HISTOIRE
DE LA
PEINTURE FRANÇAISE
AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

DU MÊME AUTEUR

AUX EDITIONS ALBIN MICHEL

Histoire de la Peinture Française au XVIIe siècle. *Son évolution et ses maîtres* (1935). Prix Jeanbernat de l'Académie des Beaux-Arts. Adopté par la Ville de Paris et le ministère de l'Education nationale.

Histoire de la Peinture Française au XVIIIe siècle. *Son évolution et ses maîtres* (1934). Prix Jeanbernat de l'Académie des Beaux-Arts. Adopté par la Ville de Paris et le ministère de l'Education nationale.

Histoire de la Peinture Française (1800-1933). *Son évolution et ses maîtres* (1933). Prix Thorlet et prix Jeanbernat de l'Académie des Beaux-Arts. Adopté par la Ville de Paris et le ministère de l'Education nationale.

Madame de Pompadour et son temps. (1936).
Traduction espagnole. Editions Zig-Zag (Santiago).
Traduction roumaine. Editions Cugetarea (Bucarest).

AUX EDITIONS F. RIEDER

Maurice Quentin de La Tour (collection « Maîtres de l'Art Ancien », 1933).

ALFRED LEROY
ATTACHÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

HISTOIRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE

SON ÉVOLUTION ET SES MAITRES

ALBIN MICHEL, ÉDITEUR
PARIS, 22, RUE HUYGHENS, 22, PARIS

A MONSIEUR ALBERT DELAFON,
Amateur éclairé
des richesses de l'Art français

A. L.

INTRODUCTION

La peinture française du Moyen Age et de la Renaissance est un miroir qui reflète l'évolution spirituelle, économique et sociale de notre pays, elle ne peut s'étudier isolément, sous peine de n'en comprendre ni la beauté, ni les intentions.

Des aspects hiératiques légués par l'Orient, des sédiments laissés par Rome, de l'épanouissement d'un idéal national, devaient naître des chefs-d'œuvre plastiques.

La route suivie fut longue, pénible, semée d'écueils et de précipices, il fallut des siècles pour retrouver une technique capable d'exprimer l'émotion du peintre et du sculpteur, il fallut des efforts patients, des recherches obscures, des mécènes généreux, il fallut surtout un désintéressement total, une piété ardente, un désir de glorifier la Divinité, en dehors de tout souci de lucre et d'orgueil individuel.

Parallèlement à l'ascension politique de la France, à la lente élaboration d'un Etat indépendant, homogène, fortement constitué, dirigé par un pouvoir ferme et puissant, devait se produire l'ascension artistique; elle accuse souvent les mêmes difficultés, elle subit le contre-coup des guerres civiles, des invasions, des périodes de troubles et de misère. Elle bénéficie des forces morales dont l'Eglise ne cessa d'entretenir la pratique au milieu des époques les plus barbares, elle profite de la protection des évêques, des moines et des fidèles, elle sert à magnifier leur confiance et leur foi, elle devient un acte d'adoration, un acte d'amour, une prière continuelle.

Bientôt, s'élèvent les sanctuaires romans, bientôt chaque monastère, chaque paroisse permet l'éclosion d'un foyer artistique où travaillent, unis dans un même idéal peintres, architectes, sculpteurs, orfèvres, verriers et simples maçons.

Parce qu'elle sert des buts supra-terrestres, la peinture médiévale est toujours émouvante. Son archaïsme, ses hésitations, ses errements n'empêchent jamais de discerner la flamme qui illumine l'esprit de l'artiste; la moindre enluminure du VIIIe siècle, la moindre fresque nous retient et nous enchante.

Après le règne des traditions orientales et byzantines, entre le VIIIe et le XIIe siècle, le génie créateur s'éveille à des sentiments plus humains et plus vrais.

Les sombres visions de l'Apocalypse, les animaux fantastiques venus de l'Asie mineure, de la Perse et de Byzance, l'idéal purement ornemental et décoratif disparaissent peu à peu, ils font place à un désir curieux de représenter la physionomie des êtres vivants, à une découverte émerveillée de la nature.

Peintres et sculpteurs aspirent à copier ce qu'ils voient autour d'eux, les gestes des personnages se libèrent des poses figées, les visages s'animent, les scènes deviennent mouvementées, déjà se constitue le tableau moderne.

La miniature laïque du XIIIe siècle comme la peinture, ne rejette pas le caractère dogmatique et religieux des représentations antérieures, mais elle tend vers une pensée plus évangélique, plus conforme aux enseignements du Christ.

Si les maîtres romans songeaient à effrayer par la figuration des tourments de l'enfer, leurs descendants des XIIIe et XIVe siècles recherchèrent également les épisodes réconfortants, les images sereines et lumineuses.

Ce changement de directive s'est opéré sans heurt, sans coupure, par paliers successifs, nous en retrouverons le témoignage dans la littérature, les mœurs et les coutumes.

Pendant tout le Moyen Age, il n'y eut jamais aban-

don d'une esthétique au profit d'une autre, chaque artiste se rattachait au passé, acceptait ses exemples en les perfectionnant.

Loin de vivre dans une tour d'ivoire, il se mêlait au peuple, il participait à ses élans, à ses réjouissances, à ses malheurs, il traduisait de son mieux les pulsations de cœurs innombrables. Nul égoïsme, nulle étroitesse, nulle limite scolaire ne venait rétrécir son horizon.

Il aimait avec passion le métier qu'il avait choisi, il passait des années à en reconnaître et à en vaincre les difficultés; les corporations lui offraient un cadre, où il évoluait en toute sécurité, il en respectait les lois, il recevait d'elles les conseils et les disciplines indispensables à toute éducation artistique.

En possession d'une technique parfaite, il trouvait aisément du travail dans les églises, les monastères, les châteaux et les demeures bourgeoises.

La confrérie qui l'avait reçu dans son sein ne l'abandonnait jamais, les institutions charitables, le soin de protéger l'homme contre la souffrance et la misère, sont l'une des gloires du Moyen Age.

Ainsi la peinture française médiévale a grandi à l'ombre de l'Eglise, de la monarchie et des corporations, elle a grandi avec l'Etat, participant à sa prospérité et à ses malheurs.

L'hégémonie de la France au Moyen Age n'a pas besoin d'être soulignée, elle éclate aux yeux des moins avertis, elle atteint tous les domaines de l'intelligence.

Paris joue le rôle jadis assumé par Athènes et par Rome, il est le flambeau du monde pensant, le centre des sciences, de la philosophie et des arts, il donne ses lumières à l'Europe entière, personne ne songe à lui disputer la première place.

Les peintres et les enlumineurs parisiens rivalisent avec leurs confrères flamands et italiens, leurs procédés et leurs méthodes sont avidement copiés à l'étranger.

Sous Jean le Bon et Charles V aucun pays ne peut rivaliser avec la miniature parisienne; il est presque certain que l'invention de la peinture à l'huile eut lieu

en France, les Van Eyck n'ayant fait que l'améliorer. Avant Giotto, l'école parisienne est en avance sur celle de la Péninsule, elle offre une cohésion, une diversité, une liberté ignorées des artistes lombards, toscans, romains et siennois.

Si la floraison de l'architecture ogivale et les merveilles du vitrail n'avaient pas retardé notre ascension picturale, nous aurions connu une renaissance comparable à celle de l'Italie.

Nous ne pouvons regretter ce retard un seul instant : une verrière de Chartres vaut le plus beau tableau, les cathédrales d'Ile de France, de Champagne, de Bourgogne et de Berry laissent loin derrière elles les palais et les églises d'Italie, aucun pays ne possède des monuments égaux aux nôtres.

Cependant dès le xve siècle, la peinture française retrouve son prestige : Jean Fouquet, le Maître de Moulins, les artistes avignonnais et bourguignons, les niçois et les provençaux lui donnent une impulsion magnifique. Que ce soit dans le domaine du portrait, du paysage, des scènes religieuses ou profanes, des épisodes familiers et anecdotiques, la France ne craint aucune comparaison, elle resplendit avec une plénitude étonnante, elle marque un apogée digne de la plus vive admiration.

On trouvera dans ce livre, une étude parallèle de la miniature, de la peinture, de l'architecture, de la sculpture et des lettres, des allusions fréquentes aux événements historiques qui se déroulèrent au Moyen Age, un essai de reconstitution du passé, un souci permanent de ressusciter l'atmosphère de chaque époque.

Abordant la Renaissance, il nous a semblé devoir écarter les enthousiasmes exagérés et le dénigrement systématique.

Au point de vue pictural, le xvie siècle n'offre pas l'image d'un épanouissement égal à celui du xve siècle, les pertes et les gains s'équivalent.

L'amour naïf et charmant de la nature, les essais exquis de paysage, les représentations de la flore et de la faune, le printemps embaumé de senteurs capi-

teuses qui s'était montré dans les enluminures et les peintures s'évanouit, Bourdichon en est le dernier adepte.

D'autre part l'originalité primesautière de l'artiste, sa fantaisie, son audace font place à une obéissance passive aux dogmes venus d'Italie, aux préceptes du renouveau antiquisant, un idéal étranger refoule nos qualités propres, diminue nos possibilités créatrices et les endigue.

Seul le portrait résiste à l'invasion étrangère, les Clouet et leurs émules conservent un contact bienfaisant avec la vie.

La première et la seconde école de Fontainebleau, celle de François Ier et celle d'Henri IV, marquent le triomphe du paganisme, de l'antiquité et des théories classiques.

Malgré leur talent, Primatice, Rosso et Fréminet ne peuvent faire oublier les fraîches et délicieuses visions de Jean Fouquet et de Bourdichon.

En regard des pertes, les gains paraissent appréciables, les deux Jehan Cousin accomplissent d'immenses progrès dans l'étude de la perspective, de l'anatomie et du dessin.

Les Italiens apprennent aux Français les lois de la peinture monumentale et décorative, ils les initient au plafonnement. Le nu sollicite l'attention des artistes, il entre dans toutes les scènes mythologiques, l'Olympe remplace souvent les thèmes sacrés.

En même temps, l'art se détache de l'inspiration populaire, il se restreint à une élite, il devient intellectuel, philosophique, littéraire; il nécessite, pour être bien goûté, une éducation étendue, il se meut dans une atmosphère artificielle et parfois factice.

Au terme du XVIe siècle, la France ne conserve plus rien des données médiévales dans sa peinture, ces données réapparaîtront plus tard avec une singulière utilité.

L'esthétique néo-antique s'effondre dans la routine et la médiocrité après la seconde école de Fontainebleau; quand, en 1623, Rubens décore le palais du

Luxembourg, la France traverse l'une de ses très rares périodes de décadence picturale.

Quelques années après, Simon Vouet et Nicolas Poussin lui redonnent une splendide hégémonie.

***

Du VIIIe au XVIIe siècle, enluminures et peintures montrent la richesse et la plénitude du génie français, sa prodigieuse faculté d'assimilation, son esprit inventif et créateur, la suprématie de ses conceptions.

Malheureusement, si la majorité de nos compatriotes apprécient les cathédrales, les palais, les châteaux, les verrières, les sculptures et les tapisseries du Moyen Age, combien rares sont ceux qui connaissent les missels, les bibles et les psautiers, gloires de nos bibliothèques et de nos collections privées, étudient les vestiges des fresques demeurées en quelques églises provinciales, pénètrent dans les salles où se trouvent exposées les toiles des primitifs. Et pourtant ils seraient récompensés de leurs efforts et de leurs recherches, des trésors comme *Les heures d'Etienne Chevalier, Les Heures d'Anne de Bretagne,* le triptyque de Moulins, les portraits de Clouet, valent un pélerinage ému et admiratif.

Nous souhaitons donner au lecteur le désir de contempler les joyaux de l'art français au Moyen Age et à la Renaissance; devant les œuvres elles-mêmes, il goûtera les plus hautes jouissances que puissent rêver le cœur et les yeux.

CHAPITRE PREMIER

Les Origines de la Peinture Française
Rome et l'Orient

L'écroulement de l'empire romain et ses causes. — Les invasions barbares. — L'œuvre civilisatrice de Rome en Gaule. — Etablissement des Francs. — Clovis et Charlemagne. — Permanence et prolongement de l'idéal antique. — Le rôle de l'Orient dans la formation artistique de la France. — Les relations de l'Orient et de l'Occident à l'époque médiévale. — Les Croisades. — Le Concile de Florence et la fin de l'empire d'Orient.

Le 24 août 410, un chef barbare s'empare de Rome, Alaric entre dans la ville, parmi les clameurs et les transports d'allégresse de ses soldats wisigoths, avides de pillage et de meurtre; il suit les larges voies où jadis, passaient les empereurs traînant derrière eux la foule des peuples vaincus, il pénètre dans les temples resplendissant d'un passé glorieux, étincelant des jours de triomphe, il s'enivre à la pensée d'être le maître d'une cité, dont l'empire s'étendait aux confins du monde.

A Ravennes, Honorius, le faible autocrate d'occident, le fils débile du grand Théodose, déchiré par des intrigues de cour, incapable de faire face aux événements tragiques qui l'assaillent, se laisse aller aux réactions brutales de sa nature indécise.

Il ordonne la mort de Stilichon, son meilleur général; aux prétentions modestes d'Alaric, il oppose un refus obstiné, lourd de conséquences funestes.

Après avoir fidèlement servi Rome, Alaric tourne ses

armes contre elle, rejette le titre de citoyen romain; une rapide conquête de l'Italie vient combler ses ambitions.

En son cœur de barbare, demeure cependant l'admiration et le respect d'un ennemi au prestige immense.

Il ne peut oublier les longs mois, au cours desquels le flot de ses cavaliers s'est vainement brisé contre les hautes murailles d'Aurélien, il ne peut oublier que seule la famine lui a ouvert des portes imprenables.

Pas un instant il ne rêve de la dignité impériale, il repousse une telle chimère.

Malgré la victoire, il se sent écrasé par tant de majesté, il souhaite quitter ces lieux qui l'oppressent et l'accablent.

Chrétien, il défend de dépouiller le clergé, de saccager les églises, il se montre relativement humain.

L'image de ce barbare foulant d'un pas mal assuré le sol de Rome, ému des souvenirs d'une puissance sans rivale, n'est-elle point significative du prestige de l'empire, à l'aurore du ve siècle?

Prestige, qui repose désormais sur des bases fragiles; l'énorme édifice est miné extérieurement et intérieurement; il ne résistera pas aux tourmentes qui vont l'abattre.

Le renouveau de Justinien sera sans lendemain, l'agonie commence, une agonie interminable, d'où sortira le monde moderne.

M. Ferdinand Lot écrit à ce propos : « Dès le IIIe siècle, l'empire romain est une préparation au Moyen Age ».

Rien de plus juste, au double point de vue politique et artistique. En effet, l'affaiblissement de Rome, gardienne et héritière des principes de l'art grec, la décadence profonde dont elle est le théâtre, constituent des phénomènes d'une importance capitale pour la compréhension de l'époque médiévale.

Il serait vain de prétendre étudier l'évolution de la Peinture au Moyen Age, sans remonter aux causes qui déterminèrent cette évolution.

La période reliant le monde antique au monde mo-

derne, éclaire d'un jour précieux les origines de l'art français.

Si des siècles ont été nécessaires pour réapprendre la technique des créations plastiques, s'il a fallu recommencer péniblement le chemin parcouru par les civilisations orientale et grecque, s'épuiser en des tâtonnements, fruits de l'ignorance la plus complète, c'est uniquement parce que Rome a laissé s'éteindre le flambeau dont elle avait la garde, parce qu'un jour, elle n'a pu ni vivifier, ni renouveler les traditions de ses ancêtres, qu'elle s'est laissé déborder et envahir par les barbares, qu'elle a accepté leurs goûts et leur idéal.

Vers 284, Rome est déjà une ville musée : les empereurs l'ont désertée pour Milan ou Nicomédie, elle vit sur son passé. Le règne bienfaisant de Dioclétien ne parviendra pas à la sortir de sa torpeur, le souverain artiste et lettré échouera le plus souvent dans son rôle de mécène; la sève est tarie.

La mort de l'art antique découle de la ruine économique, ruine dont les motifs sont trop nombreux et trop complexes pour songer à les énumérer ici; retenons néanmoins les principaux : le débordement de l'empire par ses conquêtes, l'entrée des nations annexées au sein de l'administration et de l'armée, l'impossibilité de gouverner des terres lointaines, l'appauvrissement progressif de la nation.

L'armée, qui s'éleva parfois à cinq cent mille hommes devient, au Ier siècle, maîtresse des empereurs, qu'elle élève et abaisse à sa fantaisie; les caprices de ce monstre empêchent toute stabilité gouvernementale.

Au IIIe siècle, il n'y a plus de peuple romain, mais un amalgame d'éléments divers; Aurélien et Dioclétien s'épuiseront à restaurer un semblant d'unité, à refouler les barbares. Ils n'accompliront pas leur tâche impossible; l'argent manque pour entretenir fonctionnaires et soldats, pour assurer la protection des frontières, pour faire respecter le pouvoir; la crise économique entraîne la crise politique et artistique. Appau-

vris ou ruinés, les citoyens ne songent plus à commander des maisons, des sculptures, des mosaïques ou des peintures; les artistes ne trouvent plus de travail, ils n'ont plus d'apprentis, les écoles se ferment les unes après les autres; les traditions s'oublient, chacun cherche la réalisation de ses besoins immédiats, sans se préoccuper d'un idéal artistique.

L'enseignement, faute de pratique, se perd, le maître ne transmet pas à un élève le résultat de ses recherches; insensiblement l'on retourne à la barbarie, à l'ignorance.

Aussi invraisemblable que la chose puisse paraître, au IVe siècle, il n'y a plus à Rome ni un artiste, ni un artisan de valeur.

L'architecture se meurt comme la sculpture en ronde bosse, les bas-reliefs, la céramique et la peinture.

La débâcle économique a certes entraîné et précipité la ruine de l'art antique; il est à cette ruine d'autres raisons, dont la principale nous semble le goût immodéré de l'imitation et du pastiche.

Délaissant l'observation de la nature, incapable de suivre ses propres inspirations, sans originalité ni tempérament, le sculpteur romain de la basse époque copiera Praxitèle ou Lysippe.

La perfection de sa technique le sauvera encore de la médiocrité, mais sous Hadrien, le souci de l'archaïsme, de tout ce qui est fruste et imparfait, précipitera la décadence, la chute vertigineuse dans la nuit.

Chaque fois qu'un peuple prétend remonter à ses sources, chaque fois qu'il admire l'archaïsme de ses pères, qu'il délaisse l'expérience chèrement acquise au cours des âges, il tombe dans un état de nullité absolue.

L'Egypte saïte, à force d'imiter les œuvres des premières dynasties, a perdu toute vitalité, tout élan, elle s'est endormie dans la routine et le poncif scolaire.

Vouloir s'inspirer des primitifs, d'artistes n'ayant pu bénéficier des progrès postérieurs, est une erreur impardonnable; l'Egypte et Rome l'ont payé cher; tout art épris d'imitation porte en lui les germes de sa pro-

pre mort, il est le signe le plus évident d'une décadence sans remède.

Les patriciens romains des IVe et Ve siècles, qui commandaient pour leurs villas des statues reproduisant des œuvres célèbres, ou qui se plaisaient à contempler des marbres grossièrement taillés, précipitaient sans s'en douter la chute d'une civilisation, dont ils se croyaient les soutiens et les protecteurs.

En face de ces deux facteurs, ruine économique et recherche du pastiche, se place un troisième élément de désagrégation : l'invasion de l'Orient dans les mœurs et les arts.

Parce qu'il avait brisé tout contact avec la vie, parce qu'il s'enfermait en des règles immuables et usées, parce qu'il était devenu international et interchangeable, l'art romain fatiguait et lassait ceux qui le pratiquaient. Aussi l'apport oriental est-il accueilli avec joie; il s'insinue dans l'orfèvrerie et la glyptique, achève de ruiner la sculpture, s'étale enfin dans les aspects les plus courants de l'existence.

Aurélien et Dioclétien se couvrent de bijoux, de pierreries et d'or à l'exemple des rois perses; ils admirent la richesse éclatante des orientaux, et veulent l'annexer à leur profit.

L'art byzantin va éclore d'une fusion arbitraire des esthétiques occidentales et orientales, de l'union de principes nettement opposés.

Le rôle destructeur du christianisme, le coup mortel qu'il aurait porté à l'art gréco-romain, ont été exagérés à plaisir par des historiens partiaux ou mal informés.

Bien loin de combattre les formes du monde païen, la religion du Christ les a adoptées et assimilées, en les modifiant suivant ses besoins; les catacombes portent sur leurs murs le témoignage d'une acceptation généreuse et indispensable du passé.

D'autre part, les chrétiens renversèrent moins de temples et de statues que les barbares au temps des grandes invasions; ils précipitèrent seulement la mort d'un art qui suivait une route dont le terme était le néant.

*
**

Le tableau du monde romain au IVe siècle est infiniment triste; des impôts sans cesse accrus appauvrissent les peuples, des lois draconiennes les plient sous leur joug, les coffres de l'Etat sont vides.

Pour s'étourdir, les hommes se plaisent en des réjouissances grossières, se vautrent dans la luxure et le sang, tout accélère l'écroulement de l'Empire d'Occident.

Un grand souverain devait sanctionner malgré lui cet écroulement par la création de Constantinople, sur l'emplacement de l'antique Byzance (330).

Constantinople, la Rome chrétienne en face de la Rome païenne, déchue de sa splendeur, Constantinople, la cité de Dieu, en face de la cité des idoles, Constantinople, la ville nouvelle, base d'un empire qui supplantera son aîné.

Voisine du monde hellénique, Constantinople oubliera deux siècles plus tard les mœurs et la pensée romaines, elle deviendra gréco-orientale de cœur et d'esprit, déplaçant le pôle du monde à son profit.

L'art qui règnera dans son enceinte sera un art profondément oriental, il aura l'amour de la couleur, de la mosaïque, de l'orfèvrerie, de tout ce qui brille, étincelle et réjouit l'œil.

En même temps, le paganisme s'écroule, la religion chrétienne est proclamée religion d'Etat, en 325; Constantin détruit des temples et ouvre des églises.

La réaction éphémère de Julien l'Apostat est stérile et sans lendemain; à la fin du IVe siècle, les sanctuaires païens sont pillés ou désertés, leurs fidèles disparaissent, ne jouent plus aucun rôle.

*
**

476 marque le temps des grandes invasions barbares, la chute de l'empire d'Occident s'accompagne d'un bouleversement terrible.

Décadence intellectuelle et artistique, décadence politique et morale, retour à la dépravation et à la férocité, tels sont les bienfaits apportés par des peuples sans tradition ni culture. Loin d'infuser un élément vivifiant, un sang neuf, ils font régner la grossièreté et l'ignorance; la régénération par les barbares reste une chimère.

L'idée de l'unité romaine, le souci des arts, refleurissent ensuite à l'époque de Justinien; dans l'œuvre de cet homme universel et intelligent ressuscite l'esprit qui anime les créations artistiques; le matérialisme recule.

Mais avec Justinien, l'art oriental triomphe, les architectes de Sainte-Sophie sont Anthénius de Tralles et Isidore de Millet, ils s'inspirent des églises de Palestine et de Syrie.

L'or et le marbre, la mosaïque et les somptueuses étoffes remplacent peintures et ronde bosse.

Procope et Paul le Silentiaire, admirent cette merveille, avidement copiée par l'Occident.

Notre basilique de Saint-Denis s'inspirera du luxe et de la richesse de la cathédrale byzantine.

Si les constructeurs de ce sanctuaire d'Ile-de-France demandent des leçons à Constantinople, devons-nous en conclure à la disparition de l'idéal classique gréco-romain, à l'envahissement du goût oriental?

Certes non, néanmoins l'Orient occupe la première place; partout apparaît sa défiance du portrait, de la sculpture et de la peinture, son culte de l'orfèvrerie et de la couleur.

Il faudra attendre des siècles pour voir créer à nouveau un buste, une scène figurée harmonieusement composée.

***

Après avoir analysé quelques-unes des raisons de la décadence de l'idéal antique, il faut envisager le rôle de cet idéal sur le développement artistique de la France.

L'esprit s'émerveille devant l'œuvre civilisatrice de

Rome; œuvre grandiose, poursuivie avec méthode et ténacité, dont les vestiges s'élèvent en des terres lointaines, comme le plus éloquent témoignage d'un principe universel d'ordre, de discipline et de beauté.

Non seulement Rome a voulu profiter de ses conquêtes, les organiser pour en tirer des ressources matérielles, non seulement elle les a considérées comme une réserve d'hommes et de vivres, elle a voulu encore leur imposer sa culture, remplacer la barbarie par la connaissance, enseigner aux autres ce qu'elle avait appris elle-même.

A l'ombre des aigles, les peuples se sont ouverts aux sciences et aux arts, ont connu la sécurité et le bien-être.

Sur leur passage, les légions laissèrent des monuments, des villes entières, des lois parfaitement conçues.

A Palmyre, à Balbek, à Carthage, à Nîmes, à Orange, à Trèves, Rome se présente à nos yeux, tel le symbole de la civilisation, symbole éternel, singulièrement fécond. Le monde occidental a été formé en partie par elle, ses empereurs ont réussi les rêves d'un Alexandre le Grand : rêves démesurés qui précipitèrent leur propre ruine, rêves dont la portée reste incalculable.

La romanisation de la Gaule va nous permettre de suivre cette œuvre civilisatrice et d'en apprécier les conséquences.

Dès la fin du IIe siècle, Marseille appelle les Romains à l'aide; installés sur son sol, ils y demeureront des siècles. La Gaule Transalpine forme une nouvelle province de l'Empire. Toulouse et Aix en sont les centres principaux; en 102, Marius sauve le pays de la première invasion barbare.

Puis, César pacifie et gouverne sa conquête; respectueux du passé, il se montre humain, il maintient les traditions, confère le droit de cité à de nombreux Gaulois, leur permet l'accès du Sénat, les comble d'honneurs et de considération. Grand capitaine mais aussi grand psychologue et diplomate, en moins de huit années il parvient à rendre prospère une contrée livrée

jadis aux luttes épuisantes, aux rivalités intestines, à l'insécurité.

Des édifices s'élèvent du nord au sud, l'éducation remplace l'ignorance, le luxe pénètre; des voies de communication rendent faciles les relations de province à province.

Auguste continue les méthodes de César, il visite la Gaule à cinq reprises.

A part certaines exactions odieuses du fisc, certaines injustices criantes, l'occupation romaine est acceptée avec reconnaissance et satisfaction.

Les usages et les mœurs se modifient, les vieux idiomes locaux font place au latin; l'on plaide, l'on commerce, l'on écrit en latin; Virgile et Homère sont enseignés, l'étude du grec se généralise, les étudiants affluent dans les centres littéraires et artistiques qui se multiplient.

Soldat, fonctionnaire, avocat occupant des situations en vue, le Gaulois oublie vite son passé; il veut que chez lui tout soit à l'image de Rome : costumes, thermes, écoles, arts plastiques sont directement inspirés d'exemples venus d'Italie. Sous Auguste, l'organisation de la Gaule fait songer à celle du moyen âge; pendant les sept siècles de domination romaine, les temps modernes s'élaborent et se préparent. Nous trouvons déjà le régime des grandes propriétés rurales, le groupement des villages autour d'un château et plus tard d'une église, nous trouvons déjà une vision des corporations, telles que les a comprises le monde médiéval.

Les collegia réunissent artisans et commerçants, leur accordent aide et protection; des fêtes patronales se déroulent au sein de ces confréries aux privilèges nombreux.

Bientôt le développement de la richesse entraîne les Gaulois à s'intéresser aux arts; des écoles prospèrent à Autun, Trèves, Reims, Bordeaux; Ausone et Paulin de Nole écrivent avec grâce et élégance.

Il est bon, au seuil d'une histoire de la Peinture française au Moyen Age et à la Renaissance, d'insister

sur la romanisation profonde, indélébile de notre pays. Le Midi surtout, conserve intact son caractère latin.

Aix (*aquae sextiae*) s'enorgueillit de son arc de Campanus, de son temple de Diane; Grenoble de ses portes Jovienne et Herculéenne; Briançon de ses tombeaux antiques; Narbonne se souvient de sa gloire passée, alors qu'elle était, avec Ravenne et Ostie, le plus grand port de Rome, que Tibérius Claudius Néro et César la comblaient de richesses, y construisaient un fastueux capitole.

Nîmes se pare de la Maison Carrée, de la Tour Magne et des arènes; Arles songe au temps où les étudiants et les sages emplissaient ses murs.

Il en est de même pour Orange, Toulouse, Avignon, Vaison-la-Romaine, Vienne et surtout Lyon, centre religieux et administratif, acropole des Gaules.

Remontant vers le nord, que de villes nous parlent de Rome; mêlons, en une même admiration, Bourges, Autun, Saintes, Rouen, dont l'importance grandit sous Dioclétien; Bordeaux couverte dès le IIIe siècle de beaux monuments.

A côté de ces foyers étincelants, Lutèce semble longtemps une petite chose, elle grandit avec Vespasien et Marc Aurèle; l'on y construit des édifices nombreux; un temple de Mercure surmonte la colline de Montmartre; l'île de la Cité se peuple, le palais impérial et différents sanctuaires s'y abritent. Deux ponts traversent la Seine, tandis que sur la rive gauche se bâtit le théâtre des Antonins.

L'opulence de Lutèce croît rapidement, point stratégique, résidence de l'empereur, sous Julien l'Apostat, en 358-359 et 360, elle devient une belle ville, avant d'être promue au rang de capitale.

*
* *

Ce rapide aperçu montre, une fois de plus, l'œuvre de Rome en Gaule; contre des denrées périssables, elle nous a offert l'impérissable bienfait de la civilisation, elle a uni en trois provinces, soixante-quatre Etats

rivaux et hostiles, elle a unifié, clarifié et rendu consciente de sa force, une terre menacée sans cesse par la barbarie environnante. Bien plus, elle a façonné les intelligences et les goûts, elle a marqué toute chose de son empreinte. Cette empreinte, nous en suivrons les témoignages dans les arts du Moyen Age et de la Renaissance, nous la verrons survivre aux cataclysmes, réapparaître, solliciter l'esprit de l'architecte de Saint-Trophime, du sculpteur de Reims, de l'enlumineur et du peintre.

Les moines et les prêtres des Ve, VIe et VIIe siècles se passionneront aux lettres et aux arts païens, ils les étudieront et les apprécieront avec finesse et discernement.

Quand, à l'époque des successeurs de Clovis, les ténèbres recouvrent à nouveau le monde, les couvents entretiennent jalousement l'amour de tout ce qui est beau, noble et élevé.

Parmi le débordement des passions, la flamme de l'esprit veille, cachée à l'ombre des cloîtres, loin des rafales de la tempête, loin des atteintes d'une société ivre de brutalité et de folie destructive. Ainsi, il n'y a jamais eu brisure complète entre deux mondes; la France médiévale a conservé les trésors du passé; elle n'a pas reçu de l'Italie, de la Renaissance, la révélation d'un idéal qu'elle n'avait jamais cessé de connaître et d'apprécier. Si cet idéal semble absent des conceptions grandioses des XIIe et XIIIe siècles, certains détails en révèlent la présence; tel un feu qui couve sous la cendre, il ne demande qu'un souffle pour illuminer et resplendir.

*
**

Pour bien comprendre la pérennité de cet idéal, en France, il convient d'étudier brièvement l'installation des Barbares sur notre sol, après l'écroulement de l'Empire d'Occident.

Germains, Sarmates, Alamans, Goths, Francs, Vandales, Alains, constituent au IVe siècle la majorité de

l'armée romaine; ils fournissent, non seulement les soldats, mais aussi les officiers; sous Constantin, ils accèdent aux plus hautes dignités, les Francs notamment, jouissent de toutes les faveurs. En retour, ces chefs venus de pays divers, sont fiers du titre de citoyens romains, adoptent les coutumes de ceux qu'ils servent.

Comme l'a prouvé M. Ferdinand Lot, l'armée romaine formée de barbares devient un puissant agent de germanisation; elle prépare les temps futurs; la langue et les noms propres deviennent germaniques.

Au ve siècle, les empereurs sont le jouet d'hommes, tels que Rikimer et Odoacre.

Turbulents, indisciplinés, en révolte perpétuelle contre Rome, les peuples barbares vivant loin de l'Italie furent rebelles à toute romanisation; la chute de 476 leur permit de constituer les provinces romaines en Etats indépendants.

Justinien ne réussit pas dans son désir d'unité; à sa mort, en 565, l'Italie est la proie des Lombards qui se répandent jusqu'en Gaule.

L'ère du pillage et de la férocité, une fois passée, ils acceptent les cadres de l'administration romaine, profitent de ses bienfaits; ils apprennent le latin, abandonnent la plupart de leurs pratiques et de leurs usages, se convertissent au christianisme et comblent le Saint Siège de présents.

A ce moment, grandit le rôle des Francs; ceux-ci ont soutenu Rome, en 451, contre Attila et la soutiendront encore. Francs Saliens et Francs Ripuaires, ils se battent pour l'Empire. Sous Childéric, maître de Tournai, leur puissance s'accroît, ils égalent en force et en audace les Alamans et les Wisigoths.

L'avènement au trône de Clovis, en 481, son baptême en 499, marque le début d'une hégémonie qui devait faire de lui le souverain par excellence de l'Occident chrétien, le maître de la Gaule entière.

Soutenu par le clergé et le pape, il remplace avantageusement, aux yeux des Gaulois, la domination de

l'empire de Constantinople, trop éloigné, sans vigueur et sans possibilité d'avenir.

Il meurt en pleine ascension, laissant des successeurs, dont la cruauté et la froide sauvagerie restent sans égales.

Cependant, il avait montré la possibilité d'un Etat franc unifié, d'une autorité fortement hiérarchisée, première base, première ébauche de la royauté française, qui débute véritablement avec les Capétiens.

Au point de vue qui nous occupe ici, les arts mérovingiens et wisigothiques sont le prolongement de l'art antique; ils ne peuvent que le copier servilement, en donner une lamentable caricature; l'orfèvrerie d'essence orientale, conserve seule une originalité, une beauté digne d'intérêt.

La sculpture en ronde-bosse est morte au VIIIe siècle, l'architecture se maintient à Saint-Martin de Tours, à Saint-Paul-hors-les-murs, à Sainte-Marie Majeure.

Malgré sa pauvreté, l'art mérovingien permet aux enseignements gréco-romains de ne pas mourir complètement; ces barbares qui usent dans leurs banquets et leurs fêtes d'objets d'art, qui s'entourent d'un luxe, dont ils sont les héritiers et non les créateurs, ces êtres grossiers et brutaux parviendront à s'affiner, à se polir.

De leur contact avec une esthétique supérieure, il restera une empreinte durable.

Charles Martel favorise le mécénat de l'Eglise, en lui donnant un renouveau de puissance temporelle; il s'intéresse à la prospérité des couvents, refuges des arts et des lettres.

La fin du VIIIe siècle et le début du IXe sont remplis des institutions créées par Charlemagne, en faveur des œuvres spirituelles. Pendant quarante-six ans de règne, il refait la grandeur et la prospérité d'un vaste empire, il encourage les savants, les peintres, les sculpteurs et les architectes.

A son gendre Angilbert, abbé de Saint-Riquier, il offre un évangéliaire admirable, il lui sait gré d'aimer Cicéron et Virgile, de se passionner à l'étude des tex-

tes grecs et romains, d'avoir réuni une incomparable bibliothèque.

Lui-même fonde la célèbre école du Palais et confère au docte Eginhard la surintendance des arts dans tout l'empire.

De 814 à l'an 1000, les traditions romaines vivent au sein des églises, en dépit des bouleversements économiques.

L'avènement des Capétiens fut le signal d'une véritable renaissance; avec la sécurité du lendemain et la prospérité, nous assistons à une poussée en avant des forces intellectuelles, à la réalisation d'immenses progrès.

Aux Xe et XIe siècles, les sculpteurs français qui ont désappris les principes techniques de leur art, s'efforcent de copier les statues gréco-romaines, exhumées de terre ou encore debout, malgré leur mutilation; ils s'inspirent de sarcophages païens et chrétiens, de stèles votives, de bas-reliefs, et comme ceux-ci abondent dans le Midi, c'est là qu'il faudra chercher les premiers essais intéressants.

Telle draperie d'une sainte ou d'une vierge de Reims conserve, elle aussi, une noblesse, une pureté, une élégance, d'inspiration antique.

Ainsi, du midi au nord, les vestiges épargnés par le temps, continuent leur mission civilisatrice; l'artiste contemporain de César ou d'Auguste transmet, après plusieurs siècles, une parcelle de ses connaissances et de son idéal aux artistes travaillant à nos cathédrales des XIIIe et XIVe siècles.

En même temps, la pratique des écrivains antiques se généralise, s'intensifie; Aristote et Virgile sont lus et commentés avec passion, le latin redevient la langue universelle par excellence, remplaçant le grec oublié.

Nourris de Platon, de Virgile, d'Aristote, de Cicéron et d'Apulée, les hommes du XVe siècle uniront en une même admiration la pensée païenne et la pensée chrétienne.

A leurs yeux, l'antiquité sera la préface du monde moderne, ils découvriront en elle des symboles cachés,

des allusions ingénieuses, ils établiront une filiation entre le passé et le présent, filiation dont vécut la Renaissance, qui s'exprime en termes magnifiques chez Marcil Ficin, en créations insignes avec Raphaël et Michel-Ange.

M. Emile Mâle, en quelques pages lumineuses, a montré les résultats grandioses de cette idée nouvelle, aboutissement logique d'un état de choses, dont les pages qui précèdent ont montré l'évolution.

Considérer la sagesse grecque et la foi chrétienne comme une source commune de perfection et de beauté, réconcilier les deux moitiés de l'Humanité en un même amour, se pencher avec émotion et reconnaissance sur les créations du paganisme et de la religion révélée, n'était-ce pas la plus équitable, la plus splendide des attitudes?

Dès 1481, Filippo Barbieri publiait son ouvrage intitulé : « *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronynum et Augustinum* », ouvrage où il décrit et analyse pour la première fois, les douze sybilles de l'antiquité, ouvrage qui sera le guide de Michel-Ange, à l'époque où il peint le plafond de la chapelle Sixtine; ouvrage qui propagea les motifs allégoriques et symboliques gréco-romains dans l'art français et leur assura une immense diffusion.

Nous assisterons plus loin à la résurrection des formes païennes aux XVe et XVIe siècles, au goût si curieux des apothéoses et des triomphes, exprimé avec grandeur par Andrea Mantegna, Titien, Botticelli, par nos peintres et graveurs français; nous assisterons à la déification de l'homme, au retour de l'orgueil, de la volupté, des passions, au culte de tout ce qui glorifie l'être de chair et l'élève au rang de la divinité; ce sera dans l'art et les lettres le règne de l'antiquité. Le feu couvert de cendres rejaillit, éclaire le monde de ses flammes capricieuses, un frisson de jeunesse et d'enthousiasme secoue les artistes, les réchauffe et les illumine.

*
* *

L'importance de l'influence gréco-romaine sur l'art français du Moyen Age, une fois établie, il est nécessaire d'accorder une place de choix à une autre influence, celle-ci plus aisément discernable, l'influence orientale,

Déjà, la Grèce d'Ionie, éprise de mollesse, de volupté, de couleur, s'opposait à la discipline plus sévère de l'Attique et du monde Dorien; plus tard, à l'époque hellenistique, à partir du IIIe siècle avant J.-C., l'afflux oriental modifie profondément l'idéal de la Grèce continentale, le dirige vers un pathétisme, une grandiloquence, un romantisme, aux réalisations supra-terrestres.

C'est l'art alexandrin, l'art des Attalides et des Diadoques, celui de la gigantomachie de Pergame, celui d'Ephèse, de Rhodes, d'Alexandrie.

Art qui conquiert une partie du monde, lui impose des créations grecques mêlées d'orientalisme.

Successeurs des Séleucides, des Attalides, héritiers des méthodes d'Alexandre le Grand, les romains répandirent l'hellénisme en Orient, lui assurèrent un dernier épanouissement.

La Syrie, la Palestine, l'Arabie, l'Egypte, les pays les plus éloignés furent hellénisés en surface; tandis que les usages, les traditions et les cultes locaux subsistaient.

En présence de civilisations très anciennes, vivant sur un passé légendaire, profondément attachés à leurs mœurs et à leurs esthétiques, les empereurs eurent la sagesse de respecter et de protéger les caractères propres de chaque contrée; l'hellénisme ne fut qu'un léger vernis.

L'exemple le plus frappant est celui de l'Egypte; bien avant Rome, dès le VIIe siècle avant J.-C., des mercenaires grecs s'établirent à Naucratis, reçurent des terres de Psammetik Ier.

Pendant des siècles, ils y demeurèrent isolés des indigènes, considérés en intrus, en étrangers.

Les Egyptiens n'eurent que pitié et dédain pour eux, ne leur demandèrent aucun enseignement. Au temps de l'apogée de l'art grec, l'Egypte reste indifférente, elle continue ses traditions, sans se soucier des hommes qui habitent chez elle.

Les seuls objets gréco-égyptiens, l'unique fusion des deux arts, proviennent d'Alexandrie, ville cosmopolite.

Des rites assimilèrent bien les empereurs romains aux anciens pharaons, les divinités égyptiennes furent adorées à Rome, Isis, en particulier, eut ses temples en Italie. Cependant, le monde oriental demeure rebelle aux influences extérieures; il y a en lui une telle force d'expansion, une telle vitalité, qu'il ne perd ni son originalité, ni ses goûts. Le christianisme, dont le berceau fut la Palestine, devait lui assurer une diffusion inouïe.

Aux premiers siècles de l'Eglise d'Occident, nous voyons les fidèles emprunter leurs psaumes et leurs musiques aux esséniens et aux thérapeutes; le rite hébraïque, la psalmodie et le chant antiphonique, les formes musicales de la synagogue sont pratiqués en Europe; M. Henry Prunières l'a fort bien démontré.

En Syrie et en Egypte se constitue la liturgie des offices; plus tard, ceux-ci conserveront de nombreux éléments orientaux. Phénomène identique pour la miniature du VIe siècle; elle continue des œuvres antérieures, aujourd'hui perdues, elle prolonge l'idéal grec de la douceur, de la beauté et de la grâce; elle figure le Christ sous les traits d'un éphèbe, la Vierge comme une jeune femme élégante et fine, elle perpétue les visions des catacombes, elle resplendit à Ephèse, Antioche et Alexandrie.

Parallèlement, se développe l'idéal syrien, celui de Jérusalem.

Le Rédempteur apparaît, sous l'aspect d'un homme majestueux, à la barbe et aux cheveux longs, il exprime une force toute virile; la Vierge, aux yeux immenses, affirme l'admiration d'un type féminin purement régional, un souci de grandeur confère à ces images une émotion exceptionnelle. Nous la retrouvons, sans grand changement, en Mésopotamie et en Egypte,

dans les monastères et les couvents; M. Emile Mâle a discerné l'aspect syrien des fresques de Baouit et de Saqqara, au VIe siècle.

La découverte, en 326, du Saint-Sépulcre, les fastueux monuments élevés à Jérusalem par Constantin, établirent des relations suivies entre l'Orient et l'Occident.

Ces deux foyers : l'art hellénique et l'art syrien, vont régner sur le monde chrétien; la France leur doit beaucoup, elle a appris d'eux l'essentiel, elle a aimé la sérénité et la luminosité de l'un, comme l'élan dramatique de l'autre.

***

Après la disparition des traditions antiques, les barbares divulguent et propagent les enseignements de l'Orient; les miniatures irlandaises et anglo-saxonnes en sont directement inspirées; elles instruisent à leur tour nos enlumineurs français, mais la source de cette esthétique décorative et symbolique vient de Palestine, d'Egypte et de Perse; l'orfèvrerie des VIe, VIIe et IXe siècles est tout orientale.

A cette époque, les relations entre l'Occident et l'Orient deviennent plus étroites; les chrétiens se rendent en Terre Sainte; les abbés vont en Egypte étudier l'organisation des monastères, révérer les reliques des martyrs, prendre conseil des cénobites.

D'autre part, les moines d'Orient arrivent en Irlande et en Gaule, y fondent des couvents.

Les Syriens répandent leurs marchandises; ivoires, orfèvreries, étoffes, pourpre, menus objets courants, viennent d'Asie Mineure ou de Byzance.

En usage dans toutes les classes de la Société, ces objets vont influencer nos artisans et nos artistes; ils seront imités et copiés avec empressement.

Le peintre, le mosaïste, l'orfèvre, l'architecte gaulois ne peuvent s'empêcher de prendre leur thème dans les manuscrits, les émaux et les tissus venus d'Orient; ils se laissent guider par eux.

Nos rois mérovingiens et carolingiens s'entourent

d'un luxe oriental; les tapisseries ornant leurs palais dérivent de prototypes syriens, ou proviennent de Ctésiphon et de Séleucie; il en est de même pour leurs somptueuses étoffes à figures d'animaux, pour leurs mosaïques chatoyantes, pour leurs meubles et leurs trésors.

Ils acceptent avec joie les présents des empereurs d'Orient et des papes; conservent précieusement ces manuscrits, ces plaques émaillées, ces ivoires qu'ils font copier par leurs artistes indigènes.

La miniature mérovingienne s'inspire de modèles venus du Sinaï, de la Grèce, de l'Egypte copte et de la Palestine, elle prend ses motifs décoratifs dans un répertoire nettement oriental. M. Emile Mâle parlant de sa prédilection pour les animaux fantastiques, prédilection qui s'affirme ensuite sur les chapiteaux romans, écrit : « ... ces monstres introduisent dans l'église romane, la Chaldée et l'Assyrie, la Perse des Achémenides et la Perse des Sassanides, l'Orient grec et l'Orient arabe. Toute l'Asie apporte ses présents au christianisme, comme jadis les mages à l'enfant ». Pour l'éminent historien, les sources d'inspiration médiévale viennent principalement de Syrie, de Cappadoce et d'Egypte. Il rejette la thèse périmée de l'apport germanique, qui fut nul et sans effet.

« Les barbares, écrit-il, n'avaient aucune sorte de génie artistique. Ils n'ont su que détruire. Dans l'art du Moyen Age il est impossible de discerner le moindre élément germanique. »

Pénétrés du génie de l'Orient, les arts byzantins et arabes, comme les arts mérovingiens et carolingiens, contribuèrent à assurer la prééminence de la décoration et de la couleur, la recherche de formes nouvelles, l'éloignement de la vie et de la nature.

Une esthétique internationale, sans caractère localisé, règne en Europe pendant des siècles; les échanges et les rapports de pays à pays sont constants, les écoles se déplacent au gré des événements; il ne peut être question d'art proprement français, irlandais ou espagnol.

L'on verra les enlumineurs de contrées diverses obéir à des principes identiques; en 1085, s'achève à Prague le célèbre évangéliaire de Vyserad, les églises tchèques se couvrent de fresques analogues aux peintures de Saint-Savin (Poitou), l'influence byzantine y produit les mêmes effets qu'en France.

*
**

L'église permettait la multiplication des symboles, des allégories, des images et des interprétations de l'Evangile.

Elle admettait l'héritage du passé, l'assimilant, le pliant à ses propres fins, elle tolérait ce monde étrange venu d'Orient, ces visions dont certaines remontaient à l'Egypte pharaonique et aux rois d'Assyrie; elle encourageait les figurations du Christ et des saints, elle y voyait le signe le plus éloquent de sa puissance et des progrès de la Foi.

Nulle réglementation n'arrêtait les élans naïfs, les imaginations fantaisistes; lentement, s'élaborait une iconographie d'une singulière richesse.

Un événement imprévu devait provoquer la fin de cette liberté, de cette quiétude confiante.

L'empereur de Byzance, Léon l'Isaurien proclamait l'abolition des images; la rage destructive des iconoclastes se répandit avec une violence inouïe; les trésors, les merveilles légués par les siècles furent livrés aux flammes ou saccagés; les artistes subirent le martyre ou quittèrent leur patrie.

L'émotion de la chrétienté à la nouvelle de cette hérésie atteignit à son plus haut point; le pape Grégoire II excommunia l'empereur, condamna publiquement ses actes.

Constantin Copronyme et l'impératrice Irène continuèrent, après la mort de Léon l'Isaurien, les persécutions iconoclastes. Des centaines d'enlumineurs, de peintres, d'architectes, de mosaïstes, chassés de Byzance, s'installèrent à Rome, y apportèrent leurs mé-

thodes et leurs techniques, affirmant une fois de plus l'emprise de l'Orient sur l'Occident.

Le deuxième Concile de Nicée, en 787, définissait de cette manière le culte des images : « Nous décidons que les images seront exposées non seulement dans les églises, sur les vases sacrés, sur les ornements, sur les murailles, mais encore dans les maisons et sur les chemins; car plus on voit dans leurs images Jésus-Christ Notre Seigneur, sa Sainte Mère, les apôtres et autres saints, plus on se sent porté à penser à eux et à les honorer. »

Rien de plus juste, rien de plus favorable au progrès des arts; l'autorité des membres du Concile se dressait contre une hérésie détestable, elle consacrait l'immense iconographie chrétienne, ne lui imposait aucune discipline limitative, elle condamnait seulement les excès et le retour à l'idolâtrie.

La nef de Vézelay, terminée en 1104, présente encore une vision extraordinaire, hallucinante, peuplée de démons affreux, de monstres repoussants, d'êtres vomis par l'Enfer; elle obéit à ce désir d'effrayer, de terroriser, de faire trembler, à ce désir d'importation orientale, contre lequel Saint Bernard lutta vainement. Pendant des siècles, les sculpteurs de nos églises du Midi, de l'Auvergne, de la vallée du Rhône, de la Bourgogne et de l'Ile-de-France, représentèrent des épisodes de l'Apocalypse, des évocations fabuleuses, des scènes du Jugement Dernier; ils se plurent aux aspects d'épouvante, ils inventèrent une humanité nouvelle, une humanité de cauchemar, dont la vue devait glacer d'effroi le pécheur.

Les diables grimaçants du tympan des cathédrales rejoignent les esprits du mal de l'Assyrie et de la Perse. Ici, la sculpture reflète les manuscrits et les étoffes apportés d'Orient.

En effet, un bas-relief de la cathédrale de Valence reproduisant *La multiplication des pains*, s'inspire d'une fresque des catacombes d'Alexandrie.

L'on a retrouvé le prototype de cette fresque sur de nombreux manuscrits postérieurs; finalement, l'un

d'eux parvint à Valence et fut copié par le sculpteur français du XIe siècle.

De tels exemples se multiplièrent, ils donnent une idée de la pénétration des thèmes orientaux en tous les domaines des arts plastiques.

L'on ne saurait diminuer la portée de cette pénétration; les conséquences en furent incalculables sur le développement et l'évolution de notre esthétique.

Jusqu'au XIIIe siècle, la peinture conserve l'empreinte de l'apport asiatique et africain; elle vit de ses enseignements et dédaigne la nature, elle s'enferme au sein d'un hiératisme rigide.

Au lieu d'aller rêver à travers les champs et les forêts, d'admirer le ciel et l'eau, de se pencher avec admiration sur les fleurs et les plantes, de regarder les animaux et le spectacle qui l'entoure, le peintre préfère étudier patiemment les traités de Mont-Athos, demander des modèles aux manuscrits anciens.

Sur les murs qu'il décore, il ne cherche point l'imitation de la nature, il suit les procédés byzantins, il se restreint aux aspects traditionnels et décoratifs; aucun souffle de l'extérieur n'agite les draperies aux plis secs de ses personnages, aucune émotion ne vient animer leurs images impassibles, un idéal majestueux et grandiose empêche tout contact avec la réalité.

A Saint-Savin, comme dans la majorité des églises du XIe et XIIe siècle, l'alliance du passé gréco-romain et du passé oriental confère aux peintures une beauté âpre et farouche, rien n'y parle des merveilles du monde vivant. L'abandon de cette attitude au XIVe siècle, la recherche de la reproduction exacte des êtres et des choses, provoquait une première renaissance; précédée par la miniature laïque, la peinture française s'engageait franchement sur la voie de la sincérité et de la vérité.

Elle aurait pu s'y engager deux siècles plus tôt, sans l'épanouissement du vitrail, de la tapisserie et des conceptions de l'architecture ogivale, entre le XIIe et le XVe siècle.

Parmi les motifs de ce retard, l'Orient joue, ici en-

core, un rôle prépondérant; les croisades furent le prétexte de contacts plus étroits, d'une influence plus directe, l'Occident ne put s'empêcher d'admirer la civilisation musulmane, de révérer les vestiges du passé antique.

Chevaliers et grands seigneurs revenus de Terre Sainte, recherchaient la lumière, les couleurs vives, les draperies chatoyantes et gaies, ils aimaient l'orfèvrerie somptueuse, les verreries étincelantes, ils rejetaient les images sévères et sombres; un peu du soleil palestinien demeurait en leur cœur.

Au début du XIe siècle, les yeux de l'Occident se tournèrent avec angoisse vers Jérusalem; les persécutions furent le prétexte d'une première incursion sur les côtes de Syrie. Par la suite, plusieurs tentatives échouèrent, malgré le zèle des papes Grégoire VII et Victor III.

Leur successeur, Urbain VI, fut plus heureux; à la voix de Pierre l'Ermite, la France et une partie de l'Europe se soulevèrent. Le Concile de Clermont-Ferrand se sépara aux accents mille fois répétés de « Dieu le veut ».

En 1099, le 15 juillet, Jérusalem tombait aux mains de Godefroy de Bouillon; un royaume chrétien se constituait, effaçait les traces de l'infidèle.

Moins de cent ans après, une nouvelle croisade prêchée par Saint Bernard, aboutissait à un échec; il en était de même en 1187; quant à l'expédition de 1199-1204, déviée de son but, elle aboutissait au pillage de l'empire grec.

Saint Louis, avec une piété confiante, un enthousiasme réfléchi devait ranimer la flamme; victorieux des musulmans, il demeura quatre années en Palestine pour ne regagner la France qu'en 1254.

Une seconde tentative lui fut malheureuse, le 25 août 1270; il expirait à Tunis, prononçant ces simples mots : « Seigneur, j'entrerai dans votre temple et je glorifierai votre nom ». La mort du saint roi fermait le cycle héroïque des croisades.

Malgré tant d'efforts stériles, tant d'existences inutilement sacrifiées, tant d'actes de sauvagerie inexcu-

sables de la part de chrétiens, cet élan généreux, renouvelé durant des siècles, reste l'un des actes de foi les plus grandioses de l'époque médiévale.

Au point de vue artistique, ses répercussions influencèrent les directives de l'architecture, de la miniature et des arts décoratifs.

La construction du château Gaillard par Richard Cœur de Lion, à la fin du XIIe siècle, révèle l'imitation des forteresses du Levant; le donjon carré est abandonné pour le donjon circulaire dont Philippe-Auguste élevait de magnifiques exemples à Dourdan, à Coucy et au Louvre.

Hérité de l'Orient antique et de Byzance, le culte de l'ornement, du conventionnel, de l'irréel entraînait la miniature vers des conceptions incompatibles avec l'observation de la vie, mais très voisines de celles du monde musulman.

Au XIIIe siècle, apparaît l'imitation du vitrail, les enlumineurs rivalisent avec les verriers; le *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille* resplendit comme un vitrail de la Sainte-Chapelle; la couleur règne sur le dessin, elle est la grande réjouissance de l'esprit et des yeux, elle triomphe en même temps, dans la nef ogivale et le livre précieux, elle atteint au sommet de la perfection, au moment où la sculpture et la peinture doivent apprendre encore.

Les objets précieux rapportés de la Croisade ne s'éloignaient pas des aspects habituels de l'orfèvrerie occidentale dont les origines remontaient à l'Asie Mineure et à la Perse.

Ainsi, tout concourait à assurer la prééminence de l'influence orientale, mêlée aux caractères propres de notre art français, transposée sur le plan de notre sensibilité, profondément modifiée et assimilée, parfois même méconnaissable.

*
* *

En février 1439, Florence accueillait fastueusement l'empereur Jean VII Paléologue, le pape Eugène IV, le patriarche Joseph, suivis d'une foule de prélats, de

seigneurs, de savants, d'artistes et de poètes, réunissant l'élite de Byzance et de l'Italie.

Les Médicis donnèrent de belles fêtes en l'honneur de leurs hôtes; l'union des églises latine et grecque fut célébrée par de nombreuses réjouissances.

Aux termes d'un concile, tenu avec éclat, le Souverain pontif et l'empereur d'Orient proclament la fin du schisme. Pendant des mois, le peuple de Florence eut le spectacle de défilés brillants; les Byzantins étonnaient par le luxe et la richesse de leurs vêtements couverts d'or, de pierreries et d'ornements somptueux; tous les raffinements de Constantinople étincelaient une dernière fois.

De ces visions inoubliables, le pinceau de Benozzo Gozzoli conserve le souvenir aux murs de l'Oratoire des Médicis. Nous y voyons l'empereur Jean VII au pallium d'or, sa physionomie régulière et douce paraît mélancolique. Il songe peut-être à la ruine prochaine de son pouvoir, aux périls qui le menacent.

En 1448, il s'éteindra désespéré, laissant à son frère, Constantin Dracosés, la tâche de se faire tuer héroïquement par les Turcs.

Après plus de mille cinquante huit années, l'empire d'Orient disparaît en 1453; la prise de Constantinople, l'entrée triomphale de Mahomet II, consomment sa chute. Né du partage de l'empire romain entre les deux fils de Théodose, Arcadius et Honorius, il avait assumé depuis 395, date de son établissement, un rôle écrasant et difficile. Ayant survécu des siècles à l'empire d'Occident, il s'était constitué le gardien et le défenseur des trésors de la pensée gréco-romaine, il mêlait en une même admiration l'esprit de l'antiquité et la forme orientale.

L'Asie Mineure, la Russie, la Perse, une partie de l'Afrique, l'Europe, s'inspiraient de son idéal; sa mission civilisatrice s'étendait dans un domaine immense.

Son action sur le développement artistique de la France fut considérable, principalement en ce qui concerne l'architecture, la miniature et l'orfèvrerie.

Rempart de l'esprit et de la culture, l'empire d'Orient

luttait sans répit contre les Huns, les Perses, les Arabes et les Turcs, il s'épuisa contre des ennemis redoutables et obstinés, sa longue résistance étonne.

Déchiré à l'intérieur par des révoltes dynastiques, des hérésies, des révolutions, affaibli par des mœurs dépravées et sanguinaires, il réussit néanmoins à ne mourir qu'à l'aurore des temps modernes; avec lui finit le Moyen Age.

Nous verrons, au cours de ce livre, les résultats de son apport qui devait continuer, divulguer et compléter l'influence orientale antérieure.

Byzance, foyer de lumière et de beauté, eut le privilège de ravir les Barbares; ils y cherchèrent leurs modèles et leurs inspirations.

De Théodelinde à Dagobert, ils s'entourèrent d'étoffes, de manuscrits, de bijoux fabriqués à Constantinople. Aussi, la tradition byzantine imprime-t-elle sa marque sur l'enluminure française; celle-ci jusqu'au XIe siècle vit de ses enseignements et les communique à la peinture naissante; 1453 marque l'un des tournants les plus importants de l'histoire de l'art; le croissant remplaçait la croix, là où jadis l'idéal chrétien avait puisé sa force.

***

Le régime d'un fleuve, sa beauté, sa régularité dépendent du climat et de la formation géologique de son bassin. Avant de couler à travers les plaines entre deux rives verdoyantes, il a souvent pris naissance en quelques contrées montagneuses, il a été torrent capricieux avant de creuser son lit dans la vallée.

Tout au long de son cours, différents affluents sont venus l'alimenter et le grossir; parvenu à son embouchure, rien ne rappelle ses modestes origines.

Ces origines déterminent cependant l'abondance de ses crues et de ses inondations, à des centaines de kilomètres de distance, il subit encore l'influence des lieux où il est né.

Si le géographe doit remonter aux sources d'un fleuve pour en comprendre les caractères, l'historien

doit également accorder une grande attention aux sources de l'art qu'il étudie, à son « bassin », il y trouvera l'explication de toute l'évolution postérieure.

La Loire n'est pas moins belle pour avoir été un cours d'eau tumultueux, elle ne perd rien de son unité pour avoir absorbé de nombreuses rivières.

Il en est de même quand il s'agit de nos artistes du Moyen Age, ce n'est point diminuer leur mérite que d'analyser l'apport extérieur qui les a formés, les influences étrangères dont ils subirent la bienfaisante initiation. Rien ne peut sortir du néant, l'œuvre créée résulte d'un enseignement.

Toute compréhension impartiale de la peinture française pendant plus de cinq siècles a pour point de départ l'analyse des influences gréco-romaines et orientales.

CHAPITRE II

L'Epanouissement de la Peinture Française. L'Eglise catholique, le Mécénat royal et les Corporations.

Les ordres monastiques et l'art français. — Cluny et Citeaux. — Le culte des reliques. — Les pélerinages. — La vénération des saints. — L'influence du théâtre sur la peinture médiévale. — Le rôle des livres et ses conséquences. — Caractères de l'art religieux au Moyen Age. — Le mécénat royal de Philippe-Auguste à Louis XI. — Les corporations. — L'art profane et l'amour de la Nature.

Le soleil de juin darde ses rayons sur la terre chaude, les épis gonflés ondulent lentement aux caresses d'un souffle léger.

Des fleurs des champs : bleuets, coquelicots, boutons d'or, émaillent la prairie de leurs couleurs vives; mille oiseaux s'envolent, grisés de bonheur et de joie.

Affairés aux rudes travaux de la moisson, les paysans ont déserté leurs demeures.

On les voit, maniant la faux, conduisant de lourds attelages perdus dans l'immensité, points infimes, sous le ciel lumineux.

Les villages sont muets; à la porte des maisons basses, quelques vieilles femmes tricotent en devisant.

Parfois, des enfants traversent le chemin, un chien aboie, tout semble endormi dans la quiétude et le repos.

A peine arrivé, le voyageur aperçoit une église, dont le clocher domine les habitations environnantes; souvent cette église est romane, elle veille depuis des

siècles sur les hommes, rythmant de son timbre le cours de leurs existences, symbole du divin parmi l'activité terrestre.

Du nord au sud, de l'est à l'ouest, la France est couverte de ces modestes sanctuaires, ils sont sa parure. C'est un enchantement, un plaisir toujours nouveau de contempler ces pierres vénérables, ces porches trapus, ces voûtes massives.

Au sortir des magnificences de la nature, du poudroiement de la route ensoleillée, l'on aime la fraîcheur et le calme reposant de la modeste église, l'atmosphère de recueillement qui s'en dégage.

L'intérieur est souvent vide et nu; les guerres de la Réforme, les invasions, la fureur destructive de 1789, se sont acharnées sur tout ce qui était précieux; n'ayant pu détruire l'édifice lui-même, elles lui ont ravi ses ornements et ses richesses.

Pauvres richesses, fruits de la piété et de la générosité des fidèles, accumulées à grand'peine, humbles tributs de reconnaissance et de vénération.

Le nombre des églises, couvents et abbayes, détruits, spoliés ou saccagés est inouï.

Malgré tant de ravages, il n'y a pas un coin de France qui ne possède son monastère ou sa chapelle.

Du plus infime village à la grande cité, le christianisme a construit des sanctuaires avec une admirable prodigalité,

Pendant tout le Moyen Age, il n'a cessé d'assumer un rôle de premier plan, de repousser le matérialisme et la barbarie au profit de la science et de la beauté.

Depuis son établissement en Gaule, à la fin du IVe siècle, depuis les prédications de saint Martin et de ses disciples, le clergé et les moines se montrèrent respectueux des chefs-d'œuvre du paganisme; les lettres et les arts sollicitèrent leur attention.

Peintres, orfèvres, copistes, enlumineurs, sculpteurs, architectes, écrivains, les religieux entretinrent l'amour des belles choses, conservèrent les traditions gréco-romaines, s'efforcèrent de ranimer le goût des créations spirituelles.

Aux VIe et VIIe siècles, les monastères de Saint-Wandrille et de Saint-Germain-des-Prés, paraissent des îlots de clarté émergeant de la boue qui recouvre le monde.

Sous Charlemagne, les abbayes de Saint-Riquier, de Reichenau, de Saint-Germain-de-Flaix, sont à la tête du mouvement de rénovation artistique.

Des prélats humanistes et lettrés se passionnent au développement de l'architecture, de la sculpture et de l'enluminure.

Saint Hilaire, saint Fulgence, saint Eloi préservent les livres anciens de la destruction et multiplient les nouveaux; les évêques de Reims, d'Auxerre, de Constance exercent un mécénat actif. Jusqu'au XIIIe siècle, les artistes appartiennent souvent aux ordres; la production littéraire et plastique sort des cloîtres, d'où son caractère hiératique.

Quelques exemples suffiront pour donner un aperçu de l'importance du rôle des abbayes.

*
**

En Alsace, s'élève, aux temps carolingiens, le célèbre couvent du Mont-Saint-Odile.

Détruit par les Huns, il est reconstruit, grâce au pape Léon IX, en 1040; il connaît au XIIe siècle, une rare splendeur.

L'abbesse Herrade de Landsberg a laissé le souvenir d'un esprit encyclopédique,

Elle écrivit, à l'usage de ses religieuses, un volume de sept cents pages, orné de miniatures de sa main : « *L'hortus deliciarum* »; elle y exposait et résumait l'ensemble des connaissances contemporaines. Fondé par saint Firmin, l'une des quatre grandes abbayes bénédictines de l'Empire, le monastère de Murbach étendit sa renomnée au loin; sa puissance temporelle et spirituelle lui assurait une autorité incontestée; au XIIIe siècle, le tombeau d'Eberhard d'Esquisheim y fut placé.

La Normandie reçut de son duc Guillaume, succes-

seur de Rollon, les abbayes de Saint-Etienne et de la Trinité.

Déjà, au VIIe siècle, avec saint Wandrille et saint Philibert, s'étaient établis les monastères de Jumièges et de Saint-Wandrille, dont l'action civilisatrice se passe de commentaires,

Ne le cédant en rien à la Normandie, la Bretagne s'enorgueillissait de l'abbaye de Beauport, instituée par Alain d'Avaugour, au XIIe siècle; du collégial de Folgoët, comblé de présents par les ducs Jean IV, Jean V et la reine Anne.

Prototype de Fontenelle et de Jumièges, Saint-Ouen connut une prospérité digne d'admiration; Rouen lui doit une partie de son éclat.

Hautecombe, le Bourget, Bellevaux, Talloires, Aillon, Chamouni-Prieuré, Sixt, Mégève, Saint-Jean-d'Aulph, assurèrent la vie spirituelle de la Savoie, lui conférèrent une place de choix dans l'histoire de l'art français.

Mais, c'est à la Grande-Chartreuse que se développa le plus beau des centres religieux .

Chaque année, la salle du Chapitre réunissait les prieurs de plus de cent couvents, disséminés à travers l'Europe; la région entière bénéficia de la charité et de l'enseignement des moines.

Il en fut de même à Saint-Honorat, dans le Midi; le rayonnement de cette abbaye paraît immense.

L'on pourrait multiplier les exemples; des volumes ne suffiraient point à l'analyse du rôle artistique des couvents; rôle bienfaisant entre tous, d'une porté incalculable,

Une attention spéciale doit être accordée à Cluny et à Citeaux; deux phares dont les rayons éclairèrent les ténèbres, sauvant les navires en détresse, guidèrent et ranimèrent les esprits chancelants.

***

L'abbaye bourguignonne de Cluny était la plus vaste du monde; l'église seule, avec ses deux transepts,

ses cinq nefs, ses cinq clochers, égalait presque les dimensions de Saint-Pierre de Rome. Etablie, en 910, par Bernon d'Aquitaine, commencée en 1088, consacrée en 1130, elle fut incendiée par des mains criminelles en 1793, démolie pierre par pierre, de 1798 à 1811.

Il n'en demeure que de rares vestiges : une porte, un morceau de transept surmonté d'un clocher, le palais du pape Gélaise, l'église Notre-Dame, quelques chapiteaux, échappés aux vandales.

Véritable cité, elle avait formé l'ensemble le plus imposant qui soit; son enceinte fortifiée, ses tours, ses clochers, ses jardins étaient célèbres dans tout l'Occident.

Des abbés remarquables, un Odon, un Mayeul, un Odilon, un Pierre le Vénérable, donnèrent une précieuse impulsion à ce foyer ardent de piété et de pensée chrétienne.

La contrée entière se couvrit bientôt d'églises clunisiennes, joyaux de l'art roman.

C'est à Cluny que fut résolu, pour la première fois, le problème de la voûte d'arête, copiée et imitée par l'Italie et l'Allemagne; c'est à Cluny que s'élabora l'aspect des façades entourées de deux tours, aspect fréquent, à Paray-le-Monial, à Vézelay, à Hirsau.

L'architecture romane doit à Cluny ses plus rares innovations, ses créations les plus admirables, son expansion la plus étendue. M. Emile Mâle écrit : « Il n'y a rien de plus grand au Moyen Age que Cluny, cette grandeur est telle qu'on n'a fait jusqu'à présent que l'entrevoir. »

En effet, non seulement les clunisiens brillèrent dans les lettres avec Syrus, Aldebald, Raoul Glaber, Jotsauld, non seulement ils entretinrent la pratique du grec et du latin, l'étude des textes antiques, ils se livrèrent également aux arts plastiques avec une passion sans cesse en éveil.

Le monastère possédait un atelier d'enluminure renommé, l'on y copiait et transcrivait des ouvrages sacrés ou profanes; entre le XIIe et le XIIIe siècle, la bibliothèque renfermait plus de mille volumes.

Cette richesse se retrouve à Saint-Benoit-sur-Loire, où chaque année s'exécutaient dix mille manuscrits nouveaux, à Moissac, métropole de Cluny en Languedoc, dont le tympan, peint et doré, semblait une page étincelante de missel.

Les miniaturistes clunisiens rivalisèrent avec les maîtres; rien n'égale leur science, leur goût, leur patiente probité.

Au xve siècle, Cluny répand ses gravures par toute la chrétienté, elle diffuse, dans un but d'apostolat, une technique, alors nouvelle, qu'elle perfectionne et améliore.

Une fatalité déplorable nous prive des fresques ornant les murs de l'abbaye et de ses annexes, fresques du xiie siècle, dont nous possédons des exemples similaires à Nevers, Anzy-le-Duc, Charlieu et Berzé-la-Ville.

Les écrivains du temps s'accordent pour saluer la beauté des peintures clunisiennes; elles témoignaient d'une renaissance appréciable, pleine de promesses.

L'influence de Cluny s'étendait à ses trois mille sept cents filiales; l'œuvre poursuivie par elle a un caractère universel et international, l'on discerne cette influence dans les pays les plus divers.

Cluny a eu la passion de la beauté, de l'ordre, de la grandeur spirituelle, elle a voulu louer le Seigneur, le glorifier et l'honorer par des chefs-d'œuvre, elle a eu le sentiment de l'unité et de la noblesse, elle a été la protectrice par excellence des arts et des lettres.

Aucun terme ne peut célébrer dignement la splendeur de sa mission, le Moyen Age lui est redevable de créations insignes.

Vers 1098, se formait, en Bourgogne, l'ordre monastique de Citeaux; son importance grandit au xiie siècle; cet ordre austère repoussait le luxe et la richesse, recherchait les vertus de l'Evangile. Les cisterciens devaient être, suivant l'heureuse expression de Pierre Lespinasse, les plus magnifiques civilisateurs du Moyen Age. Ils répandirent de par le monde le type sévère et grandiose de leurs églises de Citeaux et de Clairvaux.

La Scandinavie apprit d'eux l'architecture et la sculpture; ils établirent les abbayes de Vitskol, de Soro et d'Esrom, en Danemark; de Varnheim, d'Alvastra, en Suède; de Lysa et d'Hovedo, en Norvège.

Jusqu'à la fin du Moyen Age, les arts scandinaves reproduisent les sujets et les motifs créés par la France, cette prééminence est due aux moines, surtout aux cisterciens.

Ceux-ci fondèrent également de puissantes abbayes en Pologne, à Koprzywnica, à Zawichost, à Jendrzejow et à Sulejow. En Allemagne, leur rôle est considérable; ils y imposent l'architecture bourguignonne, sans modifications sensibles. Il en est ainsi à Ebrach, à Riddagshausen, à Walkenried.

« Partout, note M. Emile Mâle, les moines cisterciens apportèrent une architecture simple, solide et pure qui était le gothique de la Bourgogne. »

Saint Bernard avait fait de Citeaux l'une des forces de la chrétienté; entre 1113 et 1115, l'abbaye essaime douze succursales; les principales s'établirent à la Ferté, Pontigny, Clairvaux et Morimond.

Charles Grolleau et Guy Chastel écrivent : « Citeaux collabore à l'art du XIIe siècle dans ce qu'il a de meilleur et, grâce à lui, le meilleur aussi de cette architecture originaire de Champagne et de l'Ile-de-France passe à l'Espagne, à l'Italie, aux Pays-Bas, à l'Angleterre, à l'Allemagne, à la Pologne, à toute l'Europe. Et en même temps qu'il enfante des chefs-d'œuvre de discrétion, l'art cistercien multiplie une puissante iconographie... »

De celle-ci, la bibliothèque de Dijon possède d'éloquents témoignages, ce sont les manuscrits aux enluminures sévères, exécutés au couvent même.

Retenons : *La Bible de Citeaux,* copiée et revisée de 1098 à 1109, sous la direction de l'abbé Saint-Etienne Harding; *Le Légendaire de Citeaux,* le *De Psalmis,* de Saint-Augustin; *Moralia,* de Saint-Grégoire le Grand, où nous voyons des moines cisterciens s'adonnant aux travaux agrestes; *Le commentaire de Saint Jérôme sur les Prophètes;* ouvrages datant du début du

XIIe siècle, sans aucune couleur brillante, sans rien qui charme, ouvrages austères et néanmoins intéressants. En dehors de Cluny et de Citeaux, combien d'ordres favorisèrent les progrès de l'art français? nous ne pouvons songer à les énumérer ici, tant leur nombre est élevé, leur action diverse.

***

Les églises d'Ile-de-France rivalisèrent avec celles de Bourgogne; l'Europe reverra leur splendeur, l'esthétique ogivale y atteignit un éclat sans pareil. Là encore, il faut nous borner, ne prendre qu'un exemple entre mille. Possédant les reliques précieuses de martyrs, la basilique de Saint-Denis connut de bonne heure une réputation universelle.

Un esprit éminent, Suger, agrandit le vieil édifice roman, modifia la voûte et la nef, éleva de 1132 à 1144 la travée des tours et le chœur. A Saint-Denis, au déambulatoire, la découverte de la croisée d'ogives eut son premier exemple, découverte capitale, révolutionnant toute l'achitecture, lui offrant des possibilités merveilleuses, constituant la plus magnifique création humaine depuis l'antiquité grecque. Egalement à Saint-Denis, d'admirables verrières éblouirent les yeux, elles servirent de modèles à celles de Chartres, du Mans, de Poitiers, d'Angers; le XIIe siècle ne connut rien de plus beau.

Ce sont enfin les artistes de la basilique qui abandonnèrent en partie les enseignements byzantins et carolingiens, pour se rapprocher de la nature et de la vie.

Aux portes, aujourd'hui détruites, ils introduisirent le mouvement, l'expression et les costumes contemporains dans leurs figures sculptées, ils allièrent le souci décoratif et monumental à un réalisme nouveau.

Consacrée le 11 juin 1144, en présence de Louis VII, la basilique s'achevait entre 1231 et 1281; quelques chapelles témoignèrent plus tard de la piété de Charles V.

Saint-Denis, nécropole des rois de France, devait

subir les ravages de la Révolution, des barbares profanèrent ce que les siècles avaient respecté.

Comme Citeaux et Cluny, l'œuvre de Suger a été l'un des centres religieux et esthétique de l'Europe.

L'origine de cet épanouissement, ce sont les reliques qu'elle avait mission d'honorer et de conserver; il en est de même pour la majorité des sanctuaires de la France.

Architectes, peintres, sculpteurs, ornemanistes, stimulés par des évêques ou des abbés érudits, rivalisèrent de talent, voulurent donner aux reliques un écrin magnifique.

La possession d'une parcelle de la vraie croix, d'une épine de la sainte couronne, d'un fragment du chef de Saint Jean-Baptiste ou de Sainte Anne, provoqua la construction de Chartres, d'Amiens, de la Sainte-Chapelle, des églises d'Ile-de-France, de Champagne, de Picardie et d'Auvergne. Si tant de monuments s'élèvent après les croisades, l'arrivée de Terre Sainte d'un grand nombre de reliques explique leur beauté et leur richesse.

Le culte de ces reliques suscitait des réalisations splendides, fruit de l'amour et de la reconnaissance, sculpteurs et peintres subirent son influence.

En effet, ils représentent des épisodes de la vie des Saints, dont un souvenir repose à l'intérieur de l'Eglise; ils introduisent dans ces représentations une fraîcheur d'inspiration, une spontanéité ingénue, capables de parler au cœur et aux yeux du chrétien, ils s'efforcent d'être accessibles à tous, ils parvinrent rapidement à une familiarité pleine d'heureuses promesses.

*
**

De la vénération des reliques dérivait l'importance des pélerinages. Ils exercèrent une action directe sur l'évolution de l'art français, lui donnèrent un caractère vraiment universel, facilitèrent les échanges internationaux, unifièrent la pensée et les croyances de peuples différents; en dehors des frontières, ils entretinrent un esprit de large compréhension.

Pendant des siècles, Cluny dirigea les foules vers Saint-Jacques-de-Compostelle.

Sur la route, églises, chapelles et couvents disaient la piété et la générosité des fidèles.

A Notre-Dame de Liesse affluaient d'innombrables pélerins; l'abbaye de Saint-Gilles du Gard, entre le IXe et le XIIIe siècle, accueillit les rois de France, les papes et la multitude des chrétiens.

Saint Sernin de Toulouse rivalisait avec Saint-Jacques-de-Compostelle et Saint-Martin de Tours; venant d'Italie et d'Allemagne, l'on s'y arrêtait volontiers, la basilique devint bientôt l'une des plus riches d'Occident; consacrée, en 1096, par Urbain II, elle se terminait, vers 1119, sous Calixte II.

En possession d'une relique de Sainte-Foix, dérobée d'ailleurs aux religieux d'Agen, l'église de Conques connut, à partir du IXe siècle, une renommée sans pareille.

Des offrandes, des dons royaux, y témoignèrent d'une profonde vénération; un trésor d'objets précieux s'accumulait depuis des siècles; la Révolution le pilla comme elle avait fait à Cluny, à Citeaux, à Saint-Denis.

En 1448 le pélerinage des Saintes-Marie-de-la-Mer rayonnait sur toute la Provence, attirait de simples et touchants hommages, mêlés parfois de superstition et d'un reste de paganisme.

La vénération des saints, dont le rôle artistique est immense, s'exprime également dans la vie des corporations.

L'artisan le plus humble, travaillant en quelque boutique basse et obscure de Paris, de Rouen ou de Chartres, appartenait à une Confrérie.

Image transformée des collegia gallo-romaines, cette confrérie remplaçait le culte d'Apollon ou de Vénus par celui d'un saint patron.

Les jours de fêtes patronales, un service solennel se célébrait à l'église; chaque membre de la corporation contribuait aux offrandes en l'honneur d'un saint vénéré et aimé comme un protecteur et un père, il se plaisait à contempler les traits édifiants de son exis-

tence, sculptés aux portails de la cathédrale, peints dans les manuscrits, reproduits sur les tentures, il aimait entendre un prédicateur lui parler de celui qu'il considérait en ami, dont il s'efforçait d'imiter les vertus.

Pour répondre à ces désirs, les artistes recherchèrent les légendes et les récits se rapportant aux saints; ils n'osèrent d'abord les représenter sous un aspect réel, ils eurent recours à un hiératisme discernable en certaines statues de Chartres et d'Amiens.

Cette attitude change au XVe et au XVIe siècle, un sentiment de confiance la remplace; le personnage sacré descend de son piédestal, s'humanise, adopte les coutumes et les usages de l'époque, revêt les vêtements contemporains, rien ne le différencie des acteurs de scènes profanes. Aucune préoccupation de véracité de lieu, ni de temps, aucun souci d'archéologie; le XVe siècle transpose hardiment le passé dans le présent; il en résulte des visions exquises, un tableau évocateur du temps.

Pour honorer Saint Martin, Saint Paul, ou Saint Jacques, les corporations offrent à leur église, à leur chapelle, un rétable, une verrière, une tapisserie, un livre enluminé.

L'œuvre offerte devait surpasser en beauté et en perfection technique tout ce qui avait été tenté auparavant; une noble émulation dirigeait les artistes vers des efforts générateurs de progrès.

Aux nécessités d'apologétique s'unissait la recherche d'expressions nouvelles, d'une liberté grandissante. Recherche également appréciable dans les scènes du Nouveau Testament, le sentiment de la douleur et de la majesté n'y exclut jamais le détail anecdotique, l'observation plaisante. Ici prédomine l'influence du théâtre, elle permet de comprendre certains aspects de la peinture française médiévale, elle contribue à la découverte de la vie, de la nature et du pittoresque; elle explique des réalisations, dont la licence et l'emportement peuvent surprendre.

*
**

Les premiers essais du Théâtre moderne eurent lieu à l'ombre des sanctuaires; ils servirent à l'instruction des fidèles.

Soucieux d'émouvoir la multitude ignorante, accessible aux seules réalités tangibles, des prêtres jouèrent devant elle des épisodes du drame liturgique, illustrèrent objectivement le sens des fêtes rituelles, s'adressèrent aux yeux et à l'imagination, faute de pouvoir atteindre la réflexion.

M. Cohen a découvert le plus ancien témoignage connu de cette préoccupation dans *Le Regularis Concordia* du bénédictin anglais, Saint Ethewold, livre écrit, de 965 à 975, destiné à rendre sensible l'office pascal.

Dès l'an mille, et peut être avant, les moines constituaient les éléments d'un théâtre religieux.

La France fut dans ce domaine la grande novatrice, elle conserva la première place jusqu'au XVIe siècle; elle inventa le drame sacré à l'Abbaye de Fleury-sur-Loire, le développa en d'autres églises et couvents, lui assura une diffusion européenne.

Du Xe au XVIIe siècles les sujets préférés sont les évangiles, ils constituent la source par excellence de toute inspiration; acteurs et spectateurs affectionnent particulièrement le cycle pascal, les scènes de douleur et de tristesse; ils y mêlent vite des réflexions amusantes, une ironie moqueuse.

A côté du cycle pascal, le cycle de Noël jouit d'une faveur grandissante; aux pleurs et aux transports d'affliction succèdent les visions de paix et de joie.

Jésus dans la crèche, l'arrivée des bergers et des mages, la fuite en Egypte, l'enfance et l'adolescence du Sauveur, autant de thèmes où s'exprime une poésie faite de tendresse naïve et d'amour.

Une mise en scène compliquée, le goût de la couleur et du luxe, le déploiement d'accessoires ingénieux, de costumes, de décors et de musique, conféraient au drame sacré un éclat étonnant.

L'audace et l'invention des hommes de ce temps nous surprennent, ils ne reculèrent devant aucune difficulté, puisèrent dans leur foi simple et pure des idées extraordinaires.

Au XIIe siècle les auteurs dramatiques occupent une situation en vue; les acteurs deviennent légion, les représentations durent de longues heures, des journées entières; clercs, bourgeois, membres de confrérie se joignent aux prêtres et aux moines, heureux d'assumer le moindre rôle.

Les artistes assistent à ces spectacles essentiellement populaires, fruit de la collaboration de toute une société, unie dans une même foi, dans un même idéal, interprétant l'Evangile à sa manière, y introduisant des sensations personnelles avec une liberté et une franchise rares.

Sculpteurs et enlumineurs s'efforcent ensuite de traduire sur la pierre ou le parchemin des aspects analogues; la route qu'ils suivent est parallèle à celle du théâtre. Primitivement installé dans le chœur ou la nef de l'église, celui-ci occupe aux XIIe et XIIIe siècles un large espace devant le porche, il s'adresse à des milliers de spectateurs, il joue des œuvres célèbres telles que : *Le Jeu de Saint Nicolas*, par Jean Bodel; *Le Miracle de Théophile*, par Rutebeuf; *Les nativités liégeoises, Le Jeu d'Adam.*

Le paysan ou le bourgeois qui regarde se dérouler devant ses yeux attentifs les scènes terrifiantes du Jugement Dernier, frémit à la vue de la gueule de l'Enfer d'où sortent des diables grimaçants et hurlants, s'extasie devant la douceur de la Sainte Vierge, la bonhomie de Saint Joseph, regarde la montée au Calvaire, s'indigne, essuie ses larmes et ne peut retenir son angoisse, cet homme communie véritablement avec le spectacle, il en saisit les plus infimes nuances, tout parle à son esprit et le révolutionne.

Aux XVe et XVIe siècles le réalisme émouvant du théâtre se retrouve au sein des arts plastiques, une même soif de pathétisme, de souffrance, de déchirement préoccupe les écrivains comme Eustache Marcadet, Ar-

nould Gréban, Jehan Michel et les peintres de danses macabres, au rythme infernal.

Le créateur, dramaturge ou artiste, veut, avant tout émouvoir, éveiller des sensations violentes, parler au peuple un langage qu'il comprenne, il veut répondre au but moralisateur et éducateur de toute iconographie chrétienne.

Il conserve une liberté d'allure, une faculté d'observation, une perception de la réalité des choses qui le préservent de la sécheresse, le replongent sans cesse dans la vie, confèrent à ses œuvres un dynamisme intense.

Cependant, l'absence de discipline, l'observation de traditions périmées engageaient le théâtre dans une voie dangereuse, il s'endort au XVIe siècle, agonise lentement, incapable de secouer sa torpeur, il ne répond plus aux préoccupations du moment.

Un arrêt du Parlement de Paris interdisait, en 1548, *Les Jeux de la Passion,* condamnait les excès de certains mystères, excès incompatibles avec le respect des textes religieux.

La disparition totale du drame sacré se consommait à la fin du XVIe siècle; avec lui disparaissaient les théories artistiques du Moyen Age, un monde nouveau partait à la conquête d'autres trésors.

Au point de vue esthétique, le théâtre liturgique avait introduit dans la peinture et la sculpture le souci permanent du contact avec la réalité, l'amour de la nature, la volonté de ne reculer devant aucune expression passionnée, le goût du mouvement, de l'action, la faculté de mêler au tragique le pittoresque et la fantaisie.

Un curieux témoignage de l'influence des mystères nous est fourni par la modeste chapelle de Saint Sébastien, à Lanslevillard.

Celle-ci devait servir de salle de réunion à quelque confrérie locale, l'on y répétait les scènes principales du cycle de la Passion, de la Nativité ou de la vie des Saints.

Voulant traduire plastiquement les passages qui

l'avaient frappé, un artiste de l'endroit recouvrit l'intérieur de fresques figurant l'existence de Jésus et de Saint Sébastien.

Rien de plus naïf, de plus spontané que ces peintures dépourvues de toute prétention; elles illustrent simplement des mystères, elles s'inspirent de leur idéal, elles reflètent l'émotion de l'artiste.

L'on trouverait, à travers la France, bien des témoignages analogues de cette influence du Théâtre sur la peinture, influence qui disparaît au XVIIe siècle pour renaître à l'époque de Watteau, de Pater et de Lancret.

*
**

Si l'on tente de dégager en une vue panoramique les éléments principaux dont se forme la peinture française médiévale, les sources auxquelles elle puise, les facteurs qui favorisent son épanouissement et lui donnent son caractère, il convient d'accorder une attention spéciale à l'influence des livres. Influence égale à celle du culte des saints, des reliques, des pèlerinages et du théâtre, influence qui éclaire d'une vive lumière la signification des scènes représentées, permet de comprendre des intentions souvent obscures et cachées.

M. Emile Mâle souligne l'importance de *La Légende dorée* et des *Evangiles apocryphes;* l'art du Moyen Age vécut de l'interprétation de ces deux ouvrages, lus et commentés avec ferveur.

L'éminent historien insiste également sur le rôle des *Méditations sur la vie de Jésus,* attribuées à Saint Bonaventure; au XVe siècle, peintres et sculpteurs y trouvèrent des images de fraîcheur, d'ingénuité, de douceur, une beauté tragique sans excès; ils en reçurent un véritable rajeunissement, ils y puisèrent des thèmes nouveaux.

Il en fut de même pour la célèbre *Bible des Pauvres,* aux images saisissantes, répandue par milliers à la fin du XIIIe siècle, popularisée par la gravure et dont le premier exemplaire se trouve au monastère de Saint-Florian, en Autriche.

A la *Bible des Pauvres* s'ajoute le fameux *Speculum humanæ salvationis,* inspirateur des œuvres symboliques du XVe siècle, livre rempli de visions, dont l'on discerne l'imitation, non seulement chez nos enlumineurs et nos verriers, mais chez Van Eyck, Van der Weyden et les tapissiers de la Chaise-Dieu.

Nous avons déjà parlé du livre de Filippo Barbieri, bréviaire des maîtres du XVe et du XVIe siècle.

L'invention de la gravure, la modicité du prix des livres devaient augmenter leur influence et la rendre plus sensible encore.

Il y a souvent parallélisme entre les lettres et les arts; les écrits de Saint Thomas d'Aquin, de Saint Bernard, de Jacques de Voragine, de Vincent de Beauvais, de Guillaume Durand, participent à ce désir encyclopédique de tout connaître, de tout expliquer, désir si émouvant aux porches des cathédrales de Reims, de Chartres, de Paris et de Beauvais.

La majorité des peintres et enlumineurs du Moyen Age travaillèrent d'après des ouvrages connus, un même livre a pu éveiller l'imagination du moine espagnol comme du laïc bourguignon.

Au XIIIe siècle, surtout, le symbolisme le plus obscur s'illumine pour nous, grâce à l'étude des « sommes » contemporaines, on a pu suivre les effets du *Speculum majus* de Vincent de Beauvais sur les directives de la peinture et de la sculpture. Paru vers 1250, cette synthèse de la science humaine décrivait et analysait l'univers entier; l'auteur y montrait une érudition prodigieuse; il avait lu et commenté des milliers de volumes avant de parvenir à cette vision d'ensemble.

Le *Speculum majus* devint aussitôt le compagnon préféré des artistes, ils l'illustrèrent, lui demandèrent une documentation inépuisable, ils y apprécièrent une image saisissante du monde, élargissant singulièrement leur propre horizon. En dehors de la sève populaire qui s'épanouit dès le XIIIe siècle, en étroite union avec la nature et l'observation familière des êtres et des choses, en dehors de l'influence du théâtre religieux, du réalisme, du souci de traduire les aspects divers

de l'existence, se place le rôle dogmatique et philosophique des livres.

Rôle considérable, car il contraint l'esprit créateur à une discipline bienfaisante, le force à exprimer plastiquement des symboles, le dégage de la transcription de la seule vérité, pour l'élever sans cesse vers le spirituel, lui offre enfin une base solide, d'où il tirera ses forces et son audacieuse assurance.

*
**

L'Eglise a vu renaître dans son sein les arts graphiques, elle a conservé précieusement l'héritage gréco-romain, elle a été l'initiatrice et la protectrice de tous ceux qui voulurent honorer Dieu par des images de beauté et de rayonnante majesté. Pendant des siècles, la pensée et l'intelligence se sont réfugiées à l'ombre des cloîtres et des églises.

Après la tourmente barbare, le clergé et les moines défrichèrent patiemment un sol inculte, ils recommencèrent à bâtir au grand jour, ils répandirent des trésors à travers l'univers chrétien.

Les progrès de l'architecture, de la peinture et de l'ornementation sont leurs œuvres, l'humanité leur est redevable d'un épanouissement, fruit de recherches obscures et acharnées.

Jusqu'au XIIIe siècle, le caractère religieux des créations de l'esprit en explique l'aspect; cependant, jamais l'Eglise romaine ne voulut entraver l'ascension triomphante du progrès; à l'encontre de l'Eglise d'Orient, figée en des doctrines immuables, elle accueillit les innovations plastiques les plus hardies, elle reconnut les bienfaits de la liberté et de l'imagination; loin d'arrêter les découvertes de chaque époque, elle les favorisa de tout son pouvoir, jouant ainsi une action décisive sur l'évolution de la peinture française. Comme le Christ s'était adressé aux humbles et aux pauvres, comme il avait fait sa société du publicain et du pécheur, l'Eglise de Rome s'est penchée avec sollicitude sur le peuple des villes et des cam-

pagnes, elle a voulu lui parler un langage qu'il comprenne, tourner ses yeux vers le ciel, le réconforter de promesses, alléger le fardeau des sombres journées de travail et d'oppression.

L'art conçu par elle s'adresse aux hommes, ne s'arrête ni aux conditions sociales, ni aux frontières; il doit conduire l'opulent seigneur et le gueux vers un paradis où le juste ne connaîtra nulle hiérarchie.

S'opposant à la féodalité, contrebalançant ses excès et sa conception détestable de la vie, l'Eglise a réussi un art accessible au peuple entier.

Au Moyen Age, cet art est avant tout un acte de foi, un acte de reconnaissance; il exprime les souffrances du Christ en versant des larmes abondantes, il décrit son enfance en riant de plaisir, il ressent avec une émotion profonde ce qu'il peint ou modèle, il domine la réalité, car il travaille à la glorification des choses divines.

Nous sommes à cent lieues du dilettantisme de la Renaissance; le miniaturiste qui passe sa vie sur un Missel, le sculpteur qui crée amoureusement une œuvre destinée à n'être aperçue que des oiseaux du ciel, le verrier qui combine une symphonie céleste sans se préoccuper de sa renommée personnelle, ces artistes sont indifférents à l'argent, aux honneurs, aux rivalités matérielles; il leur suffit de contribuer au service de Dieu.

L'alliance du divin et du terrestre a été tentée par eux avec un bonheur singulier, alliance impossible à première vue et qui, pourtant, existe à Chartres, à Amiens et à Reims.

La France assume un rôle primordial dans cette éclosion des forces spirituelles, dans cette apothéose de ce qui surélève l'homme; non seulement, elle a été le berceau d'une véritable résurrection, mais elle a donné ses enseignements à l'Europe entière; l'Italie lui doit beaucoup, elle ne peut rivaliser avec la splendeur de ses créations, elle demeure très en retard, comme l'Allemagne, l'Angleterre et la Scandinavie.

Parce qu'il est essentiellement religieux, l'art médié-

val ne recule point devant la mort et la douleur, il ose traduire la gamme complète des sensations humaines sans faiblesse ni crainte.

*
**

La royauté a créé l'unité de la France, unité territoriale, morale et sociale; elle a coordonné les efforts d'un chacun au service du bien général; elle n'a cessé de lutter contre la féodalité égoïste et rétrograde; puis contre la noblesse jalouse de ses prérogatives, rebelle à toute discipline nationale.

Avec une âpreté de commerçant habile, soucieux de ses responsabilités, elle a saisi les occasions de repousser les frontières, d'acquérir des provinces nouvelles, d'élargir sans cesse le domaine royal, de lui donner puissance et richesse, de lui assurer la suprématie en Europe, de le prémunir enfin contre la guerre civile et le danger extérieur.

En assumant ce rôle pénible et ingrat, des souverains éclairés favorisèrent l'ascension et l'épanouissement d'une nation, forte de ses droits, consciente de sa mission, capable d'exprimer avec éclat les enfantements de son génie.

Ils y parvinrent au prix de combats acharnés, contre l'envahisseur étranger, contre les peuples voisins, avides de saisir le prétexte de nos désordres et de nos querelles, pour nous ruiner; contre leurs parents, leurs familles, leurs serviteurs, ils eurent à déjouer des complots criminels, à se défendre sans cesse. Unifier et pacifier, discipliner et protéger, tel fut le programme royal à l'intérieur; dans le domaine des arts plastiques, ses effets semblent aussi nombreux que bienfaisants.

A l'action de l'Eglise romaine se mêle directement l'action de la royauté, action complexe et diverse, aux résultats précieux.

Le mécénat éphémère et brillant des ducs de Bourgogne, de Normandie et de Bretagne, l'éclosion artistique de centres régionaux dans le Midi ne peuvent

entrer en parallèle avec la protection ininterrompue, accordée aux créations plastiques par la cour de France.

Elle seule pouvait assurer le maintien des traditions, encourager les progrès, hiérarchiser et contenir des élans généreux.

L'Ile-de-France et la Touraine disent assez la munificence royale, son amour des arts, la délicatesse de ses goûts, le souci permanent d'employer les architectes, les peintres et les sculpteurs de talent.

Nous avons déjà noté la préoccupation de Charlemagne d'assurer la splendeur du culte par des œuvres d'art de grande beauté; les basiliques d'Aix-la-Chapelle, de Francfort, de Compiègne, de Thionville proclamaient cette préoccupation, fertile en résultats heureux.

L'empereur possédait une bibliothèque, entretenait des miniaturistes, suivait avec intérêt les efforts de la peinture, se montrait généreux et libéral, voulait ressusciter le prestige artistique du monde antique, rivaliser avec la Rome de César et d'Auguste.

De même, il imposait le chant grégorien, réclamait l'unité de la liturgie, fondait des écoles où la musique connaissait une véritable renaissance.

La fin du XIe siècle et le début du XIIe sont pleins des réformes de Philippe-Auguste, réformes à l'usage de la bourgeoisie, qui recevait une puissance et une force légales, réformes dirigées contre la noblesse turbulente; elles aboutirent à la victoire de Bouvines, en 1214; les milices communales et les troupes royales écrasèrent les vassaux rebelles, portèrent un coup décisif à la féodalité.

Esprit pratique et avisé, possédant au plus haut degré le sentiment national, Philippe-Auguste a laissé le souvenir d'un protecteur remarquable des lettres et des arts.

Il avait le goût du beau et du luxe; grâce à lui, Paris s'agrandit et s'embellit; l'on y construisit, de 1190 à 1207, un mur d'enceinte défensif, la forteresse du Grand-Châtelet, les Halles; beaucoup d'autres mo-

numents publics témoignèrent de l'importance d'une ville de cent mille habitants.

Symbole d'une puissance chèrement acquise, le donjon royal du Louvre, haut de trente et un mètres, s'éleva au centre d'un château flanqué de quatre tours, défendu par une enceinte redoutable, entouré de fossés profonds.

Philippe-Auguste, de 1190 à 1202, avait poussé les travaux de cette résidence, dans laquelle il voyait le siège de son autorité, la base essentielle d'une œuvre qu'il prévoyait immense; il prit l'habitude de dater ses ordres de sa *Tour du Louvre;* d'elle dépendaient les donjons du royaume, car en ses murs demeurait leur suzerain. Le Louvre devint également une prison. Louis Ferrand de Portugal, comte de Flandres, y fut enfermé treize ans, Guy de Dampierre et Enguerrand de Coucy y subirent le même sort; le Louvre servit aussi d'arsenal et de trésorerie.

Il en reste aujourd'hui peu de choses; les fouilles de 1882 ont dégagé une salle à six voûtes d'ogives, aux colonnes trapues, surmontées d'un chapiteau à trois tambours, datant de 1220-1235; l'aspect actuel, triste et sombre, évoque les temps difficiles de cette aurore du XIIIe siècle, fiévreuse et agitée.

Comme son prédécesseur, Saint Louis, appuyé sur une bourgeoisie ambitieuse, intelligente et lettrée, supprima les abus de la noblesse, poursuivit activement l'œuvre d'assimilation et d'incorporation de la féodalité; par là, il contribua à cette splendide hégémonie artistique, à cette renaissance insigne, dont les merveilles ne se comptent plus; en donnant la paix à son peuple, il favorisa l'éclosion des arts.

Roi bâtisseur, Louis IX s'intéressa aux travaux du Châtelet, du Palais de la Cité, du Louvre; ses architectes transformèrent Aigues-Mortes et Carcassonne, selon le système défensif d'Ile-de-France, l'église Saint-Nazaire refléta les enchantements de la Sainte-Chapelle de Paris.

Celle-ci surgit de terre en trois ans, de 1246 à 1248, tel un diamant aux mille feux.

Elle renfermait une relique offerte par Baudoin de Constantinople; Pierre de Montereau, qui s'était déjà illustré à Saint-Denis, à Notre-Dame et à Saint-Germain des Prés, y donna la mesure de son clair génie.

Les verrières aux symphonies célestes ravissaient Saint Louis, elles marquent le règne du vitrail, sa prédominance sur la peinture, l'apogée de sa splendeur, rien ne peut rivaliser avec lui, il collabore aux délicates visions de l'art ogival.

Manuscrits et enluminures retenaient tout particulièrement l'attention du roi; de ses voyages en Orient, il avait rapporté des livres précieux, il les faisait copier par d'habiles artistes; le *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille,* que possède la Bibliothèque de l'Arsenal, rivalise avec les roses de Notre-Dame de Paris; rien n'est plus beau.

A cet amour passionné des livres se mêlait la recherche des savants; le saint roi se plaisait en leur compagnie, les interrogeait, profitait de leur science; il rendait même de fréquentes visites aux docteurs célèbres, aux théologiens éminents.

Son fils, Philippe le Hardi, montra un goût artistique moins étendu.

De 1286 à 1314, Philippe le Bel achève de saper et de ruiner le vieil édifice féodal; légiste averti, son règne demeure l'un des plus bienfaisants de l'Histoire de France; les arts prospèrent sous une autorité ferme et juste.

La dynastie capétienne s'achève avec Louis X, Philippe le Long, Charles IV le Bel; elle avait mérité la reconnaissance du pays; les lettres et les créations plastiques s'étaient épanouies au XIIe siècle avec une magnificence riche de promesses d'avenir. Sacré à Reims le 29 mai 1328, Philippe IV inaugure fastueusement le mécénat des Valois, mécénat aux conséquences heureuses, mécénat intelligent et utile entre tous.

Philippe professait un culte sincère et désintéressé pour les arts; il voulut donner à Paris un aspect de luxe et de plaisir. Il protégea peintres, sculpteurs et

miniaturistes, les attacha à sa personne, se montra en toute occasion généreux. Meurtrie et sanglante, la France connut sous Jean le Bon un prestige artistique rare. Alors qu'il n'était que duc de Normandie, Jean avait déjà à son service Jean Coste et Girard d'Orléans; le premier exécuta des fresques au château de Vaudreuil, le second fit un portrait réaliste du souverain, aujourd'hui au Louvre; il l'accompagna en Angleterre, vers 1357, et lui consacra un talent original et profond.

Aux peintres assez nombreux pensionnés sur le trésor royal, Jean le Bon joignait une pléiade d'enluminiseurs de grand mérite, un Jean de Wormes, un Guillaume Chastaingne, un Jean Susanne, un Isaac Le Noir. Malgré ses hésitations, ses tâtonnements, ses errements, la fresque atteint à des possibilités nouvelles, le tableau s'élabore lentement, la miniature révèle des qualités de premier ordre; ni la guerre extérieure, ni les troubles, ni les révolutions ne peuvent arrêter l'essor triomphant des lettres et des arts.

Charles V recueille l'héritage de son père; nul plus que lui ne comprit les enfantements de l'esprit, nul ne montra autant de délicatesse, une intuition aussi fine, un sens aussi averti des nuances; son mécénat reste un modèle et un exemple.

Entre 1360 et 1370, Raymond du Temple ordonne les embellissements du Louvre; construction de la grande vis, prototype de celle de Blois, sculptée par Jean de Saint-Romain, construction de la salle du Conseil, aménagement de la pièce de Philippe-Auguste, décorée de fresques à sujets de chasse, de tapisseries, de lambris peints et ornés, enrichie d'un carrelage disparaissant en partie sous de riches tapis.

Que nous sommes loin des aspects sévères et froids du XIIe siècle; de 1180 à 1360, que de progrès accomplis, quelle transformation totale de l'existence et de l'esthétique!

Des jardins ravissants entouraient « La Tour de la Librairie » où se conservaient des milliers d'ouvrages.

Charles V lisait beaucoup, sa bibliothèque renfermait plusieurs bibles historiales.

L'une d'elles figurait le Dauphin Charles en prières aux pieds de la Vierge et de l'Enfant-Jésus, une autre portait cette note écrite de la main du roi : « Ceste bible est à nous, Charles, le Ve de notre nom, roy de France ».

Possession éphémère, puisque l'on trouve au-dessous : « Ceste bible est au duc de Berry et fust au roy Charles, son frère ». Plus bas, nous lisons : « Ceste bible est à nous, Henry, IIIe de ce nom, roy de France et de Pologne »; plus bas encore, Louis XIII écrivit : « Ceste bible est à nous, Louis XIII »; enfin, pour terminer, le grand roi fit écrire : « Cette bible est à nous, Louis XIV ».

Témoignage éclatant de la vanité des richesses humaines, témoignage de la vénération et de l'amour des manuscrits chez cinq princes français parmi les plus illustres.

Outre les bibles, Charles V tirait vanité de *La Traduction des Quarante Homélies de Saint Grégoire*, du *Livre des Voies de Dieu* de Jacques Bauchan, des *Voyages de Jean de Mandeville*, précieusement copiés par Raoulet d'Orléans.

Il attachait un prix énorme au *Rational des Offices*, traduit par Jean Golein en 1372, enluminé en 1374; l'on y voyait représentés Charles V, la reine Jeanne, leurs trois fils et leurs filles.

Citons encore le *Livre de l'information des princes*, copié par Henri de Trévou en 1379, *La Vie de Saint Louis*, par Guillaume de Saint-Pathus, *Les Grandes Chroniques de France*.

Si nous énumérons ici quelques-uns des livres exécutés pour Charles V, c'est qu'ils contenaient de magnifiques miniatures; or, le goût des miniatures allait de pair avec celui des fresques et de la peinture, il obéissait à un idéal commun.

Charles ne se contentait pas de regarder les images et les reliures de ses volumes, il en apprenait le contenu; chaque année, il relisait entièrement la bible;

il conversait souvent avec son bibliothécaire, Gilles Malet, homme docte et éminent; il invitait Raoul de Presles, Philippe de Mézières, Nicolas Oresme.

Il écrivait lui-même un français élégant, son langage était châtié; il connaissait bien les subtilités du latin. Pendant son règne, il voulut agrandir et orner l'hôtel Saint-Paul, Saint-Germain, Vincennes; il excellait à encourager les artistes, à stimuler leur zèle, à se faire comprendre d'eux. Sauf quelques dessins, quelques parements d'autel, quelques fresques abîmées, la peinture de ce temps nous est mal connue; elle semble rechercher les effets de grisaille, se complaire dans la routine.

En 1879, M. Labarte a publié l'inventaire des collections de Charles V; le nombre des tableaux apparaît fort restreint, une vingtaine; rien de semblable aux richesses des ducs de Bourgogne et de Berry. Le livre célèbre de Christine de Pisan, intitulé *Faicts et bonnes mœurs de Charles V*, nous renseigne sur le mécénat d'un monarque soucieux de la gloire de son pays, capable d'en augmenter la puissance.

Il eut le mérite de protéger des maîtres tels que André Beauneveu, Jean de Bruges, Jean de Saint-Omer, Jean d'Orléans; nous analyserons plus loin leur talent respectif, nous discernerons les effets de leurs recherches esthétiques.

De même qu'il se passionnait aux arts plastiques, Charles V entretenait des musiciens, appréciait les messes avec chant et musique; sa nature confiante, enjouée et vive chérissait toutes les manifestations de la beauté.

A sa mort, le relâchement de l'autorité royale, les rivalités et les querelles compromirent une œuvre admirable; de 1380 à 1422, la France connut à nouveau l'instabilité et le désordre.

Cependant, Charles VI hérita de lui le culte des créations de l'esprit; il adorait les artistes, les traitait avec générosité et honneurs, rêvait de projets grandioses.

Sous son règne, se fonde, en 1391, la première des

académies de peinture; elle comprenait cinq sculpteurs et vingt peintres; Jean d'Orléans et Colart de Laon en présidaient les assemblées. Elle avait pour but de séparer les peintres de talent des peintres imagiers et des peintres selliers, de les élever en considération et dignité, de lutter contre tout avilissement des arts. Des statuts, établis par Jean de Folleville, prévôt de Paris, assuraient leur indépendance, les protégeaient d'une manière efficace.

Paris connut d'ailleurs sous Charles VI une brillante floraison de la miniature et de la peinture, une période de prospérité féconde en chefs-d'œuvre; le désastre d'Azincourt, en 1415, ruinait cette apogée; les artistes fidèles au roi le suivirent en Touraine, les autres se dispersèrent suivant leurs intérêts, quelques-uns demeurèrent au service des Anglais.

Jouvenel des Ursins nous renseigne sur les tristesses de ces années de deuil; les productions de l'esprit en souffrirent, l'on constate l'affaiblissement de l'école parisienne d'enluminure et de peinture, malgré les efforts du duc de Bedford pour la ranimer à son profit.

L'hégémonie de Paris passe alors aux Flandres, à la Provence, à la Bourgogne, à la Touraine; ces contrées profitent d'un moment favorable et sont le théâtre d'une activité merveilleuse.

Cependant, l'influence parisienne y est sensible; Dijon, Bruges, Tours, Aix vivent de ses enseignements.

Le Paris de Charles VI avait été la ville lumière par excellence; la maîtrise de Notre-Dame ne possédait point de rivale, les Etats du Nord et Rome apprenaient à son école; de même, nul ne songeait à disputer la première place à ses miniaturistes, à ses peintres, à ses architectes, à ses orfèvres.

Azincourt conduisit les artistes parisiens auprès de souverains avides de les employer pour leur gloire; ils purent révéler pleinement des mérites excellents, initier des confrères locaux, imposer leur esthétique et leur idéal.

Charles VII, guidé par Jeanne d'Arc, soutenu par d'habiles capitaines, devait refaire l'unité du royaume,

terminer la guerre de Cent ans, donner à la France prestige et force, lui assurer à nouveau le premier rang parmi les nations.

A sa Cour des bords de la Loire, s'élaborèrent des visions exquises et raffinées, bien éloignées de l'aspect chaotique et tragique du temps; Jean Fouquet y déversait les trésors de sa science et de son esprit.

Le roi accordait une attention bienveillante aux arts; il n'était pas l'homme faible et mou, représenté par des historiens sans scrupule, son goût paraît avisé et délicat. Un des plus célèbres musiciens du xve siècle, Jean Van Ockeghem, entre à son service en 1452, maître de la chapelle royale en 1461, trésorier de Saint-Martin de Tours, il est envoyé en mission diplomatique dans les Flandres et en Espagne; Charles le comble de bienfaits et pleure sa mort.

M. Henry Prunières insiste avec raison sur la figure centrale de son élève Josquin des Près, le Raphaël de la musique, à la renommée mondiale; il contribua à l'hégémonie de la France.

Diplomate averti, esprit réaliste et calculateur, uniquement soucieux de la prospérité de son royaume, Louis XI paracheva l'œuvre de son père, il l'agrandit, la développe, réalise des ambitions nécessaires à la paix et à la sécurité de la France. Il protège Jean Fouquet, Colin d'Amiens, Jacob de Littement; il s'intéresse à la première imprimerie établie à la Sorbonne par les disciples de Gutenberg.

Les peintres s'évadent des théories de la miniature, accèdent à un réalisme élégant; d'immenses progrès s'accomplissent, la richesse les favorise.

A l'image de ses prédécesseurs, Louis XI aimait bâtir; sur son ordre, Jean Bourré édifia le château de Langeais (1465-1467); d'autres demeures royales virent le jour, il préférait celles de Plessis-les-Tours, de Forges et de Bonaventure.

Le caractère médiéval de Langeais laisse prévoir les monuments d'inspiration italienne, un souffle nouveau emplit l'atmosphère; Charles VIII, Louis XII, les guerres de la Péninsule vont instaurer un idéal différent, la

période dénommée Renaissance commence, les conceptions du Moyen Age s'effritent les unes après les autres.

Entre le xe et le xvie siècle, la Peinture a largement profité du mécénat de la Cour de France; son développement, l'affirmation de ses caractères propres, l'enrichissement de ses possibilités créatrices sont allés de pair avec la prospérité économique et sociale, avec la fermeté du pouvoir, l'accroissement d'un sentiment national, avec le prestige européen du pays, sa suprématie et sa puissance.

Il s'est trouvé, parmi nos rois, des hommes doués d'un sens artistique remarquable, aimant le luxe et la beauté, capables d'employer utilement le talent et les mérites d'artistes de valeur. Grâce à eux, Paris fut à la tête du mouvement intellectuel et esthétique; pendant des siècles nul ne put lui disputer son rôle d'initiateur, la perfection de ses œuvres littéraires et artistiques. Opposés à tout dispersement, à tout régionalisme désagrégateur, les Capétiens comme les Valois ont voulu centraliser auprès d'eux les directives et les commandes des travaux de l'esprit. Guerres civiles, guerres extérieures, floraison magnifique de foyers provinciaux, empêchèrent longtemps la réalisation de ce dessein; Louis XIV pourra seul lui donner une brève solution.

Néanmoins l'historien en apprécie les effets bien avant le xviie siècle; les ducs de Bourgogne et de Berry vivent dans l'admiration des chefs-d'œuvre parisiens, la Cour de Moulins est proche de celle de Louis XI; partout se distingue la prééminence absolue de la protection royale, il serait vain de la méconnaître ou de la restreindre.

***

Au terme de ce tableau panoramique des facteurs, dont l'évolution de la Peinture française médiévale subit l'influence, il convient de souligner une fois de plus l'importance capitale des corporations.

Longtemps confondus parmi les travailleurs ma-

nuels, ne jouissant d'aucune prérogative distincte, considérés comme de simples artisans, peintres, sculpteurs et ornemanistes ne s'élevèrent que lentement à une situation sociale supérieure; jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, ils conservèrent la marque de leurs origines corporatives, l'Académie royale en offre le témoignage. M. Henry Bouchot a parfaitement mis en lumière ces modestes débuts, ils ne peuvent surprendre à une époque où bien des artistes en étaient encore aux balbutiements de l'enfance, où rien ne pouvait les hausser au-dessus des autres corporations.

Assimilés aux selliers ou décorateurs de meubles, armoiries, selles et buffets, tabernacles, confondus avec les imagiers qui peignent les statues et ornent les manuscrits, les peintres ne se distinguent en aucune manière de leurs confrères. D'ailleurs jusqu'au XIIIe siècle, ils se rangent en deux catégories : peintres-selliers et peintres-imagiers.

Les premiers emploient un enduit de plâtre mis sur le bois, ils se servent de fond d'or, ils excellent aussi à travailler sur de la toile; nous les voyons s'adonner aux besognes les plus diverses : ornementation des meubles, des armes de combat, des blasons, des boiseries d'église, des panneaux à l'usage des fêtes.

En général, le peintre-imagier est aussi sculpteur, il agrémente de couleurs vives son œuvre; les statues des XIe et XIIe siècles brillaient d'une harmonie de bleus, de rouges, de jaunes, de vert et d'or, véritable réjouissance pour les yeux.

Peintres-selliers et peintres-imagiers s'adonnaient à la fresque, ils opéraient à la colle sur les murailles, d'après des croquis d'enlumineurs mis aux carreaux, leurs teintes étaient plates.

En ce qui concerne leurs procédés, nous adoptons volontiers les théories de M. Henri Bouchot, aucune découverte récente n'étant venue les infirmer.

Pour M. Bouchot, les peintres-selliers et imagiers parisiens auraient été les premiers à employer la peinture à l'huile de lin séchée au soleil et cela cent cinquante ans avant la prétendue découverte de Van Eyck,

bien avant les œuvres des écoles siennoises et florentines.

Les villes de Bruges, de Bruxelles et d'Allemagne recevaient de France une technique alors toute nouvelle. En cette matière, il paraît d'ailleurs difficile de généraliser, d'établir des règles; nous croyons au parallélisme des progrès artistiques en diverses contrées; peut-être Paris a-t-il eu le rôle d'initiateur, nous aimerions à le croire, néanmoins nul témoignage probant ne permet d'établir l'hégémonie absolue de ses créations picturales avant l'aurore du XIVe siècle.

Cependant il est permis de reconnaître la préexcellence de l'école Parisienne dès la fin du XIIIe siècle, école homogène, indépendante, réunissant un grand nombre de peintres, verriers, sculpteurs, ornemanistes, architectes; école qui semble avoir le pas sur celles des Flandres et de l'Italie.

Le rôle de la taille en 1292 révèle les noms de ses maîtres, un Jean Pinon, un Jean d'Orléans, un Etienne d'Auxerre; les sommes qu'ils payent au fisc montrent leur prospérité matérielle.

Nier le caractère national de cette école comme on a voulu le faire est une erreur; l'épanouissement de la pensée et des lettres, la richesse économique, le raffinement des mœurs, le désir d'accéder à un idéal proprement français, l'arrivée des étrangers venus apprendre à Paris, visiter ses institutions, révérer ses lumières, tout appuie la thèse d'une peinture spécifiquement française.

Le fait que Jean d'Orléans, peintre et valet de chambre de Charles V et de Charles VI, enlumine des statues à Vincennes, fabrique des plumes de paon pour le heaume du roi, s'abaisse à des besognes inférieures, ne diminue pas sa réputation; il pouvait, en même temps, s'adonner à de grands travaux, recevoir des émoluments élevés, jouir d'un prestige enviable.

Avec raison, M. P.-A. Lemoine insiste sur la cohésion et la splendeur de l'Ecole de Paris au XIVe siècle.

Celle-ci ayant filtré et assimilé les apports extérieurs met au jour des visions originales, son dispersement en

Bourgogne et à la Cour du duc de Berry n'altère pas un goût exquis, un réalisme élégant, un charme délicat et mesuré qui lui sont propres. Si de toutes les parties de l'Europe, l'on venait admirer les conceptions françaises, leur caractère de perfection exceptionnelle, si l'on découvrait en elles un équilibre mesuré, une harmonie appréciable, l'esprit corporatif en fut l'une des causes essentielles.

Il entraînait à une hiérarchisation, à une discipline, à un contrôle nécessaires et bienfaisants; il empêchait la facilité et le laisser-aller, de ruiner les vrais artistes, nul ne pouvait écraser son voisin à force de réclame et d'intrigues, chacun était jugé sur la qualité de son travail, une fraternité sincère unissait les membres d'une corporation, établissait des échanges de vues. L'artiste comme l'artisan était soumis à de longues années d'apprentissage, années d'efforts obscurs, années de travail acharné, années fécondes en expériences décisives, en difficultés vaincues; l'intelligence et la volonté s'y fortifiaient, l'habileté technique y naissait de l'exemple et du maintien des traditions, sans que soient jamais diminués la personnalité, le désir d'invention et la recherche du progrès.

Education à la fois sévère et souple; en possession d'une virtuosité sans défaillance, peintre, sculpteur, ornemaniste, ébéniste pouvaient ensuite explorer le domaine de leur choix, avec une liberté, une tranquille audace, riches en résultats précieux.

Le machinisme, l'industrie, la fabrication en série n'avaient pas encore nivelé par le bas l'artisanat, elles n'avaient pas transformé en troupeau d'esclaves des hommes pensants, elles n'avaient pas ruiné l'initiative privée au profit d'immenses entreprises financières; l'enrichissement de quelques privilégiés n'était pas le but cherché.

Dans le cadre des corporations et de l'Académie royale, la Peinture française connut un épanouissement merveilleux, de sages disciplines empêchèrent le règne de la médiocrité et de la misère; le bon fut tou-

jours séparé du mauvais, des barrières infranchissables rejetèrent les incapables.

Au XIIIe siècle, le Livre d'Etienne Boileau décrit plus de cent métiers parisiens, groupés par rues, obéissant à des statuts définis.

En général ces statuts corporatifs prescrivaient des mesures humanitaires et prudentes, ils interdisaient aux riches d'asservir les autres et de s'asservir eux-mêmes par désir de lucre, ils commandaient repos et réjouissances, les dimanches et jours de fêtes, ils voulaient élever l'âme par de nombreuses cérémonies religieuses. M. Pierre Champion a pu écrire que l'on chômait un tiers de l'année, tant les jours de fêtes étaient fréquents.

Rue Saint-Denis, s'ouvraient les boutiques des peintres et des imagiers, drapiers, ouvriers de soie, batteurs d'or, peintres se retrouvaient au sein de la confrérie de Saint-Jacques-aux-Pélerins; ils fraternisaient en des banquets, en des fêtes, en des délassements communs.

Ils possédaient l'Hôpital de Saint-Jacques, inauguré en 1139, dont la chapelle était un musée.

La bienfaisance demeure l'une des vertus capitales du Moyen Age; les corporations entretiennent un souci de charité permanent, la part des pauvres était réservée en tous lieux.

Société de secours mutuel, actes de générosité renouvelés pendant des siècles témoignent d'un sentiment digne de respect.

A ce sentiment se joint celui des responsabilités civiques; sous Louis XI se constituait le guet des métiers et bourgeois, véritable police parisienne, où se confondaient peintres, tapissiers et sculpteurs.

L'habitude du groupement corporatif s'étend : ainsi, les acteurs des « Mystères » se répartissent en confréries, déterminées par leur rôle respectif; il y eut, selon M. Cohen, la compagnie célestale et la compagnie infernale; elles ne se joignaient pas, leurs règlements étaient différents.

En Flandres, naissent au milieu du XIVe siècle, les

fameuses corporations de peintres, sous le vocable de Saint-Luc; tour à tour se constituent en 1341 celle de Tournai; en 1351, celle de Bruges; en 1360, celle de Louvain; en 1382, celle d'Anvers.

D'autres *Ghildes* réunissaient les enlumineurs et les tapissiers; elles affrontèrent le pouvoir avec une violence inouïe, elles entretinrent un esprit turbulent et révolutionnaire.

Les corporations des tapissiers d'Arras, de Tournai, de Valenciennes, de Bruxelles, d'Ypres, devaient se signaler par un rôle politique éclatant.

Jacques Van Artevelde s'appuie sur leur puissance; en 1380, Louis de Nevers fait décapiter sept cents tisserands rebelles à la suite de troubles sanglants.

Sur le modèle français et flamand, des corporations virent le jour à Florence en 1349, à Prague en 1348, à Sienne en 1355; les peintres s'y adonnaient à des travaux divers et souvent purement manuels.

Les échanges artistiques entre corporations augmentèrent aux XIVe et XVe siècles; Italiens, Français et Flamands se déplacent au gré des événements politiques, ils vont porter loin de chez eux les fruits de leur savoir et de leur expérience; une pénétration internationale suscite des œuvres aux apports complexes et intéressants.

Jamais l'on n'hésitait à faire venir de l'étranger certaines couleurs, certains produits spéciaux; tel bleu, tel rouge, tel or arrivaient de Paris, de Bruges, de Gand ou de Florence, par l'entremise de courtiers habiles.

La conservation étonnante des manuscrits et des peintures du Moyen Age, provient de la qualité des matières employées, du savoir de chaque artiste, de la probité professionnelle, du respect absolu des principes établis.

Il n'est besoin pour s'en convaincre que d'ouvrir un missel, que de regarder un rétable; le temps n'a pu altérer ces couleurs admirables, ces ors éclatants, ces parchemins et ces panneaux magnifiques, rien n'y est secondaire, rien n'y est laissé dans l'ombre, tout doit

révéler le talent du créateur, tout doit être de première qualité; les corporations ont veillé à la perfection technique, elles ont défendu l'artiste contre le moindre relâchement, elles l'ont maintenu dans une voie, génératrice de progrès incessants.

*
* *

Aucune des influences qui viennent d'être étudiées n'altéra le réalisme primesautier de l'art français médiéval.

Les sujets satiriques, en général, tirés des fabliaux, sont forts nombreux, on les trouve dans la peinture comme dans la sculpture.

Amiens possède des représentations familières et plaisantes du *Roman du Renard* sur les stalles de sa cathédrale; Rouen s'enorgueillit des bas-reliefs du *Portail de la Librairie,* de la verve bouffonne, de la *Truie qui a mal aux dents* et du *Bouc sonneur.* Poèmes, romans, fabliaux, inspirent les artistes, ceux-ci se libèrent de l'emprise monacale; au contact de la réalité, ils s'émancipent, interprètent la nature avec une joie débordante, leurs œuvres contiennent de multiples allusions malicieuses.

Le théâtre profane débute au XIIIe siècle; Arras et Tournai célèbrent ses premiers exploits, il obtient rapidement une célébrité justifiée par des œuvres piquantes, parfois licencieuses, pleines de sève populaire, de truculence, de couleur et d'animation.

Adam le Bossu, auteur du célèbre *Jeu de la Feuillée,* du *Jeu de Robin et de Marion,* réalise en France et en Italie une renaissance appréciable de la comédie; Jean Bodel d'Arras, Courtois d'Arras, jouissent également de la faveur du public.

Vers 1260, le *Dit de l'Herberie,* de Rutebeuf, abonde en jongleries et amusements, la farce y atteint une saveur qui nous plaît encore.

Certes, le XIIIe siècle éclipse par la richesse et la qualité de sa production comique la période suivante; cependant une véritable apogée eut lieu aux XVe et

XVIe siècles, avec les *Moralités*, les *Soties*, les *Farces*, les *Mystères profanes*, les *Comédies*. La *Farce de maître Pathelin* imprimée en 1470, inspire François Rabelais et l'enchante; l'esprit français se complait en des images de fine satire, en traits de mœurs, brossés avec subtilité et psychologie.

A cette préoccupation, se joint l'amour de la nature, amour qui éclôt en visions charmantes dans les miniatures des XIVe et XVe siècles, qui s'épanouit encore dans le répertoire floral des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, à l'aurore du XVIe siècle. Le calendrier de pierre d'Amiens nous propose des évocations agrestes pleines de charme et de vérité; décembre voit les préparatifs de l'hiver, l'exécution du porc; février se couvre de neiges, ensevelit la campagne sous un tapis blanc ouaté; en mars, le vigneron bêche sa vigne; en avril, le printemps commence à s'épanouir; des fleurs et des plantes fragiles disent la poésie de mai, tandis que juin assiste au dur labeur des faucheurs; juillet, au bruit des fléaux; septembre, à la récolte des fruits mûrs; octobre, enfin, célèbre la fabrication du vin généreux.

Au portail méridional de Strasbourg, des scènes analogues se déroulent dans le même ordre, des exemples similaires se trouvent à Notre-Dame de Paris et dans la majorité des églises.

Les principaux manuscrits des bibliothèques de Chantilly, de la Nationale et de l'Arsenal affirment un goût identique; Jean Fouquet, les Limbourg, Bourdichon, tous les maîtres de l'enluminure ont peint ces calendriers; rien n'est plus frais, plus ingénu, plus évocateur; il faudra attendre la fin du XIXe siècle pour retrouver une pareille compréhension de la nature.

Du XIIIe au XVIIe siècle, les peintres excellent à traduire leur émotion en face de la vie; ils en aiment la multiplicité, ne renoncent à aucun détail, aussi infime soit-il; ils s'attardent aux aspects anecdotiques; ce sont des narrateurs prolixes et charmants, qui adorent flâner le long des chemins, dont les yeux distinguent des êtres et des choses à l'infini. Parce qu'ils s'émer-

veillent au contact de la nature, ils veulent la représenter intégralement, sans l'ombre d'une interprétation, sans se permettre de rien retrancher.

L'admiration sincère de ce qu'ils voient permet l'éclosion d'œuvres fraîches et délicieuses, susceptibles d'être examinées pendant des heures, susceptibles aussi de nous baigner dans une atmosphère de poésie et de sereine beauté.

Quel plaisir délectable nous offrent les paysages lumineux de Jean Fouquet, avec leurs verdures épanouies, leurs eaux limpides, leurs maisons pimpantes, leur ciel de Touraine aux tons pastellés; quelle réjouissance pour l'œil de contempler les vues des frères Limbourg, la suite des châteaux du duc de Berry ou bien l'incomparable évocation des travaux champêtres; quel enchantement enfin de se pencher sur les fleurs éclatantes et les insectes des livres d'heures de Jean Bourdichon.

L'esprit ne peut se lasser d'un tel régal, il y trouve une compréhension sensible de la nature, en dehors de toute règle scolaire, de tout orgueil purement humain.

Dessin et couleurs rivalisent de précision, de trouvailles heureuses; certains sites de Chinon, de Tours ou d'Amboise, décrits par Fouquet, égalent les plus magnifiques compositions de Nicolas Poussin et des peintres du XIXe siècle. Il ne s'agit pas de comparer des techniques sans rapport, mais de confronter seulement des possibilités de satisfaction pour l'intelligence et les yeux.

Les paysages de Nicolas Froment et du Maître de Moulins éclipsent les froides créations de l'Ecole de Fontainebleau; dans sa volonté de contraindre la nature aux nécessités d'un idéal limitatif, le XVIe siècle perd le contact avec la réalité; il faudra, pour le voir renaître, près de trois siècles.

Jean Fouquet, les Limbourg, Bourdichon et leurs successeurs avaient des émules en Flandre, avec les Van Eyck, Hans Memlinc, Roger Van der Weyden, Pierre Bruegel, Jérôme Bosch, Patinir; en Italie, avec Benozzo Gozzoli, Domenico Ghirlandaio, Fra Angelico,

Vittore Carpaccio, Jacopo, Giovanni et Gentile Bellini.

En ce domaine comme en beaucoup d'autres, la France médiévale joue le rôle d'inspiratrice, le culte de la nature et le réalisme s'y expriment avec une force expressive, une eurythmie, un éclat triomphant, une perfection qui nous éblouissent et nous comblent.

***

Des plus hautes conceptions mystiques qui aient jamais vu le jour, des spectacles les plus tragiques de la douleur divine et humaine, de la synthèse la plus audacieuse des éléments dont est formé le monde, le Moyen Age est descendu à la familiarité, à l'observation, à la gaieté exubérante; il a parcouru, avec une égale maîtrise, toute la gamme des sensations; il les a traduites sans faiblesse; la Renaissance le dépassera par la forme, mais jamais par l'esprit. La peinture se développe au sein de l'Eglise; elle sort de l'enluminure; elle bénéficie de la protection du clergé, des moines et du pouvoir royal; elle présente un parallélisme étroit avec le théâtre et les lettres; elle ne peut être séparée de l'architecture et de la sculpture.

Des verrières de Chartres, de Reims et de Paris, se dégage une harmonie céleste, une impression d'unité admirable, faite de milliers d'éléments complexes.

L'art médiéval français coordonne également de multiples apports extérieurs, de précieuses recherches, au service d'un idéal grandiose.

Avant d'analyser ses œuvres, il est nécessaire d'en pénétrer les caractères généraux, d'en apprécier les origines et la formation, d'en reconnaître les directives.

CHAPITRE III

L'Evolution picturale de l'Epoque mérovingienne au règne de Philippe le Bel.

La miniature et la peinture du IVe au XIe siècle. — Prédominance des enseignements orientaux et byzantins. — Les fresques de Saint-Savin. — Le XIIe siècle et les écoles régionales. — Apothéose de l'art ogival au XIIIe siècle, l'amour de la couleur. — Les œuvres religieuses et profanes.

L'usage de peindre les églises remonte au IVe siècle, peut-être même avant; les sanctuaires palestiniens étaient couverts de scène figurées.

Parmi les marbres, les ors, les tentures et les mosaïques, au milieu d'une riche ornementation, la peinture murale se restreignait à des effets purement décoratifs, au respect des traditions gréco-orientales, exemptes de vie et d'animation.

De ces tentatives, il ne demeure aujourd'hui que d'infimes témoignages; seuls, les chroniqueurs nous en donnent une idée incomplète et approximative.

Les ravages du temps ont détruit les décorations de Saint-Germain-des-Prés, commandées au Ve siècle par Childebert, louées comme des chefs-d'œuvre en leur genre.

Il ne reste aucune trace des vastes peintures romanes des premières cathédrales de Reims, de Châlons et d'Auxerre, de celles des Monastères de Luxeuil, de Fontenelle et de Saint-Wandrille. Pour juger l'évolution picturale française, entre le Ve et le XIe siècle, nous ne possédons que de rares vestiges.

Les textes nous disent bien le nombre élevé des peintres, leur activité, leur renommée, l'importance attachée à leurs créations par un Hincmar, un Héribald, un Charlemagne; nous connaissons le nom de Madadulfe de Cambrai, mais des œuvres elles-mêmes, peu d'exemples nous sont parvenus.

Des érudits recherchèrent patiemment, à travers la France, les peintures antérieures au xe siècle; ils donnèrent ainsi des répertoires dessinés, des listes précieuses.

Travail utile d'archéologue, plus que d'artiste et d'historien, il servit à révéler mieux notre pauvreté, l'impossibilité d'établir des théories sur des bases aussi fragiles.

L'unique exemple intéressant de ces fresques romanes se trouve à Rome, aux murs de l'église souterraine de Saint-Clément.

Entre le viiie et le xie siècle, des peintres y traduisirent naïvement les symboles de l'Ancien et du Nouveau Testament; leurs images sans nuances, hiératiques et sévères, restituent l'aspect similaire des œuvres françaises.

Si la presque totalité des peintures de ce temps est perdue, l'examen attentif des miniatures mérovingiennes et carolingiennes évoque leurs motifs d'inspiration et leurs thèmes essentiels.

En effet, le fresquiste compose d'après des enluminures; il en agrandit les motifs décoratifs, les inventions et les sujets.

Peintres de fresques et peintres sur parchemin appartiennent en général aux ordres monastiques; ils obéissent à un même idéal sacré, d'essence orientale; ils se meuvent dans une atmosphère conventionnelle, en dehors de la nature.

L'importance des livres illustrés, entre le ve et le xe siècle, leur rôle sur le développement de la peinture murale, la beauté des exemplaires actuellement conservés, nous incitent à préciser les caractères d'un art aux influences décisives.

Déjà, l'antiquité gréco-romaine avait eu ses esclaves copistes et calligraphes.

Le librarius puis l'antiquarius s'adonnaient à la transcription des manuscrits; certains y acquéraient une maîtrise rare. Sénèque parle de Calvisius, acheté plus de 100.000 sesterces, tant il excellait en son métier; Cicéron attachait un grand prix à ses deux esclaves, Denys et Ménophile, présents de l'éditeur Atticus.

Jusqu'au Bas-Empire, le nombre des ateliers de manuscrits ne cesse d'augmenter; les deux *Virgiles* du Vatican et *l'Iliade* de l'Ambroisienne de Milan permettent d'apprécier leurs réalisations.

Après les ruines barbares, la miniature trouve asile au sein des couvents; le christianisme leur donnera en Gaule un essor magnifique, parfaitement mis en lumière par MM. Lecoy de la Marche et Amédée Boinet.

Saint Jérôme, Saint Ephrem, dirigent, au IVe siècle, leurs moines vers la translation des textes profanes et sacrés; Saint Martin encourage ses religieux aux travaux des copistes.

Deux siècles après, Cassiodore s'efforce de stimuler le zèle des enlumineurs; Saint Benoît institue ensuite des écoles célèbres par la perfection de leurs œuvres.

Parallèlement, évêques, prélats et souverains protègent le culte des lettres; sous Charlemagne, Alcuin établit des écoles de copistes en France, en Allemagne et en Angleterre; il crée ainsi un rayonnement bienfaisant.

Innombrables deviennent les centres adonnés à l'ornementation des ouvrages; les progrès sont rapides.

Les procédés égyptiens et syro-palestiniens règnent sans partage; Alexandrie et Byzance déversent sur l'Europe leurs étoffes, leurs manuscrits, leurs objets; ceux-ci sont imités avec admiration et ferveur.

Animaux fantastiques affrontés, animaux aux formes étranges étroitement mêlés à des éléments décoratifs orientaux, ornent les lettres initiales des manuscrits mérovingiens; ils nous rappellent les bas-reliefs assyriens et chaldéens, les frises des vases grecs du VIIe siècle avant J.-C.

Des tonalités éclatantes rehaussent cette ornementation; l'on y voit des rouges vifs, des verts, des jaunes, placés les uns à côté des autres par compartiments.

Ces êtres hybrides, ces poissons, ces oiseaux merveilleux, ces entrelacs, ces arabesques raffinées, sont communs à la Gaule, à la Lombardie, à l'Orient chrétien; aucune originalité nationale distinctive.

Le Commentaire de Cassiodore sur les Psaumes, datant du VIIe siècle, la traduction latine d'Oribase, *le Sacramentaire de Gellone*, décèlent des aspects identiques, issus du contact des étoffes et manuscrits orientaux, que diffusaient les grandes foires régionales, dont le rôle a été étudié pour la première fois par Louis Courajod.

De source persane, copte, syrienne, gallo-romaine et byzantine, l'enluminure mérovingienne et carolingienne adopte les thèmes en usage dans l'architecture, la sculpture et l'art décoratif contemporains.

Tapissiers, fondeurs, stucateurs, ivoiriers, peintres, sont à l'école d'Alexandrie et de Byzance.

Les sujets chers aux ateliers de miniatures se retrouvent sur les tentures; critiquant le luxe de ces dernières, Saint Aster s'écrie, dans une homélie du IVe siècle : Cet art aussi vain qu'inutile, qui, par la combinaison de la chaîne et de la trame, imite la peinture et représente les formes de tous les animaux, et les habillements bigarrés d'un grand nombre de figures; il y a des lions, des ours, des chiens, des bois, des chasseurs, ou bien des sujets tirés de l'Evangile; le Christ avec tous ses disciples, les miracles, les noces de Galilée, avec les cruches, la pécheresse, Lazare sortant du tombeau, etc., et ceux qui se montrent ainsi vêtus sont considérés comme des murailles peintes. »

Cette description pourrait s'appliquer aux fresques et aux missels du temps, dont la tapisserie reflète les goûts.

D'ailleurs, dès l'an mil, l'abbaye de Saint-Florent de Saumur fabrique des tentures splendides rivalisant avec la peinture; au XIe siècle, les métiers de Poitiers

EVANGÉLIAIRE DE GODESCALE. — 781-783.
(*Bibliothèque Nationale*)

sont en pleine activité; Cluny couvre les murs de ses églises de tentures magnifiques.

La représentation des apôtres à la manière byzantine, la figuration des scènes évangéliques, la richesse des ornements, un désir sincère d'expression, donnent à la miniature carolingienne un intérêt primordial; entre le VIIIe et la fin du IXe siècle, les étapes franchies paraissent significatives.

De grands tableaux en pleine page rassemblent des personnages hérités directement de Byzance; citons, parmi les ouvrages célèbres : *L'Evangéliaire de Munich* (VIIIe siècle); *l'Evangéliaire de Godesscale*, de la Bibliothèque nationale, avec ses belles physionomies d'apôtres; *l'Evangéliaire d'Ada*, qui se trouve à Trèves; les précieux psautiers et évangéliaires de Charlemagne, disséminés à Vienne, à Abbeville, à Tours (VIIIe siècle). Au IXe siècle, apparaissent des compositions habiles se détachant sur un fond d'architecture en perspectives; des attitudes plus réalistes, plus vraies, un souci nouveau d'agitation; les meilleurs exemples sont : *l'Evangéliaire de Saint-Médard*, de Soissons (Bibliothèque nationale), *l'Evangéliaire de Saint-Gombert d'Ansbach, l'Evangéliaire de Lothaire* (Bibliothèque nationale), et surtout la célèbre *Bible de Moutier- Grandval* (milieu du IXe siècle, Londres).

L'examen de cette bible permet de comprendre l'aspect international de l'enluminure carolingienne; il permet aussi d'assister à un premier essai de naturalisme sans lendemain.

Malgré les poses raides, les anatomies mal dessinées, la convention qui règne sur les êtres et les choses, le peintre carolingien est arrivé à se rapprocher de la vie; il nous montre la création d'Adam et d'Eve, leur tentation et leur faute; il nous fait assister à leur fuite du Paradis; nous voyons Eve berçant son premier fils, Adam courbé sur la terre, peinant à de rudes travaux, image d'une déchéance exprimée avec émotion et naïveté.

La Bible de Charles le Chauve offre les mêmes tableaux; nous les retrouvons quelques années plus tard,

sur la *Bible de Saint Paul hors les Murs;* l'artiste y accomplit des progrès sensibles, les corps sont mieux construits, les gestes plus naturels, les proportions moins lourdes.

Au terme du IXe siècle, scènes de combats ou de chasses, scènes de l'Evangile ou de l'Apocalypse, décèlent une ascension indéniable; le *Psalterium aureum de Saint-Gall* et l'*Apocalypse de Trèves* peuvent en donner une idée.

Il est curieux d'assister à la naissance du portrait, à ces tentatives malhabiles pour copier la nature, pour traduire l'éclat du regard, l'expression de la physionomie; en ce domaine, l'*Evangéliaire de Lothaire Ier* (milieu du IXe siècle, Bibliothèque nationale), constitue un essai intéressant, pénétré encore d'influences byzantines.

Les animaux des manuscrits carolingiens appartiennent au répertoire oriental; ils obéissent à des fins purement décoratives; ils contribuent à l'équilibre harmonieux de l'ornementation.

Cependant, il en est de délicatement réalistes; leur dessin fait penser aux chefs-d'œuvre d'un Pisanello; nous songeons à ces paons affrontés, à ces cygnes, à ces oiseaux éblouissants, à ces aigles, placés au milieu de verdures aux feuilles dentelées, nous songeons à ces biches, à ces lions, à ces êtres fantastiques si fréquents sur les évangéliaires des VIIIe et IXe siècles.

Le sculpteur, le peintre et l'enlumineur professent un même amour pour cette faune qu'ils excellent à représenter.

Saint Bernard pourra lancer contre eux sa fameuse apostrophe : « Que signifient ces êtres ridicules, où la beauté s'unit à la difformité? Que font dans l'Eglise ces dragons, ces singes, ces centaures, ces monstres à plusieurs têtes ou dont les corps doubles se rejoignent en une tête unique? Tout cela n'est bon qu'à distraire et à troubler l'attention et le recueillement. » La protestation de l'illustre docteur demeurera sans écho; les chapiteaux romans et les manuscrits continuèrent les traditions carolingiennes et les accentuèrent.

EVANGÉLIAIRE D'ADA. — VIIIe-IXe SIÈCLES.
(*Bibliothèque de Trèves*)
d'après Amédée Boinet. — La Miniature carolingienne, A. Picart, éditeur.

Sous les Capétiens, les enlumineurs abandonnent les tableaux en pleine page, les compositions à personnages; ils se limitent à de simples ornements, ils cessent de progresser dans la recherche de la vie; leur idéal devient uniquement décoratif.

Les initiales des livres s'agrémentent de combats d'animaux fantastiques et horribles, de visions monstrueuses et terrifiantes, d'inventions extraordinaires, uniques dans l'histoire de l'art.

Dans ce domaine, les artistes des Xe, XIe et XIIe siècles révèlent un génie singulier; la somptuosité, la richesse, la beauté de leurs ornementations n'ont jamais été dépassées; c'est un monde hallucinant, sans contact avec la réalité, un monde dont la sève créatrice s'est épanouie avec une prodigue munificence.

Que ce soit dans l'équilibre de ses majuscules ou dans les fines architectures de ses portiques entourant les canons de l'Evangile, le miniaturiste semble avoir horreur du vide et de la simplicité; il se meut dans une esthétique compliquée, il détourne les yeux de la vie, il y a en lui un côté tumultueux, frénétique, romantique; il dépasse le plan des réalités terrestres pour accéder à une conception surnaturelle.

Travaillant d'après des copies de prototypes célèbres, se pliant aux nécessités d'un hiératisme voulu, il ne peut améliorer ses modèles.

Jusqu'au XIIIe siècle, il se maintiendra dans la stricte observance de principes contraignants.

Nulle poésie, nulle tendresse, nulle douceur n'habitent en son âme tourmentée; il veut effrayer et terrifier; il se complaît aux sombres visions de l'Apocalypse, il en aime les cauchemars grandioses.

Comparée aux innovations de l'époque carolingienne, aux dessins du *Psautiers d'Utrecht*, la miniature française se trouve en état de régression; elle ignore la figure humaine; elle perd toute science de l'anatomie et de la perspective; elle s'épanouit sous une forme essentiellement décorative, qui ne peut encourager les progrès de la peinture.

Du Xe au XIIIe siècle, celle-ci suit les traités du moine

Théophile ou le Guide du Mont-Athos; elle n'ose se dégager de préceptes archaïques.

*
**

Prosper Mérimée découvrit, en 1845, non loin de Poitiers, les fresques de l'abbaye bénédictine de Saint-Savin; contemporaines de *La Chanson de Roland* et de *La Chanson d'Antioche*, ayant vu le jour en ce XIe siècle si riche d'expérience, elles permettent seules une appréciation équitable des qualités et des limites de la peinture monumentale en France.

Deux étages du porche formé par le clocher qui constitue la façade s'ornent de petites fresques.

Au rez-de-chaussée, la plus ancienne représentation du Jugement dernier, des scènes de l'Apocalypse; l'ensemble, traité d'après les procédés des mosaïstes romains, décèle un progrès sensible; la majorité des thèmes : Christ en majesté, apôtres, vieillards aux longues barbes, se retrouveront dans les cathédrales des XIIe et XIIIe siècles, sans changement.

Les scènes de la Passion, décorant le premier étage, aujourd'hui bien altérées, montrent une *Descente de croix*, une *Mise au tombeau, les Pèlerins d'Emmaüs;* l'artiste de Saint-Savin, loin d'être un novateur, semble plutôt l'héritier de quatre ou cinq siècles d'art; il résume et synthétise un long passé d'efforts et de patientes recherches.

A l'intérieur de l'abbaye, la voûte en berceau présente trente images retraçant les origines et l'histoire du monde; elles ont été décrites et identifiées par Prosper Mérimée; la création et les épisodes de l'existence de Moïse sont les plus belles.

Le chœur offre le prototype des Christ en majesté, entourés de quatre animaux; les chapelles rayonnantes se couvrent de saints, de prophètes et d'anges.

Dans son désir de ne laisser aucun espace vide, l'ordonnateur de la décoration a voulu revêtir jusqu'aux colonnes; celles-ci étaient peintes d'imitations habiles du marbre et de l'agate. Nous admirons particulière-

EVANGÉLIAIRE DE LOTHAIRE. — SECOND QUART DU IXe SIÈCLE.
(*Bibliothèque Nationale*)

ment les fresques de la crypte souterraine, les visions du Jugement et du supplice de Saint Savin et de Saint Cyprien, le Christ bénissant, les figures des Saints; leur état de conservation satisfaisant permet une étude approfondie de la technique en faveur à la fin du XIe siècle.

Les proportions des personnages sont élégantes et élancées; les fautes anatomiques, l'absence de perspective, l'impossibilité d'exprimer certaines attitudes, une gaucherie pleine de réticence, n'empêchent jamais le fresquiste de révéler une grâce, une dignité, une noblesse, un équilibre harmonieux.

Il y a dans ses physionomies de Christ des expressions pleines de sereine grandeur; les plis des vêtements collants, à la manière byzantine et carolingienne, ne manquent pas de recherche; un parfum délicat se dégage de cet art incomplet.

Les peintres de Saint-Savin procèdent d'après les enseignements du moine Théophile, des religieux du Mont-Athos et des Byzantins; ils improvisent directement sur la muraille recouverte d'un enduit humide; ils travaillent sans carton avec une fougue audacieuse et primesautière; ils emploient l'ocre jaune et l'ocre rouge, le vert gris, le blanc et le rose; ils aiment les tonalités blondes et douces; le bleu est réservé au nimbe du Christ et à la bordure de sa tunique; les fonds sont clairs et même blancs.

Sans aller, comme Mérimée, jusqu'à comparer ces fresques aux œuvres grecques, l'on ne peut s'empêcher d'en admirer la majesté, le caractère vraiment religieux, le souci de se rapprocher de la vie et de la nature.

L'influence de Saint-Savin eut de nombreuses et profondes répercussions sur l'évolution de la peinture murale en France.

***

Un frémissement de joie nous parcourt au seuil du XIIe siècle; l'esprit se recueille, avant d'aborder cette époque, riche entre toutes, féconde en chefs-d'œuvre insignes.

Le XIIe siècle a vu naître les romans de Robert Wace, de B. de Sainte-More, de Thomas, de Chrétien de Troyes, les fables et les lais de Marie de France; il a vu naître le théâtre de Jean Bodel, les sermons de Maurice de Sully; il a vu s'élever sur le sol français un poème de pierres, tel que nul pays n'en rêva jamais de semblable.

Les églises de Saint-Denis, de Chartres, de Saint-Sernin de Toulouse, de la Daurade, de Vézelay, de Moissac, de Saint-Trophime, disent la splendeur de la sculpture française au XIIe siècle.

En même temps, s'épanouit la féerie des verrières, féerie éblouissante, symphonie dans les bleus jamais égalée ni surpassée, symphonie des pourpres, des verts, des blancs, qui étincelle à Chartres, au Mans, à Saint-Denis pour notre félicité.

Art français par excellence, art de coloriste, le vitrail atteint la perfection; il éclipse les créations picturales; non seulement le verrier rivalise avec le peintre, mais il accède à des possibilités admirables que celui-ci ne connaîtra jamais; nous égalons les vitraux de Chartres aux merveilles de la Renaissance italienne, aux enfantements d'un Raphaël et d'un Véronèse.

Au point de vue architectural, le XIIe siècle assiste à la construction de Notre-Dame de Paris, entre 1163 et 1208. Il voit se réaliser l'œuvre de Maurice et de Eudes de Sully, joyau de l'Occident chrétien, symbole de la piété au service de l'art.

De 1194 à 1220, Chartres renaît de ses ruines; puis nous voyons Sens et Autun compléter leur majestueuse harmonie; il faudrait des volumes pour énumérer l'activité de ce siècle bâtisseur.

La religion chrétienne règne sans partage dans le domaine des conceptions artistiques; monastères et couvents entretiennent des foyers, d'où sortent la majorité des miniatures, des peintures, des sculptures et des objets courants.

Par l'entremise des enlumineurs, l'art monastique du XIIe siècle se relie étroitement au passé gréco-oriental, mais il l'enrichit d'apports nouveaux; il abonde

Photo Archives Photographiques

FRESQUES DE SAINT-SAVIN. — IXe SIÈCLE.

en innovations; son idéal sacré dépasse les modèles du passé. Au milieu du XIIe siècle, la France possède une école de peinture supérieure à celle des Flandres et de l'Italie; elle allie au respect des principes hiératiques et scolaires un réalisme observateur et vivant, un sentiment rare de sa mission éducatrice.

Paris assiste à l'éclosion de l'architecture ogivale, de la polyphonie musicale d'un Pérotin et d'un Léonin; il assiste à une renaissance de la fresque aux effets précieux.

Cependant, c'est en province qu'il convient d'en analyser les exemples.

L'esthétique de Saint-Savin prédomine à Poitiers, au Baptistère de Saint Jean (début du XIIe siècle), à l'abside et à la voûte du chœur de Notre-Dame-la-Grande, aux murs de Saint-Hilaire. Partout, les fresques poitevines adoptent les Christ en majesté entourés par les quatre animaux, les Vierges avec l'enfant, les apôtres, les sujets byzantins et carolingiens, inspirés des mosaïques et des miniatures.

Même idéal dans les églises de Montmorillon (Vienne), de Saint-Gilles-de-Montoire, de Poncé, de Lavardin (Loir et Cher); ce sont toujours les visions tragiques et douloureuses du cycle de la Passion, les aspects redoutables de l'Apocalypse, la multitude des saints et des saintes aux poses traditionnelles.

En général, les peintres de la vallée du Loir sont moins imaginatifs, moins coloristes, que leurs confrères du Poitou; ils affectionnent les tonalités claires, les fonds blancs; leur dessin est sans accent.

La Touraine possède des ensembles remarquables, principalement les fresques de l'église Saint-Ours de Loches et celles de la chapelle du Liget, à Chemillé-sur-Indrois.

Une douceur, une émotion contenue, une recherche d'expression naturelle, donnent à ces peintures un grand intérêt; que nous sommes loin des images terrifiantes que brossait, un siècle auparavant, l'artiste de Saint-Julien de Tours.

Beaucoup de fresquistes du XIIe siècle semblent pré-

férer les attitudes au repos; il y a peu de mouvement dans leurs œuvres; les préceptes byzantins empêchent toute expansion, toute liberté; une sorte de gangue emprisonne les êtres et les choses; le pathétisme et la joie s'expriment en gestes mesurés et raides, d'une réelle pauvreté.

Aussi faut-il souligner le caractère inusité des fresques de l'église de Vicq (Indre); elles représentent le cycle de l'Enfance et de la Passion, le Paradis et l'Enfer; l'on appréciera surtout *le Christ en majesté parmi les apôtres, l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Temple, la Descente de Croix.* Ici, tout est agitation, les personnages s'animent, vivent sous nos yeux avec une intensité rare.

Les maîtres de Vicq ne reculent devant aucune difficulté; ils composent leurs tableaux avec des architectures savantes, des accessoires nombreux, des recherches de perspective; ils s'efforcent de conférer aux physionomies les marques de l'affliction ou du plaisir; ils atteignent à un réalisme passionné bien avant Cimabue et Giotto.

Une harmonie dans les jaunes, les rouges, les blancs et les gris ajoute encore à l'intérêt exceptionnel de ces fresques.

Il demeure peu de chose des innombrables peintures qui décoraient les églises et les monastères bourguignons.

La crypte de la cathédrale d'Auxerre montre les thèmes habituels de l'Apocalypse; il y a plus d'originalité à l'église d'Anzy-le-Duc; l'on retrouve l'idéal des mosaïstes byzantins aux murs de la chapelle des Moines à Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire).

D'excellents dessins de Lenoir conservent le souvenir des fresques de l'abside de Cluny, aujourd'hui détruites; ils permettent d'étudier les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui s'y trouvaient représentées.

Avant leur ruine totale, Léon Giron a pris également la précaution de copier les peintures de la cathédrale du Puy; ses relevés offrent le témoignage d'une

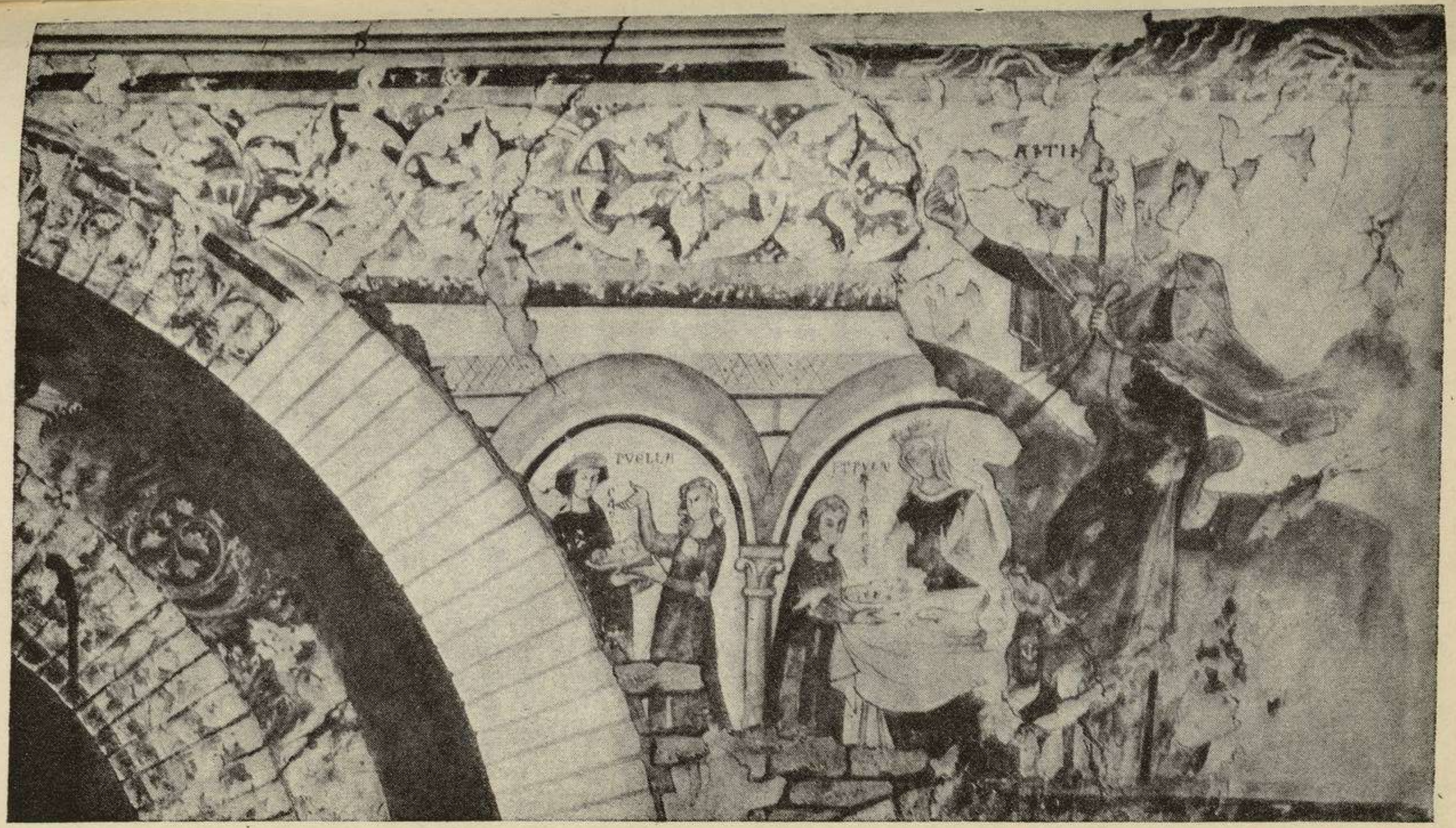


Photo Archives Photographiques

FRESQUES DU BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN A POITIERS — XIIe SIÈCLE.

imitation fidèle des procédés byzantins; cette imitation se retrouve dans la plupart des sanctuaires d'Auvergne et du Velay; elle s'accompagne de fonds noirs, de tonalités sombres et tristes.

Inutile d'insister sur les fresques de la Normandie, des régions de l'Est et du Nord; aucun effort, aucun progrès ne s'y distingue; la répétition de prototypes connus engendre une rare monotonie.

Dans les Pyrénées-Orientales, les décorations de la chapelle de Saint-Martin-de-Fenouillar observent sagement les canons byzantins. En résumé, la peinture française du XIIe siècle dérive des mosaïques et des tentures carolingiennes; elle est souvent parvenue à s'en affranchir, à reconnaître les beautés de la nature, à traduire l'infinie variété de l'existence journalière; elle a progressé en moins de cent années dans tous les domaines. Les immenses surfaces plates des édifices romans ont favorisé son épanouissement; à la fin du XIIe siècle, elle pouvait annoncer un prompt développement; rien ne s'opposait à une admirable renaissance picturale antérieure à celle de l'Italie.

Cette renaissance n'eut pas lieu; les merveilles de l'architecture ogivale, les joyaux du vitrail, éclipsèrent et rejetèrent dans l'ombre la peinture des XIIIe et XIVe siècles.

Nous ne pouvons le regretter un seul instant; les cathédrales de Paris, de Chartres, d'Amiens, de Reims, nous consolent aisément de la perte momentanée d'une hégémonie qui refleurit au XVe siècle.

***

Le XIIIe siècle marque un tournant décisif, non seulement politique et social, mais encore littéraire et artistique; la France prend la tête du mouvement intellectuel en Europe; elle affirme sa suprématie sur des bases indestructibles; elle rayonne à travers le monde.

De Philippe-Auguste à Philippe le Bel, elle se fortifie, s'agrandit, se développe; la ferme autorité monarchique protège les hommes adonnés aux travaux de l'esprit.

Le terme de renaissance s'applique au siècle entier et plus spécialement au règne de Louis IX; il ne sous-entend pas l'infériorité de l'époque précédente, de cet admirable XIIe siècle; il désigne une brusque montée de sève, une floraison printanière, l'accès d'un stade nouveau dans la recherche de la perfection et de la beauté.

Ni les Croisades, ni l'atroce guerre des Albigeois, ni les difficultés intérieures n'arrêteront cet élan; le siècle de Thibaut de Champagne, de Rutebeuf, de Guillaume de Lorris et Jean de Meung, de Villehardouin, de Saint Thomas, de Roger Bacon, le siècle de la fondation de l'Université de Paris, a été aussi l'une des plus magnifiques périodes de l'art français.

La pureté, la délicatesse, la subtile poésie des peintres et des sculpteurs, les raffinements exquis des architectes et des verriers, s'épanouissent au milieu de mœurs brutales et violentes : des fleurs virginales embaumèrent sur un terrain trempé de sang.

Devant la grâce athénienne des jeunes filles couronnées de fleurs, la noblesse de la Vierge et de Sainte Elisabeth, devant les scènes délicieuses d'ingénuité et de douceur, qui se trouvent à Reims, à Amiens et à Paris, l'on songe aux sombres drames contemporains.

En face des merveilles de l'enluminure du XIIIe siècle, *des Psautiers de Saint Louis, de l'Evangéliaire de la Sainte-Chapelle, du Bréviaire de Belleville* de Jean Pucelle, nous avons peine à comprendre le dualisme existant entre ces visions sereines et des procédés barbares.

Au moment où se terminent certaines statues de Notre-Dame de Paris, où se couvrent d'images ravissantes certains ouvrages célèbres, éclate en Languedoc une lutte fratricide. L'assassinat du légat du pape, Pierre de Castelnau, déchaîne les soldats nordiques; en 1209, Raymond VI, comte de Toulouse, traîné à coups de fouets, dépouillé de ses vêtements, doit se soumettre à l'Eglise, au cours d'une honteuse cérémonie, à Saint-Gilles.

Après un siège horrible, en 1244, Guy de Léris et Simon de Montfort s'emparent du roc de Montségur;

Photo Archives Photographiques

La Cène. — Fresques de l'église de Vicq. — XIIe siècle.

ils ordonnent de brûler sous leurs yeux deux cent cinq Albigeois.

Si les Croisés se conduisirent en France avec une rare férocité, leurs actions en Palestine soulèvent le dégoût et la réprobation; il faudra bien des années pour polir et éduquer ces hommes du nord, grossiers et rudes.

Ce sera l'œuvre d'une élite restreinte, d'une minorité; face au déchaînement des passions, face au débordement des vices et des appétits ignobles, s'élève une barrière de civilisation, d'ordre spirituel et moral; le XIIIe siècle, dans cette lutte contre la barbarie, a joué un rôle capital.

A la basse sensualité animale, il oppose l'amour courtois, l'idéal des troubadours limousins de Saint-Martial, celui des trouvères du Centre et du Nord de la France; il entoure la femme de respect et de vénération; elle est célébrée en termes rares par un Guillaume VIII de Poitiers, un Bertrand de Borne, un Thibaut de Champagne.

Ménestrels et jongleurs flattent leur dame par des chants aux inventions conventionnelles et délicieuses; de l'aristocratie, les raffinements de l'amour courtois descendent à la bourgeoisie, provoquant le rayonnement en Allemagne, en Espagne et au Portugal de la chanson française, rayonnement dont M. Henry Prunières a bien analysé les effets.

L'école des miniaturistes parisiens devient la meilleure de toute l'Europe; personne ne peut l'égaler; elle possède des ateliers actifs, ses créations sont recherchées ardemment; Dante en souligne la splendeur dans son *Purgatoire*. Stimulés par l'abondance des livres à reproduire, par le grand nombre des encyclopédies, fabliaux, chansons de geste, romans, traités de théologie, recevant des commandes des bourgeois lettrés, des étudiants, des membres de l'Université, les copistes et enlumineurs laïques prennent une place jadis réservée aux moines. Membres d'une puissante corporation, soutenus par une faveur croissante, ils se libèrent des entraves imposées aux religieux; ils sont cu-

rieux de tout ce qui vit et respire sous le ciel; ils partent hardiment à la conquête d'horizons nouveaux.

L'esthétique byzantine, l'esthétique purement décorative s'effrite au profit d'une inlassable recherche d'expressions nouvelles, de progrès techniques; une sensibilité attentive remplace les routines monacales, infuse un sang frais dans un corps usé.

Couleurs et dessin connaissent des possibilités insoupçonnées un siècle plus tôt; telle une huile figée, qui redevient fluide au contact de la chaleur, la miniature française quitte ses attitudes raides, ses gestes saccadés, ses vêtements aux plis anguleux, ses physionomies grimaçantes; au contact de la nature, elle s'anime.

D'autre part, l'influence du vitrail, qui atteint son apogée à Chartres, à Bourges, au Mans, à la Sainte-Chapelle, amène la réalisation de tonalités puissantes et magnifiques.

A l'imitation des verrières, les miniatures se divisent en compartiments limités par des cadres ornementaux; elles s'efforcent de reproduire les mosaïques de treillis rouge sur fond bleu, les symphonies d'azur des roses de Notre-Dame de Paris; elles y parviennent dans le *Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille* (Bibliothèque de l'Arsenal).

Les artistes du XIIIe siècle ont réussi une étonnante alliance de la forme et de la couleur; la cathédrale ogivale en est la plus forte expression.

Si la forme a continué ensuite son ascension, la couleur n'a jamais dépassé les exemples de ce temps.

Rien de surprenant que le vitrail ait eu le pas sur la peinture; celle-ci s'incline devant son expansion et le suit de très loin.

Les murailles largement ouvertes laissent tomber dans l'église la féerie des verrières; le fresquiste ne peut soutenir leur éclat; il doit se hausser jusqu'à lui ou disparaître.

Egaler la luminosité de vitraux baignés de clarté naturelle, il n'y faut point songer; la palette du peintre dispose de ressources insuffisantes; la lutte se ter-

L'Annonciation et la Visitation.
Psautier de Saint-Louis et de Blanche de Castille. - Fin du XIIIe siècle.
(*Bibliothèque de l'Arsenal.*)

minerait à sa confusion. Cependant, il parviendra à soutenir l'éclat d'un voisinage dangereux en modifiant sa technique; il abandonnera la poursuite du détail, les modelés, le réalisme naissant, il composera par larges masses colorées, aisément accessibles, capables de frapper les yeux et l'imagination au premier contact. Il copiera même les procédés et les méthodes des verriers, il leur demandera conseils et directives.

Primauté absolue de la couleur, discernable aux murs de l'église du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).

Les médaillons ronds de la voûte du chœur se détachent sur un fond bleu; ils représentent des scènes du Nouveau Testament; l'exubérance décorative, la délicatesses des roses et des verts, nous rappellent les vitraux contemporains.

La gamme des couleurs s'enrichit de vermillon, de pourpre, de bleus et d'ors; ces couleurs, dans la joie de les posséder, les artistes du XIIIe siècle les placent en tous lieux.

Ils en recouvrent les sculptures des cathédrales; ils en agrémentent les voûtes, qui deviennent des morceaux d'azur parsemé d'étoiles; ils en parent les fines nervures de l'architecture ogivale; rarement pareille fête ne s'était offerte aux regards des fidèles.

Si impérieux devient le besoin de couleurs éblouissantes, que nous voyons les peintres de la Sainte-Chapelle de Paris employer des plaques de verres azurés à rinceaux d'or pour leurs fonds.

L'œuvre de Saint-Louis révèle en même temps le triomphe du vitrail et de la fresque unis dans un idéal de commune beauté.

Il est triste de penser que cette apothéose de la couleur disparut à la Renaissance; le feu d'artifice s'évanouit, laissant les murailles nues et froides, les intérieurs d'églises sans vie ni animation.

Pendant des siècles, des esprits scélérats détruisirent les marques de cette apothéose; ils enlevèrent les peintures et les vitraux; ils méconnurent les radieuses visions des XIIe et XIIIe siècles; leur sécheresse d'âme se complut en des images dépouillées.

Le XIXe siècle construisit de pâles imitations de l'art ogival, sans l'ombre d'une couleur, squelette lamentable d'un corps jadis exubérant de jeunesse et de force.

A l'Italie, nous envions ses édifices peints; ceux de la France médiévale sont aujourd'hui trop rares; les fresques de la cathédrale du Mans et de l'église Saint-Quiriace, à Provins, avivent nos regrets.

Le maintien des procédés archaïques de Saint-Savin et de Poitiers apparaît encore en certaines provinces; parfois, il coexiste avec la technique nouvelle; il en est ainsi aux murs de la chapelle des Jacobins d'Angers.

Si la peinture monumentale religieuse se met à l'école des verriers, la peinture profane, celle des châteaux et des monuments civils se rapproche de la nature et affirme d'une autre manière la supériorité de la France.

Henri Bouchot a définitivement établi l'homogénéité et la cohésion de cette peinture; des listes d'artistes aux noms français lui ont permis de ruiner la thèse des influences flamandes et italiennes.

Le Paris de Saint Louis pouvait donner des leçons au monde et non en recevoir.

Ses ateliers d'enluminures étaient admirés par toute l'Europe, ses verrières et ses fresques surpassaient celles des autres pays, sa Schola de Notre-Dame n'avait point de rivale; de son enceinte partaient des modèles avidement copiés.

L'Italie du XIIIe siècle n'offre rien de supérieur aux fresques de la Tour Ferrande à Pernes; ces dernières constituent le meilleur exemple de peinture laïque que nous possédions.

Parmi les scènes représentées, nous trouvons : *Le pape Clément IV donnant l'investiture du royaume de Naples à Charles d'Anjou; Guerriers luttant; Vassal remettant un parchemin à son suzerain; la Vierge avec l'Enfant.*

Le chef-d'œuvre de cet ensemble, où l'observation naturaliste se mêle à un souci permanent d'harmonie décorative, est le combat plein de vie qu'affrontent deux

chevaliers; celui de gauche, bien campé sur sa monture, d'un dessin ferme et souple, fonce sur l'adversaire; celui de droite, mortellement atteint d'un coup de lance, se renverse en arrière, dans une attitude saisissante de justesse. Des arbres entourent cet épisode de tournoi, dont la fougue et la puissance nous étonnent.

Malheureusement, ces peintures sont altérées; la Tour Ferrande a souffert du vandalisme des hommes; en 1907, elle servait encore de réserve à légumes et d'écurie!

Au XIVe siècle se développera la mode des chambres peintes à fresques; les sujets d'élection appartiendront au répertoire des romans de chevalerie, des chansons de geste.

Chevaliers et hommes d'armes occcupent la première place à Cindré-sur-Allier et à Etampes.

Sur les murailles du château de Bourbon-l'Archambault, la peinture se limite à des couleurs sobres; elle a pour mission de remplacer les coûteuses tentures.

A l'image de ces dernières, elle groupe des personnages dans un cadre de verdure; elle poursuit des effets ornementaux, elle s'efforce de rivaliser avec les métiers d'Arras et de Poitiers.

La peinture française du XIIIe siècle, religieuse ou profane, égale et dépasse la peinture italienne contemporaine.

En effet, il faut attendre la fin du siècle pour que les artistes romains et toscans abandonnent les théories gréco-orientales et byzantines, délaissent l'art symbolique et hiératique des mosaïstes, rejettent les entraves et les routines.

Fresques et peintures sur bois obéissent jusqu'au XIVe siècle à des canons limitatifs qui engendrent une esthétique figée, dénuée de vie et d'animation, sans imagination et sans possibilité de progrès.

Pendant des années, les maîtres de la Péninsule se

complaisent en des images grimaçantes et outrées, en des tonalités tristes et lourdes; ils méconnaissent la nature au profit d'un idéal abstrait; leur technique incomplète les trahit sans cesse.

Rien de supérieur aux recherches courantes des fresquistes français, rien d'égal aux éblouissantes couleurs revêtant les sanctuaires d'Ile-de-France, de Bourgogne et de Champagne. Cenno di Pepe dit Cimabue (1240-1302), malgré sa forte personnalité est encore un byzantin par la forme et par l'esprit; son œuvre archaïsante ignore la nature; il s'en dégage un parfum oriental, un parfum de passé légendaire.

Le Siennois Duccio di Buoninsegna (1250-1319) continue la tradition byzantine dans *La Maesta* (1311) du Dôme de Sienne; comme Cimabue, il respecte les enseiseignements des mosaïstes syriens, égyptiens et byzantins, l'art des miniaturistes de l'Orient chrétien; il adopte leurs fonds d'or, leurs carnations verdâtres et cadavériques, les plis raides des vêtements, les yeux immenses des icones.

Néanmoins, déjà se dessine un désir de renouveler ces procédés, de leur donner des possibilités inconnues; déjà un souffle léger s'insinue dans le vieil héritage byzantin, des préoccupations réalistes éclosent timidement.

Aux sources orientales viennent se joindre les sources romaines; l'antiquité classique va guider un Pietro Cavallini (1273-1316), le mettre sur la voie d'un progrès immense.

Ce progrès décisif, Giotto di Bondone (1266-1336) l'accomplit; il unit les derniers reflets byzantins à un sentiment délicat de tout ce qui existe sur terre, sentiment également appréciable chez nos enlumineurs parisiens.

Les premières œuvres giottesques, hésitantes et malhabiles, permettent de mieux comprendre le chemin parcouru.

D'une esthétique dénuée de vie, uniquement décorative, de tableaux conçus sans atmosphère, sans perspective, sans mouvement, de tableaux incomplets par

ignorance, le maître d'Assise parviendra, au terme de sa laborieuse carrière, à des compositions admirables, dont un Gozzoli, un Ghirlandaio, un Lippi, recueillirent les premières leçons.

Comparer les œuvres de jeunesse de Giotto aux œuvres de la maturité, c'est franchir d'un seul bond une étape considérable dans la recherche de la vérité.

Dans les premiers essais, l'artiste semble emprisonné derrière un mur qui lui masque le monde, comprime ses désirs; les créations suivantes montrent au contraire les joies de la liberté, la possibilité d'exprimer des élans contenus.

La mort de Saint François d'Assise (Santa-Croce à Florence) semble bien le testament de Giotto; il ne s'y trouve aucune trace des influences byzantines, des méthodes antérieures; la composition atteint au pathétisme le plus grandiose, par des moyens simples et vrais; elle inaugure la voie triomphale, où s'engage la peinture italienne.

Si la France n'eut pas l'équivalent d'un Giotto, si l'architecture ogivale et le vitrail y retardèrent l'épanouissement pictural au XIIIe siècle, ses miniaturistes et ses fresquistes rivalisèrent souvent avec ceux de la Péninsule, comme avec leurs confrères flamands.

Cet amour de la nature, cette tendre poésie, cette découverte émouvante des beautés champêtres, que nous discernerons chez Giotto dans ses épisodes de la vie de saint François, nous les retrouvons dans les ateliers d'enluminure parisiens.

Il en est de même pour ce goût du portrait et de l'expression cher à Giotto et aux maîtres français contemporains, pour ce désir de raconter à tous les scènes de l'Evangile, d'une manière évocatrice et sensible.

***

Vers le milieu du XIIIe siècle, les Flandres s'ouvrent à la peinture; c'est l'époque des fresques colossales de l'hôpital de la Biloque, à Gand; elles représentent : *le Couronnement de la Vierge, Saint Christophe, Saint*

Jean-Baptiste; le dessin en est raide, des traits noirs en limitent les contours; les erreurs de proportions n'empêchent pas un réalisme naissant.

République aristocratique aux privilèges considérables, Gand est la ville des confréries; chacune d'elles tient à donner des preuves de sa générosité, en faisant peindre dans les églises et les chapelles.

Déjà, se manifeste l'habitude des tableaux de corps; les murs de la chapelle de Leugemète figurent, en effet, les membres d'une confrérie, avec leurs costumes, leur équipement militaire : tentative naïve, qui aboutira aux merveilles de Frans Hals.

Ayant leur base dans l'existence journalière, les artistes flamands recherchent un réalisme aussi éloigné des conceptions françaises que des conceptions italiennes; un caractère spécifiquement national se fait jour dès le XIIIe siècle.

A l'encontre de ce qui se produit au Pays-Bas, l'Espagne débute par l'imitation des procédés byzantins et des miniaturistes parisiens.

Au XIIe siècle, l'Orient règne sans partage; Byzance éclipse l'apport français; les peintures conservées à Barcelone montrent une hardiesse et un vérisme profondément régionaux, unis à une esthétique traditionnelle et gréco-orientale.

La prédominance française s'épanouit à nouveau, vers 1190-1300; les fresques du narthex de Saint-Isidore de Léon s'inspirent des tonalités d'ocre rouge et d'ocre jaune, des dessins épais, des scènes violentes de l'Apocalypse, que nous avons vues à Saint-Savin et à Poitiers.

Miniatures et peintures espagnoles du XIIIe siècle dérivent de prototypes français; Emile Bertaux a rencontré à Séville des Vierges imitées de celles de Touraine, de Bourgogne ou de Paris.

La pénétration en Italie, en Flandre, en Espagne, en Allemagne, de créations françaises modifie l'évolution artistique de ces pays; il y a échanges continuels d'une contrée à une autre, échanges facilités par les ordres monastiques, les alliances de souverains, échan-

ges féconds en influences heureuses, qui n'empêchèrent jamais les recherches nationales et particularistes.

Le rayonnement des œuvres parisiennes et bourguignonnes s'est opéré par l'architecture; celle-ci commande tous les arts et les plie à son service.

Or, l'architecture française éduque l'Espagne, la Scandinavie et les Flandres; au point de vue pictural, elle y engendre les mêmes efforts.

Le XIIIe siècle resplendit de notre idéal parvenu à un apogée magnifique, idéal religieux et idéal profane.

Architectes, sculpteurs et peintres désirent enseigner et instruire; le caractère dogmatique de leur mission est toujours présent; ils se soumettent à des doctrines sévères, à une hiérarchisation préétablie des scènes de l'Histoire sainte; ils mettent chaque chose à sa place, suivant un ordre strictement défini; ils ne laissent rien au hasard; l'équilibre et la mesure président à leurs créations.

L'iconographie sacrée s'exprime par symboles; elle est austère, elle s'élève à une perception encyclopédique du monde, elle repousse en général le côté narratif.

Chansons de geste et romans de chevalerie fournissent aux artistes laïques une source d'inspirations toujours nouvelle.

En face des nécessités apologétiques, des buts surnaturels de l'art religieux, en face de ses préoccupations morales et sociales, de la répulsion pour la femme, se dresse un art profane tout différent.

Cet art profane chante l'amour et la beauté physique; il pénètre jusque dans l'église et en modifie les aspects; il est le premier écho d'une renaissance, dont il présage les recherches.

La Provence et le Languedoc, du XIe à la fin du XIIIe siècle, pratiquent une poésie à la fois populaire et savante; sirvente, complainte, tenson, aubade, sérénade et pastourelle y célébrèrent la passion amoureuse comme la passion guerrière.

Bientôt, l'esprit provençal, sensuel et indépendant, échappe aux disciplines chrétiennes; il s'élance vers

les passions terrestres, avec une ivresse qui s'exhale chez Bernard de Ventadour.

La Renaissance poétique méridionale pouvait engendrer un mouvement analogue à celui du XVIe siècle; elle fut noyée dans le sang; ses apostrophes violentes contre la papauté déchaînèrent les Croisés d'Innocent III; un foyer littéraire et artistique disparut.

Pierre le Cardinal et Guillaume Figuiéras élevèrent leurs voix indignées; leurs plaintes s'étendirent une dernière fois sur une terre recouverte de cendre et de pleurs.

Le génie septentrional avait parallèlement développé ces qualités épiques, scolastiques et philosophiques.

Romans en prose de la Table ronde, romans du cycle breton, chanson de Roland, assurèrent l'universalité de la poésie française; elle inspira l'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne et la Norvège. Influence littéraire allant de pair avec l'influence artistique; la France du XIIIe siècle, dans ses récits chevaleresques, comme dans ses cathédrales, ses vitraux et ses statues, accède à un idéal de douceur et de raffinement, qui n'exclut point la majesté, la puissance et le drame.

La beauté féminine chère aux troubadours et aux trouvères sollicite l'attention des artistes.

Malgré la défense des Pères de l'Eglise, ils abordent le nu; ils traduisent leur admiration d'une manière ingénue et délicate. Vierges et saintes peuplent d'images ravissantes les cathédrales de Reims, de Paris et de Chartres, elles apparaissent sur les parchemins, avec leurs beaux cheveux blonds, leurs vêtements aux teintes pures qui font songer à Fra Angelico.

« Au XIIIe siècle, écrit Renan, les représentations de la Vierge atteignent à une grâce idéale et presque chevaleresque. Cette espèce d'ivresse de la beauté féminine qui, s'inspirant surtout du Cantique des Cantiques, se trahit dans les hymnes du temps, s'exprimait aussi par la peinture et la sculpture; il y a telles de ces statues de la Vierge qui seraient dignes d'un Nicolas de Pise, par leur charme, leur harmonie, leur suavité. » En même temps qu'il représente la femme, l'art fran-

çais se penche sur l'enfant; il s'efforce de le comprendre; il y parvient souvent.

Sentiment de la nature, amour de la femme et de l'enfant, culte de la beauté, visions de jeunesse et de tendresse, ces impressions nouvelles donnent aux manuscrits et aux sculptures du XIIIe siècle un caractère inconnu auparavant; elles annoncent les œuvres de Limbourg et de Jean Fouquet. Néanmoins, elles ne diminuent jamais le rôle didactique et éducatif des arts plastiques, rôle qu'il ne faut point sous-estimer, car il a été le facteur essentiel de toute vie intellectuelle.

Ce rôle, Paris l'a soutenu avec une splendeur rare; dès le XIe siècle, l'on y enseignait la logique, la rhétorique, la grammaire, la didactique, la géométrie, l'astronomie et la musique; nul ne pouvait dépasser la science de ses professeurs.

Guillaume de Champeaux et Abélard augmentèrent encore la renommée de son école; les étudiants du monde entier affluaient dans la capitale de Philippe-Auguste, comme dans celle de Saint Louis.

A partir de 1252, la théologie et la logique s'apprennent à l'Université de Paris, capitale de la pensée, lumière des lumières, où viennent s'éclairer ceux qui ont soif de vérité.

L'enseignement de maîtres réputés y pratique toutes les formes de la théologie avec une ampleur singulière; l'esprit s'y habitue aux controverses et aux joutes oratoires; il s'élève aux plus hautes conceptions des mystères de l'au-delà.

Si peintres et sculpteurs ne peuvent suivre les docteurs dans leurs recherches, ils en subissent l'influence; ils ne reculent point en face de la mort; ils matérialisent par des symboles et des images plastiques les problèmes fondamentaux de l'existence. A l'aide de l'Ecriture et de l'Evangile, ils évoquent sans cesse les origines, le péché et la rédemption de l'humanité; ils lui proposent l'exemple du Christ et des Saints.

D'un côté, ils célèbrent le bonheur des Justes, de

l'autre, ils proclament les tourments des réprouvés; ils excellent à traduire les béatitudes célestes comme les supplices infernaux. Le tympan des cathédrales et les enluminures disent avec une égale émotion le ravissement des élus et les affres des damnés.

Déjà, en cette fin du XIIIe siècle, la mort est partout présente; elle le sera bien plus encore aux XVe et XVIe siècles. Aux accents d'allégresse des cantiques de Noël succède le chant tragique du *Dies Iræ;* l'art médiéval oscille entre la joie et la douleur.

Puisés aux sources de la foi, ces moyens d'expression dépassent ceux des époques suivantes; jamais le XVIIe et le XVIIIe siècles n'ont pu retrouver de pareilles explosions de souffrance, mêlées à de tels élans de radieuse félicité.

Souvent, l'orgueil du classicisme, la sensualité du règne de Louis XV, ont tari les larmes et les rires; ils ont restreint l'horizon des arts plastiques; le Moyen Age avait exploré des contrées immenses qui leur demeurèrent fermées.

La nef d'Amiens, les façades de Reims et de Rouen, les verrières de Chartres et de Bourges, les fresques et les manuscrits de Saint Louis expriment le génie français dans ce qu'il a de plus grand.

Age d'or par excellence, le XIIIe siècle se termine par un feu d'artifice; il semble que les roses de Notre-Dame de Paris s'illuminent, resplendissent en une apothéose enivrante.

CHAPITRE IV

Le XIVe Siècle.

Mahaut d'Artois et la cour de Hesdin. — Etienne d'Auxerre et Evrard d'Orléans. — Les enlumineurs de Philippe le Bel : Maître Honoré, Richard de Verdun, Jean Maciot. — La Légende de Saint Denis. — Jean Pucelle et son œuvre. — Les artistes attitrés de Jean le Bon et de Charles V : Girard d'Orléans et Jean Coste. — Les fresques de Simone Martini et de Matteo de Viterbe en Avignon. — Suprématie de la France au XIVe siècle. — La décoration de l'hôtel Saint-Paul. — La mode des grisailles et le Parement de Narbonne. — La première académie de peinture fondée en 1391, par Jean d'Orléans et Colart de Laon. — Paris à la fin du XIVe siècle. — Le dispersement d'Azincourt.

Au seuil du XIVe siècle, éclôt une délicieuse floraison provinciale; Mahaut d'Artois (1275-1329) en est l'animatrice; elle exerce, à Hesdin comme à Paris, un mécénat actif et vigilant.

Femme d'esprit, possédant le goût des belles choses, chérissant les arts plastiques, soucieuse de réunir autour d'elle une élite de peintres et de sculpteurs, cette petite-fille de Louis VIII et de Blanche de Castille devait jouer un rôle bienfaisant sur l'évolution de la Peinture française.

Mariée, jeune encore, au comte de Bourgogne, Othon IV, elle voulut donner à sa cour un prestige littéraire et esthétique; elle annonce les fastes et le luxe des souverains qui régneront à Dijon et à Bruges.

Aussi bien dans son hôtel parisien qu'en ses châteaux de Saint-Omer, de Conflans-lès-Paris, de Hesdin et de Aire, elle emploie des hommes de mérite.

Un Etienne d'Auxerre, un Evrard d'Orléans, lui consacrent leur génie; ils apprécient sa protection éclairée, ses largesses et sa bonté.

Les peintures exécutées dans ses diverses résidences ont disparu; aux murs de Conflans, elle avait fait représenter l'expédition en Sicile de son père, Robert II d'Artois; de même elle avait commandé une vaste décoration pour la chapelle de Hesdin, décoration confiée à Etienne d'Auxerre, achevée en 1299 et payée cinquante livres.

Ses préférences allaient aux peintres français, bien qu'elle ait employé des Flamands, tels qu'Eloi de Clockemarcre, Jean de Lignage, Jacques de Boulogne, Pierre de Bruxelles et peut-être des Italiens.

Maîtresse de villes importantes : Arras, Béthune, Saint-Omer, Calais, Boulogne, Montreuil, elle transforma Hesdin en une sorte de Versailles avant la lettre.

De sa cour partirent les modes et les exemples; l'influence parisienne y étant prépondérante, elle s'étendit sur les Flandres, s'insinua dans l'esprit des peintres néerlandais; elle prospéra sous les ducs de Bourgogne.

Il est juste de considérer l'ampleur des enseignements parisiens dans le Nord et l'Est de la France; Hesdin apparaissait comme une succursale de Paris; elle transmit son idéal à Salins, Dijon, Amiens, Gand et Bruges.

Des maîtres qui travaillèrent pour Mahaut d'Artois, Etienne d'Auxerre semble l'un des plus illustres.

Vers 1293, Philippe le Bel l'envoya en Italie; il y peignit le pape Boniface VIII, à l'époque où Giotto révélait les prémices de son génie.

Employant les procédés des peintres selliers parisiens, d'Auxerre continue les traditions du XIIIe siècle, en les améliorant; il est impossible de le juger, aucun témoignage de son activité n'étant parvenu jusqu'à nous.

Evrard d'Orléans (1270-1356) lui disputait la première place; pendant vingt ans, il répondit aux désirs

de Mahaut, s'adonnant avec une habileté rare à l'architecture, la sculpture, la peinture et l'enluminure.

Les faveurs de Philippe le Bel l'attachèrent à la cour de France; Henri Bouchot nous le montre travaillant pour le roi, à Villers-Cotterets, au Gué-de-Mauny, au Vivier-en-Brie.

De ces travaux considérables, de cette carrière laborieuse, qui lui valurent honneurs et réputation, il ne reste exactement rien; le temps a détruit des peintures murales fragiles; il n'a pas laissé le moindre vestige, le plus infime souvenir.

L'historien moderne en est réduit à la lecture des descriptions contemporaines; elles seules permettent d'apprécier la personnalité d'un Etienne d'Auxerre et d'un Evrard d'Orléans.

Il en est de même pour la majorité des peintres de la cour de France, sous Philippe le Bel, Louis X et Philippe V. De 1285 à 1360, le nombre des œuvres conservées atteint un chiffre dérisoire.

Quelle lacune de ne pouvoir contempler les créations de Jean d'Auteuil, de Jean d'Ocre, de Jean d'Auxerre, de toute cette brillante pléïade d'artistes qui assura la suprématie de l'Ecole française, suprématie attestée par l'arrivée des Italiens et des Flamands.

Ceux-ci s'installent à Paris en grand nombre; ils y apportent leur technique, les procédés et leur idéal; ils ne tardent pas à subir l'influence du milieu où ils se trouvent; ils en adoptent les usages et les coutumes, ils se « francisent », ils perdent leurs caractères propres et vivent dans le rayonnement parisien. Un phénomène identique devait se produire sous Louis XIII, c'est-à-dire l'absorption des peintres venus des cités nordiques et de la Péninsule.

Rien n'était plus heureux; ces maîtres enrichissaient l'esthétique française et la vivifiaient; loin d'en diminuer l'éclat et la puissance, ils les renforçaient et contribuaient à leur développement.

Etroitement mêlés aux conceptions nationales, ces éléments extérieurs engendrèrent de rapides progrès;

ils élargirent le champ d'action de nos artistes, ils les stimulèrent, éveillèrent une noble émulation. L'abondance des ouvrages enluminés permet de compenser la perte des décorations monumentales; il y eut une telle communauté de goût, de recherche et de sujet, entre le peintre et le miniaturiste, qu'il est possible d'étudier les œuvres de l'un à la lumière de celles de l'autre.

Vers 1300, la copie et l'illustration des livres est en pleine prospérité; missels, bibles, évangéliaires, affirment, dans toute l'Europe, la primauté de Paris.

Philippe le Bel admire son enlumineur attitré, le célèbre maître Honoré, dont l'atelier de la rue Boutebrie recevait de nombreuses commandes et jouissait d'une réputation justifiée.

Dès l'année 1292, cet artiste paie au fisc une taille élevée, prouvant un chiffre d'affaires énorme pour l'époque. Il exécuta, en 1296, un magnifique psautier, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale; ce psautier appartint à Philippe le Bel; quelque temps avant, il avait vendu un *Décret de Gratien* (Bibliothèque de Tours).

Richard de Verdun, son gendre et collaborateur, lui succéda et continua ses méthodes; en 1318, il enluminait des Antiphonaires pour la Sainte-Chapelle de Paris, avec son associé Jean de La Mare.

M. Henry Martin attache, avec raison, une grande importance à Jean Maciot, que l'on trouve successivement au service de Mahaut d'Artois, de Philippe le Bel et de Philippe V. La constance de sa faveur le désigne comme un peintre officiel; il figura longtemps sur les états de la maison du roi. En 1313, il demeurait rue Simon-le-Franc; Mahaut d'Artois, en récompense de ses talents, lui avait offert une belle maison, cadeau princier montrant l'estime où elle le tenait. Honoré et Jean Maciot, deux noms émergeant de la foule des anonymes, deux noms symbolisant la richesse et l'excellence de la production parisienne au début du XIVe siècle.

Production religieuse et profane, traditionnelle ou

SAINT DENIS ENVOIE DES ÉVÊQUES ET DES PRÊTRES ÉVANGÉLISER LES PEUPLES DE LA GAULE.

La Légende de Saint-Denis. — Vers 1317.

(*Bibliothèque de l'Arsenal*)

novatrice, production d'une qualite admirable, digne de tous les éloges. En 1292, dix enlumineurs laïques avaient leurs ateliers rue Boutebrie, non loin de l'église Saint-Séverin; parmi eux, se distinguent maître Honoré, maître Nicolas, Richard de Verdun, sire Jehan, sire Heude, Clément Guiot, Baudoin Bernard.

Ces artistes emploient encore les procédés en usage au XIIIe siècle, notamment les fonds d'or, gloire des manuscrits français, sous Philippe-Auguste et Saint Louis.

Fonds d'or aux chatoiements merveilleux, demeurés intacts malgré le temps, fonds d'or qui ajoutent à la beauté du *Psautier d'Ingerburge* (musée Condé, Chantilly) et du *Psautier de Saint-Louis et de Blanche de Castille.*

Venu de l'héritage byzantin, l'or était placé par feuilles amincies au marteau; quelquefois, il était mis avec un pinceau; son épaisseur restait toujours faible, l'excellence des procédés lui assurait seule une conservation parfaite.

Le début du XIVe siècle prolonge la fin du XIIIe; il serait vain d'établir des coupures limitatives.

A ce propos, M. Henry Martin écrit : « Ce n'est pas dans la nuit du 31 décembre 1299 au 1er janvier 1300, ou, si l'on veut, dans la nuit de Pâques de cette dernière année, que les miniaturistes ont rénové leurs méthode. Ce n'est pas non plus à l'heure où le soleil se leva le premier jour du XVe siècle que les artistes du duc de Berry et leurs compagnons adoptèrent des principes nouveaux. »

En effet, le maintien de l'idéal précédent s'affirme pendant des années; il coexiste avec les créations nouvelles; la miniature et la peinture n'abandonnent jamais certaines habitudes; elles se contentent de les modifier, de les transformer, de les adapter à leurs préoccupations. Si maître Honoré et Jean Pucelle accomplissent un progrès sensible en faveur du dessin et de l'ornementation, des enlumineurs, tels que Jacques Maci, Anciau de Cens, Jean Chevrier, continuent, sans changement, les principes du XIIIe siècle; principes dis-

cernables dans *la Somme du roi* (1311), *Le Miroir historial, Le Bréviaire de Châlons-sur-Marne,* les deux recueils de poésie, contemporains de Philippe le Hardi, ayant pour thème *l'Histoire de Berthe aux grands pieds* et la chanson de geste, *Guiteclin de Sassoigne.*

Les moines entretenaient la permanence d'usages anciens; cependant, l'abbaye de Saint-Denis, d'où sortaient la majorité des manuscrits religieux, semble avoir recherché des innovations intéressantes.

Vers 1317, le frère Yves offrait à Philippe le Long un ouvrage célèbre, *La Légende de Saint-Denis.*

M. Henry Martin lui a consacré une étude analytique minutieuse; pour l'éminent critique, ce chef-d'œuvre de l'art français au XIVe siècle aurait été copié à l'abbaye, puis illustré par des laïques parisiens.

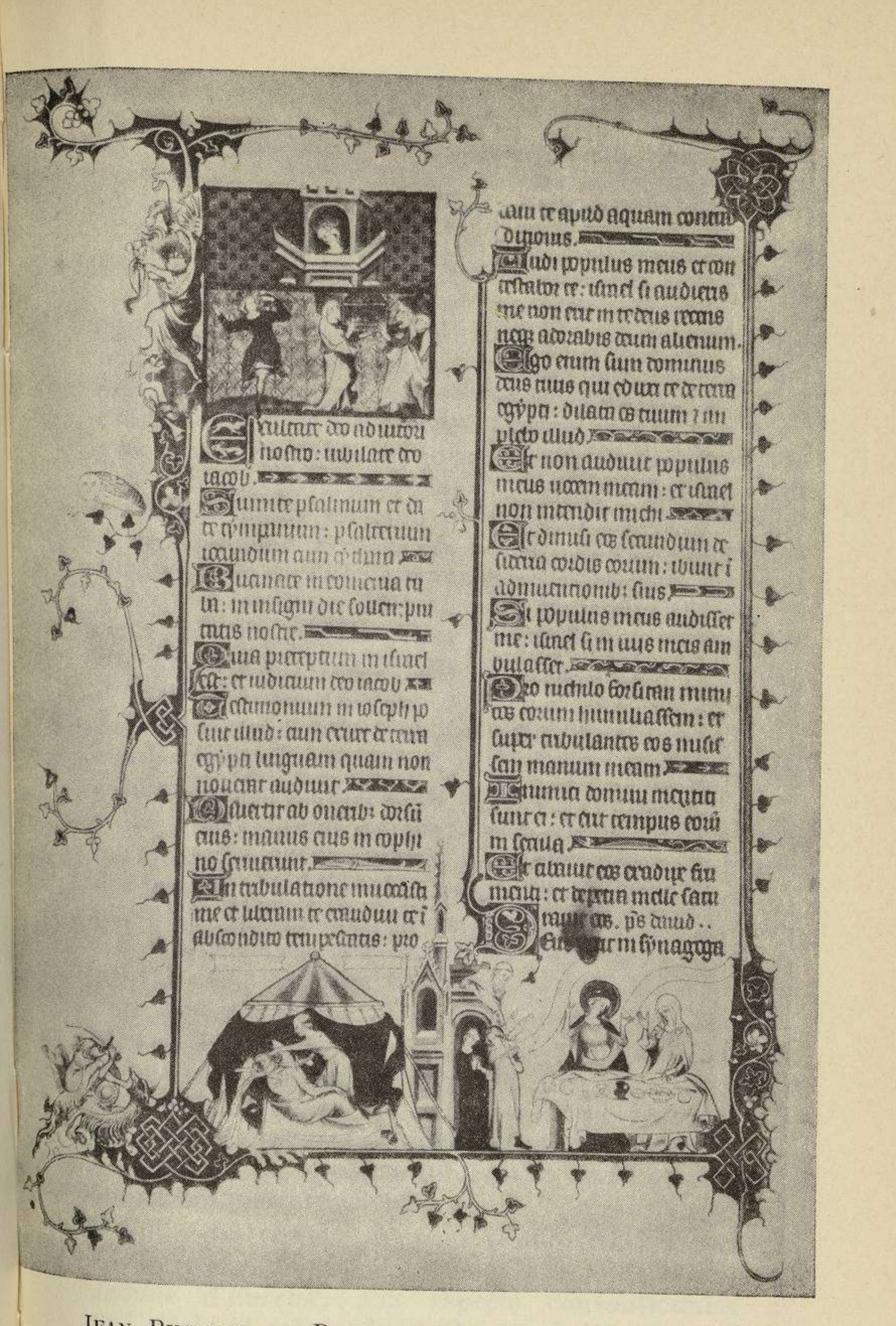
A feuilleter les pages de *la Légende de Saint-Denis,* il semble qu'une porte s'ouvre sur la vie familière et pittoresque de l'époque; au-dessous des images consacrées au saint, de multiples évocations nous restituent les spectacles habituels du Paris de Louis X.

Nos yeux amusés suivent les portefaix courbés sous leurs charges, les pêcheurs à la ligne assis dans leurs barques, contemplant les eaux calmes de la Seine, les cavaliers richement vêtus, les artisans dans leurs échoppes, les sculpteurs travaillant à un chapiteau, le boulanger assis derrière son comptoir chargé de pains ronds.

Plus loin, un montreur d'ours fait exécuter un tour savant au milieu de l'ébahissement général; un berger conduisant ses moutons croise le carrosse de quelque seigneur opulent. Le commerce du vin joue ici un rôle prépondérant; les barriques pansues sont transportées en bateaux, en charrettes, à dos d'homme; leur nombre atteste l'importance de la consommation parisienne.

L'Italie et les Flandres ne possèdent rien de supérieur aux scènes anecdotiques de *La Légende de Saint-Denis;* le réalisme français y exprime avec bonheur une observation primesautière et enjouée.

Déjà, se dégage le sentiment de la nature, un souci



JEAN PUCELLE. — DAVID DANSANT DEVANT L'ARCHE.
ALLÉGORIES SUR LA TEMPÉRANCE.
Bréviaire de Belleville. — 1340.
(*Bibliothèque Nationale*)

de vérité, une animation précieuse; les couleurs aux gammes de plus en plus étendues accompagnent un dessin moins hésitant, moins archaïque.

Et voici que se révèle à nos yeux éblouis et charmés le génie de Jean Pucelle, génie si profond, si nouveau, si étincelant, qu'il va opérer une renaissance aux effets nombreux. Aucune louange ne paraît suffisante pour célébrer l'œuvre de ce grand artiste, *de ce classique de la miniature*. La perfection des ouvrages de Pucelle a eu d'heureuses répercussions sur la peinture; avec eux s'épanouit un idéal exquis de fraîcheur, de jeunesse, de naïve tendresse. M. Léopold Delisle a fait sortir de l'ombre un nom jadis ignoré; grâce à ses découvertes, Jean Pucelle est devenu l'un des premiers enlumineurs de l'Ecole française. Cette place, il la doit à son merveilleux *Bréviaire de Belleville* (1340), en deux volumes (Bibliothèque Nationale), à la *Bible de Robert Billyng* (1327), aux *Heures*, de la collection Rothschild (1325-1328).

En dehors du mérite de ses tableaux à personnages, composés avec une liberté, une science, une franchise admirable, Jean Pucelle est aussi un poète délicieux.

Dans les marges de ses livres, parmi l'exubérance harmonieuse des inventions décoratives, il aime placer des papillons magnifiques aux couleurs éclatantes, des libellules, des abeilles, des scarabées, des insectes menus, traités avec une conscience que Bourdichon ne pourra dépasser dans les *Heures d'Anne de Bretagne*.

Il affectionne les oiseaux, il excelle à les représenter dans toutes leurs variétés, il se penche sur les colimaçons, sur les infiniment petits. A ce monde, il joint l'enchantement d'une flore qu'il ne stylise jamais, mais décrit avec une scrupuleuse attention; les feuilles de vigne et de houblon lui fournissent l'essentiel de ses arabesques ornementales.

Nulle description ne peut traduire la rayonnante beauté du *Bréviaire de Belleville* ou des *Heures de Jeanne d'Evreux;* aux aspects conventionnels du XIIe siècle et même du XIIIe, se substitue une vision

qui embaume le printemps et la joie, une vision chargée de senteurs capiteuses.

*
**

La première partie de la *Symphonie Pastorale* décrit l'éveil des sentiments joyeux à l'aspect de la campagne, tout y chante le parfum des fleurs et des bois, le murmure des ruisseaux, les réjouissances agrestes, tout y proclame la sérénité et la paix; après l'interrogation douloureuse de *l'Ut mineur*, Beethoven apaise son génie tourmenté dans l'œuvre de Dieu.

Instant de détente, que l'on retrouve avec l'allegreto délicieux de la *Huitième Symphonie*.

En écoutant cette musique évocatrice, cette musique qui ressuscite une atmosphère, suggère des images précises, rivalise avec la peinture et la poésie, l'on songe aux enlumineurs de Jean le Bon et de Charles V, à leurs confidences exquises, à leur juvénile émotion pleine de candeur et de délicatesse. Il semble voir s'abaisser peu à peu le voile opaque qui masquait la nature aux artistes français; vers 1350, ce voile n'existe plus; peintres et miniaturistes s'élancent avidement dans un monde inexploré, ils s'enivrent de leurs découvertes, ils font penser à de jeunes chevreaux gambadant en liberté dans les prairies verdoyantes, heureux de respirer l'air pur, fonçant sur des obstacles imaginaires, se roulant dans l'herbe tendre, débordant de joie et de vie.

Le charme des illustrations d'Honoré et de Jean Pucelle, leurs personnages, leur faune et leur flore, se retrouvent dans les décorations murales contemporaines.

En 1349, Jean, duc de Normandie, rendit visite au pape, Clément VI, il était accompagné par le duc de Bourgogne, Eudes IV.

L'entrée à Avignon, la remise des cadeaux au souverain pontife, servirent de prétexte à de fastueuses cérémonies, dont le futur roi de France voulut perpétuer le souvenir, en les faisant peindre par Girard d'Orléans, son meilleur artiste.

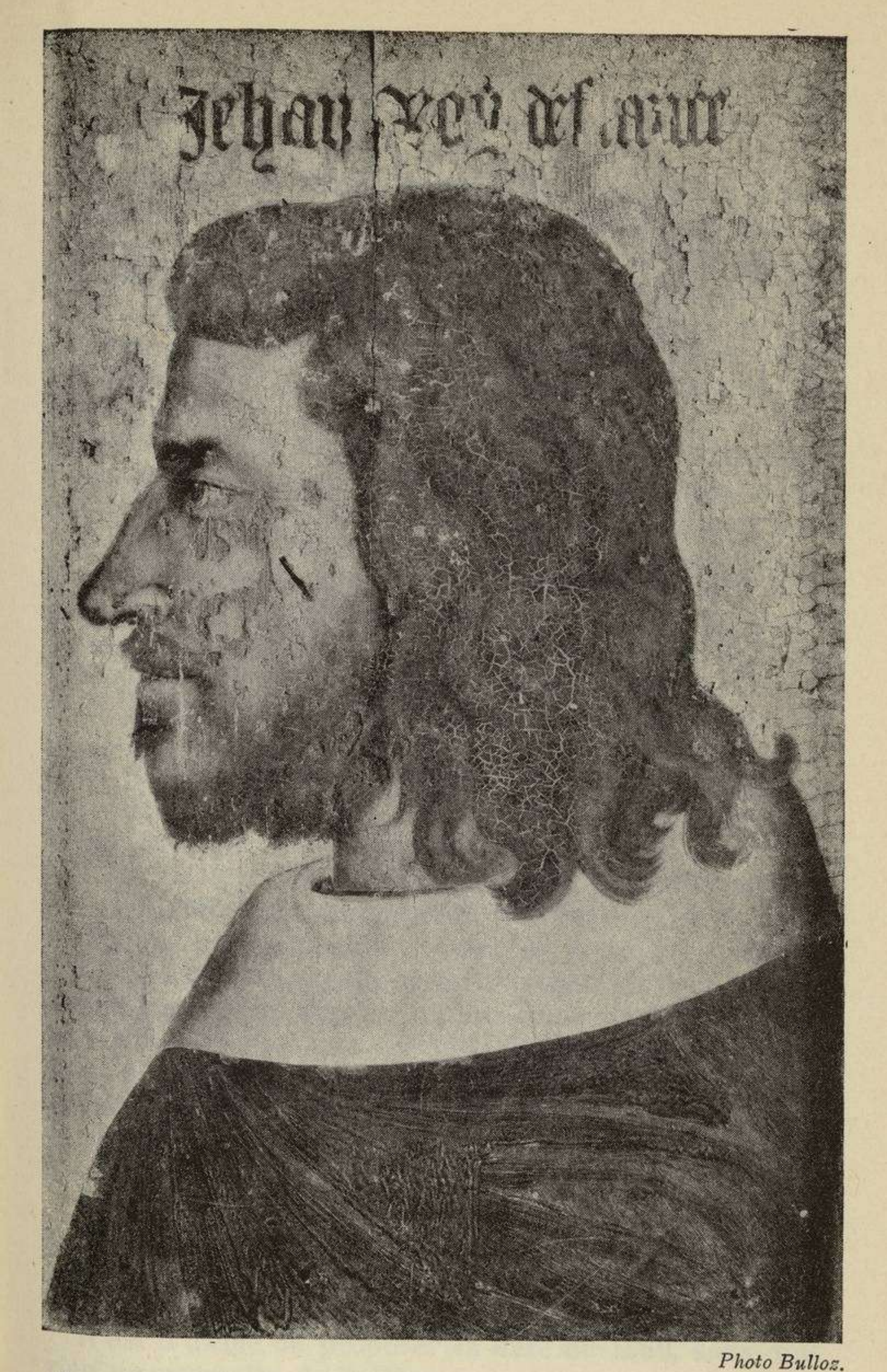


Photo Bulloz.

GIRARD D'ORLÉANS. — PORTRAIT DU ROI JEAN LE BON. — 1359
(*Musée du Louvre*)

Aujourd'hui perdu, ce tableau orna longtemps la Sainte-Chapelle de Paris.

Les écrits de l'époque s'étendent sur les fresques exécutées par Jean Coste, sous la direction de Girard d'Orléans, au château de Vaudreuil, près de Pont-de-l'Arche, en 1349. Parmi les scènes profanes ou religieuses ornant la galerie principale et la chapelle, relevons : *Une chasse* et *Une vie de César, l'Annonciation, La vie de la Vierge, Saint Nicolas, Saint Louis, La Trinité.*

Parfois, Jean Coste avait représenté des épisodes dont il s'était trouvé le témoin, avec un réalisme nouveau, une sûreté de dessin, dignes des enlumineurs.

Attaché au service de Jean le Bon, depuis 1340 et peut-être même avant, Girard d'Orléans jouissait d'un prestige certain, il continuait la technique des peintres-selliers : travaillant sur des panneaux de bois enduits d'une préparation spéciale, usant des fonds d'or, se limitant à des procédés éprouvés. Valet de chambre du roi, il devait l'accompagner en Angleterre, vers 1357, Jean de Milan, Tassin du Breuil et lui, constituaient le service du malheureux souverain et le distrayaient de ses peines et de ses ennuis.

C'est en terre étrangère que Girard d'Orléans peignit le portrait de Jean le Bon (musée du Louvre).

Agé de quarante ans, le roi est figuré de profil à gauche, les yeux grands ouverts regardent devant eux, le nez long et mal dessiné semble copié sur nature, avec une sincérité exempte de flatterie, la bouche entr'ouverte dans un demi-sourire, laisse apparaître les dents, une barbe clairsemée recouvre en partie le menton, les cheveux, coupés sur le front, tombent en mèches sur les épaules.

Jean le Bon est vêtu simplement d'une robe bleue, ornée de fourrure blanche au col, il se détache sur un fond d'or, celui-ci a été posé sur le plâtre revêtant la toile, collée à même le panneau de noyer.

Il est d'usage de proposer la date de 1359, sans que rien ne permette de l'affirmer.

Cette effigie, si vivante, dénuée de toute convention,

orna les appartements de Charles V à l'Hôtel Saint-Paul; au XVIe siècle, elle appartint à Arthur de Gouffier, sieur de Boisy; au XVIIIe siècle, elle fut acquise par Roger de Gaignières; en 1717, Louis XV la fit entrer dans ses collections, d'où elle passa au musée du Louvre, après avoir été exposée à la Bibliothèque Nationale.

Peu d'œuvres furent l'objet de commentaires et de discussions aussi passionnées, peu d'œuvres réclament un intérêt aussi vif; au milieu de l'extrême rareté des peintures françaises du XIVe siècle, ce portrait prend une valeur exceptionnelle, il est une base précieuse.

D'un naturalisme vigoureux et puissant, d'une facture large et vraie, il n'a point son pareil en Italie ni en Flandres, il annonce la magnifique floraison du XVe siècle, les créations d'un Jean Fouquet et d'un Bourdichon, il présage les enfantements admirables des Clouet et des Dumonstier, au temps de François Ier.

Le premier en date des portraitistes français, Girard d'Orléans révèle les qualités et les mérites qui feront la supériorité et la gloire de ses successeurs.

Devant cette physionomie sans beauté, mais fine et avisée, devant ces traits qu'il nous semble avoir connus, l'on ne peut s'empêcher de penser aux conceptions du XIIIe siècle, le chemin parcouru entre 1200 et 1359 paraît considérable; les arts plastiques ont découvert la nature et la vie, ils ont délaissé l'image conventionnelle du monde, héritée de l'Orient, ils peuvent s'élever rapidement vers une perfection, atteinte en partie au XVe siècle.

Il n'y a ici aucune trace d'influence italienne; les artistes de Jean le Bon et de Charles V ne demandèrent rien à Giotto et aux Siennois, ils trouvèrent en eux un force d'expression suffisante, ils ne recherchèrent pas les enseignements étrangers, leurs conceptions paraissent déjà essentiellement nationales, elles portent la marque d'un génie créateur, dont la puissance et l'originalité parviennent toujours à fondre les apports extérieurs, dans un idéal spécifiquement français.

Si des peintres secondaires, tels que Philippe et Jean Rizuti, Nicolas Desmars, vinrent de Rome s'établir au château de Poitiers et travaillèrent pour Philippe le Bel, entre 1304 et 1323, rien ne permet de croire qu'ils aient joué un rôle d'initiateurs, ils étaient surtout mosaïstes et semblent avoir occupé une situation médiocre.

D'autre part, le voyage en Italie d'Etienne d'Auxerre est celui d'un maître reçu avec honneur, non celui d'un élève allant quérir des leçons et des modèles.

***

L'établissement de la cour papale en Avignon, à partir de 1309, ne devait pas augmenter l'influence italienne : Bertrand de Goth, archevêque de Bordeaux, élu pape sous le nom de Clément V, reste français de cœur et d'esprit comme son successeur Jean XXII. Clément VI aime davantage les peintres et les architectes de la Péninsule, il construit son palais à la mode romaine, il appelle Simone Martini et Matteo de Viterbe, il s'entoure également de Parisiens, de Bourguignons, de Flamands et d'Anglais.

Résidence du souverain pontife et du Sacré Collège, ville riche et luxueuse, en fêtes perpétuelles, s'épanouissant sous un climat enchanteur, Avignon donne aux artistes des commandes largement rémunérées, elle leur offre un milieu favorable à l'éclosion de leur talent, elle se montre hospitalière et généreuse. En rapport continuel avec la Catalogne, l'Italie, l'Allemagne, les Flandres et le nord de la France, elle entretient un foyer, où viennent se fondre des éléments divers et parfois contraires; son caractère cosmopolite enlève à l'école avignonnaise toute unité.

Cependant, de ses apports extérieurs se dégage peu à peu un art original et bien français, le xve siècle voit l'épanouissement d'une peinture qui égale les œuvres italiennes et flamandes contemporaines.

Henri Bouchot a prouvé qu'il n'y avait plus d'Italiens en Avignon dès 1415; l'abbé Requin est parvenu à la même constatation, après avoir dépouillé d'innom-

brables pièces d'archives; les Pierre Villate, les Nicolas Froment, appartiennent aux plus hautes expressions du génie français.

Les fresques de Simone Martini (1285-1344) au portail de Notre-Dame des Doms, fresques analysées par MM. Labande et Robert Michel, furent exécutées entre 1339 et 1344.

Elles ne prouvent pas la supériorité des Italiens, la disparition des peintures murales françaises de la même époque empêchant tout comparaison utile.

Il est d'usage de s'extasier devant les créations de l'école siennoise, il n'en est pas moins vrai que cette école retarde sur l'évolution picturale européenne, elle conçoit ses tableaux sans profondeur, ni modelé, avec une platitude archaïque fort désagréable; elle rachète ses défauts par des expressions émouvantes de tristesse et de douleur, des aspects de tendresse naïve.

Simone Martini, élève de Duccio, pratique encore la technique des fonds d'or, il a une prédilection pour les coloris clairs et vifs, son dessin est faible, hésitant, inhabile. Les routines byzantines, les recettes d'école l'empêchent de progresser, c'est une conception fausse de la vie, une conception sans possibilité d'avenir, tandis que celle de Giotto est une conception tendue vers la vérité et la lumière. Après avoir peint à Sienne, Assise, Pise et Naples, Simone décora la chapelle des Doms de plusieurs scènes : *La Madone et l'enfant Jésus, Christ bénissant, Saint Georges terrassant le dragon.*

Le musée du Louvre possède, depuis 1834, un *Portement de croix,* provenant d'un ensemble exécuté en Avignon. Vendu à Dijon vers 1826, cet ensemble fut dispersé; outre le panneau du Louvre, quatre autres entrèrent au musée d'Anvers en 1840, ils représentent : *l'Ange Gabriel et la Vierge, La déposition de croix, La crucifixion;* le Kaiser Friedrich Museum de Berlin expose un dernier panneau intitulé *La mise au tombeau.*

Si l'on en juge par le tableau du Louvre et les fresques d'Avignon, les proportions sont mauvaises, la perspective inexistante, la composition défectueuse;

nos enlumineurs parisiens, ceux de la *Légende de saint Denis* et de la *Bible de Charles V*, dépassaient de très loin un Simone Martini.

Matteo de Viterbe, son élève, assuma les fonctions de chef des travaux ordonnés par les papes, il employait des italiens et des français, parmi ceux-ci, nous relevons les noms de: Pierre Robout, Simonet de Lyon, Bernard Escot, Pierre Rosdoli.

Entre 1342 et 1353, le palais des papes, dénommé par Froissart « *la plus belle et la plus forte maison du monde* », s'enrichit de fresques nombreuses.

Les chapelles Saint-Martial et Saint-Jean s'ornèrent de scènes religieuses assez frustes, la salle de l'audience reçut des images de prophètes se détachant sur un fond bleu semé d'étoiles d'or; les couleurs bistre et verdâtres, le décor géométrique, les attitudes raides, les motifs d'architecture sans perspective, tout révèle les traditions siennoises.

Bien plus intéressantes apparaissent les fresques profanes de la Garde-robe de Clément VI, Matteo de Viterbe y témoigne d'une compréhension rare de la nature.

Il se plaît à représenter la chasse au furet, à l'épervier, au miroir avec un naturalisme plein de charme, il excelle aux épisodes de pêche se déroulant dans un cadre de verdure, il aime les arbres, dont il détaille minutieusement chaque feuille, les fleurs, les fruits, les animaux; il fait preuve d'une liberté, d'une tranquille audace, d'une observation intelligente qui le rapprochent des œuvres d'un Jean Pucelle et d'un maître Honoré.

Au contraire, les panneaux du rétable de Thouzon (musée du Louvre), terminés entre 1375 et 1380, dénotent l'influence siennoise pure, ils manquent d'intérêt; l'école d'Avignon allait se développer au XVe siècle, dans une voie différente, elle devait délaisser les méthodes contraignantes d'un Simone Martini pour accéder à un réalisme, dont le portrait de Pierre de Luxembourg (musée Calvet, Avignon) semble le premier exemple.

Agenouillé devant un crucifix, le jeune prélat, il n'avait que dix-huit ans, est représenté sur un fond d'or gaufré orné de dessins compliqués; si la technique se rattache aux formules archaïques des peintres-selliers, la physionomie ne manque pas de vie.

Cette attirance vers la vie, ce besoin de replonger l'esprit créateur dans la nature, de représenter les spectacles journaliers, d'abandonner les sombres et tristes horizons d'une esthétique conventionnelle, cette soif de liberté et d'action, contribuent à la naissance du paysage et du portrait, ils favorisent une ascension rapide. Au XIVe siècle, la peinture et la miniature révèlent un amour sincère de tout ce qui existe sur terre, les artistes se laissent conduire par leur imagination et leur fantaisie, il en fut de même pour la musique d'un Philippe de Vitry, d'un Jean de Muris et d'un Guillaume de Machault.

La physionomie de ce maître est l'une des plus grandes qui soit; secrétaire de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, au service de Charles de Navarre, du duc de Berry et du dauphin Charles, Guillaume de Machault rivalise avec les Girard d'Orléans, les André Beauneveu, les Broederlam, les Jean de Beaumetz.

Ses ballades, rondels, virelais, motets et lais abondent en innovations gracieuses, ils se meuvent dans un réalisme plein de subtile psychologie.

Le rôle primordial de la France dans la prodigieuse invention de la musique harmonique et contrapuntique, écrit M. Henry Prunières, provient des recherches d'un Pérotin, d'un Pierre de la Croix, d'un Philippe de Vitry et d'un Guillaume de Machault.

Recherches dirigées vers les préoccupations techniques, mais aussi vers un naturalisme générateur de progrès, vers un assouplissement des formules précédentes.

***

Le portrait de Girard d'Orléans et les fresques d'Avignon ne peuvent donner une idée complète de la

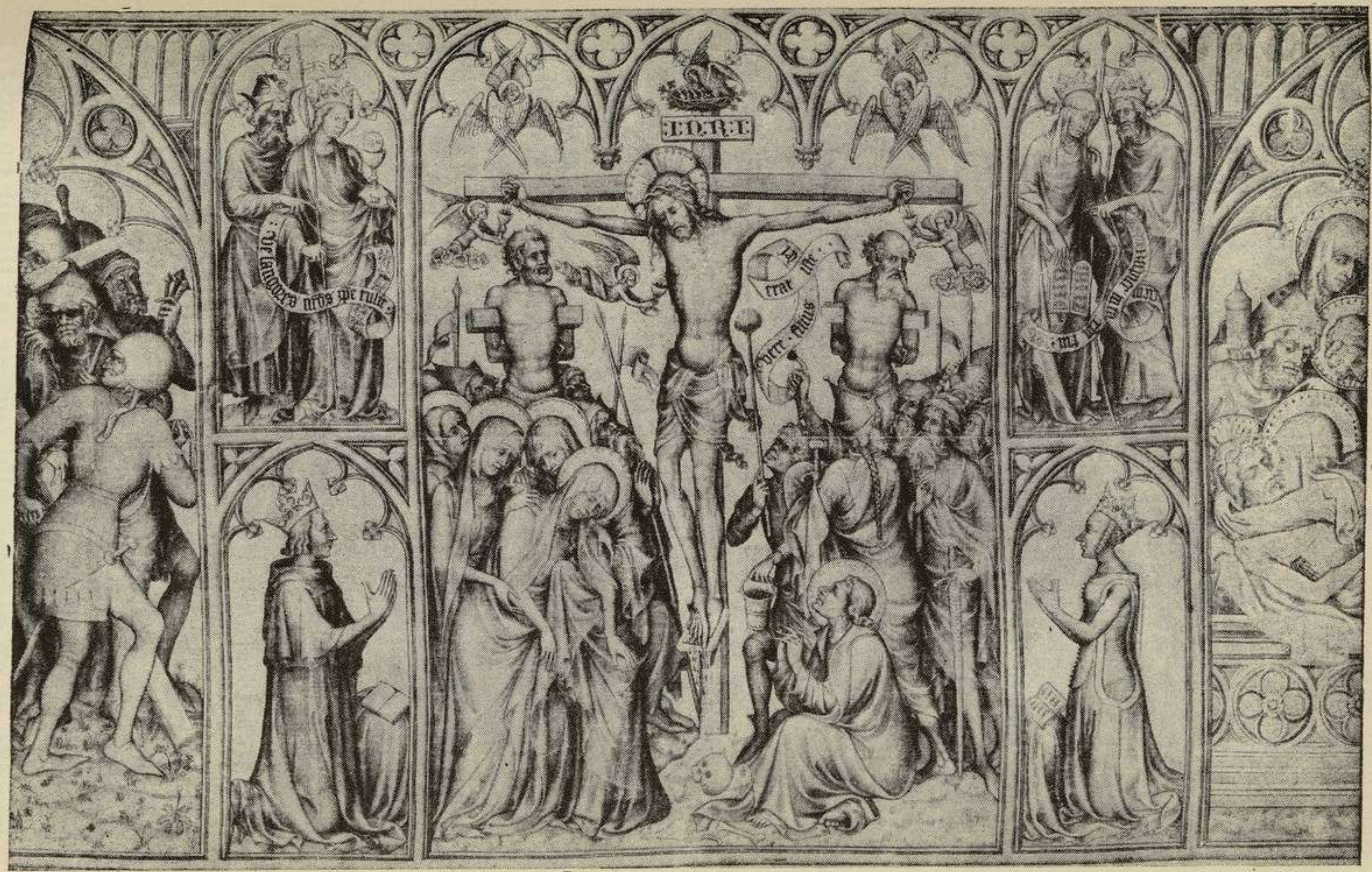


Photo Giraudon

JEAN D'ORLÉANS. — LE PAREMENT DE NARBONNE. — 1374.
(*Musée du Louvre*)

peinture française entre 1350 et 1370, il est indispensable de faire appel aux miniatures contemporaines, aux œuvres de Jean de Montmartre, de Jean Le Noir et de Jean Susanne.

Elles seules peuvent suppléer à la destruction des décorations murales exécutées par Jean Coste, Evrard d'Orléans, Girard d'Orléans, François d'Orléans et Jean d'Orléans, elles seules comblent le vide laissé par les ravages du temps.

Passionné pour les arts, amateur éclairé, le roi Jean le Bon avait le culte des beaux livres enluminés; sur son ordre fut entreprise l'ornementation de la Bible traduite par Jean de Sy; les six premières parties s'achevaient au moment de la bataille de Poitiers, qui interrompit cette merveille.

Il est d'usage d'en attribuer la paternité au célèbre Jean le Noir, celui-ci jouissait d'un prestige considérable; aidé par sa fille, il excellait en son métier et reçut du roi une maison de la rue Troussevache.

Enlumineur en titre de la cour, depuis 1350, Jean Susanne touchait un traitement de deux sols parisis par jour, plus cent dix sous par an pour ses robes.

Quant à Jean de Montmartre, il paraît avoir été très en faveur de 1349 à 1353, les bibles et les missels sortis de ses ateliers se montaient à un chiffre élevé.

La plupart des miniaturistes de Jean le Bon passèrent au service de Charles V, la transition entre les deux règnes est imperceptible, les mêmes goûts et les mêmes désirs se perpétuent après 1364, il n'y a point coupure mais continuation.

Ainsi, les fleurs, les fruits, les verdures, les animaux chers aux enlumineurs du roi Jean, se retrouvent aux murs de l'Hôtel Saint-Paul quelques années plus tard.

La description enthousiaste de ces peintures par Sauval, l'énumération précise des thèmes représentés, les longs commentaires analytiques nous restituent imparfaitement la splendeur de cet ensemble unique, dont la perte est irréparable.

Chacun louait les scènes allégoriques de la chambre

de Charlemagne, de la chambre de Thésée, de la chambre de Matabrune; chacun admirait ces histoires en vogue, racontées avec un souci narratif et pittoresque nouveau.

Cependant le chef d'œuvre se trouvait dans la grande galerie de l'Hôtel Saint-Paul; l'on y voyait une forêt d'arbres aux fruits éclatants, des arbustes, des fleurs, des oiseaux voltigeant d'une branche à l'autre, des animaux pleins de vie et de vérité; puis venait une multitude d'enfants jouant parmi ce cadre édénique, s'ébattant joyeusement, cueillant des fleurs, mangeant des fruits.

Les branches des arbres formaient une voûte cachant en partie le ciel; des couleurs gaies et printanières, un aspect séduisant augmentaient l'intérêt de ces peintures étonnantes pour l'époque.

Sur les parois d'une petite galerie, des artistes n'avaient pas hésité à peindre des légions d'anges chantant; peut-être annonçaient-ils les visions célestes d'un Fra Angelico et d'un Bennozzo Gozzoli.

L'identité absolue existant entre la peinture et la miniature, augmente sous Charles V; il est courant de s'adresser à un même artiste pour embellir un appartement ou un livre.

Nous verrons les Jean de Bruges, André Beauneveu, Jean d'Orléans s'adonner indifféremment à des travaux de grande importance et à des enluminures; ces maîtres réputés par leur génie eurent une activité universelle, jamais ils ne se bornèrent à une technique définie, ils étaient aptes aux entreprises les plus diverses.

Ainsi, la mode des grisailles, en faveur sous Charles V, donne aux peintures, aux miniatures, aux tapisseries et aux verrières des aspects voisins.

Les tonalités brillantes font place à une douce monochromie; entre 1350 et 1380, la précision du dessin, la beauté linéaire, l'élégance des contours, sollicitent l'esprit des artistes, les féeries de couleurs s'éteignent.

Crépuscule momentané, dont les effets se révélèrent en Italie et en France; Jean Pucelle et Girard d'Or-

léans y sacrifièrent, à maintes reprises; la majorité des enlumineurs du roi dessinaient à l'encre ou au pinceau sans aucune gamme colorée.

Les Grandes chroniques de France, copiées entre 1375 et 1379, débutaient par une vaste composition en grisaille représentant le sacre de Charles VI, de même les vitraux de Saint-Ouen, à Rouen, et de la cathédrale d'Evreux, affirmèrent la prééminence du dessin sur la couleur; les gris blancs et les jaunes argentés succèdent aux rouges puissants, aux bleus célestes, aux ors profonds, les scènes se déroulent dans un cadre d'architecture compliqué et savant, la diminution des plombs laisse le champ libre à de vastes compositions; aux ensembles décoratifs éblouissants de lumière, les verriers préfèrent des tableaux en profondeur obéissant aux lois de la peinture murale.

En 1852, le Musée du Louvre acquérait un magnifique dessin, exécuté sur soie blanche ou Samit, connu sous le nom de *Parement de Narbonne.*

Découverte, au début du XIXe siècle, par Boilly, cette pièce inestimable témoigne de la vogue des peintures en grisaille sur étoffe.

Henri Bouchot l'attribuait à Jean d'Orléans, fils de Girard, et proposait la date de 1374; aucune preuve ne confirme cette hypothèse séduisante.

Le *Parement de Narbonne* faisait partie d'une chapelle quotidienne réunissant les objets du culte pour une fête déterminée, il se plaçait au-dessus de l'autel, devant le tabernacle, en manière de nappe. Un motif central figure le Calvaire; entre les deux larrons le Christ est crucifié, des anges recueillent dans des calices le sang de ses plaies, des séraphins volent au-dessus de lui.

A gauche, le groupe éploré de la Vierge et des saintes femmes; à droite, saint Jean et les Juifs discutant entre eux.

Séparées par des motifs d'architecture finement dessinés, d'autres scènes se déroulent.

C'est d'abord la représentation de l'Eglise et de la Synagogue, représentation si fréquente dans les cathé-

drales de ce temps, puis vient l'image de Charles V et de la Reine Jeanne de Bourbon, agenouillés en prière; portraits réalistes et sincères.

Dans les arcatures quadrilobées prennent place des épisodes de la vie du Sauveur.

L'arrestation au Jardin des Oliviers, La Flagellation, Le Portement de Croix, La Mise au Tombeau, La Descente aux limbes, L'Apparition à Marie-Madeleine.

Malgré son archaïsme, l'artiste a rendu le pathétique de *La Mise au Tombeau;* la Vierge étreint le corps glacé de son fils avec une douleur muette, vraiment tragique.

Quelle tristesse également en cette vision du *Portement de Croix;* le Christ, déchiré par les coups, la physionomie douloureuse, avance parmi ses bourreaux aux faces grimaçantes, une désolation affreuse monte de ce spectacle exprimé sans outrance.

Cette émotion se retrouve dans un grand dessin du Louvre où se voit : *La mort, L'Assomption* et le *Couronnement de la Vierge.*

Il existe une étroite parenté entre le *Parement de Narbonne,* les épisodes de la Passion des *Petites Heures du duc de Berry* et la mitre d'évêque en soie, recouverte de dessins à l'encre de Chine, conservée au musée de Cluny.

La coutume de remplacer les broderies des ornements d'église par des peintures paraît fréquente sous Charles V; comme le *Parement,* la mitre de Cluny faisait partie d'une chapelle quotidienne; les scènes qui la décorent semblent d'origine parisienne.

Des mitres semblables appartiennent à la Bibliothèque d'Amiens et à des collections privées; la technique des peintures sur soie rappelle les procédés employés pour les tableaux sur bois, à fond d'or.

Sur les volets mobiles d'un tabernacle abritant une statuette de la Vierge, des peintures datées des environs de 1400 racontent naïvement *La Visitation, L'Apparition aux bergers, La Nativité, Les Mages, La Fuite en Egypte, L'Idole brisée, La Présentation au Temple, Le Massacre des Innocents* (musée du Louvre).

Sur un fond d'or, ces représentations exécutées à l'œuf offrent un mélange de réalisme et d'observation familière; les soldats romains portent le costume des lansquenets, leurs officiers sont revêtus de lourdes armures.

Un panneau, fragment d'un retable mutilé (Louvre), présente, sur l'une de ses faces : *Saint Pierre* et *Saint Paul;* sur l'autre : *La Flagellation du Christ;* ici encore la réalité courante s'applique aux scènes de l'écriture et les modernise.

Vers 1390, un artiste de talent achevait *La Pitié de Notre Seigneur*, aujourd'hui au Louvre.

Sur un fond d'or guilloché, *Nicodème et Joseph d'Arimathie* soutiennent le corps du Christ reposant sur les genoux de la Vierge; Marie-Madeleine et saint Jean témoignent par leurs attitudes l'immensité de leur souffrance; la composition ne manque pas de noblesse et de beauté, l'équilibre des masses est harmonieux.

Rien ne se rapproche davantage du *Parement de Narbonne* et des enluminures parisiennes qu'une *Mise au tombeau* anonyme du Louvre, l'excellence de sa facture la faisait attribuer jadis à Jean d'Orléans.

En ces œuvres françaises du milieu et de la fin du XIVe siècle éclate une richesse d'expression, un désir de souffrance et de douleur, une foi ardente qui empêchent de s'attarder aux erreurs de métier. L'esprit et les yeux communient avec l'émotion de l'artiste, ils sont touchés par la sincérité de ses sentiments.

Cette peinture si incomplète parle au cœur; quand elle aura dépassé certaines ignorances, elle pourra atteindre aux plus hautes destinées, car elle surabonde de vitalité et de promesses.

L'on pouvait espérer beaucoup des hommes qui peignirent la gracieuse *Vierge à l'écritoire* (Louvre) et le *Calvaire* lugubre du musée du Bargello à Florence.

Deux créations où le XIVe siècle finissant exprime sa diversité et ses possibilités nouvelles, deux œuvres où s'allient le réalisme, la psychologie et la recherche du

surnaturel, deux œuvres qui vont de la tendre poésie au drame.

L'établissement, en 1391, d'une académie de peinture et de sculpture décelait l'importance de l'école française, elle confirmait officiellement son prestige, la dégageait de l'artisanat, elle lui donnait une autorité dont elle était devenue digne. Colart de Laon et Jean d'Orléans dirigèrent cette institution, première base de l'Académie royale, fondée en 1648, par Colbert et Charles Le Brun.

Placée à la tête des peintres parisiens, Jean d'Orléans méritait cet honneur par l'excellence de ses œuvres, par la situation importante qu'il occupait à la cour.

Il avait décoré, au Louvre, la chambre de parade de Charles V et divers appartements; il s'était surpassé à Saint-Germain et à Vincennes, soucieux de répondre à la confiance du roi, de mériter le traitement élevé et les faveurs dont il se trouvait comblé.

Non seulement il excellait aux fresques monumentales, mais il enluminait des statues et des manuscrits, brossait de petits tableaux de chevalet sur des panneaux en bois, il se pliait aisément aux nécessités du moment.

Jean le Bon, Charles V apprécièrent son talent, les ducs de Berry et de Bourgogne l'employèrent à maintes reprises. Vers 1402, à l'âge de soixante-dix ans, il abandonna sa charge de valet de chambre pour la transmettre à son fils, François d'Orléans.

Il est difficile de reconnaître sa production parmi tant d'œuvres anonymes; documents et textes célèbrent son génie et l'importance de ses fonctions, néanmoins les attributions proposées par Henri Bouchot et par d'autres historiens demeurent incertaines.

La majorité des artistes ayant produit, entre 1364 et 1415, servirent plusieurs maîtres; aussi, bien qu'ils aient été attachés à la Cour de France, nous étudierons les personnalités d'André Beauneveu, de Jean de Bruges, de Jean de Beaumetz, au chapitre suivant, leur

période de complet épanouissement se plaçant en cette Cour de Bourgogne, opulente et fastueuse.

Si Jean de Bruges obtint, de 1367 à 1380, le titre de peintre du roi, aux appointements de dix sous par jour, si André Beauneveu répondit aux désirs de Charles V en exécutant des travaux d'architecture, de peinture et de sculpture, il n'en est pas moins vrai qu'ils bénéficièrent surtout du mécénat d'un Philippe le Hardi et d'un Jean, duc de Berry.

Reflet de Paris, à partir de 1363, recueillant son héritage en 1415, la cour de Bourgogne centralisa les meilleures productions artistiques du royaume.

Flamands, Italiens, Français, y connurent une terre promise, accueillante à leur génie, heureuse de les employer et de les récompenser.

Au moment où les fils de Jean le Bon permettent l'éclosion de foyers régionaux et favorisent avec amour l'expansion de la beauté plastique, à l'époque où Paris cède une partie de son hégémonie à Dijon, à Poitiers, à Bruges et à Gand, il convient de ne pas diminuer le rôle de la capitale de Charles V; elle restera toujours la lumière et le modèle par excellence. Ni les convulsions intérieures, ni les guerres meurtrières, n'affaiblissent la prééminence de Paris; le désastre d'Azincourt marquera seulement une éclipse éphémère, il compromettra l'effort admirable du XIVe siècle sans pouvoir l'effacer.

Les enluminures restituent fidèlement l'image de la ville de Charles V et de Charles VI; partout montent vers le ciel les clochers et les flèches des couvents et des églises, partout s'élèvent des maisons luxueuses, des palais aux fines architectures; le pavage de Philippe Auguste a été refait, les rues sont plus larges, d'accès plus facile; sous l'impulsion énergique du grand prévôt, Hugues Aubriot, l'aspect de Paris devient assaini, attrayant, élégant et discipliné.

A partir de 1367, une police sévère réprime les abus,

pourchasse les fauteurs de désordre et de trouble, surveille les filles et les voleurs, se montre impitoyable aux éléments de pourriture sociale.

Hugues Aubriot, soutenu par Charles VI, entreprit d'immenses travaux d'urbanisme; il agrandit et embellit Paris; en 1370, la Bastille est construite, tandis que le Châtelet du Petit Pont s'édifie en matériaux d'une solidité irréprochable.

Entouré de jardins et d'eau, le Louvre profile ses pierres blanches, des tours élégantes relient le mur d'enceinte, le gros donjon atteste la puissance défensive de ce palais-forteresse, auquel Charles V préfère l'hôtel Saint-Paul.

Raymond du Temple a travaillé à cet hôtel royal comme à l'hôtel de Clisson; Jean de Cens, Nicolas de Chaumes et Jean de Saint-Germain ont rivalisé de science et de goût dans les salles de l'actuelle Conciergerie, comparable aux plus beaux ensembles du Mont-Saint-Michel.

Les écrits de Jean Jouvenel des Ursins et de Guillebert de Metz décrivent les convulsions parisiennes à l'avènement de Charles VI, en 1380, avènement d'un enfant de quatorze ans sans défense. Des émeutes graves saluèrent le début de ce règne; Hugues Aubriot s'enfuit de Paris, laissant la place au peuple; après Roosebeke et la défaite des révoltés flamands, le roi fut de nouveau maître de sa capitale.

M. Pierre Champion a prouvé la similitude des mouvements révolutionnaires qui soulevèrent les Flandres et Paris; vers 1382, bourgeois et artisans s'unissent pour fronder le pouvoir royal, ils recourent aux armes, une instabilité désastreuse, un sentiment d'insécurité s'établissent; le nouveau prévôt, Jean Jouvenel des Ursins, s'efforce de lutter contre un état d'esprit dont il prévoit les conséquences.

Le mariage d'Isabeau de Bavière et de Charles VI, célébré en grande pompe, apparaît comme un instant de répit au milieu des préoccupations graves et des soucis.

Bientôt, la folie du roi, la mortalité épouvantable

de l'année 1399, la rivalité de Louis d'Orléans et du duc de Bourgogne, les excès des Cabochiens, des Armagnacs et des Anglais amenaient un état de chose vraiment horrible.

Le XIVe siècle se terminait dans un crépuscule de sang et de boue, parmi les crimes, les meurtres et le pillage. Théâtre de luttes épuisantes, livrée aux ambitions les plus viles, Paris voyait fuir le bonheur et la prospérité; en 1415, les artistes désertèrent ces lieux troublés, ils allèrent chercher fortune ailleurs.

Epoque tragique, la France subit un calvaire douloureux, il se terminera avec Jeanne d'Arc, libératrice du territoire, avec les sages réformes de Charles VII et de Louis XI.

Il est remarquable qu'en ces heures de misère et de deuil s'épanouissent les visions exquises d'un Jacquemart de Hesdin, les paysages virgiliens du *Maître aux Boqueteaux*, les compositions ravissantes des *Heures du Maréchal de Boucicaut*.

Ici, tout chante la paix et la joie, tout célèbre la nature riante, ici, il n'y a ni pleurs, ni sang, ni ruine.

Ainsi, au sein de la guerre civile et du péril extérieur, des artistes continuent leur rêve éternel de beauté.

CHAPITRE V

La Maison de Bourgogne
L'Apogée de la Peinture Franco-Flamande
de 1384 a 1480

Philippe le Hardi, fils de Jean le Bon, héritier des Flandres. — La protection éclairée donnée par lui aux arts et aux lettres. — Ses relations avec ses frères, Charles V, les ducs de Berry et d'Orléans. — Amour de la France et maintien de l'esthétique parisienne. — Jean de Bruges. — Jean de Beaumetz. — Jean Malouel. — Henri Bellechose. — Melchior Broederlam. — La mort de Philippe le Hardi. — Les règnes de Jean Sans Peur et de Philippe le Bon. — Le rétable de l'Agneau Mystique. — Simon Marmion. — Charles le Téméraire et la chute de la Maison de Bourgogne. — La miniature franco-flamande et ses œuvres principales.

Les fêtes données par Philippe le Hardi, en 1403, à l'occasion du mariage de son fils, Antoine de Brabant, avec Jeanne de Luxembourg, se déroulèrent pendant de longues journées, au milieu de l'allégresse générale.

Ce n'était que tapisseries somptueuses, lourdes pièces d'orfévrerie, dressoirs croulant sous le poids de la vaisselle d'or et d'argent, objets d'art splendides.

La cour de Bourgogne semblait étinceler de pierres précieuses et de joyaux, rien ne pouvait rivaliser avec son luxe, son opulence, sa prodigalité.

D'innombrables ménestrels, baladins, fous et sots distrayaient les invités; ils étaient choisis parmi les meilleurs de l'Europe; Philippe aimait leurs reparties plaisantes, leurs grimaces, leurs pitreries, il lui

fallait ce monde enjoué, toujours prêt au rire et à l'extravagance.

Venus de pays divers, les hôtes du duc passèrent des heures agréables; ils entendirent d'excellente musique, applaudirent des pièces de théâtre montées avec raffinement, ils admirèrent les trésors accumulés dans les églises et les palais.

Quand ils durent repartir, beaucoup d'entre eux acceptèrent un cadeau magnifique; il consistait en une robe de velours et de soie, agrémentée de bijoux, témoignage de la munificence d'un prince généreux, ami des arts et des lettres, dont le mécénat égale celui d'un Laurent de Médicis.

La richesse des villes ducales dépassait l'imagination; déjà, en 1300, Jeanne de Navarre, en voyant les marchandes de Bruges, s'était écriée : « J'avais cru jusqu'à présent que j'étais la seule reine, mais j'en vois ici plus de six cents! »

A l'intérieur des maisons, le luxe n'était pas moins extraordinaire, les plus infimes détails révélaient un souci de confort et de beauté, rien n'était de qualité secondaire ou médiocre. Une telle abondance devait attirer les artistes; la Bourgogne et les Flandres devinrent leur patrie d'élection.

Les princes, les bourgeois, le clergé et les moines employaient une multitude de peintres, de sculpteurs, de huchiers, de tapissiers; chacun voulait étaler ses biens par des œuvres d'art, une noble émulation encourageait le faste.

Sanctuaires et hôtels renfermaient des merveilles dignes des Mille et une nuits; les inventaires des ducs énumèrent minutieusement des centaines de pièces insignes; il était d'usage de dépenser sans compter, de gaspiller avec intelligence. De fréquentes réjouissances coûtaient des sommes insensées; les plus illustres architectes et dessinateurs construisaient alors des ensembles éphémères; brèves visions, feux d'artifice sans lendemain, dont Martial d'Auvergne a décrit l'enchantement.

Il semble qu'en ce règne de Philippe le Hardi res-

plendit la passion de la beauté, d'une beauté épanouie, semblable à ces raisins de Beaune dorés et juteux, à ces cultures flamandes grasses et fécondes.

L'or brillait, les marbres, les bronzes, les tentures et les étoffes accompagnaient les lignes pures des monuments; c'était un chant de bonheur et de reconnaissance, un hymne de jeunesse et de joie.

Fils de Jean le Bon, Philippe possédait, comme ses frères, une compréhension innée des arts plastiques, une connaissance rare des conceptions de l'esprit.

Il joignait à une libéralité sans borne un jugement averti et délicat, nul ne savait mieux commander et se faire servir, nul n'appréciait davantage la perfection d'un tableau ou d'une tapisserie.

Quand, à la mort de Louis de Maële, son beau-père, il put réunir les comtés de Flandres, d'Artois, de Bourgogne, de Nevers, et de Rethel; quand il se vit maître de ces pays fertiles et prospères, il songea à réaliser des projets grandioses.

Alors qu'il n'était que duc de Bourgogne, il avait voulu parer Dijon d'embellissements nombreux; à sa Cour affluaient des enlumineurs, des peintres, des orfèvres, des écrivains et des savants; le palais ducal sortait de terre, tandis que la Chartreuse de Champmol recevait de riches donations.

Philippe ne comptait pas, entre ses mains les millions fuyaient, se dissipaient, pour renaître sous forme de chefs-d'œuvre artistiques.

Les immenses ressources de la Bourgogne et des Flandres lui suffisaient à peine; il créait des impôts écrasants pour subvenir à ses dépenses somptuaires.

Pendant la minorité et la folie de Charles VI, la régence le rendit impopulaire; on lui reprochait son insouciance pour la pauvreté de certaines parties du royaume. A sa mort, il était insolvable; malgré des biens mobiliers sans nombre, Marguerite de Maële dut renoncer à la succession.

Personnalité complexe et attachante, Philippe le Hardi entretint une armée d'artistes; il faudrait des pages pour citer leurs noms.

Jean de Bruges, Malouel, Brœderlam, Jean de Beaumetz, André Beauneveu, Bellechose, Jehan Hasselt et combien d'autres, rivalisèrent de talent et répondirent à ses goûts.

***

Si la chapelle de la Chartreuse de Champmol a été détruite; si la création de Drouet de Dammartin, l'architecte de Charles V, n'existe plus, remplacée par un édifice moderne, datant de 1883, il demeure, pour notre félicité, l'ancienne façade avec les portes de Jean Duliege, avec de chaque côté de la Vierge, de Jean de Merville, les statues de Philippe le Hardi et de Marguerite de Maële, par Claes Sluter.

Devant son patron, Saint Jean-Baptiste, le duc est agenouillé, les mains jointes, dans l'attitude de la prière; sa physionomie aux traits accentués montre un portrait sur nature, sincère, véridique, comme celui de la duchesse, où ne se devine aucun souci de flatterie. Parmi les verdures et le calme du parc actuel, ces images conservent l'apparence charnelle de ces princes qui dotèrent Dijon et les Flandres de merveilles incomparables.

Non loin de là, s'élève le Puits de Moïse, seul vestige d'un calvaire de sept mètres de haut, au pied duquel se voyait le groupe éploré de la Vierge, Saint Jean et Marie-Madeleine.

Creusé en 1396, dans la cour de la Chartreuse, sur l'ordre de Philippe, le puits, dont il ne reste que le socle, est orné de six figures de prophètes, jadis dorées et polychromées, œuvres de Claes Sluter. Il est difficile de ressentir émotion plus vive, ces personnifications de David, Moïse, Daniel, Zacharie et Jérémie, atteignent un réalisme puissant mêlé de grandeur surnaturelle; Donatello et Michel Ange ne pourront dépasser de telles visions. L'on retrouve des qualités voisines sur le tombeau de Philippe le Hardi, dessiné en 1389, par Jean de Merville, commencé sous la direction de Claes Sluter, achevé entre 1404 et 1411, par Claes van de Werve (musée de Dijon). Equilibre harmonieux de

l'ensemble, eurythmie décorative, richesse des matériaux employés, perfection technique, tout concourt à la splendeur de ce monument funéraire.

Couché en costume d'apparat, deux anges ravissants à sa tête, un lion à ses pieds, le duc repose pour l'éternité, tandis que ses officiers, ses clercs et ses moines expriment leur douleur. Douleur véritable, poignante; les traits se crispent, les fronts se creusent de rides profondes, les lèvres se ferment pour retenir un sanglot, un cri de détresse; une désolation sans rémission monte de ces statues.

De cette œuvre admirable, digne d'un mécène fastueux, nous rapprocherons les tombeaux de Marie de Bourgogne et de Charles le Téméraire, orgueil de l'église Notre-Dame à Bruges.

Encore gothique, avec ses blasons aux émaux chatoyants, ses arbres généalogiques, ses anges dorés, si proches de ceux de Jean Eyck, le tombeau de Marie surabonde de la fantaisie médiévale, de sa liberté, de son amour du détail.

A quelques années de distance, c'est toujours la même exubérance, la même observation, la même psychologie; à Dijon comme à Bruges, les yeux et le cœur sont également sollicités. Les raffinements esthétiques de la Cour de Philippe le Hardi, de Jean Sans Peur, de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, ne doivent pas faire oublier les bouleversements, les luttes, les passions qui ravagèrent les Flandres.

Trop souvent, la floraison des arts masquait des mœurs brutales, sans pitié; les factions se déchiraient entre elles, les villes étaient saccagées, les grandes corporations s'affrontaient en des guerres sans merci.

Révoltes et répressions sanglantes étaient la rançon des libertés civiques.

Pour avoir restreint les franchises démocratiques des villes flamandes et soutenu le roi de France dans ses prétentions, le comte Louis de Nevers vit se dresser contre lui, en 1337, une rebellion unanime, il dut s'enfuir, demander asile à Philippe de Valois.

Le tribun populaire, Jacques Van Artevelde, devient

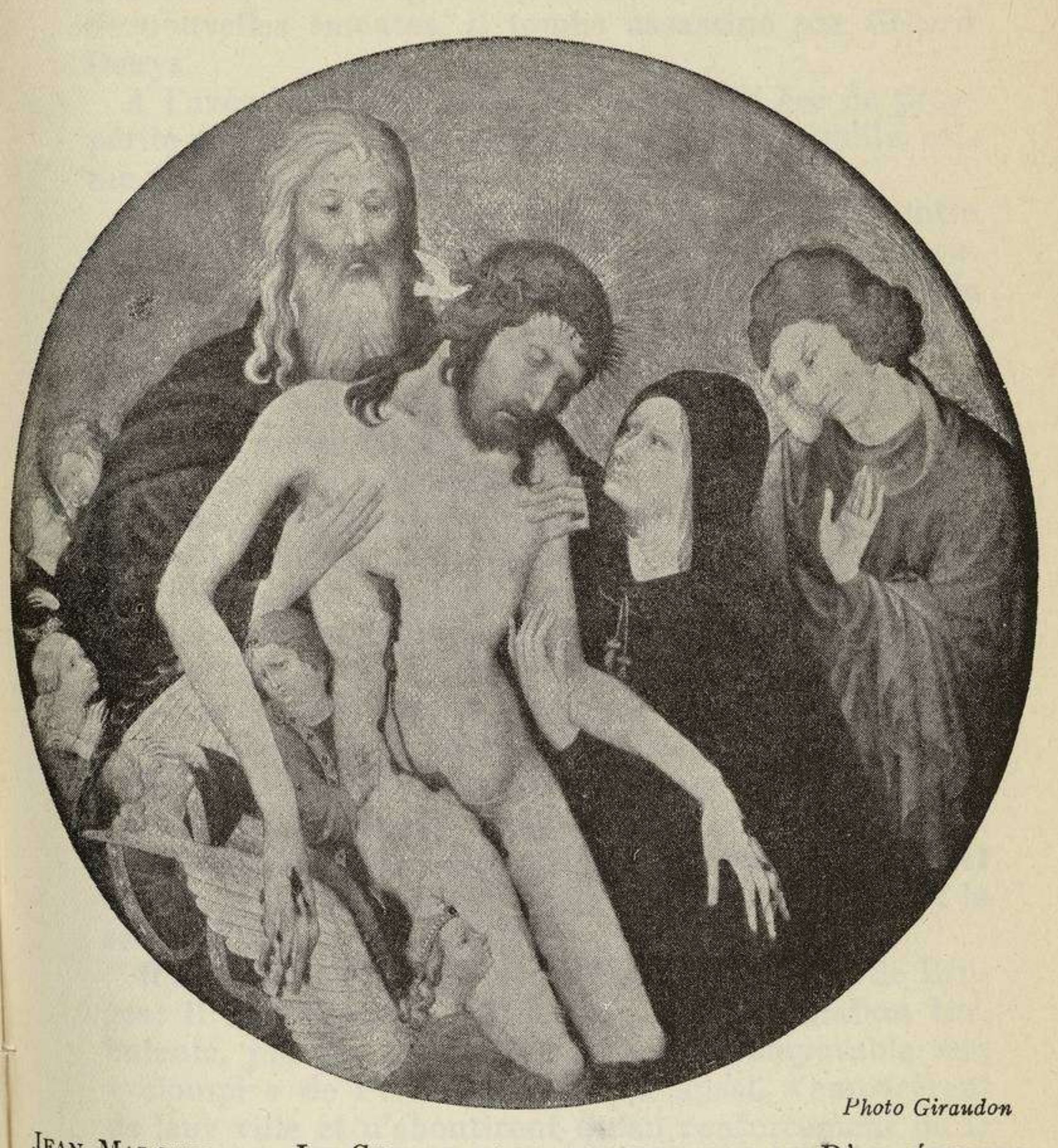


Photo Giraudon

JEAN MALOUEL. — LE CHRIST MORT SOUTENU PAR LE PÈRE ÉTERNEL, PLEURÉ PAR LA VIERGE, SAINT JEAN ET LES ANGES.
FIN DU XIVe SIÈCLE.
(*Musée du Louvre*)

le champion de l'indépendance, il reçoit, en grande pompe, Edouard III. Ce brasseur, issu d'une famille d'artisans, traite d'égal à égal avec les souverains; lors de nouvelles émeutes, il tombe assassiné par Gérard Denys.

A l'avènement de Louis de Maële, une ère de prospérité passagère faisait espérer un règne tranquille, calme trompeur annonçant un orage prochain.

En effet, teinturiers et tisserands se dressent contre la bourgeoisie; pendant trois ans, la guerre civile ravage les Flandres; Philippe Van Artevelde, à l'exemple de son père, conquiert la dictature, et gouverne comme un régent.

Louis de Maële, allié au roi de France, Charles VI, parvint à noyer l'insurrection à Roosebke, où périrent vingt-cinq mille hommes.

Jusqu'à son dernier souffle, il est accablé de soucis; en 1384 il lègue à Philippe le Hardi un héritage particulièrement dangereux. Instruit par l'expérience, ce dernier agit en diplomate; il impose son autorité et son prestige, brise les éléments de désordre, il excelle à distraire ses sujets, il flatte leur culte du luxe et des réjouissances, il réussit une tâche difficile.

La violence des soulèvements populaires montrait d'ailleurs les dangers de l'anarchie, la nécessité d'un pouvoir stable; au sortir d'une époque déchirée et meurtrie, Philippe apportait la paix, la confiance et la sécurité.

Il augmenta l'activité des métiers de Gand et de Bruges; il contint, non sans peine, cette population turbulente, jalouse de ses prérogatives, comparable aux « ciompi » de Florence, qui, eux aussi, s'emparèrent de leur ville et n'aboutirent qu'au renforcement de la puissance aristocratique.

Au point de vue politique et artistique, il s'inspire de la Cour de France, où il a passé sa jeunesse; il conserve un amour touchant pour les choses de son pays, il contribue à la diffusion de la langue d'oïl dans le Hainaut et le Brabant.

Ses yeux restent fixés sur Paris, dont la suprématie

l'éblouit, il garde l'empreinte ineffaçable de ses origines, il emploie des artistes venus des provinces françaises, il comble d'honneurs Jean d'Orléans, il envoie les enfants de chœur de sa maîtrise se perfectionner à Notre-Dame de Paris.

D'autre part, il est en relation continuelle avec ses frères les ducs de Berry et d'Orléans; une amitié profonde unissait les fils de Jean le Bon, elle ne se démentit pamais, elle fit leur force et leur cohésion.

Ils eurent des goûts similaires, assistèrent ensemble aux fêtes, aux cérémonies religieuses, se prêtèrent leur peintres, sculpteurs et architectes.

Quand Philippe le Hardi fonde la chartreuse de Dijon, le duc d'Orléans y établit une chapelle, ils s'imitent, se communiquent leurs projets.

M. de Laborde a pu dire qu'ils mêlent leur existence par mille contacts étroits; nous les voyons, en effet, se faire des présents qui révèlent des attentions délicates.

Le duc de Berry envoie au duc d'Orléans, grand chasseur, des faucons; il adresse au duc de Bourgogne, dont il sait la vanité, des bijoux magnifiques; chacun s'efforce de répondre aux goûts de l'autre par des cadeaux appropriés.

Cette amitié montre le rôle essentiellement français de ces princes, rôle dont les résultats artistiques eurent une portée incalculable sur l'évolution de la peinture franco-flamande.

On comprendrait mal le caractère des œuvres que nous allons étudier sans une connaissance préalable des facteurs moraux et sociaux qui en déterminèrent l'éclosion.

Issus de la Cour de France, les ducs de Bourgogne et de Berry imposèrent l'esthétique parisienne et lui assurèrent un rayonnement triomphal; cette esthétique régna parallèlement à Dijon, à Gand, à Bruges, à Poitiers, à Bourges, et à Boulogne.

Bien souvent les maîtres flamands attachés à Philippe le Hardi durent se plier aux conceptions de l'Ile-de-France; ils allèrent se perfectionner à l'école des enlumineurs et des peintres de Paris; ils se conformè-

Photo Archives Photographiques

HENRI BELLECHOSE. — LE CHRIST EN CROIX. — PREMIER TIERS DU XVe SIÈCLE.
(*Musée du Louvre*)

rent à un idéal plein d'équilibre et de mesure. Entre 1390 et 1393, Brœderlam séjourne à Paris par ordre du duc, il y admire une floraison picturale, dont Jean d'Orléans occupait le sommet.

Le réalisme des pays du Nord, volontiers populaire et brutal acquiert une noblesse harmonieuse sous l'influence française; celle-ci modifie les recherches des Flamands, les dirige vers un sentiment plus délicat de la nature et de la vie. Avec le règne de Philippe le Bon les caractères nationaux prendront le dessus, les villes de la Flandre développent leurs qualités individuelles; le milieu du xve siècle verra les enfantements merveilleux de Jean Van Eyck, de Roger Van der Weyden, de Hugo Van der Goes, de Hans Memlinc, de Thierry Bouts.

Avant de parvenir à cet épanouissement, les exemples parisiens avaient eu leur utilité; l'action de Philippe le Hardi devait porter ses fruits, sans diminuer l'originalité et la puissance créatrice du génie flamand.

***

En dehors de Jean d'Orléans qui lui peignit, en 1383, un diptyque pour la somme de trois cent quatre-vingt trois livres, et le servit pendant douze ans, le duc de Bourgogne faisait travailler une pléiade d'artistes qu'il est parfois difficile d'identifier et de recenser.

Le dijonnais Arnould Picornet décore le château de Germolles en compagnie de Jean le Bosseux; sur ces deux peintres, nulle indication précise, nulle pièce d'archives permettant un jugement de leur talent.

Il n'en est pas de même pour Jean de Bandol, dit Jean de Bruges ou Hennequin de Bruges, qui enlumine en 1372 une Bible, offerte à Charles V, par Jean de Vaudétar et dont le musée Meermann-Westreenen, à la Haye, conserve une miniature terminée en 1371.

Ce coloriste aux multiples ressources avait dessiné également les cartons des tapisseries tissées pour le duc d'Anjou, par Nicolas Bataille et figurant des scènes de l'Apocalypse; ces pièces admirables formaient quatre-

vingt-dix tableaux en sept parties, elles se trouvent à Angers, elles proclament le génie de Jean de Bruges.

Peintre et valet de chambre de Charles V, il florissait vers 1372-1377; ses tableaux très recherchés lui valaient des commandes largement rémunérées.

Les Van Eyck dans le *Retable de l'Agneau mystique*, de Saint-Bavon, se souviendront de la composition, des groupes de personnages et des fonds de verdure qui donnaient aux tapisseries d'Angers leur beauté décorative.

Philippe le Hardi reconnut les mérites de Jean de Bruges et le combla de présents.

En 1371 il exécute un chariot d'enfant, pour Marguerite, fille du duc; il séjourne à Paris, entre 1373 et 1375, puis il accompagne son maître dans un voyage en Flandre, et peint à Bruges; il semble avoir eu pour successeur Jean de Beaumetz.

Originaire du Hainaut, celui-ci porte le titre de peintre de la Cour de Bourgogne, de 1375 à 1397; il décore l'église d'Ardilly et se rattache aux usages de l'école parisienne. Il avait l'habitude de dessiner certaines scènes sur une planche de bois qu'il faisait graver par un ouvrier et enduisait de couleurs, puis il l'appliquait sur les murs et obtenait un procédé rapide, première idée de la gravure en relief.

De sa participation aux travaux de la Chartreuse de Champmol (1397-1398) nous connaissons peu de chose; il fut remplacé, en 1398, dans sa charge de peintre et de valet de chambre des ducs de Bourgogne, par Jean Malouel ou Maelwael († 1415).

Jouissant d'une faveur constante auprès de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, Malouel consacra une partie de son activité à la Cour de Dijon, activité considérable, au dire des contemporains, activité qui lui valut une estime justifiée.

Non seulement il peignait et enluminait, mais il voyageait pour le compte des ducs; ainsi, en 1403, il assiste au mariage d'Antoine de Brabant et de Marie de Luxembourg, plus tard il se rend aux noces de Jacqueline de Bavière avec le duc de Touraine; au terme

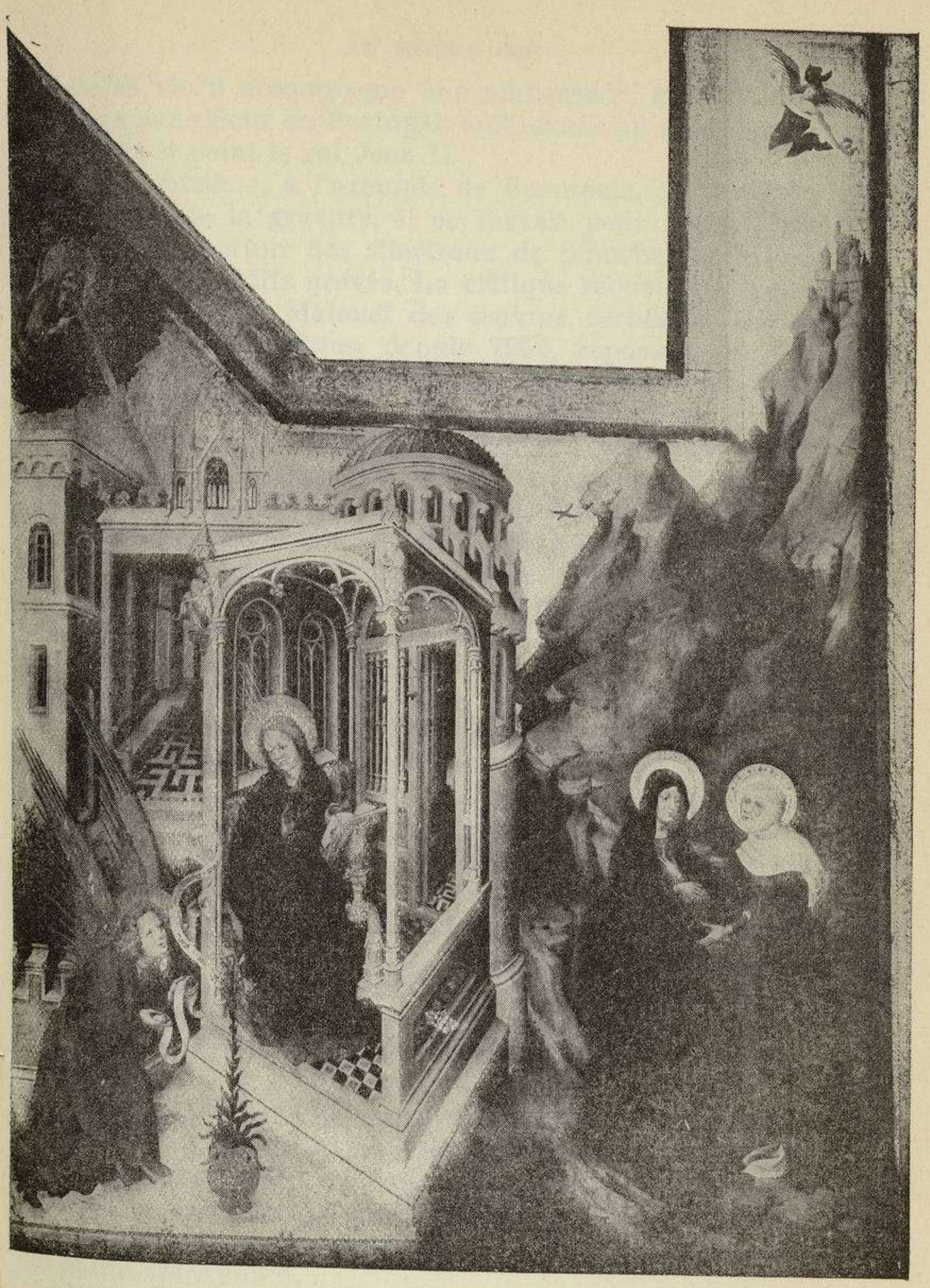


Photo Bulloz.

MELCHIOR BROEDERLAM. — L'ANNONCIATION ET LA VISITATION.
XVe SIÈCLE.
(*Musée de Dijon*)

de sa vie il accompagne une ambassade, envoyée par Jean sans Peur en Portugal, ambassade au cours de laquelle il peint le roi Jean II.

Il contribua, à l'exemple de Beaumetz, au développement de la gravure, il se servait pour décorer les murs du parloir des chartreux de planches de laiton ornées de motifs gravés. La critique moderne a voulu donner à Jean Malouel des œuvres certaines; toutes les hypothèses faites, depuis 1904, reposent sur des bases fragiles, sur des déductions ingénieuses et savantes; en dehors des tableaux appartenant au musée du Louvre, il est impossible d'accepter les attributions proposées, des recherches ultérieures pouvant les ruiner. Dans la salle de nos Primitifs français au Louvre se trouve exposé un tableau rond, à deux faces, peint à l'œuf sur fond d'or; il représente le Christ mort, soutenu par le Père éternel, pleuré par la Vierge, saint Jean et les Anges; au revers, se voient les armes de France et de Bourgogne.

Œuvre pleine d'émotion, les couleurs en sont claires, d'une fraîcheur étonnante, il est difficile de résister à l'appel de cette scène vraiment tragique.

A l'époque de sa mort, Malouel exécutait une composition intitulée : « *La dernière communion et le martyre de Saint Denis* » (Louvre), il ne put l'achever, en laissant le soin à Henri Bellechose qui, un an après, terminait cet ensemble destiné à la Chartreuse de Champmol.

Au centre, *le Père éternel* et le *Christ en croix;* à gauche, *Saint Denis;* à droite le Saint va être décapité, Saint Eleuthère et Saint Rustique ont déjà subi le martyre.

Les expressions ne manquent pas de vérité; la physionomie bestiale du bourreau à la stature de colosse met bien en valeur la douceur angélique et la résignation de saint Denis; une atmosphère de piété baigne ces épisodes et les transpose sur le plan de la plus haute spiritualité.

De 1415 à 1430 Henri Bellechose († 1444), continue l'idéal de Malouel, il hérite de sa situation, il égale son

prestige. Le *Christ en croix* du Louvre, provenant de Champmol, atteste ses mérites; on y admire deux scènes de la légende de saint Georges entourant le Calvaire, au pied duquel un Chartreux est en prière.

Cependant, malgré leur psychologie, l'ardeur de leur foi, leur pathétisme, Jean de Bruges, Jean de Beaumetz, Malouel et Bellechose ne peuvent rivaliser avec le génie de Melchior Brœderlam.

Avec lui apparaît un progrès capital dans la science du dessin et de la couleur.

Il compose ses tableaux en profondeur, par plans successifs, il crée une atmosphère, baigne d'air et de lumière les personnages et les objets qu'il représente; il recherche des effets de perspective dignes de Memlinc et de Van der Goes, il excelle en de petits paysasages, dont la minutieuse observation et la délicatesse annoncent les visions paisibles de Gozzoli et de Ghirlandaio et participent aux goûts de l'enluminure parisienne.

Brœderlam, en dehors de ses qualités techniques, de ses possibilités d'expressions nouvelles, est aussi un poète et un mystique, un homme doué d'une sensibilité exquise; il trouve des images célestes pour figurer la Vierge et l'Ange de l'Annonciation, il sait agrémenter la douceur des scènes évangéliques par de fines architectures ogivales aux dentelles de pierre, par des coins de nature d'une fraîcheur parfumée.

Une grâce toute française règne dans ses moindres détails; un souci des attitudes souples et élégantes, un amour sincère de la beauté classique donnent à ses vierges un attrait irrésistible. Rien de laid, de vulgaire ou de triste ne vient troubler les œuvres de ce maître.

Sur les volets d'un retable, sculpté pour Champmol, par Jacques de Baerze (Musée de Dijon), Brœderlam avait raconté quatre épisodes de l'existence de la Vierge : *l'Annonciation, la Visitation, la Circoncision* et *la Fuite en Egypte.*

Ces peintures sont en avance sur la production contemporaine; leur importance ne peut être diminuée, car elles rejettent l'archaïsme hésitant et les règles li-

mitatives au profit de la vie et de la vérité; elles franchissent un palier considérable dans l'évolution artistique, elles égalent les enfantements de l'enluminure. Brœderlam emploie la peinture à l'huile et restreint les fonds d'or, il présage Jean Van Eyck; il travaille suivant un idéal voisin de celui des miniaturistes parisiens.

Son existence reste obscure, il était né à Ypres, ville de drapiers, en révolte perpétuelle contre les comtes de Flandre, puis contre les ducs de Bourgogne; il paraît y avoir travaillé à maintes reprises.

En 1386, il obtient le titre de peintre de Philippe le Hardi; en 1398, il participe aux décorations de Champmol, c'est l'époque où il achève le retable de Dijon.

Louis de Maële, vers 1373, faisait élever une chapelle dans l'église de Notre-Dame de Courtrai; il voulut y faire représenter la lignée des comtes et des comtesses de Flandres : l'exécution de ces portraits avait été confiée à Jehan Hasselt, qui demeura au service de la maison de Bourgogne, de 1384 à 1390.

A sa mort, Brœderlam continua l'œuvre entreprise, par un portrait de Philippe, sans pouvoir égaler le réalisme dépouillé de Claes Sluter.

***

A l'heure où il sentit les approches de la mort, Philippe le Hardi manda ses fils près de lui et leur recommanda simplement d'être toujours de bons français.

Paroles essentielles qui résument et expliquent les caractères de son règne.

Français de cœur et d'esprit, contribuant au rayonnement et à l'expansion de son pays d'origine, ce prince a été l'un des agents les plus actifs de l'influence française; il mérite l'admiration de tous ceux qui apprécient les bienfaits de cette influence dans les Flandres.

Aussi, considérer les peintres et les enlumineurs de sa Cour, comme de purs flamands, est une erreur prouvant une ignorance complète des événements po-

litiques, une absence totale de psychologie et de bon sens.

L'assassinat, en 1419, de Jean sans Peur, privait les arts d'un mécène généreux; en quinze années de pouvoir dominateur et violent (1404-1419), cet homme sanguinaire et vindicatif, avait montré des goûts éclairés, s'était plu à développer l'œuvre de son père.

Profitant de la folie de Charles VI et des dissensions intérieures du royaume, Jean aspirait à jouer un rôle de premier plan dans tous les domaines.

Il n'hésita pas à recourir au meurtre pour supprimer son rival, le duc d'Orléans; il se fit reconnaître chef du parti démocratique et compromit gravement l'avenir de sa maison par l'inconséquence de son ambitieuse diplomatie.

Aux yeux de la postérité, ses fautes et ses erreurs sont rachetées, en partie, grâce aux merveilles artistiques dont il favorisa l'éclosion.

Entouré de ses bâtards, de ses concubines, de ses amuseurs à gage, de ses courtisans, le duc menait une vie de souverain oriental.

Un luxe inoui rehaussait l'éclat de sa Cour, en faisait la plus brillante de l'Europe et aussi la plus corrompue.

Il y avait en cet être débile et chétif, une volonté tenace dans le bien et dans le mal, une soif d'assouvir ses désirs, une complexité rare qui le livrait au déréglement des passions ou le dirigeait vers les plus hautes productions de l'esprit.

Philippe le Bon, son fils, devait affronter les pires difficultés, de 1419 à 1465; au terme d'une longue vie, il verra s'écrouler les rêves et les espoirs de ses prédécesseurs.

A cette période troublée, fertile en événements tragiques, correspond une ère de prospérité artistique éblouissante. Les Van Eyck perfectionnent et améliorent la peinture à l'huile, ils complètent les innovations techniques de Jean de Bruges, celles des artistes parisiens et des maîtres de Philippe le Hardi.

En 1420 ils commencent le retable de l'*Agneau Mystique*, orgueil de Saint-Bavon à Gand.

Sur un thème de l'Apocalypse de Saint Jean, ils créent une vision splendide, devant laquelle toute louange paraît inutile. Cependant, ils continuent les traditions des enlumineurs, des tapissiers et des sculpteurs, ils leur doivent beaucoup, ils héritent de plusieurs siècles de patientes recherches, ils les assimilent et les portent à une perfection insoupçonnée.

Parmi les trois cents personnages des vingt panneaux de l'*Agneau Mystique*, combien chaque détail des costumes sollicite l'œil par l'excellence du dessin et de la couleur, combien l'on aime ces prairies émaillées de fleurs, ces architectures légères, ces accessoires traités avec une délicatesse nuancée et subtile.

A la mort d'Hubert Van Eyck, son frère Jean entre au service de l'évêque de Liège, Jean de Bavière, puis de Philippe le Bon, en qualité de peintre et valet de chambre. Plusieurs voyages diplomatiques, plusieurs missions secrètes l'envoyèrent au Portugal et en Espagne; ils montrent la confiance et l'estime dont il jouissait.

Cette confiance apparaît mieux encore, quand il prie le duc d'être le parrain de l'un de ses enfants et reçoit de lui des marques nombreuses d'affection.

Dans ses écrits Philippe nomme son peintre : « Nostre bien-aimé varlet de chambre et peintre, Jehan Van Eyck »; quand il apprit sa mort il voulut doter largement Liévine, la fille du maître.

Bruxelles, résidence préférée de Philippe le Bon, devait apprécier à sa valeur le génie de Roger Van der Weyden (1399-1464).

En effet, l'auteur du *Jugement dernier* de Beaune avait la charge de *pourtraiteur* officiel de la cité; il alliait aux enseignements des Van Eyck, les leçons de l'Italie, et formait un Memlinc et un Martin Schongauer.

Lors d'un séjour dans la Péninsule, il admirait le réalisme pittoresque et anecdotique de l'ombrien Gentile da Fabriano, il rapportait en Flandre un reflet

de l'idéal italien; à partir de 1450, il se rattachait à certains aspects de Rome et de Florence.

Si l'étude de Van der Weyden dépasse le cadre de ce volume, il n'en est pas de même pour le Valenciennois Simon Marmion (1425-1489).

A la fois peintre et enlumineur, il exécute de belles miniatures pour Philippe le Bon; en 1453 il terminait un tableau destiné à l'Hôtel de Ville d'Amiens; en 1460 il était à la tête de la corporation des peintres de sa ville natale, enfin, en 1468, il recevait le titre de franc-maître à Tournai.

La gloire indiscutable de ce grand artiste repose sur *La vie de Saint Bertin*, décorant les volets d'un retable qui enrichissait l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer; ces peintures semblent avoir été faites entre 1451 et 1473; elles sont postérieures au retable lui-même, magnifique pièce d'orfèvrerie, commandée par saint Fillastre et ciselée de 1455 à 1459.

Aujourd'hui, au Kaiser Friedrich Museum de Berlin et à la National Gallery, les scènes décrites par Simon Marmion sont privées de leur parure de cuivre doré, de vermeil et d'or fin, elles n'en demeurent pas moins exquises et précieuses.

Longtemps, elles furent attribuées à Memlinc, tant elles se rapprochaient de l'idéal du maître : la critique contemporaine en a restitué la paternité à Simon Marmion.

Sur les cinq panneaux du volet gauche se voient les épisodes suivants : *Vénération par l'abbé et les religieuses de l'abbaye des reliques du saint; Naissance de saint Bertin; Saint Bertin reçoit l'habit de religieux à l'abbaye de Luxeuil; Saint Bertin et ses deux compagnons sont accueillis par saint Omer; Fondation du monastère.*

Le volet de droite contient des images analogues : *Guérison miraculeuse de saint Waldebert; Entrée de saint Waldebert à l'abbaye; Admission à l'abbaye de quatre nobles Bretons; Saint Bertin reçoit la visite du démon déguisé en femme; Mort de saint Bertin.*

SIMON MARMION. — ENTRÉE DE SAINT WALDEBERT A L'ABBAYE DE SAINT-OMER (XVe SIÈCLE).

(*Kaiser Friedrich Museum, Berlin*)

Devant ces compositions au charme si pur, à la poésie religieuse si tendre, devant ces paysages virgiliens, dignes de Vittore Carpaccio et de Giovanni Bellini, devant ces intérieurs d'église et de monastère baignés de quiétude et de paix, si proches de ceux de Hans Memlinc et de Van der Weyden, devant ces physionomies rayonnantes de piété et de foi, l'homme moderne ressent un plaisir spontané, il connaît une sensation de bonheur vraiment surnaturel.

Rival des plus illustres flamands, Simon Marmion occupe l'un des sommets de la peinture française au xve siècle, son nom devrait être connu et vénéré par tous ceux qui demandent à l'art une satisfaction détachée du matérialisme et de l'esclavage des passions humaines.

La guérison miraculeuse de saint Waldebert fait songer aux visions de Fra Angelico; les pélerins, dont l'admiration se porte à Bruges et à Florence, pourraient également aller au Kaiser Friedrich Muséum, *La vie de saint Bertin* leur donnerait des joies aussi précieuses, aussi élevées, aussi délectables. Il est d'usage d'attribuer à Simon Marmion un tableau du Louvre intitulé « *L'invention de la Croix* », l'on y voit sainte Hélène en prière avec ses suivantes, elle regarde la résurrection d'une morte.

La qualité de l'exécution, certains aspects remarquables, se rapprochent des œuvres du maître et favorisent une hypothèse très plausible.

Attaché à Philippe le Bon, puis à Charles le Téméraire, Simon Marmion, peintre et enlumineur, réclame l'admiration la plus vive; à son époque, il n'a point d'équivalent en France, il domine la production contemporaine.

Le règne de Charles le Téméraire est celui de l'apogée de la peinture flamande, avec Hugo van der Goes, Juste de Gand, Thierry Bouts et Hans Memlinc.

Jamais la maison de Bourgogne n'a été plus forte,

plus redoutable, jamais elle n'a eu une pareille autorité, un prestige aussi grand. En ces dix années (1467-1477), les Flandres se couvrent de monuments et de trésors sans prix; l'activité commerciale engendre l'activité artistique, la richesse et le bien-être favorisent les peintres et les architectes.

De tous les points de l'Europe, des navires viennent se ranger le long des quais de Bruges et y débarquer les produits les plus variés; des banquiers étrangers y établissent leurs comptoirs, des mécènes fastueux stimulent et encouragent les créations de l'esprit. En 1468, les fêtes célébrées à Bruges, en l'honneur du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, dépassèrent tout ce qui avait été fait auparavant; la description véridique d'Olivier de la Marche nous en conserve l'ordonnance.

Pour augmenter la somptuosité de la *Joyeuse entrée* de Charles le Téméraire à Gand, la municipalité commande à Hugo Van der Goes des peintures décoratives.

Un an avant la mort du duc, Memlinc commence la célèbre chasse de *Sainte Ursule* pour l'hôpital Saint-Jean; en 1475, s'éteint Thierry Bouts, après avoir donné la mesure de son génie dans le *Triptyque du Jugement dernier.*

Ainsi, la maison de Bourgogne, dont la carrière débute avec un amateur éclairé des arts plastiques, avec ce Philippe le Hardi qui protégea si bien les peintres et les enlumineurs, qui donna à sa cour un tel éclat, se termine par une apothéose étincelante avant de disparaître sur un champ de bataille.

Charles continua jusqu'à sa mort le culte de la pompe, de la richesse des habillements, du faste; il entretint une foule d'artistes et de lettrés, il se montra libéral et généreux, aimant les réjouissances et les plaisirs, heureux d'étaler sa puissance en toute occasion.

Commines parlant des Flandres, en 1476, pouvait dire : « Je n'ai connu nulle seigneurie, ni pays aussi étendu ni de beaucoup plus grande étendue, qui fut

si abondant en richesses, meubles, édifices et aussi en toutes prodigalités, dépenses, festiments et chères».

Quand, le 5 janvier 1479, Charles le Téméraire reçut, devant Nancy, la mort héroïque, dont il était digne, quand il tomba l'épée à la main, après avoir vainement lutté contre des forces redoutables, quand avec lui s'écroula l'une des plus grandes puissances de l'Europe, le monde fut comme frappé de stupeur, il crut voir dans ce destin tragique un châtiment du ciel, la punition d'un orgueil sans limite, d'un rêve coupable d'hégémonie.

Le mariage de Marie de Bourgogne avec l'archiduc Maximilien d'Autriche apportait les Pays-Bas aux Habsbourg et les privait de l'influence française.

M. Adrien de Mëeus en sa remarquable « *Histoire de Belgique* » note, que l'épargne immense accumulée par les ducs, les joyaux et l'argenterie de Philippe le Bon, permirent d'assurer la prospérité des Flandres et de leur donner pendant des années un équilibre financier compromis par les guerres antérieures.

Ainsi, malgré des combats incessants, des événements funestes, la maison de Bourgogne avait enrichi ses possessions, elle laissait un héritage fabuleux, des possibilités d'expansion économique accrues, une multitude de trésors artistiques, dont les siècles suivants bénéficièrent, dont nous admirons encore les fruits avec reconnaissance.

Satellite de la Cour de France, tournée vers les exemples parisiens, la Cour de Philippe le Hardi propage les goûts et les idées françaises; sous Jean sans Peur, Philippe le Bon et Charles le Téméraire, un caractère vraiment flamand règne à Bruges, à Anvers et à Gand; il conserve cependant l'empreinte de l'idéal précédent. Il y a une filiation étroite de Malouel, Bellechose, Jean de Bruges, Broederlam, à Memlinc, Van der Weyden et Hugo Van der Goes.

***

Les écoles, les corporations, les ghildes des Flandres, de l'Artois, du Brabant, de l'Alsace, formaient des

pépinières d'artistes de talent, appréciés en tous lieux par l'excellence de leur métier, la perfection de leurs procédés techniques, la variété de leurs aptitudes.

Ils allaient de province en province, de ville en ville, de château en château proposer leur service aux princes, aux seigneurs, aux riches bourgeois, ils savaient aussi bien décorer une chambre et enluminer un livre; à partir de 1350, ils occupent une place prépondérante, ils constituent la majorité des miniaturistes.

Ces hommes du Nord voyagent beaucoup, ils se fixent rarement dans un endroit défini, ils aiment le mouvement et l'aventure, ils tendent à unifier les goûts de contrées lointaines. Au XVe siècle, ils surclassent leurs confrères parisiens au point de vue de l'ornementation des ouvrages, ils vont en Italie, pratiquer un art que la Péninsule ignorait en partie, ils apprennent aux Florentins et aux Siennois des méthodes expérimentées et génératrices de progrès.

Jacques Cône donne les plans aux maçons qui élèvent le dôme de la cathédrale de Milan, en même temps, il enlumine finement des missels et des ouvrages profanes. A Paris, Pierre de Bruxelles et Jean de Gand ne peuvent suffire aux commandes, tant l'on apprécie leurs sciences et leurs mérites.

Le duc de Berry emploiera de nombreux flamands, un André Beauneveu, un Jacquemart de Hesdin, un Limbourg. De même Jean sans Peur fait exécuter les admirables images du *Gaston Phébus* de la Bibliothèque Nationale; M. Henry Martin y discerne, avec raison, une compréhension du paysage qu'il faudra quatre siècles pour retrouver avec les œuvres de Millet, de Rousseau, de Daubigny, de Claude Monet et de Sisley.

La bibliothèque de Philippe le Bon était l'une des plus belles de l'Europe, le duc de Bourgogne adorait les livres; des écrivains, des enlumineurs, des copistes travaillaient sans relâche, il les entretenait avec libéralité et se montrait fier de la perfection de leurs œuvres.

Celles-ci sont aujourd'hui dispersées à Bruxelles et à Paris; au nombre des plus belles, il convient d'étu-

dier le *Décaméron de Boccace* (1420, Bibliothèque de l'Arsenal).

Les contes du vieux maître toscan disent les joies et les peines de l'amour, ils chantent ses transports, ses tristesses et ses désespoirs, ils mêlent la sensualité païenne à la sensualité des fabliaux, ils suivent la voie tracée par Guido Cavalcanti, Dante et Pétrarque, ils déïfient les passions sans en cacher les périls et les embûches.

Sujet essentiellement profane, où la plaisanterie, l'observation pittoresque et la vivacité des sentiments s'unissent en des tableaux pleins de vie.

Dans cette Florence du XIVe siècle, âpre et farouche, Boccace décrit les sombres drames de la vengeance et les idylles charmantes; à l'horreur tragique de certains épisodes succèdent des bouffonneries à la verve humoristique.

Le succès du *Décaméron* dépassa vite les frontières de l'Italie, de multiples traductions le répandirent en France, vers 1420, un enlumineur de Philippe le Bon en terminait l'illustration. Orné de cent miniatures, l'ouvrage de la Bibliothèque de l'Arsenal est de ceux que l'on ne peut se lasser de contempler et d'analyser; il faudrait des mois pour en apprécier les merveilles.

Chaque enluminure constitue un véritable tableau, parfaitement composé et équilibré, elle pourrait être agrandie sans préjudice.

Les initiales d'or sur fond bleu ou mauve sont d'une élégance sans pareille, la décoration ornementale présente l'exubérance des œuvres de Pucelle; les bleuets et les fraisiers y prédominent.

Une gamme de couleurs étendue, des tonalités profondes cernées par un dessin précis et net, s'ajoutent à l'impression de richesse générale.

Sans se préoccuper de l'époque et du lieu où le livre avait été écrit, l'artiste transpose les scènes du *Décaméron* au début du XVe siècle; il copie fidèlement les personnages, les aspects urbains ou agrestes, qu'il a sous les yeux, il restitue les coutumes, les mœurs et les usages de son temps.

Il nous introduit dans les intérieurs des bourgeois et des seigneurs, il nous fait assister aux travaux des champs et des villes, il ne nous laisse rien ignorer de l'existence journalière contemporaine.

La recherche des expressions est poussée fort loin, certaines figures de vieillards valent celles de Pierre Bruegel l'ancien; il est difficile de surpasser le réalisme de ces physionomies usées par le travail et les années.

Parfois, il souligne le caractère plaisant d'une scène : sans appuyer sur le côté érotique ou scabreux, il décrit les épisodes amoureux les plus osés avec une liberté, une ingénuité et un tact vraiment précieux.

Jamais il ne recule devant une difficulté de dessin, son audace le sert, il parvient à se détacher de toute contrainte, il baigne son inspiration dans la nature et la vie.

Beaucoup de contes se passent dans un cadre de verdure, sous un ciel délicat parsemé de nuages légers; quelle diversité, quelle sensibilité dans ces évocations printanières, dans ces images de l'océan et de la mer agités de vagues menues, dans ces bateaux aux voiles gonflées par le vent.

Sur les deux miniatures illustrant la soixante-dix-septième nouvelle, se voient un paysage recouvert de neige épaisse et un paysage en plein été, avec le soleil dardant ses rayons sur des arbres magnifiques, sur les eaux d'un bleu pâle d'une rivière, sur les toits roses des maisons.

La symphonie des couleurs suaves, principalement des mauves et des bleus pastellés, se joint à un réalisme extraordinaire. De ce chef-d'œuvre de la miniature bourguignonne, au seuil du règne de Philippe le Bon, il est nécessaire de rapprocher un autre manuscrit célèbre : *Le Roman de Renaud de Montauban*, enluminé par Loyset Lyedet, vers 1467 (Bibliothèque de l'Arsenal).

M. Henry Martin y discerne des progrès techniques évidents; une description scrupuleuse et captivante de la Cour de Philippe, un anachronisme fertile en imprévus, en détails amusants.

Il est impossible d'étudier la peinture franco-flamande entre 1304 et 1479, sans une étude parallèle de la miniature. Les deux procédés obéissent à des fluctuations semblables, réalisent des œuvres décelant un idéal commun, les mêmes artistes les pratiquent simultanément.

De longues stations dans les bibliothèques, de patientes analyses des plus beaux manuscrits, sont l'indispensable complément de toute connaissance approfondie de l'évolution picturale aux XIVe et XVe siècles.

Les enluminures réservent d'ailleurs à l'amateur des joies profondes, elles suppléent au petit nombre des peintures conservées, elles permettent d'apprécier l'une des plus grandes époques de l'art français.

CHAPITRE VI

Les Artistes du duc Jean de Berry

Un grand mécène français au XVe siècle, le duc de Berry. — Ses goûts éclairés, son amour de la nature et de la beauté, l'impulsion admirable donnée à la peinture et à la miniature. — Jacquemart de Hesdin, André Beauneveu. — L'apport italien. — Le Missel de Saint-Magloire. — Les frères Limbourg et les Très riches Heures du duc de Berry. — Jean Colombe.

Une claire et froide journée de décembre; dans le ciel limpide, ni brume ni nuage, la sécheresse de l'atmosphère délimite le contour des moindres objets.

Sur l'azur immaculé, le château de Vincennes profile la blanche silhouette de son donjon, il semble émerger des bois qui l'environnent.

En ce coin d'Ile-de-France, aux tonalités vives et pures, rien n'évoque la tristesse et la souffrance, tout s'équilibre en une harmonieuse sérénité; la nature entière revêt un air de fête. Apparence trompeuse; du mystère de la forêt vient de sortir un sanglier, une meute hurlante le poursuit, attachée à ses pas, depuis de longues heures.

Exténué, serré de près, il tombe enfin et, aussitôt, c'est le carnage. Neuf chiens le déchirent et le mordent, recouvrent son corps, le sang coule, tandis que valets et serviteurs excitent les bêtes en fureur.

Le contraste entre cette lutte acharnée et le calme du paysage, entre le mouvement exaspéré de cette fin de chasse et la quiétude immobile des arbres et du ciel, le dualisme opposant l'œuvre divine à l'agitation

humaine, ont été rendus avec une étonnante maîtrise par Jean Colombe dans une miniature des *Très riches Heures du duc de Berry*.

Un art capable d'exprimer des sentiments aussi complexes, mérite la plus vive admiration; dans un sens, il ne sera jamais dépassé, car il unit une technique remarquable à une émotion spontanée que n'ont pas affaiblie les dogmes scolaires et l'orgueilleuse assurance des époques postérieures.

Les frères Limbourg, Jean Fouquet et Jean Colombe comprennent toutes les beautés de la nature, rien ne leur échappe; ils en perçoivent les plus infimes délicatesses, ils s'efforcent de l'évoquer avec un amour naïf, l'amour de l'enfant pour une mère toujours accueillante, le culte d'un fils pour celle qui lui a donné le jour et l'entoure d'une tendre affection.

En eux existent des possibilités d'expression qui n'eurent point de suite.

Si la peinture française s'était contentée de perfectionner l'idéal des miniaturistes du duc de Berry et de Louis XI, si elle avait simplement développé leurs qualités de métier et leur psychologie, elle aurait connu un épanouissement magnifique du paysage, elle aurait présenté une image fidèle de tout ce qui vit et respire.

Au lieu de cela, nos peintres voulurent copier les maîtres italiens, ils renoncèrent à cette attitude d'humilité et de confiance en face des créations de Dieu, ils ignorèrent le plaisir de dessiner les aspects de leur pays.

Dès le XVIe siècle, ils pâlirent sur les ouvrages de l'antiquité, ils copièrent les œuvres de leurs prédécesseurs, ils se crurent supérieurs à la nature, ils prétendirent la plier à des règles rigides.

L'Ecole de Fontainebleau n'offre pas un seul tableau digne d'être comparé aux miniatures des frères Limbourg, elle offre le témoignage d'une décadence; les promesses contenues dans les ouvrages enluminés du XVe siècle s'envolent en poussière, il faudra attendre près de quatre siècles pour les voir éclore à nouveau.

Une conception artificielle de l'existence entrave les progrès du paysage; le XVIIe siècle ne comprendra la nature que retouchée par la main des hommes; les artistes des règnes de Louis XIII et Louis XIV, les plus grands, un Nicolas Poussin, un Claude Lorrain, un La Hyre, un Guaspre ne peindront jamais un site dépourvu de monuments, de scènes mythologiques ou bibliques, ils ne ressentiront aucune émotion devant un lieu sans caractère exceptionnel; ils n'auraient pu, comme Constable, décrire, avec une joie toujours nouvelle, la même contrée.

D'autre part les couleurs fraîches et pures, dont l'éclat rehausse le prix des enluminures des Limbourg, disparaissent à l'époque classique.

L'ensemble des peintures du XVIe et du XVIIe siècle est triste; rien ne subsiste des féeries où excellèrent les miniaturistes et les verriers, le feu d'artifice s'est éteint; seuls, Claude Lorrain et Poussin (dans quelques-unes de leurs œuvres) font figure de coloristes.

Au XVIIe siècle, nous voyons des artistes de talent complètement privés du sens de la couleur; un Eustache Le Sueur réunit tous les défauts de cette peinture de musée, sans air et sans chaleur, qui s'oppose aux visions enchanteresses, édeniques et vraies, des Limbourg et de Jean Fouquet.

Si l'art classique ne peut être assez loué pour tout ce qu'il a apporté d'ordre, de mesure, de grandeur, d'élévation spirituelle, si nous trouvons en lui des sommets, il est juste de voir ses limites, de voir combien le XVe siècle permettait d'espérer une peinture réaliste, une transcription éblouissante de la vie agreste et de la vie urbaine, une liberté et une variété qui furent, en partie, étouffées par les théories académiques.

Au terme du XVe siècle, le champ d'action de la peinture française s'étendait très loin, notre génie national atteignait une originalité puissante; il débordait de sève créatrice, il aimait s'attarder en de délicieuses confidences, décrire le reflet des arbres dans l'eau tremblante des rivières, analyser les tonalités des champs cultivés, les montagnes et les bois; il parcou-

rait aisément la gamme des sentiments humains, depuis l'explosion de la joie la plus vive, jusqu'aux douleurs les plus tragiques; il savait accompagner les Descentes de croix d'un couchant aux lueurs sinistres; il était à cent lieues de la fadeur de Mignard, des bergeries de François Boucher, des reconstitutions archéologiques de Louis David.

L'orgueil des théoriciens et des professeurs n'a cessé de restreindre l'horizon des arts classiques, il a empêché une apogée de la peinture réaliste, dont les œuvres des Limbourg nous faisaient présager la splendeur incomparable.

La nature demeurera éternellement la source où s'abreuveront les artistes, ils ne pourront jamais l'égaler, ils en donneront une image atténuée, un reflet amoindri; aucun d'eux n'aura sur sa palette des couleurs susceptibles de rivaliser avec les ailes d'un papillon, avec les symphonies des aurores et des crépuscules, cependant elle leur réserve des joies sans prix; création divine, elle représente la perfection, une perfection capable de combler de félicité le plus exigeant.

A aucun moment, elle ne diminuera la personnalité du peintre ou du sculpteur, elle l'aidera à se mieux révéler, elle lui permettra d'acquérir la plénitude de ses facultés.

Certes, l'artiste peut choisir ce qui répond le mieux aux exigences de son tempérament, il peut se laisser aller aux impulsions de son génie propre, l'universalité de la nature est inépuisable. S'il le désire, il suivra son inclination pour les images de sérénité et de douceur, pour les aspects printaniers et idylliques, pour les vallées fécondes au charme reposant, ou bien, il se laissera séduire par les paysages romantiques, par les grands bouleversements atmosphériques; tel le docteur Faust de Berlioz, il trouvera toujours un climat favorable à ses méditations.

De même, quand il s'agit du corps humain, l'artiste prendra pour modèle un type de beauté, dans la force de la jeunesse, ou un être accablé par les tribulations,

marqué par les années, offrant l'image d'une déchéance aux traits émouvants. Les frères Limbourg et Jean Fouquet ont joui avec plénitude de toutes ces possibilités d'expression; ils en ont joui avec une intensité rare que méconnurent les maîtres de la période suivante.

Quelle pitié de voir certains artistes dessiner des physionomies suivant un canon scolaire gréco-romain; quelle tristesse de les voir composer des cahiers de têtes d'expression, que leurs élèves copieront, sans consulter la nature; quelle pauvre chose que les recherches vides et prétentieuses de bien des peintres modernes, incapables d'apprécier les beautés naturelles qui les entourent, aveugles volontaires.

Entre le souci de l'archéologie, la hantise de la statuaire antique, l'abandon de la simplicité, entre le réalisme trivial et grossier et l'amabilité douceâtre des productions de salons ou de boudoirs, entre l'impression incomplète et certaines élucubrations actuelles, il y a place pour une conception normale de la vie, pour une esthétique qui se trouve en puissance dans la miniature du xve siècle.

S'il est impossible de suivre les naïvetés techniques des Limbourg et de Fouquet, si l'apport des siècles doit être jalousement conservé, l'idéal de ces maîtres demeure vivifiant dans ce qu'il a de spontané et de juvénile, dans ce qu'il a de contraire aux recettes d'atelier, aux engouements de la mode, aux errements des cénacles et de la peinture commerciale.

Nous considérons la peinture française, de 1400 à 1500, comme une lumière éteinte prématurément, dont la flamme ranimée éclairera l'idéal moderne et lui donnera une impulsion bienfaisante.

Le mécénat de Jean de France, duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poitiers, d'Etampes et de Boulogne, frère de Charles V et de Philippe le Hardi, contribua à l'épanouissement de cette miniature du

xve siècle, si riche en promesses, si complète dans son désir de tout connaître et de tout traduire, de cet art audacieux et jeune, dont un Jacquemart de Hesdin, un Pol Limbourg et un André Beauneveu montrèrent la plus haute expression. Ce fut un singulier bonheur pour ces maîtres de rencontrer un esprit aussi passionné de beauté, aussi généreux, aussi curieux d'innovations.

La peinture française doit beaucoup au duc de Berry; à la cour de ce prince brillèrent ses plus grandes illustrations, il réunit autour de lui la fleur des artistes de ce temps, il leur accorda une protection affectueuse et vigilante.

D'après La Thomassière, l'oncle de Charles VI possédait dix-sept hôtels et châteaux; il aimait construire des édifices nouveaux, embellir et augmenter les anciens; il entretenait une armée de maçons, de menuisiers et d'ouvriers.

En 1367, après sa captivité en Angleterre, il fit rebâtir par Guy de Dammartin, héritier des traditions de Raymond du Temple et de Jehan de Saint-Roman, le château de Mehun-sur-Yèvre, qu'il tenait de la Maison d'Artois.

Si les soubassements et les murs de Mehun sont encore fortifiés et capables de repousser une attaque éventuelle, les étages supérieurs et le toit s'agrémentent d'une dentelle de pierres finement ouvragée, d'éléments décoratifs d'une merveilleuse ténuité: déjà apparaît le luxe des façades; le caractère défensif disparaîtra peu après.

Froissart, après avoir assisté au mariage de Marie de Berry et de Louis de Blois, déclarait que Mehun était la plus belle maison du monde; il ajoutait que le duc y avait dépensé trois cent mille francs.

Emerveillé par la splendeur de cette résidence, Philippe le Hardi y envoya Jacquemart de Donne et Gilles Largent, maîtres des œuvres de Hesdin, pour se perfectionner au contact d'un monument si parfait : plus tard, Claes Sluter et Jehan de Braumes se rendirent à Mehun; ils admirèrent les peintures et les sculp-

tures du duc de Berry et s'efforcèrent ensuite de les égaler à la Chartreuse de Champmol.

Bien d'autres édifices réclamaient l'attention de Jean de France; il acheva la façade de la cathédrale de Bourges, il fit travailler au palais de Poitiers, au palais et à la sainte-chapelle de Bourges, au palais et à la sainte-chapelle de Riom, à l'hôtel de Genouilly-en-Berry, à l'hôtel de Nesle à Paris, aux châteaux de Lusignan, de la Nonette, près d'Issoire, d'Usson, de Gien, d'Etampes, de Montargis, de Dourdan, de Boulogne-sur-Mer, de Bicêtre, de Concressault, etc...

La sainte-chapelle de Bourges, imitée de la sainte-chapelle de Champmol, s'ornait de verrières admirables; la construction en avait été autorisée par Clément VII, en 1391; elle renfermait une parcelle de la vraie croix, offerte, le 18 avril 1405, par Charles VII.

Un vandalisme odieux détruisit cette perle; en 1757, l'archevêque de Bourges, François de La Rochefoucauld, en ordonna la démolition; les vitraux furent placés dans la cathédrale, les pierres et les sculptures de la sainte-chapelle servirent à combler les fossés de la ville!

Quand il résidait à Paris, le duc de Berry occupait son hôtel de Nesle, Charles VI le lui avait donné en 1380.

Incendié par la populace en 1411, il fut reconstruit avec magnificence en 1416.

Nous devons surtout regretter la ruine du château de Bicêtre, détruit et pillé par les émeutiers, ayant à leur tête le boucher Legoix. D'après la savante et minutieuse étude de Champeaux et Gauchery, ce château s'ornait de verrières, de tapisseries fort précieuses, les murs et les plafonds étaient recouverts de peintures et d'ornements, l'or brillait et se mariait heureusement avec les marbres et les riches étoffes.

Une collection unique de portraits figurait la suite des empereurs d'Orient et d'Occident, le pape Clément VII et ses cardinaux, les rois et les princes de France.

En quelques heures, ces trésors furent anéantis à

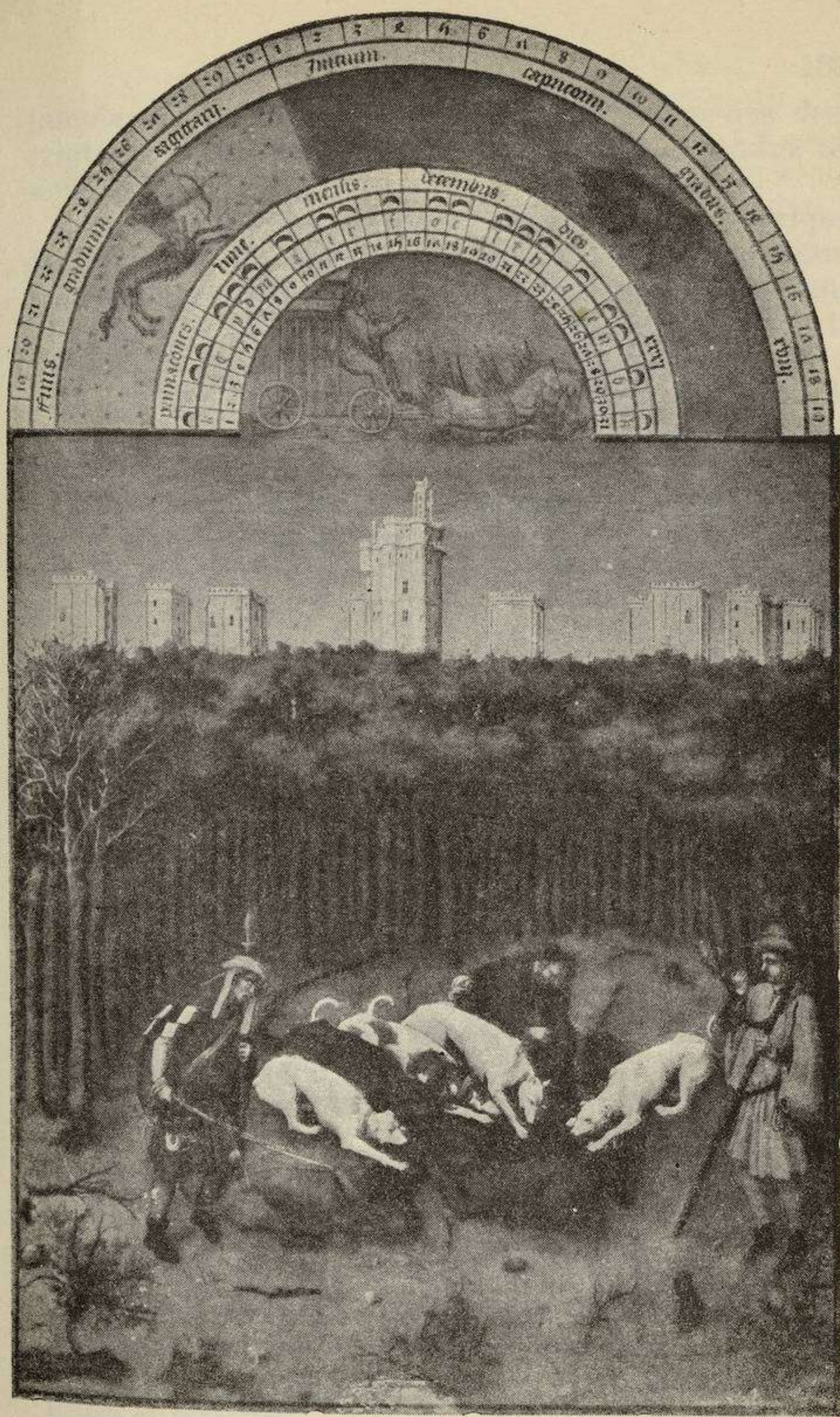


Photo Bulloz.

JEAN COLOMBE. — DÉCEMBRE.
LE CHATEAU DE VINCENNES. — 1405.
Les Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

jamais, disparition regrettable entre toutes; les descriptions de l'époque nous font mesurer l'étendue de notre malheur.

A Poitiers, le duc de Berry protégeait une fabrique de carreaux de faïence, Jehan de Valence en assumait la direction; cette fabrique était renommée dans la région pour l'excellence de ses produits, pour la beauté du style mauresque qu'elle employait.

De même, les ateliers d'Arras tissaient à l'usage de ce prince fastueux des tapisseries dont il suggérait les sujets, empruntés à des histoires de chevalerie.

Le caractère dominant de ce mécénat, c'est l'amour de la vie et de la nature, amour qui transparaît dans les chefs-d'œuvre des Limbourg et de Jacquemart de Hesdin.

Jean de Berry adorait la nature, il avait une passion pour les arbres, les fleurs et les animaux; une véritable ménagerie était entretenue à grands frais au château de Mehun.

Sur les inventaires énumérant les officiers de sa maison, nous lisons ce qui suit :

Simonet Garnier, garde du levrier.
De Villiers, garde des petits chiens.
Simonet Besançon, garde des chiens.
Henri Bar, garde du dromadaire.
Merlin, garde de l'autruche.
Simonet, garde de l'ours.
Jean de Mondorin, garde des jardins, etc...

Après avoir longuement contemplé ses animaux préférés, avoir rêvé devant les beaux paysages de Saumur, de Riom, de Poitiers ou d'Etampes, il voulait en retrouver l'image exacte dans ses miniatures, ses tentures, ses peintures; il demandait aux artistes une imitation sincère de la nature, une observation pittoresque des plus infimes nuances, un réalisme anecdotique et familier.

Par ses goûts personnels, il a favorisé l'éclosion d'un art plus humain, plus véridique, plus sensible à notre

cœur, d'un art dépouillé de toute littérature, de toute philosophie, de tout hiératisme contraignant. Ce bon vivant, ce jouisseur, cet homme qui avait largement profité des plaisirs de l'existence, donnait à ceux qui le servaient une vitalité épanouie.

De son aventureuse jeunesse il conservait le souvenir de bien des amours passagers; il se rémémorait surtout cette charmante Oursine qui lui avait permis de tromper l'ennui de l'exil. En l'honneur d'une aussi gentille dame, il prit pour devise l'ours et le cygne soutenant les armes ducales, devise qui est présente sur toutes les œuvres commandées par lui.

Tapisseries, verrières, enluminures, fresques et sculptures portent l'emblème galant de Jean, duc de Berry.

Les délices de l'amour, la beauté de la nature, les satisfactions intellectuelles et artistiques n'empêchèrent jamais la contemplation de la mort.

Riches de biens terrestres, appréciant leur valeur avec une intensité rare, les princes de ce temps s'arrêtaient volontiers devant les visions de l'au-delà.

M. Emile Mâle a pu écrire : « Au début du xve siècle, la mort devient la grande inspiratrice de l'art français. »

Parallèlement au culte de la vie, à la découverte d'un univers plus vaste, à la perception plus aiguë des splendeurs naturelles, se développe une véritable prédilection pour la mort.

Des squelettes décharnés envahissent la peinture et la statuaire; visions de cauchemars, d'un réalisme outrancier où se complaisent les artistes avec une sorte de frénésie, inconnue un siècle auparavant.

Les Heures de la famille de Laval (Bibliothèque Nationale), les *Très riches Heures du duc de Berry,* font un usage constant de la mort; les danses macabres françaises, dont la plus célèbre décorait le Cimetière des Innocents, en 1425, sont répandues par la gravure. Hans Holbein s'en inspirera dans ses *Simulacres de la Mort.* Telle est la vogue de ces danses macabres que Guyot Marchant, Antoine Vérard et Robert le Rouge

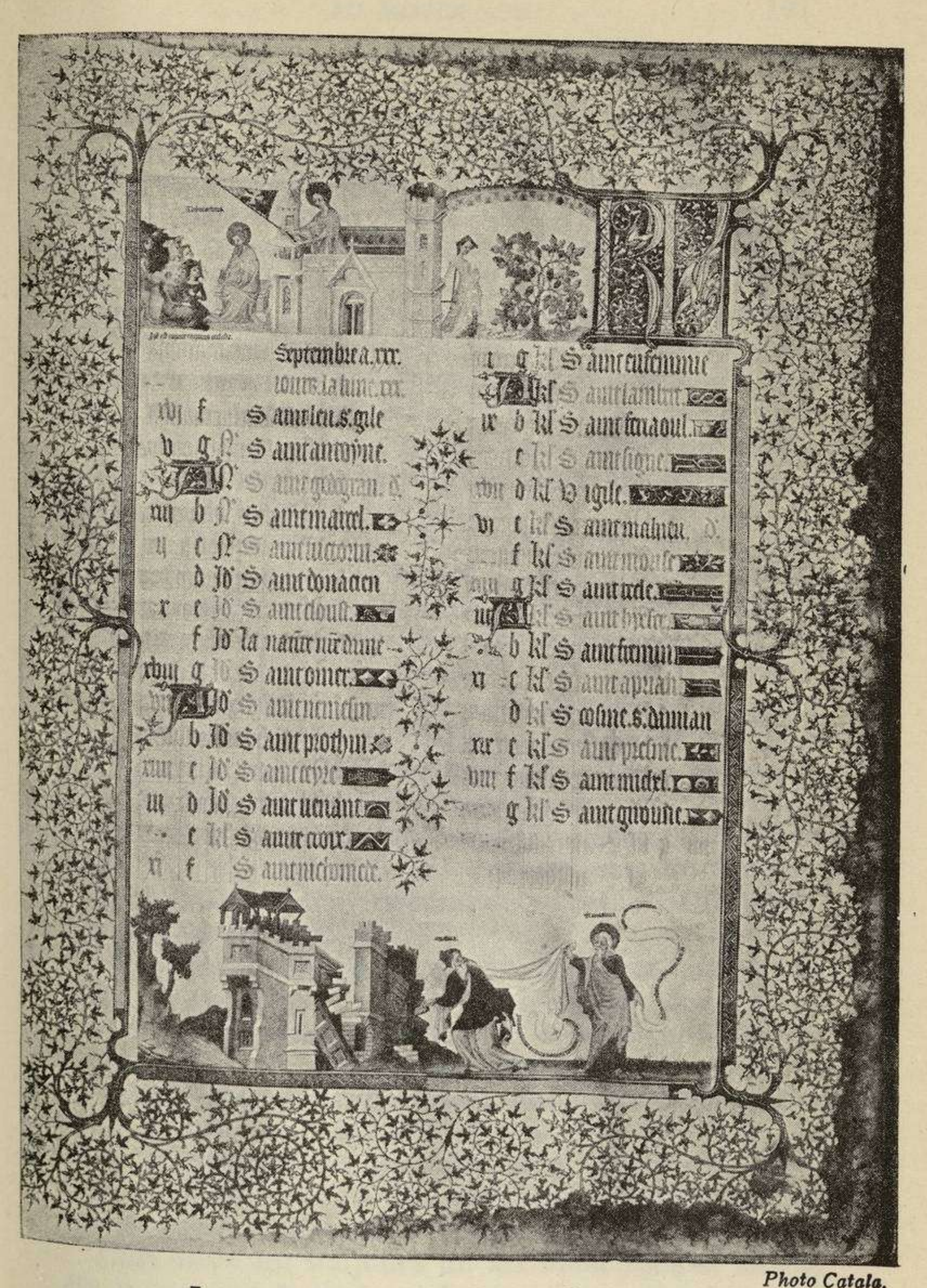


Photo Catala.

Jacquemard de Hesdin. — Septembre.
Les Grandes Heures du duc de Berry.
(*Bibliothèque Nationale*)

éditent des ouvrages gravés ayant pour thème ce sujet horrible.

Le dit des Trois morts et des Trois vifs, rencontre une faveur aussi grande; les Mystères le représentent, les fresquistes l'adoptent; en plein XVIe siècle, aux murs de Saint-Riquier d'Amiens, un artiste anonyme en figure les sombres péripéties d'après le roman de Baudouin de Condé.

Crucifixion et Descente de croix atteignent en même temps à une véracité presque brutale; la souffrance rédemptrice de Jésus est figurée avec un caractère tragique. Venu de la Péninsule, *Le Christ de Pitié* inspire la majorité des miniaturistes, des peintres et des sculpteurs; le XVe siècle en multiplie l'image douloureuse, il y met une sensibilité profonde.

Si les Limbourg, Jean Fouquet et les maîtres contemporains ne reculent devant aucune angoisse, ils savent également imprimer à leurs œuvres une douceur évangélique, discernable dans les épisodes de la Nativité et de l'Enfance du Christ.

Il est possible de voir en cette tendresse un reflet des enseignements de Saint François d'Assise, un reflet des Mystères, un renouvellement des thèmes bibliques, enrichis de sensations purement humaines.

Vers 1420 le souci de l'Antiquité accomplit un pas décisif, il modifie certaines conceptions, il s'insinue dans l'ornementation décorative; l'Italie nous transmet ses expériences.

La miniature et la peinture du XVe siècle témoignent d'un enrichissement extraordinaire dans tous les domaines; à l'héritage précieux des époques antérieures, s'ajoute un idéal plus étendu ayant à son service une technique évoluée, débarrassée des hésitations et des tâtonnements de l'enfance.

Ce phénomène de rajeunissement, ce progrès continu, cette accession à des possibilités nouvelles n'implique jamais l'abandon des idées précédentes.

L'art sacré est toujours un art didactique et éducatif, il apprend la vertu et la sagesse en montrant les vices et les péchés, il convie l'homme à la méditation

de sa fin dernière par la vision de la mort; il remplace le livre de pierre qu'étaient les cathédrales des XIIIe et XIVe siècle par les manuscrits et les fresques.

⁂

Des nombreux tableaux dont s'enorgueillissait le duc de Berry, il ne reste rien; les inventaires analysent ces œuvres excellentes; elles représentaient des scènes de la Passion, des madones, des épisodes de la vie des Saints, des compositions allégoriques, des sujets mythologiques et profanes.

Exécutées sur des panneaux de bois, protégées par un verre, beaucoup de ces peintures ornaient les oratoires, les chapelles, les chambres de parade, les galeries; il y en avait de fort petites et de très grandes; certaines montraient l'emploi des grisailles et du camaïeu, d'autres offraient des couleurs vives et éclatantes.

Cependant les magnifiques tapisseries d'Arras empêchaient la vogue des tableaux accrochés aux murs; il faudra attendre un siècle pour voir celle-ci prendre un essor considérable.

Il y avait d'ailleurs unité absolue d'inspiration entre les peintures, les miniatures, les tapisseries et les pièces d'orfèvrerie; le duc de Berry s'efforça de maintenir cette unité et d'assurer l'hégémonie de l'esthétique française.

Par des cadeaux princiers, par des échanges, il contribua à la diffusion de notre idéal national. L'Allemagne et les Flandres s'inspirent des fabriques d'Arras, l'Italie copie nos enluminures; partout étincelle l'art parisien dont Jean de Berry est un admirateur enthousiaste.

A défaut des fresques et des peintures, aujourd'hui disparues, les ouvrages enluminés par Jacquemart de Hesdin, André Beauneveu, les Limbourg, témoignent de la splendeur des créations de cette époque; ils suppléent à la perte des ensembles monumentaux, car les

ANDRÉ BEAUNEVEU. — LE ROI DAVID.
Psautier du duc de Berry. — Vers 1397.
(*Bibliothèque Nationale*)

mêmes artistes décoraient un palais ou se pliaient à la technique précise de la miniature.

La majorité des maîtres employés par Jean de Berry viennent du Nord et des Flandres, ils s'adaptent aux nécessités du moment, aucune spécialisation ne limite leur champ d'action.

Ainsi, Jacquemart de Hesdin travaille à de vastes ensembles aux châteaux de Poitiers et à Bourges; de 1384 à 1400 il est le peintre favori du duc; son génie se révèle dans l'ornementation des manuscrits et dans la pratique de la fresque.

Chef d'atelier, ayant de nombreux disciples et collaborateurs sous ses ordres, il jouissait d'une immense réputation.

Dans les délicieux motifs encadrant les pages de ses livres, dans cette profusion de fleurs, de papilllons, d'insectes, dans cette couleur radieuse, Jacquemart de Hesdin se montre le continuateur de Jean Pucelle; il porte à leur plus haut point de perfection les procédés qui font la beauté du *Bréviaire de Belleville*.

Deux livres précieux lui sont attribués : *Les Grandes Heures du duc de Berry* (Bibliothèque Nationale) et les *Très belles Heures du duc de Berry* (Bibliothèque royale, Bruxelles).

Achevées en 1409, *Les Grandes Heures* contiennent cinq portraits de Jean de Berry, elles offrent des rinceaux délicats, des figures d'anges et de démons, des grotesques, des animaux et des plantes diverses.

Un inventaire de 1413 désigne ce manuscrit : « Unes très grans moult belles et riches Heures, très notablement enluminées et historiées de la main de Jacquemart de Hodin et autres ouvriers de Monseigneur. »

Depuis la fin du xve siècle les peintures principales des *Grandes Heures* sont détruites; l'ornementation des feuillets demeurée intacte permet d'apprécier la richesse et l'originalité du talent de Jacquemart de Hesdin.

Les Très belles Heures de Bruxelles ne le cèdent en

rien au manuscrit de la Nationale, elles ont été étudiées par MM. Dehaisne et Henry Martin.

Il est d'usage d'attribuer au même artiste, *Les Petites Heures du duc de Berry* (Bibliothèque Nationale) et *Les très riches Heures du duc de Berry*, disséminées en différentes collections.

A côté de Jacquemart de Hesdin, d'autres peintres rivalisent de talent, citons : Etienne Langlier, Guillaume Deschamps, Jean Le Noir, Jean de Muièvre, Pierre de Coutances, Michel Saumon, Miles le Cavelier, Jean Granger, Jehan de Morcelles etc... Quant à Jean d'Orléans, il passe ses dernières années à la Cour ducale; il y compose des camaïeux et des grisailles, des enluminures illustrant missels et livres d'Heures; il reçoit en paiement des sommes considérables qui prouvent son prestige. De tous ces hommes, dont il prisait le génie, qu'il se plaisait à conseiller et à guider, qu'il comblait de largesses et de récompenses, Jean de Berry semble avoir eu une prédilection pour André Beauneveu.

Architecte, sculpteur, peintre et miniaturiste, ce grand artiste était né à Valenciennes.

En 1360 il travaille au château de Nieppe pour Yolande de Flandres; de 1361 à 1364 il réside dans sa ville natale et, entre temps, il donne des ouvrages de peinture et de sculpture à Cambrai, Ypres et Malines. Charles V, appréciant ses qualités, le nomme son imagier, lui commande en 1365 les tombeaux de Philippe IV de Valois, du roi Jean II, ainsi que son propre mausolée et celui de la reine Jeanne de Bourgogne; ces monuments loués par les contemporains ont été détruits; la basilique de Saint-Denis n'abrite plus les conceptions grandioses du maître.

Vers 1374 il revient à Valenciennes où il brosse un vaste ensemble de peintures pour la chambre de la Halle aux Jurés; Louis de Maële comte de Flandres lui demande une suite de tombeaux pour la cathédrale de Courtrai; en 1378 il termine une statue de la Vierge destinée au beffroi d'Ypres, enfin, en 1379 nous le retrouvons à Valenciennes, parvenu au sommet de sa

brillante carrière. Le duc de Berry, désireux de s'attacher un tel artiste, lui décerne le titre de maître de ses œuvres de taille et de peintures.

Au château de Mehun-sur-Yèvre, André Beauneveu donnera la mesure de son talent; entre 1393 et 1397 son activité redouble, c'est l'époque où il enlumine le merveilleux Psautier de la Bibliothèque Nationale.

Il meurt en 1403; quelques années auparavant, Froissard écrivait : « qu'il n'y avait pour lors, meilleur ni le pareil en nulles terres, ni de qui tant de bons ouvrages fussent demeurés en France ou en Haynnau, dont il estoit de nation, ni au royaulme d'Angleterre. »

Les vingt-quatre tableaux du *Psautier* du duc de Berry (Bibliothèque Nationale) représentent des prophètes et des apôtres se détachant sur un fond d'architecture finement dessiné, les tonalités sont douces, atténuées; déjà se perçoit le goût du camaïeu, l'harmonie linéaire atteint un équilibre parfait, les expressions paraissent vraies, la chute des draperies est délicate.

Par le rejet des couleurs brillantes et claires, par le respect du trait, André Beauneveu rompt avec les théories en usage à la fin du XIVe siècle; novateur, il fait présager les réalisations futures, nul ne peut lui être comparé.

A la Bibliothèque royale de Bruxelles se trouve une belle miniature en camaïeu de sa main; le musée du Louvre possède un dessin figurant *La mort de la Vierge*.

L'influence de Beauneveu correspond à un renouveau des relations artistiques franco-italiennes; l'expédition du duc d'Anjou à Naples, l'arrivée en Avignon des papes, le mariage de Valentine de Milan et de Louis d'Orléans favorisent des échanges de vues de plus en plus fréquentes.

Epris d'art antique, les peintres de la Péninsule s'attachent à la beauté du dessin, ils aiment les grisailles; ils nous sont inférieurs au point de vue du coloris; ils acclimatent leurs idées en France. Pietro de Verona, établi à Paris, travaille pour le duc d'Orléans, il devient ensuite le bibliothécaire du duc de Berry; Toscans, Mi-

lanais et Romains empruntent de nombreux éléments aux maîtres français. Pisanello a certainement subi l'influence des Limbourg; d'autre part, ils modifient les conceptions de nos artistes, ils apportent des possibilités nouvelles, ils enrichissent notre idéal.

A regarder attentivement les œuvres de Pisanello et de Gentile da Fabriano, l'on découvre bien des aspects voisins des conceptions de nos miniaturistes; vers 1410, les dessins et les peintures de ces deux artistes peuvent se rapprocher du *Missel de Saint Magloire* (Bibliothèque de l'Arsenal) offert en 1412 par Jean de La Croix à l'église Saint-Magloire de Paris et attribué à Pol de Limbourg.

Lorsqu'on ouvre les pages de ce livre, c'est un éblouissement, une féerie, les ors étincellent, les bleus vifs, les rouges, les verts tendres prédominent; il nous semble contempler un vitrail, il est difficile de rêver une pareille fête pour les yeux.

Partout, la passion de la couleur éclate comme un chant triomphal; les vêtements des personnages ont des tonalités dignes de Fra Angelico, les prairies s'émaillent de fleurs, les arbres et les eaux se parent de teintes délicieuses, une félicité éternelle semble combler la nature. Dans le cadre exigu des majestueuses initiales, de véritables petits tableaux figurent les scènes du Nouveau Testament; parmi tant de visions charmantes, retenons : *La Nativité; la Vierge et les mages,* vierge gracile, blonde, se détachant sur un fond cloisonné, image de pureté et de beauté divine; *L'entrée de Jésus à Jérusalem; La Résurrection* et surtout cette *Ascension,* où les apôtres rangés à droite et à gauche de la composition, regardent le Christ, dont on ne voit que le bas de la robe et qui paraît s'enfoncer dans l'azur.

A côté de ces joyaux, des miniatures en pleine page développent les qualités de couleur et de dessin propres à l'artiste; *Le Coup de lance,* passe à juste titre pour le chef-d'œuvre de ce volume. Défaillante, éplorée, soutenue par les saintes femmes, la Vierge montre un visage angoissé, elle est vêtue de bleu, de rouge et

d'orange; à droite des Juifs discutent en des poses d'un réalisme parfait.

Face au *Coup de lance,* un *Père éternel* dans sa gloire offre un saisissant contraste.

Il faudrait admirer encore : *Saint Martin donnant son manteau à un mendiant, Saint Hubert et la vision miraculeuse, Saint Georges terrassant le dragon, La décollation de Saint Jean-Baptiste,* etc.

Pol de Limbourg et ses collaborateurs font preuve d'une analyse pénétrante et minutieuse; ils veulent tout décrire, ne rien laisser dans l'ombre, ils ne choisissent point, ils enregistrent fidèlement ce qu'ils voient; leur émotion les sert à merveille, ils ont une sensibilité naïve, dont les épanchements se traduisent en des créations ravissantes.

Les peintres du XVIe et du XVIIe siècles ignoreront cette faculté d'aimer et de chérir les moindres choses; seul Albert Dürer rendra la magnificence et la diversité d'une touffe d'herbes.

Antonio Pisanello, à la même époque suivait un chemin parallèle; lui aussi il adorait les paysages de son pays, il excellait à en transcrire l'infinie variété, dans la *Légende de Saint Georges* (église Santa Anastasia, Verone), dans la *Vision de Saint Eustache* (National Gallery, Londres), dans le *Saint Jérôme* (National Gallery).

Il peignait des papillons sur le portrait de la princesse d'Este qui est au Louvre, son cœur s'épanouissait à la vue d'une fleur, d'un fruit, d'une feuille aux nervures délicates; il désirait copier avec le maximum de vérité les créations de Dieu; en cela il était dans la tradition médiévale, il se rapprochait des Limbourg et de nos enlumineurs parisiens, son idéal était en relation étroite avec le passé.

Dans la voie du réalisme, Pisanello dépasse souvent les frères Limbourg; ses études d'animaux, de lévriers, de chèvres, de boucs, de faucons, de geais, de fleurs, le prouvent; cependant, le but poursuivi est identique, il enfante des résultats analogues.

Pour ces maîtres sincères, une physionomie

d'homme ou de femme doit représenter un personnage existant; le portrait tel que le comprendront les Clouet existe déjà; quand ils dessinent un chien ou un cheval, ils le font d'après nature, ils accomplissent ainsi des progrès considérables, ils amènent l'art de peindre à une plénitude d'expression étonnante, ils amorcent une esthétique embrassant l'univers entier.

La discipline imposée aux artistes du XVIe siècle par l'antiquité classique, la hiérarchisation des genres, l'apport philosophique et littéraire empêchèrent cette esthétique de porter ses fruits, son élan fut brisé au profit d'un autre idéal.

***

Non content d'encourager ses enlumineurs, le duc de Berry achetait volontiers des livres célèbres, tel ce *Térence des ducs*, aux cent trente-trois miniatures, gloire de la Bibliothèque de l'Arsenal, qu'il paya un prix élevé à Louis de Guyenne.

Malgré certains poncifs traditionnels, certaines puérilités, le maître anonyme du *Térence* est un paysagiste de premier ordre.

Il en est de même pour les peintures du *Livre des merveilles*, attribuées à Jacques Cone, pour celles du *Livre des femmes nobles et renommées*, de Boccace, du *Livre du Ciel et du Monde*, de *l'Histoire des Juifs*, par Josèphe; du *Roman de Lancelot*, de la *Cité des Dames*, par Christine de Pisan; du *Missel et Pontifical d'Etienne de Loypeau*; du *Livre des bonnes mœurs*, par Jacques Le Grand, etc... Chacun de ces ouvrages montre un goût très vif pour la nature, la vie, le mouvement et la vérité, chacun mériterait une étude approfondie; les Bibliothèques Nationale et de l'Arsenal conservent des trésors reflétant l'idéal du XVe siècle.

Cependant, c'est au musée de Condé, à Chantilly, que se trouve la merveille dénommée « *Les Très riches Heures du duc de Berry* ».

Un calligraphe excellent, Yvonnet Leduc, fut chargé d'écrire les textes canoniques et liturgiques sur des feuilles de vélin, choisies parmi les plus belles.

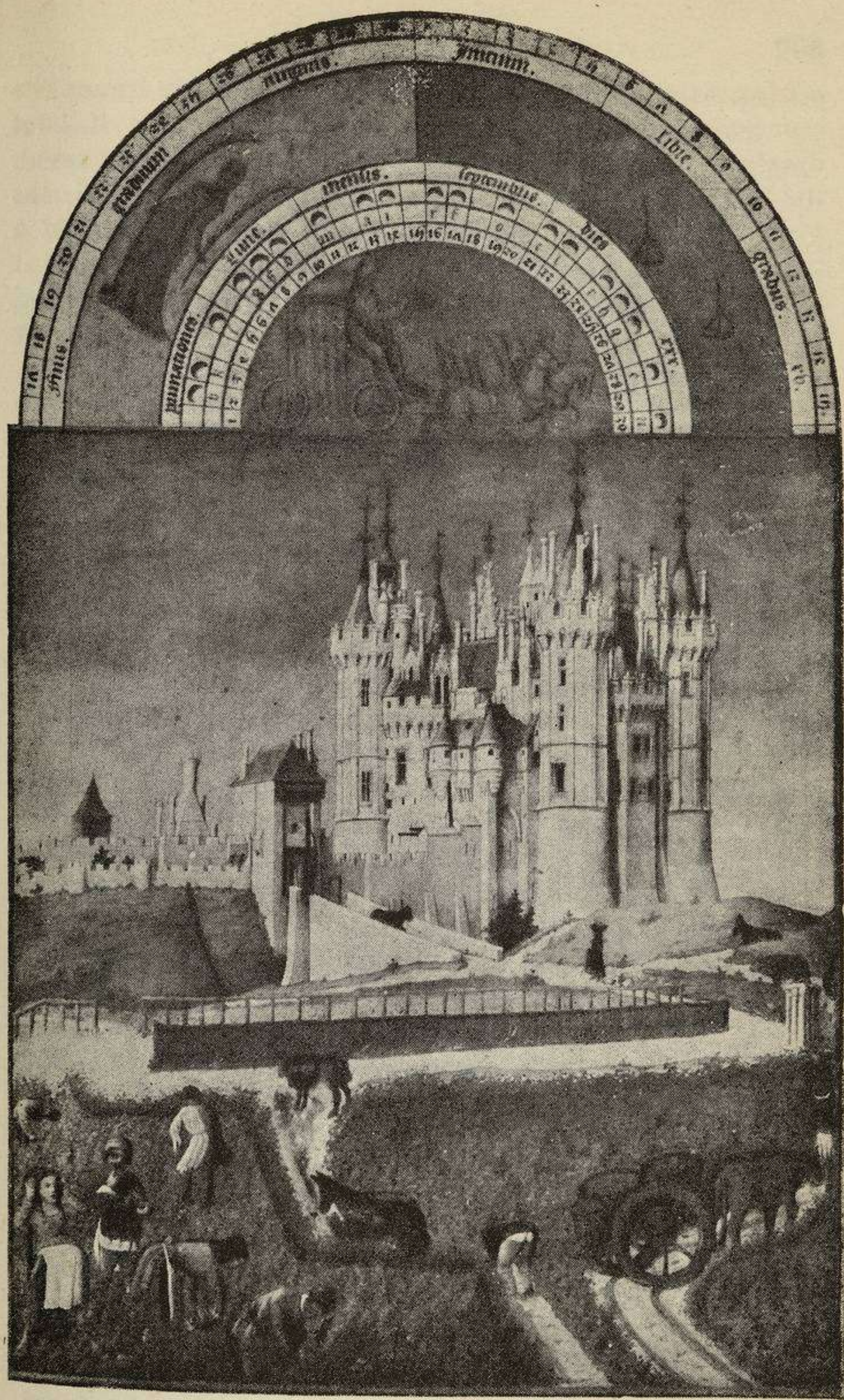


Photo Bulloz.

Les Limbourg. — Le Chateau de Saumur. — 1415.
Les Très Riches Heures du duc de Berry.
(*Musée Condé, Chantilly*)

Travail dont il s'acquitta avec une virtuosité qui ne laissait rien à désirer; les capitales, de couleurs variées, relevées d'or, atteignent un équilibre harmonieux, les moindres lettres sont tracées avec une sûreté et une habileté extraordinaires.

Des espaces blancs avaient été réservés pour les images historiées, les miniatures de petit format et les légendes.

Yvonnet Leduc ayant pleinement satisfait à sa tâche, le manuscrit des *Très riches Heures* fut confié à Pol, Hennequin et Hermant Malouet, natifs de Limbourg de Gueldre, dont la renommée ne cessait de croître depuis quelques années.

Neveux du célèbre Jean Malouet, les trois frères travaillèrent à Bruges et à Gand; on les nomma Limbourg, du nom de leur ville natale.

Après un séjour prolongé dans les Flandres, ils s'établirent à Paris; ils unirent en des œuvres originales les influences nordiques et parisiennes.

En 1402, Pol et Hennequin étaient déjà au service de Jean de Berry; en 1411 les frères Limbourg prirent le titre de valets de chambre du duc; en 1415, Pol offre à son seigneur une salière d'agathe montée en or avec un saphir et quatre perles. Honneurs et cadeaux somptueux récompensent leurs mérites, ils reçoivent un hôtel à Bourges, des monnaies d'or et des bijoux.

Vers 1415 ils enluminent les *Très riches Heures;* sur les procédés techniques employés par eux, M. Henri Malo apporte d'heureuses précisions.

— « Ils commencèrent, dit-il, par tracer sur les blancs qui leur avaient été ménagés, une esquisse à l'encre, aussi bien pour les miniatures grandes et petites que pour les lettres historiées. Sur cette esquisse, ils appliquèrent une première teinte plate, après quoi, reprenant les détails, ils disposèrent les ombres et les lumières de manière à obtenir le modelé; enfin ils avivèrent les tons au moyen de touches d'or, jusqu'à l'entière perfection de l'œuvre. Ils achevaient d'abord les fonds, et spécialement les architectures, avant de traiter les premiers plans. Quant aux personnages, ils

en dessinaient la figure entière, et, venant à la couleur, terminaient les vêtements avant de peindre les têtes. »

Si Hermant et Hennequin Limbourg collaborèrent aux *Très riches Heures*, Pol en assuma seul la direction; sa personnalité est constamment présente, elle confère au volume une homogénéité précieuse.

Les scènes du *Calendrier* reflètent l'apport parisien, l'amour de la nature, le désir de copier les spectacles et les paysages familiers; les épisodes ornant les pages liturgiques de compositions traditionnelles s'éloignent du réalisme; l'artiste s'efforce de recréer l'atmosphère et le cadre d'une époque et d'un pays qu'il ne connaît pas, dont il a entrevu le caractère à la lumière des évangiles et des ouvrages sacrés.

Pour cela, il imite les manuscrits et les broderies d'Italie, il contemple les tableaux venus de la Péninsule, il étudie les recueils de recettes, peut-être celui du Milanais Giovanni Alcherio.

La mort de Jean de Berry, le 15 juin 1416, arrêta l'illustration des *Très riches Heures*, dont une grande partie était d'ailleurs achevée.

Charles Ier, duc de Savoie, ayant hérité de ce livre, résolut de le terminer; il s'adressa à Jean Colombe, de Bourges, frère du sculpteur Michel Colombe; en 1486 il lui témoignait son contentement par un présent de douze écus d'or. Jean Colombe subissait l'influence des Limbourg et de Fouquet. Ses miniatures purent souvent rivaliser avec celles de ses prédécesseurs.

Les Très riches Heures entrèrent succesivement dans les collections de Marguerite d'Autriche, de Jean Ruffault, de Spinola, du marquis Jean Baptiste Serra, du baron Félix de Margherita, enfin le duc d'Aumale les achetait en 1856, enrichissant son pays d'un trésor inestimable.

Les dix mois du calendrier portent la marque des frères Limbourg, ils attestent leurs recherches et leurs préoccupations.

Janvier montre le duc de Berry à table, parmi ses officiers et ses valets, entouré d'un luxe princier; fé-

vrier décrit un village enseveli sous la neige; des bûcherons manient la cognée et portent le bois, des paysannes se chauffent auprès de l'âtre, tandis que les moutons se serrent les uns contre les autres pour se protéger du froid.

En mars, les travaux champêtres reprennent, ils se déroulent avec leur noblesse habituelle.

La clémence de l'atmosphère incite cavaliers et belles dames à se renconter; avril et mai favorisent les promenades sentimentales, les rendez-vous d'amour.

Pour représenter les mois de juin et de juillet, Pol, Hennequin et Hermant Limbourg ont dépeint simplement les prairies qui se trouvaient devant le palais de la Cité et la Sainte Chapelle, ainsi que les terres fertiles entourant le château de Poitiers. Bravant les chaleurs d'août, de ravissantes jeunes femmes vont à la chasse au faucon, montées sur des chevaux aux formes lourdes, richement harnachés.

C'est à Saumur, le pays du vin blanc délicieux, frais au palais et stimulant pour l'esprit, que se déroulent les vendanges de septembre; depuis tant d'années rien n'a changé.

De toutes les miniatures des *Très riches Heures*, le mois d'Octobre demeure le plus connu, l'on y voit le Louvre de Charles V avec ses tours et ses murailles, des oiseaux picorent les graines échappées de la main du semeur.

Ici s'arrête l'œuvre des Limbourg; les deux derniers mois, Novembre et Décembre, sont en partie de la main de Jean Colombe; nous avons analysé au début de ce chapitre l'épisode de la chasse au sanglier; elle continue la tradition des enlumineurs du duc de Berry, elle ne leur est nullement inférieure, elle peut résumer les qualités de ce calendrier inoubliable pour ceux qui ont eu le privilège de l'étudier à loisir.

D'autres diamants brillent en ce livre; notamment les poétiques compositions sur l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Purification*, la *Fuite en Egypte*.

Un tableau fastueux raconte le défilé des rois mages; ce défilé sert de prétexte au déploiement d'une richesse

inouïe, il s'apparente à la fresque de Benozzo Gozzoli de l'Oratoire des Médicis à Florence; même luxe des vêtements et des bijoux, même goût pour les animaux : chiens, léopards, lézards, etc., même sentiment du paysage, même souci de n'oublier ni un brin d'herbe, ni un repli de terrain.

L'exotisme apparaît dans *La Purification,* les Juifs portent des coiffures et des robes inspirées par le récit de quelque voyageur; le Temple de Jérusalem révèle un curieux mélange d'architecture ogivale et arabe, un désir d'orientalisme voisin de celui de Gentile Bellini et de Carpaccio.

Après les aspects joyeux, viennent les images d'affliction; l'*Arrestation du Christ au Jardin des Oliviers* est un chef-œuvre; sur la nuit étoilée se détache en une silhouette sombre le fils de Dieu; abandonné et seul, il prie, tandis que tout repose. En dépit de certaines naïvetés de dessin, il y a une singulière puissance évocatrice dans *La Mise au Tombeau;* les Limbourg et Jean Colombe n'ont rien perdu de la foi qui animait les cathédrales des XIIIe et XIVe siècles. Puissance également sensible dans l'apparition du cavalier de la mort et de son armée de squelettes semant l'épouvante au sein d'une troupe d'hommes d'armes.

Empruntée aux légendes et aux récits ayant trait à la mort, cette miniature atteste une recherche d'expression vraiment saisissante.

Les gestes d'effroi des soldats voyant approcher la funèbre procession, le cadre même de la scène, cette petite ville à la poésie sereine, tout a été magistralement traduit par Jean Colombe.

Jamais la mort ne cède ses droits, elle apparaît au milieu des campagnes souriantes et paisibles, au milieu des banquets joyeux, elle est célébrée par les poètes, les romanciers, les peintres, les sculpteurs, les miniatures, bien peu d'œuvres du XVe siècle n'en révèlent point la présence.

L'on songe, malgré soi, à la *Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet,* chef-d'œuvre d'Hector Berlioz, où le maître a touché aux limites de la douleur hu-

maine, l'on songe aux *Danses et Chants de la mort*, de Moussorgsky, interprétés d'une manière géniale par Théodore Chaliapine, l'on songe à la *Symphonie héroïque*, de Beethoven, à la tristesse des êtres en face de l'au-delà.

Cependant à la différence de ces créations musicales, les enlumineurs du XVe siècle considèrent la mort en chrétiens, c'est-à-dire comme le passage d'une vie à une autre, passage effrayant pour le pêcheur, passage radieux pour le juste.

La représentation de la mort doit aider l'homme à se détacher des biens terrestres, à repousser les passions, à se perfectionner dans la vertu; elle doit lui montrer sans cesse la fragilité de son existence, l'égalité absolue des riches et des pauvres en face des problèmes d'outre-tombe.

Jusqu'aux environs de 1500, les représentations de l'enfer obéissent à l'idéal précédent; Jean Colombe s'y conforme; il use du répertoire en usage dans les cathédrales du XIIe siècle, il multiplie les épisodes horribles, il veut terrifier et glacer d'effroi des âmes naïves; ce n'est pas encore la verve truculente de Jérôme Bosch, de Pierre Bruegel l'ancien et de Jacques Callot.

Les Très riches Heures forment une préface admirable aux enfantements de Jean Fouquet et des Clouet; l'art français enrichi des apports flamands et italiens s'y épanouit avec une plénitude, une originalité, une diversité rarement égalées.

Des Limbourg à Jean Colombe, ce manuscrit a reçu des tableaux qui nous transportent d'une juste reconnaissance, nous touchent, éveillent notre sensibilité; ils ne peuvent laisser personne indifférent, car ils baignent dans la nature, ils figurent l'ensemble des sentiments dont l'humanité est tributaire; ils s'élèvent de la joie à l'angoisse, de l'espérance au désespoir, ils ne reculent devant aucune des préoccupations surnaturelles présentes à notre esprit.

⁂

Après avoir étudié l'évolution de la peinture franco-flamande à la Cour de Bourgogne, de l'avènement de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire, après avoir analysé les œuvres insignes ayant bénéficié du mécénat de Jean de France, duc de Berry, l'épanouissement des arts plastiques sous Charles VII, Louis XI et Charles VIII va solliciter notre attention.

Cet épanouissement constitue l'une des périodes les plus intéressantes de la peinture française; l'Ecole de la Loire, illustrée par Jean Fouquet, se trouve à la croisée des chemins, entre le Moyen Age finissant et l'aurore de la Renaissance, elle participe aux qualités du passé et à celles de l'avenir.

CHAPITRE VII

L'École de la Loire

Le royaume de France de 1422 à 1461. — Les guerres civiles et l'invasion. — Les progrès de la peinture sous Charles VII. — Jean Fouquet et les différents aspects de son génie. — Le rétable du Parlement de Paris. — Le règne de Louis XI. — L'invention de l'imprimerie et la décadence de l'enluminure. — Le Maître de Moulins et la cour de Beaujeu. — Jean Perréal. — Evolution esthétique à la fin du XVe siècle, les prémices de la Renaissance.

Vers 1422 il y avait un roi dont les jours s'écoulaient tristement, il contemplait sans plaisir les eaux paresseuses de la Loire, les vastes campagnes et le ciel lumineux de Touraine, il songeait à sa bonne capitale, à son royaume qui s'en allait par morceaux, l'avenir lui semblait chargé d'angoisse.

Depuis le 5 août 1392 les événements les plus funestes s'étaient abattus sur la France; Charles VI en proie à une folie intermittente laissait se développer des compétitions dangereuses; le pays souffrait des luttes et des querelles intestines, il connaissait la misère et l'insécurité.

La menace anglaise, un moment écartée par le mariage de Richard II et d'Isabelle de France, reprenait toute sa gravité; le 13 août 1415 Henri V débarquait sur notre sol avec trente mille hommes; le 25 octobre de la même année, une défaite épouvantable laissait sur le champ de bataille sept mille cadavres, quinze cents prisonniers étaient emmenés en exil; Azincourt marquait une époque de deuil et de ruines.

A Paris, des scènes de carnage et de meurtre se déroulèrent; une véritable révolution désolait les rues;

Jean sans Peur tombait lâchement assassiné; l'infâme traité de Troyes consommait le 20 mai 1420 la déchéance du royaume de France, il compromettait son indépendance; l'Anglais était maître sur la plus grande partie du sol. L'entrée triomphale d'Henri V à Paris, l'insolence des envahisseurs, les mœurs brutales d'une soldatesque déchaînée, les défections des traîtres, tout favorisait le désespoir. Jamais l'on ne reverrait la suprématie française, l'effort constructeur des Capétiens disparaissait, l'édifice tremblait sur ses bases.

Cependant, un homme gardait en son esprit une confiance inébranlable, il puisait dans la religion et la philosophie un réconfort précieux; il espérait, car il avait foi en Dieu, car il croyait en sa mission; cet homme, on l'appelait par dérision le roi de Bourges, l'on raillait sa chétive personne, sa laideur et sa difficulté de parole, il n'en demeurait pas moins le symbole de la résurrection d'un passé glorieux, l'unique chance de salut. A la mort de son père, le 21 octobre 1422, beaucoup de Français le croyaient perdu, nul ne songeait à ce prince errant, il semblait être à jamais écarté des destinées du royaume.

Charles VII méritait plus d'estime et de confiance; sa ténacité, sa diplomatie intelligente et avisée, les ressources de son imagination calculatrice et froide le rendaient invulnérable à la peur et au découragement.

Aux moments les plus critiques il possèdait encore des régions fidèles, le Dauphiné, le Languedoc et Lyon; il avait des capitaines excellents, un connétable de Richemond, un duc d'Alençon. En 1429, le 17 juillet, Charles VII recevait à Reims le sacre; une jeune fille, Jeanne d'Arc, de Domrémy, l'avait conduit à travers mille dangers en la cathédrale auguste.

Jeanne d'Arc, un nom qui illumine de pureté, de sainteté et d'héroïsme une époque de cauchemars, une image de radieuse beauté au milieu de la boue et de la pourriture, un foyer de lumière éclatante au sein des ténèbres.

Libératrice de territoire, elle devait subir le martyre à Rouen, sur cette place du vieux marché où se

trouve aujourd'hui la sublime vision du sculpteur Maxime Real del Sarte.

Après quelques années, Charles VII ordonna de réhabiliter la mémoire de Jeanne; la sentence fut rendue à Rouen le 7 juillet 1456. Désormais, le roi de France allait reconquérir l'héritage de ses pères; au terme de son existence, il pouvait mesurer le chemin parcouru.

La guerre de Cent ans était finie, l'ordre et la prospérité régnaient; l'hégémonie française reprenait ses droits, l'Angleterre sollicitait la paix, les ambassadeurs étrangers appelaient Charles VII le roi des rois, et le sultan, nous dit M. Pierre Champion, le dénommait *Le chien au grand collier.*

De 1415 à 1456, quarante et un ans se sont écoulés; invasions, guerres civiles, ruines économiques, misères; la France a connu toutes les humiliations, toutes les douleurs, elle a failli perdre à jamais son indépendance.

Entre le désastre d'Azincourt et la mort de Charles VII, les destinées du pays se jouent; période d'incertitude où s'affrontent des mœurs sanguinaires et brutales; des appétits violents; période bouleversée, dont l'on perçoit le caractère tragique à la lumière des chroniqueurs. La royauté française sortira victorieuse de ces luttes meurtrières, mais à quel prix! Il faudra bien des années pour retrouver le calme et la prospérité, guérir les plaies, apaiser les compétitions égoïstes, assurer le respect des frontières.

Capitale florissante sous Charles V, Paris subit un long martyre; 1415 ouvre l'ère des souffrances et des tristesses.

La cité intellectuelle et artistique, foyer de la pensée, fut rançonnée par le connétable d'Armagnac; les Bourguignons de Perrinet Le Clerc commirent des actes d'atrocité raffinée; les massacres du 12 juin 1418 sont demeurés célèbres; une véritable boucherie ensanglanta les prisons du Châtelet et de la Conciergerie; près de deux mille morts attestèrent la férocité des factions rivales.

Prélude de la révolution de 1793, des journées de

meurtre installent la barbarie dans la civilisation, le bourreau Capeluche est le maître de Paris; la folie de Charles VI autorise le déchaînement des passions, aucun pouvoir central n'est capable d'arrêter les débordements de la haine et de la cupidité.

Après l'assassinat de Jean sans Peur, les Parisiens se raprochèrent du parti bourguignon et de l'Angleterre; un grand nombre d'entre eux aprouvèrent le traité de Troyes; Henri V fut accueilli sans défiance, il devait s'éteindre le 31 août 1422, au donjon de Vincennes, quelques mois avant Charles VI.

Le duc de Bedford régent, a laissé le souvenir d'un homme intelligent et humain; si le peuple de Paris supportait ses directives bienveillantes, il ne voulait pas être Anglais et ne cessait de le proclamer; l'Université, au contraire, trahissait ouvertement les intérêts nationaux et pactisait avec l'ennemi.

Au milieu de l'allégresse générale, le 12 novembre 1437, Charles VII recouvrait la capitale de son royaume; il y entrait avec pompe et solennité; des temps meilleurs se dessinaient, l'avenir apparaissait sous des couleurs plus favorables.

***

L'appauvrissement des villes et des campagnes, l'envahissement du territoire, les guerres civiles, les pillages, les exactions et l'insécurité n'entravèrent jamais l'épanouissement des arts plastiques, en cette première moitié du XVe siècle.

Malgré l'exode qui suivit Azincourt, exode vers les Flandres, la Bourgogne, les bords de la Loire et le Midi, des peintres et des enlumineurs travaillent encore à Paris; ils s'accommodent de la domination anglaise, ils trouvent des mécènes généreux, leur esthétique ne reflète pas les préoccupations de l'époque.

Le magnifique *Bréviaire de Salisbury* (Bibliothèque Nationale) et la *Pontifical*, de Jacques Juvénal des Ursins, avaient été commandés par le duc de Bedford à des enlumineurs parisiens en 1423.

Ce sont des œuvres d'une richesse ornementale et décorative qui prouve la perfection de l'Ecole de Paris, perfection discernable sur la majorité des livres d'Heures, et principalement sur le *Missel de Denis du Moulin* (Bibliothèque de l'Arsenal).

Terminé vers 1439, sous le pontificat de l'évêque Denis du Moulin, le Missel de l'Arsenal passe à juste titre pour l'un des chefs-d'œuvre de la miniature française.

Les scènes champêtres sollicitent l'admiration; nous assistons, une fois de plus, aux travaux agrestes; des paysans scient et coupent du bois, taillent leurs vignes, fauchent les blés mûrs, se livrent au labeur fatigant du battage au fléau ou bien gardent les troupeaux.

Coiffés de larges feutres, la physionomie sérieuse, les mouvements mesurés, ces paysans sont les ancêtres de ceux qu'ont peints les frères Le Nain.

Une observation attentive de la vie contemporaine donne également un charme particulier aux épisodes de la *Naissance de Jésus*, de *La Circoncision* et de *La Cène*.

La manière dont est représentée *L'Annonciation* est digne de Fra Angelico. Tandis que *Le massacre des Innocents* décèle un réalisme brutal. Parfois l'artiste appuie sur un détail anecdotique et familier, ainsi dans *La Circoncision*, il place, auprès du lutrin, deux moinillons, dont l'un s'efforce sans succès d'allumer un cierge; dans *La Naissance de Jésus*, Saint Joseph, assis sur un escabeau, fait sécher des langes au-dessus d'un feu de bois.

Une profusion de fleurs et d'oiseaux augmente la beauté du *Missel de Denis du Moulin;* des paons majestueux retiennent l'attention par l'harmonie de leurs couleurs; la nature est partout l'inspiratrice par excellence, la source des émotions spontanées, la conseillère et le modèle.

Le Livre de chœur, donné en 1426 par Olivier de l'Empire et Gérard Morel à une église parisienne (Bibliothèque de l'Arsenal) obéit aux traditions les meilleures sans pouvoir égaler le volume précédent.

Aux progrès de l'enluminure parisienne s'unissent

les progrès de la peinture murale, elles suivent des chemins parallèles; fresquistes et miniaturistes affectionnent les paysages familiers, les épisodes amusants, les aspects de douceur et de poésie.

Cependant les techniques employées se différencient, une peinture n'est plus une miniature agrandie, elle répond à d'autres préoccupations, elle rejette les procédés en usage dans la décoration des livres.

La découverte du tableau en profondeur, l'observation des lois de la perspective, la recherche de plans successifs, du relief, de l'atmosphère, le souci de se rapprocher de la vérité éloignent les peintres de l'idéal propre à l'enluminure.

Si des maîtres tels que Jean Fouquet et Bourdichon excellent aux compositions de grande dimension et aux miniatures, ils varient leurs méthodes avec souplesse et intelligence.

Il est difficile de retrouver les peintures monumentales du règne de Charles VII; à Paris rien ne subsiste de l'effort accompli entre 1415 et 1456.

Cet effort, la pérennité de l'influence parisienne sont attestés par des œuvres exécutées en Allemagne, en Flandres, en Italie et en Savoie.

Beaucoup de peintres, chassés d'Ile-de-France par les guerres et les tribulations, s'établirent à l'étranger, contribuèrent au développement de l'esthétique parisienne.

Ainsi, la vallée d'Aoste conserve des fresques où se retrouve un reflet de cette esthétique.

Encadrées de motifs d'architecture ogivale, les dix-neuf figures de saints et de saintes, la *Vierge de Miséricorde* et le *Crucifiement* de l'oratoire du Château de Fénis offrent bien des points communs avec l'ingénuité et la délicatesse des ouvrages parisiens. De même les scènes de *la Vie de la Vierge* qui ornent les murs du cloître du Couvent de l'Abondance en Savoie, participent à ce désir de mouvement et de réalisme primesautier dont nous avons vu les effets sur *Le Missel de Denis du Moulin.*

Le diptyque de la collection Pembroke, à Wilton-House se rattache à des recherches analogues; il re-

présente la Vierge et l'Enfant adorés par Richard II d'Angleterre, ce roi malheureux, détrôné en 1399 par Lancastre, interné à la Tour de Londres avant d'y être assassiné.

Sous Charles VII et Louis XI la peinture murale ne perd pas ses droits; elle a rarement résisté aux atteintes du temps; les fresques de l'église de Coucy, celles d'Azay-le-Rideau ne permettent aucune appréciation, leur état de dégradation les rend souvent indéchiffrables.

M. Louis Gillet cite *La fameuse Procession de Saint Grégoire* à la cathédrale d'Autun et *La suite des Arts libéraux* dans la salle capitulaire de Notre-Dame-du-Puy; ces fresques se placent dans les dernières années du XVe siècle, comme *La Danse macabre* de la Chaise-Dieu, comme les peintures qui décoraient la maison de Jeanne d'Arc à Domrémy et conservaient les faits importants de l'épopée.

Une belle *Annonciation*, par Henri Mellein, est conservée sur un vitrail de la cathédrale de Bourges, elle témoigne des raffinements de l'époque.

Les verrières de Saint-Ouen à Rouen et de la Chapelle Jacques-Cœur à Bourges constituent de véritables tableaux en grisaille, elles bénéficient des progrès du dessin, de l'observation naturaliste, elles abandonnent les féeries de couleurs du XIIIe siècle, déjà se dessinent les réalisations de Jehan Cousin et de son Ecole.

Il convient d'analyser les vestiges de la peinture décorative et monumentale avec prudence; les ravages des hommes et des années ont détruit et ruiné des milliers d'œuvres d'art. Celles qui échappèrent, offrent un aspect souvent lamentable; elles portent les stigmates de nombreuses vicissitudes, elles sont privées des riches ornements dont elles étaient entourées, ce sont des épaves émouvantes, échappées au désastre.

*
**

Jean Fouquet (1415-1480) domine toute la peinture française du XVe siècle; l'artiste favori de Charles VII

et de Louis XI, chef de l'Ecole de la Loire, rivalise avec les maîtres italiens et flamands, son influence dépasse les frontières.

Il possède les grâces de sa Touraine natale, il y a en lui un sens de la mesure, de l'équilibre, de l'ordre, une psychologie sans cesse en éveil, une faculté de s'émouvoir, de traduire ses impressions qui le rapprochent de Rabelais et de Balzac.

L'œuvre de Fouquet porte l'empreinte de ses origines, elle devait éclore sur une terre de vieille civilisation, dans une contrée heureuse, fertile, bénéficiant d'un climat délicieux, dans ce jardin de France où mûrissent les raisins de Saumur et de Vouvray.

Un amour sincère de son pays lui faisait apprécier les ciels délicats, les rives verdoyantes de la Loire et du Cher; le faible vallonnement de ces régions où rien de grandiose ni de tragique n'apparaît jamais. Il adorait ces champs bien délimités, cultivés avec soin, ces villes aux maisons pimpantes, il communiait avec le génie de ses compatriotes, avec leur bonhomie, leur sens de la plaisanterie, leur humeur facile et gaie; comme eux il appréciait les bienfaits d'une nature accueillante.

Les peintures et les miniatures de Fouquet cristallisent l'esprit latin; l'artiste ne se contente pas d'être véridique, il a soif de beauté et de lumière; l'imagination, la fantaisie, la verve comique ne perdent pas leurs droits.

Combien ses vierges sont ravissantes, combien elles nous plaisent, combien ses Christs ont de noblesse, combien chaque personnage de ses compositions demeure dans la mémoire.

Jean Fouquet incarne les qualités françaises et les magnifie, il les porte à leur plus haut degré de perfection, il continue la tradition des sculpteurs de Reims et de Chartres, celle des enlumineurs de Philippe le Hardi et Jean de Berry, il est un produit du terroir, il synthétise les désirs de notre art national. Plus près de l'Italie que des Flandres, plus près de Fra Angelico, Gozzoli, Ghirlandaio que de Memlinc et Van der Goes,

Photo Giraudon

JEAN FOUQUET. — ETIENNE CHEVALIER ET SON PATRON SAINT ETIENNE.
VERS 1450.
(*Musée de Berlin*)

il recherche un idéal dépouillé de tout matérialisme, une eurythmie linéaire qui le rapprochent des maîtres de la Péninsule. Rien de laid, de trivial, de grossier n'altère ses créations, un réalisme tempéré de spiritualité confère au moindre tableau sorti de ses mains un caractère exceptionnel.

Il est peut-être l'un des plus illustres poètes de la peinture française; il allie les trésors accumulés par le Moyen Age au souffle printanier et libérateur de la Renaissance, il mêle le passé et le présent, il annonce l'avenir; il excelle à dépeindre *l'Annonciation* dans le cadre de la Sainte-Chapelle de Paris, il place la Vierge sous le porche d'une cathédrale ogivale, il s'attache aux détails de l'architecture médiévale, il n'en oublie aucune finesse.

Mais en revanche, avec quelle passion il adopte les motifs copiés de l'antiquité gréco-romaine, les aspects nouveaux des édifices, les putti soutenant des guirlandes; avec quelle joie il participe aux recherches de Masaccio (1401-1428), de Filippo Lippi (1406-1469), de Gozzoli (1420-1497), de Mantegna (1431-1506).

L'archéologie avec ses bas reliefs, ses colonnades, ses arcs de triomphe, est présente dans les enluminures de Fouquet; de même qu'elle laisse intacte l'originalité créatrice du maître tourangeau, elle l'enrichit sans diminuer sa liberté.

Si les monuments s'inspirent d'exemples venus d'Italie, costumes et usages décèlent l'observation sur nature, une observation attentive, infiniment précieuse pour la connaissance de l'époque.

En contact permanent avec la réalité, les scènes de l'Evangile représentées par Jean Fouquet débordent de vie et de mouvement.

Pour cette raison elles n'ont pas vieilli, elles parlent toujours aux yeux et au cœur, elles rejoignent les enfantements similaires des Italiens du quattrocento.

Avec Pisanello, l'artiste favori de Charles VII demeure un animalier hors de pair; ses études de chevaux, celles de *La Conversion de saint Paul* et du *Martyre de Saint Pierre*, dans le *Livre d'Heures d'Etienne*

Chevalier dépassent tout ce qui a été réalisé depuis; seul Pierre Bruegel les égalera en son *Portement de Croix* du Musée de Vienne.

Héritier des méthodes de l'Ecole parisienne, assimilant l'apport italien, Fouquet reçut de son vivant le tribut d'une juste admiration, nul ne songeait à lui disputer la première place, disciples et imitateurs propageaient et divulguaient ses enseignements. Francesco Florio pouvait écrire, en 1477, qu'il l'emportait sur les autres peintres de tous les siècles; il pouvait dire, à propos du portrait de Charles VII, aujourd'hui au Louvre : « N'en doutez point, ce que je dis est la vérité, ce Fouquet a le pouvoir de donner aux visages la vie avec son pinceau et d'imiter presque Prométhée lui-même. »

***

Ayant quitté Bourges, la Cour de Charles VII vient s'installer à Tours; il se forme dans cette ville une Ecole florissante; la région entière reçoit une impulsion artistique; hôtels, châteaux et demeures seigneuriales rivalisent de luxe et de richesse. La présence du souverain attire sur les rives de la Loire une élite intelligente et prodigue, elle s'entoure de peintres et d'écrivains, elle crée des foyers d'activité, elle exerce un mécénat utile. En même temps le domaine royal s'étend, Amboise, Montrichard et Pont-de-Bléré reviennent à la couronne.

Charles VII séjourne à Amboise en 1432 et en 1449; il ordonne de bâtir la Sainte-Chapelle de l'église Saint-Florentin, où fut institué l'ordre de Saint-Michel; il offre à sa maîtresse Agnès Sorel la maison de Beauté-sur-Marne, il lui fait édifier une belle demeure à Loches.

Plus tard Louis XI résidera à Plessis-les-Tours, il aimera la forêt giboyeuse d'Amboise, il voudra imiter les embellissements de Charles d'Orléans à Blois; son avarice ne l'empêchera point d'être un roi bâtisseur et d'aimer le faste.

Les déplacements sont fréquents; enlumineurs et

Photo Giraudon

JEAN FOUQUET. — L'ANNONCIATION.
Livre d'Heures d'Etienne Chevalier.
(*Musée Condé, Chantilly*)

sculpteurs suivent le monarque à Tours, à Chinon, à Loches, à Amboise, à Plessis-les-Tours, à Vincennes, à Paris.

Maître Jean Fouquet participa à cette humeur voyageuse, nécessitée par l'inconstance des événements politiques et les caprices du moment.

Il travailla non seulement pour Charles VII et Louis XI, mais aussi pour Agnès Sorel et l'opulent financier Etienne Chevalier. Vers 1443 le pape Eugène IV le mande à Rome; le jeune Français, à peine âgé de trente ans, reçut l'accueil le plus flatteur, il peignit le souverain pontife et revint enchanté des spectacles de la Péninsule,

Cependant la majeure partie de son existence se passe à Tours; il y vit en bourgeois aisé; dans l'atelier qu'il a ouvert, des élèves profitent de ses leçons, des personnages hauts placés lui commandent des ouvrages enluminés ou des portraits. Trésorier de France, Secrétaire d'Etat, ambassadeur, favori de la Cour, protégé par Agnès Sorel, Etienne Chevalier (1410-1474) mettait son opulence au service de goûts éclairés.

Il pria Fouquet de peindre un tableau pour la Chapelle funéraire qu'il s'était fait construire à Melun.

Ce diptyque célèbre représente Chevalier assisté de son patron Saint Etienne en prière devant la Vierge et l'Enfant (Musée de Berlin et Musée d'Anvers).

Les physionomies sont d'une vérité émouvante, celle du saint est un chef-d'œuvre; le jeune moine qui posa devant Fouquet revit avec une intensité rare.

Une légende discerne dans les traits de la Vierge ceux d'Agnès Sorel, légende plausible en accord avec les mœurs de l'époque.

D'ailleurs cette partie de diptyque est loin de valoir la précédente; les deux figures d'hommes ont une puissance, une fermeté, un réalisme que l'on ne retrouve pas dans l'image plus conventionnelle, plus étriquée de la Vierge dont le regard paraît éteint et sans expression.

S'il recherchait les décorations et les tableaux de chevalet, Etienne Chevalier adorait les livres; il

s'adressa à Fouquet quand il voulut enluminer un merveilleux manuscrit. Mutilé, privé de certaines de ses peintures, le *Livre d'Heures* du Musée Condé à Chantilly conserve quarante enluminures de la main du grand artiste, il porte à chaque page le nom du mécène généreux auquel il était destiné.

Jamais Fouquet n'a dépassé la splendeur de ces représentations, elles témoignent de son génie, elles font de lui le plus grand artiste de son temps.

Au début, une illustration traditionnelle montre *Saint Jean dans l'Ile de Pathmos;* puis nous voyons l'admirable *Adoration des Mages,* avec le portrait de Charles VII, agenouillé, présentant un vase précieux à la Vierge, avec le cortège des hommes d'armes richement équipés, avec le château du XVe siècle qui constitue le fond. Nul souci de lieu et de temps, nul souci d'archéologie, la scène se passe vers 1430; Botticelli, dans *l'Adoration des Mages,* de Florence, ne procédera pas autrement.

Une autre miniature rappelle par son ordonnance le diptyque d'Anvers, *Etienne Chevalier en oraisons devant la Vierge,* mais ici la composition a été élargie, des anges ravissants dignes de l'Angelico l'agrémentent, un cadre d'architecture délicatement traité révèle l'idéal nouveau, l'inspiration italienne.

Les Matines et *les Laudes des Heures de la Vierge* s'illustrent de *L'Annonciation* et de *La Visitation;* rien ne peut en suggérer la poésie, la fraîcheur et l'ingénuité.

Que rêver de plus évocateur que *La Nativité,* de plus mélancolique que cette *Seconde Annonciation* où la Vierge vieillie reçoit l'annonce de sa mort, que rêver de plus grandiose que *l'Assomption* et *Le Couronnement.*

Les scènes de la Passion décrivent les *Heures de la Croix : L'arrestation de Jésus, L'arrivée devant Pilate, Le Calvaire, La descente de croix, La mise au Tombeau;* autant de chefs-d'œuvre incomparables, d'une originalité, d'une audace même inconnues auparavant.

Partout apparaissent des paysages d'Ile-de-France et

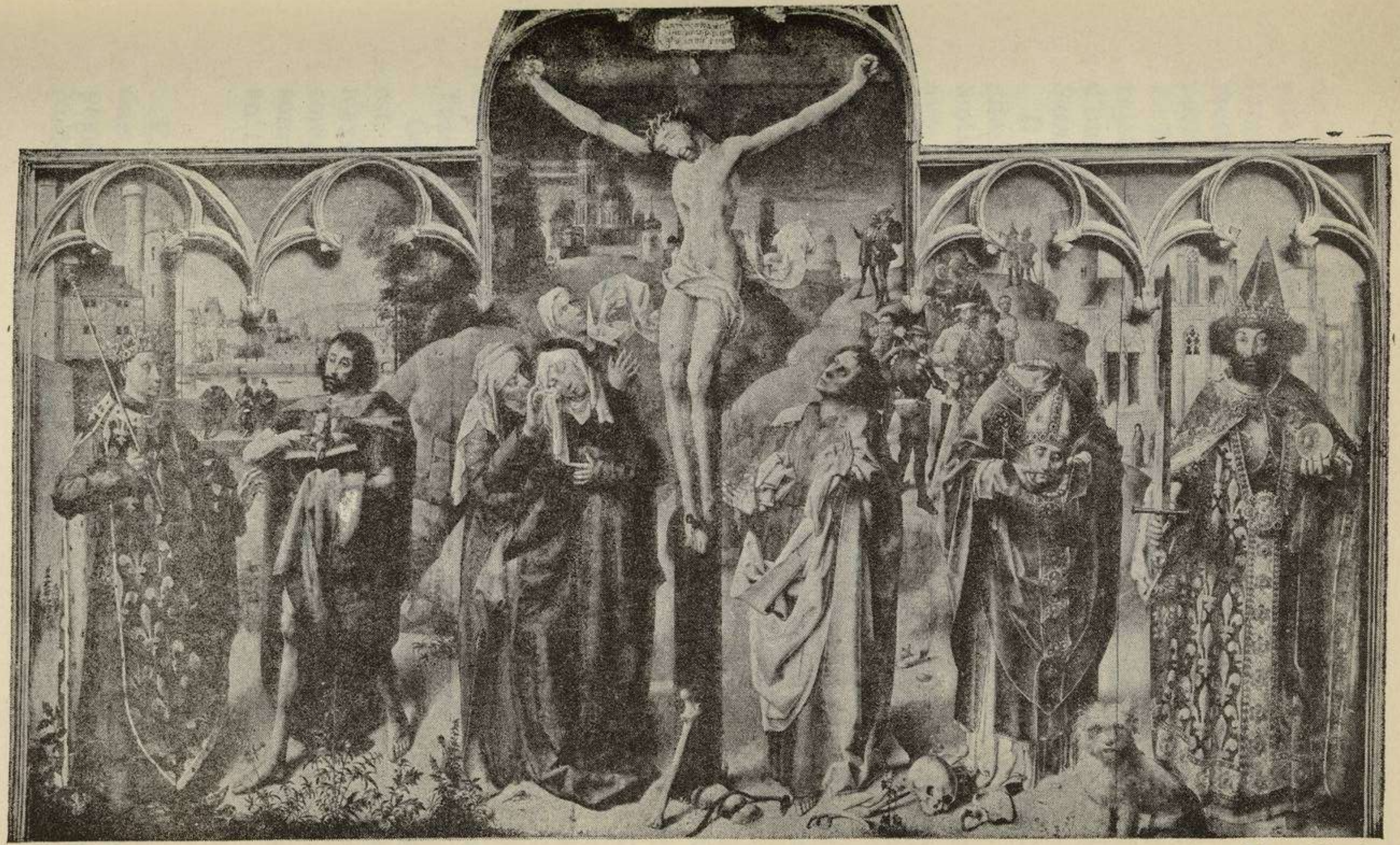


Photo Giraudon

LE RÉTABLE DU PARLEMENT DE PARIS. — MILIEU DU XVe SIÈCLE.
(*Musée du Louvre*)

de Touraine, des paysages dont la tranquillité et l'aménité contrastent avec les passions humaines; les costumes sont empruntés aux *Mystères;* Fouquet était un metteur en scène expérimenté et puisait au théâtre une partie de son inspiration. La gaieté transparaît dans *Le Mariage de la Vierge,* tandis que le *David en prière* rejette l'archaïsme et les recettes d'école, au profit d'une liberté absolue, égale à celle de *La Conversion de Saint Paul,* de Pierre Bruegel (Musée de Vienne).

Il faudrait citer encore *Job sur son fumier,* des Vigiles de la mort; devant le donjon de Vincennes, d'opulents bourgeois contemporains de Fouquet regardent avec mépris la déchéance de leur parent et ami; Ghirlandaio et Carpaccio ne pourront surpasser l'harmonie de couleur et de lignes de cette composition.

Une étonnante diversité caractérise *Les Heures d'Etienne Chevalier :* aux épisodes dramatiques de *La mort de Sainte Apolline,* du *Martyre de Sainte Catherine d'Alexandrie,* de la *Lapidation de Saint Etienne,* du *Crucifiement de Saint André* succèdent des scènes charmantes, comme *La Naissance de Saint Jean-Baptiste,* parfumée d'intimité et de grâce, comme la miniature du Louvre figurant *Sainte Marguerite et Olibrius.*

Parfois Jean Fouquet se hausse aux conceptions mystiques, il peint *La Trinité dans sa gloire, L'Ascension du Saint-Esprit,* il égale le rétable de *l'Agneau Mystique,* des Van Eyck, il rejoint les maîtres de la Toscane et de l'Ombrie.

Cependant, son mysticisme baigne dans la réalité, il est presque anecdotique; le symbolisme médiéval n'existe plus, les mystères sacrés deviennent aisément compréhensibles, l'artiste les ramène à ses idées personnelles, il consulte moins les livres et les docteurs en théologie.

***

François Robertet, secrétaire de Pierre de Beaujeu, duc de Bourbon, a pris soin de noter sur la dernière page du livre des *Antiquités Judaïques* (Bibliothèque Nationale) : « Des quatorze grandes histoires qui or-

nent ce volume, les trois premières sont des artistes qui travaillaient pour le duc Jean de Berry, et les autres de la main du bon peintre et enlumineur du roi Louis XI, Jean Fouquet, natif de Tour. »

Comme il advint pour les *Très riches Heures du duc de Berry,* commencées par les Limbourg et terminées par Jean Colombe, le manuscrit des *Antiquités Judaïques* demeura quarante années inachevé. Les onze tableaux exécutés pour le compte de Jacques d'Armagnac, révèlent à merveille le génie de Fouquet.

Parmi les plus remarquables il est juste d'accorder une place d'honneur à la *Prise de Jéricho, L'annonce à David de la mort de Saül, La Captivité des Tribus d'Israël.*

L'influence flamande paraît fort restreinte; si les plis cassés des vêtements, l'accoutrement oriental des personnages rappellent les Van Eyck, il convient de ne pas oublier que ceux-ci les avaient empruntés aux Parisiens.

Fouquet perpétue les données des Limbourg et des artistes de Charles V, il puise largement dans le répertoire théâtral, il reflète le culte de la nature.

D'autres manuscrits lui sont attribués : celui des *Grandes Chroniques de France* (Bibliohèque Nationale), celui intitulé : *Le Cas des nobles hommes et femmes,* par Jean Boccace (Bibliothèque de Munich).

Pour ce dernier volume, il semble qu'il se soit fait aider; le meilleur morceau est la représentation du *Lit de Justice* de 1458, où Jean, duc d'Alençon, reçut sa condamnation.

Citons encore : *Le Livre d'Heures de Charles de France, duc de Guyenne* (Bibliothèque Mazarine), *L'Histoire ancienne jusqu'à Jules César,* dont quatre miniatures sont de toute beauté (collection Henri Yates Thompson).

Le frontispice des *Statuts de l'ordre de Saint Michel* (Bibliothèque Nationale) figure *Louis XI tenant un chapitre de l'ordre en grand apparat;* le comte Durrieu a reconnu les procédés du maître tourangeau dans cette magnifique enluminure.

Un recueil de onze miniatures, découpées dans une compilation d'histoire en français, faite d'après Orose, présente la même facture que celles des *Grandes chroniques de France;* l'éminent conservateur de la Bibliothèque de Tours, M. Georges Collon, les donne également à Jean Fouquet.

D'après M. Louis Dimier, il aurait peint des livres d'Heures pour Marie de Clèves en 1472, pour Philippe de Commines en 1474, pour Jean Moreau, valet de chambre du roi.

A la même époque il décorait les murs de Notre-Dame-la-Riche, à Tours.

Un émail de Limoges, du musée du Louvre, conserve les traits de Jean Fouquet par lui-même, il confirme sa renommée de portraitiste.

Renommée indiscutable puisqu'il eut l'honneur de faire poser Eugène IV et Charles VII, Etienne Chevalier et Guillaume Jouvenel des Ursins.

Acquis en 1838, comme *ouvrage grec,* payé quatre cent cinquante francs, le *Charles VII* du Louvre date des environs de 1444, le modèle n'était certes pas beau et l'artiste n'a rien fait pour l'embellir.

De trois quarts, coiffé d'un chapeau disgracieux, vêtu d'une robe de velours rouge garnie de loup-cervier au col et aux poignets, les mains posées l'une dans l'autre, le très victorieux monarque a piètre allure; nulle expression ne vient animer ce visage aux traits bouffis, la couleur est sourde et triste.

L'effigie de Guillaume Jouvenel des Ursins, baron de Trainel, chancelier de France, se détache sur des boiseries dorées et des marbres; la physionomie grasse et montée de tons de ce bon vivant a mieux inspiré le maître, une fine psychologie augmente le prix de cette œuvre puissante.

Au Louvre se trouve une vaste composition représentant Jean Jouvenel des Ursins, prévôt des marchands de Paris, président du Parlement de Poitiers, entouré de sa femme et de ses enfants; cette peinture anonyme provient de la Chapelle Saint-Rémy, à la cathédrale Notre-Dame de Paris. Une hypothèse sédui-

sante donnerait à Fouquet le splendide portrait de *l'Homme au verre de vin* (Louvre) et le *Portrait d'homme,* de la galerie Liechtenstein, à Vienne. Ces deux chefs-d'œuvre de l'art français, au milieu du xve siècle, dépassent de très loin le *Charles VII* et le *Jouvenel des Ursins,* mais ils ne sont pas supérieurs aux portraits de Chevalier et de Saint Etienne, personnifiés par un jeune moine (Musée de Munich); c'est la même vision analytique, le même dessin précis et juste, avec cependant une différence très nette dans l'ensemble, différence qui permet l'hésitation et le doute.

Aussi croyons-nous plus sage de conserver la dénomination de *Maître de 1456;* dans l'état actuel des recherches, l'anonymat masque l'ignorance complète où nous sommes à l'égard de ces peintures.

Qu'elles appartiennent à l'illustre tourangeau ou à quelque peintre inconnu, elles permettent de comprendre la perfection du portrait en France, elles rivalisent avec les œuvres de Roger Van der Weyden, de Hugo Van der Goes, de Hans Memlinc et de Quentin Metsys.

A cette époque l'Italie est en retard sur les pays du Nord, ce retard n'existera plus dans la seconde moitié du xve siècle; à partir de 1450 elle acquiert la maîtrise du portrait, comme elle avait déjà la maîtrise de la fresque et des vastes ensembles décoratifs.

Filippino Lippi exécute le beau portrait de vieillard des Offices; Antonello de Messine termine en 1475 *Le Condottière,* du Louvre; il brosse les images émouvantes de la galerie Borghèse à Rome et du Musée de Turin; Ghirlandaio montre l'étendue de son génie dans l'inoubliable composition où revivent Francesco et Teodoro Sasseti (Collection Jules S. Bache. New-York); enfin Botticelli excelle aux études psychologiques et continue l'esthétique de Benozzo Gozzoli.

Une sincérité dénuée d'artifice, une volonté tendue vers l'imitation exacte de la nature, un souci d'analyses minutieuses donnent aux portraits français, italiens et flamands des aspects similaires; Andrea Mantegna et

Jean Fouquet obéissent également aux progrès de leur temps et contribuent à les développer.

Miniatures, portraits, peintures religieuses révèlent un changement de climat qui va s'accentuer.

Les barrières limitatives s'abaissent, la vie et le mouvement pénètrent au sein des arts, le symbolisme et le hiératisme sont abandonnés, le dessin se libère des formules archaïques et périmées, certaines enluminures de Fouquet annoncent l'idéal de la Renaissance. Déjà se lèvent des temps nouveaux, des forces juvéniles remplacent les traditions médiévales.

Le Parlement de Paris commandait vers 1453 un rétable figurant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean; à droite de la composition se tiennent saint Denis et Charlemagne, à gauche saint Louis (sous les traits de Charles VII) et saint Jean-Baptiste. Pendant des siècles ce tableau orna la chambre dorée du Parlement; le musée du Louvre le possède depuis 1904. Il fut attribué à Jean Van Eyck, Hugo Van der Goes, Albert Dürer, Roger Van der Weyden, avant d'être restitué à un maître français de la fin du règne de Charles VII.

L'influence flamande apparaît dans la technique; malheureusement les couleurs manquent de fraîcheur; nul éclat, nulle harmonie, nulle tonalité agréable ne vient donner à ce magnifique rétable l'attrait des créations d'Anvers, de Bruges et de Bruxelles.

Il n'y a point d'unité dans l'ordonnance des lignes maîtresses, chaque personnage retient l'intérêt par des qualités de dessin et de modelé, mais il ne participe pas à une action commune, il pourrait être isolé sans préjudice du reste de la composition.

Les physionomies sont des portraits, notamment celles de saint Louis et de saint Jean-Baptiste; le chien qui est à droite rappelle les chiens de même race des scènes paysannes de Louis le Nain.

Une *Descente de Croix* (musée du Louvre) semble contemporaine du retable du Parlement de Paris. On y voit l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, le Louvre et la Butte Montmartre.

*
**

En 1461, Louis XI quitte la cour de Genappe pour aller recueillir l'héritage de Charles VII.

Les dépenses somptuaires, la richesse extérieure, le luxe de la Maison de Bourgogne ne l'ont pas ébloui; il entend se bien garder de la prodigalité ruineuse de son oncle Philippe le Bon.

Devenu l'un des plus puissants monarques du monde, il restera économe par tempérament et par calcul; il continuera le mécénat paternel; Jean Fouquet et son fils François resteront ses artistes préférés; il aura également à son service Colins d'Amiens et des Italiens tels que Zanetto Bugatto de Milan.

Ce règne vit prospérer la miniature et la peinture; en vingt-deux années, elles accomplirent des progrès sensibles.

Les poésies de François Villon et de Charles d'Orléans, les mystères d'Arnould Gréban et de Jehan Michel, les mémoires de Philippe de Commines et d'Olivier de La Marche, les œuvres polyphoniques de Jean van Ockeghem, celles de Josquin des Prés et de Pierre de la Rue, les tapisseries d'Arras, les châteaux de la Loire, les sculptures de Michel Colombe, disent assez la force créatrice de cette seconde moitié du XVe siècle.

L'événement capital fut la découverte de l'imprimerie; l'usage des caractères mobiles, inventés par Gutenberg, appliqués, dès 1457, dans le *Psautier de Mayence.*

Charles VII, anxieux de connaître une découverte si extraordinaire, avait envoyé sur le Rhin son graveur en médailles, Nicolas Jenson, avec mission de pénétrer le mystère de cette écriture artificielle; la prise de Mayence par les troupes d'Adolphe de Nassau, en 1462, dispersa les imprimeurs de la cité; ils portèrent à l'étranger leurs secrets.

Guillaume Fichet et Jean de La Pierre, recteurs de l'Université de Paris, eurent l'idée de fonder une imprimerie en Sorbonne.

Des typographes expérimentés vinrent de Colmar

Photo Giraudon

LE MAITRE DE MOULINS. — LA VIERGE EN GLOIRE ET L'ENFANT (Détail).

(*Cathédrale de Moulins*)

et de Constance, un Michel Freiburger, un Martin Crantz, un Ulrich Gering; ils établirent, en 1470, le premier alphabet qui eût vu le jour en France. Entre 1470 et 1473 parurent successivement : *les Lettres de Gasparino Barzizi,* les écrits de Salluste, *l'Abrégé de l'Histoire romaine,* de Florus, *la Rhétorique* de Cicéron; puis furent publiés des ouvrages d'écrivains anciens et modernes. M. Pierre Champion nous montre les imprimeurs s'installant, en 1473, dans une boutique, dénommée *Au Soleil d'or,* située rue Saint-Jacques; plus tard, un autre atelier, à l'enseigne du *Soufflet vert,* rivalisa avec le *Soleil d'or.*

Bientôt, de belles gravures ornèrent les livres imprimés; à Lyon, parut, en 1476, une *Légende dorée,* de Barthélémy Buyer, comportant de nombreuses illustrations; à Paris, *le Missel de Paris* et *le Missel de Verdun,* édités par Jean du Pré, offraient des planches remarquables.

La décoration des volumes devint la préoccupation de nombreux artistes; les Français, après s'être inspirés d'exemples étrangers, parvinrent rapidement à exceller dans ce domaine et à surclasser leurs rivaux.

Enlumineurs, copistes et graveurs, Antoine Vérard, Pierre le Rouge, Jean du Pré, Philippe Pigouchet, adaptent les procédés de la miniature à la gravure; ils transposent l'expérience et les recherches du passé dans une technique toute nouvelle.

De 1457 à 1520, la période incunable se caractérise par des Livres d'Heures et des romans de chevalerie, dont les illustrations sont des gravures en taille d'épargne sur bois ou sur cuivre, ou en taille-douce.

Etabli rue Neuve-Notre-Dame, le libraire et éditeur Simon Vostre acquiert une renommée considérable; il a pour imprimeur le célèbre Pigouchet, qui imite d'ailleurs Antoine Vérard, dont les *Heures royales* attestent le génie.

Il faudrait citer encore Pasquier Bonhomme, qui imprima le premier texte français avec les *Chroniques de France* (1475); Antoine Caillaut, Guillaume Mar-

chant, Pierre Levet, Pierre Caron, Denis Meslier et combien d'autres encore!

Le perfectionnement de la gravure devait amener une régression très sensible de la miniature. Au début, des espaces blancs étaient ménagés dans le texte imprimé, pour que les enlumineurs puissent y exécuter leurs compositions. Ceux-ci se voyaient contraints de travailler rapidement; il leur fallait peindre un grand nombre de volumes, répéter cent fois les mêmes motifs et les mêmes traits; travail mécanique, rebutant et fastidieux, qui engendrait un métier hâtif, commercial, sans intérêt.

Faute de temps et de soin, les artistes perdent toute originalité, toute perfection; ils se laissent aller aux nécessités d'une production en série; peu à peu, les traditions qui avaient permis les chefs-d'œuvre de Jean Fouquet s'effritent et tombent dans l'oubli. La médiocrité des miniatures conduisit les éditeurs à faire colorier les illustrations gravées des livres, coloriage souvent grossier qui disparut aussi à son tour. Néanmoins, nous verrons, jusqu'au milieu du XVIe siècle, fleurir une école prospère de miniaturistes, un Jean Bourdichon en résumera les qualités; il ne pourra empêcher une décadence, entièrement consommée vers 1700.

Louis XI avait protégé l'imprimerie parisienne; il suivait avec passion les découvertes nouvelles; rien ne lui paraissait trop hardi, trop audacieux; son esprit entrevoyait des progrès incessants; il avait le goût des études scientifiques.

Il existe un parallélisme étroit entre son mécénat artistique et littéraire et les actes de sa politique.

M. Pierre Champion a pu écrire ces lignes lumineuses : « C'est un homme très moderne, fort en avance sur son temps, très Italien aussi, grand admirateur de Sforza, son héros. C'est un homme clair de chez nous, un farouche unitaire, un bourgeois. Il n'a pas de doctrine; il est le fils de l'expérience, de la réalité. Louis XI a vécu pour le domaine et la couronne, pour la terre et l'héritage, comme un paysan. Son arme fut la diplo-

matie. Il a vécu sans joie, préférant les chiens aux hommes; mais il n'a pas été plus cruel que son temps. Il fut un justicier, auquel nous devons la justice. Ce qu'il a laissé à la France : la Picardie, la Bourgogne, la Provence et le Roussillon, le Maine et l'Anjou, la féodalité décapitée. »

Au point de vue qui nous occupe ici, il a compris les inventions de son temps; il a favorisé l'esprit national dans ses plus belles réalisations; il a assuré la continuité de l'art traditionnel et accueilli les prémices de la Renaissance.

***

Pierre II (1439-1503), sire de Beaujeu, duc de Bourbon et d'Auvergne, comte de Clermont, de Forez et de Gien, vicomte de Carlat et de Murat, de Châtel-Chinon, de Bourbon-Lancey et d'Annonay, pair et chambrier de France, lieutenant du roi et gouverneur du Languedoc, avait épousé, en 1474, Anne de France fille de Louis XI (1462-1522), qui exerça pendant huit années la régence du royaume.

Gardiens des principes de la monarchie, les Beaujeu adoptèrent une politique d'acquisitions territoriales et de pacification; ils surent tenir tête aux Etats assemblés à Tours, en 1484, répondre aux revendications de Philippe Pot, sénéchal de Bourgogne, détruire la Ligue du Bien public, dirigée par Louis d'Orléans.

Le mariage de Charles VIII et d'Anne de Bretagne couronnait leur intelligente diplomatie; il donnait à la France une province avidement convoitée par l'Angleterre et l'Autriche.

Vers 1488, ce couple dévoué aux intérêts du pays, amateur de lettres et d'art, résidait au château de Moulins; il y entretenait une cour brillante, réunissant l'élite des écrivains, des savants et des peintres.

Des œuvres qui virent le jour en ce foyer intellectuel, il demeure un ensemble de peintures attribuées à un maître anonyme, dit le Maître de Moulins.

Préservées de l'influence flamande et de l'influence italienne, conservant un caractère essentiellement

français, héritières des traditions de Jean Fouquet, portant à leur plus haut degré de perfection nos qualités nationales, ces peintures réclament une admiration sans bornes; elles soulèvent l'enthousiasme, elles comblent de plaisir et de joie l'homme moderne.

Au Musée du Louvre se trouvent les deux volets d'un triptyque, dont la partie centrale est perdue; le premier volet représente Pierre II, à mi-corps, portant le collier de saint Michel et présenté par saint Pierre.

Le duc est âgé de quarante-neuf ans; il se détache sur un paysage verdoyant où se distinguent des châtaigniers, des collines arrondies, une rivière sinueuse; c'est peut-être une vue du parc de Bourbon-l'Archambault.

Sur le second volet apparaît la duchesse Anne, présentée par saint Jean; elle a vingt-sept ans; ses vêtements sont de teintes sombres; elle porte une cape et un fort beau bijou.

Un même souci de réalisme, une même recherche d'expression, une même psychologie, confèrent à ces tableaux un prix extrême; les couleurs, d'une conservation parfaite, semblent supérieures à celles de Jean Fouquet; leur fraîcheur et leur éclat retiennent l'attention. La donatrice, agenouillée en prières, présentée par sainte Madeleine (Musée du Louvre), appartient également au Maître de Moulins. D'une laideur à laquelle l'artiste n'a voulu apporter aucune atténuation, cette dame est coiffée d'un chaperon de velours noir; elle est vêtue d'une robe bordée d'hermine; l'attitude paraît simple et juste.

Sainte Madeleine tient un vase de parfum; ses traits sont fins et jolis; ils doivent avoir été copiés sur nature; rien de conventionnel ou d'apprêté ne révèle, en effet, une figure exécutée de mémoire ou d'imagination.

Il faut étudier la beauté de ces deux visages, l'un marqué par les années, sans l'ombre d'un attrait quelconque; l'autre délicat et juvénile; il faut comprendre le respect émouvant de l'artiste pour la créature divine, son absence de routine, de recettes, de procédés d'école, son amour de la vie.

Les mains, voilà le grand triomphe du Maître de Moulins; en ce domaine, il restera inégalable; chaque main conserve une personnalité absolue, se distingue par un caractère propre; chacune a été analysée minutieusement, transcrite avec une fidélité rare; il y aurait un ouvrage entier à consacrer aux mains d'Anne de France, de sainte Madeleine, de Pierre II et de saint Pierre.

Au nombre des merveilles de l'art que nul ne doit ignorer se place le triptyque de la cathédrale de Moulins. Ici s'exprime le génie français épris de mysticisme, ici s'épanouissent les traditions médiévales spiritualistes, alliées aux progrès d'une technique parfaite. En cette fin du XVe siècle, ce joyau nous fait regretter davantage l'imitation servile de l'Italie, qui devait marquer trop souvent les règnes de François Ier et d'Henri II.

Avec quelle tristesse nous contemplons certains enfantements conventionnels du Primatice et du Rosso, avec quel serrement de cœur nous voyons des artistes français abandonner toute originalité, tout contact avec la nature, au profit d'un idéal artificiel et rétrécissant!

Combien la calme atmosphère de recueillement et de piété du *Triptyque de Moulins* était préférable, combien ces anges ravissants, ces portraits sincères, ces natures mortes véridiques valaient mieux que les compositions de Fréminet et de Du Breuil! Le panneau central figure la Vierge, d'après le chapitre XII, verset I, de *l'Apocalypse :* « Elle est vêtue de soleil, elle a la lune sous les pieds, elle a mérité d'être couronnée de douze étoiles. » Cette physionomie aux traits purs et réguliers, à l'ovale légèrement allongé, cette douceur virginale ne rappellent aucune vierge flamande; elle les dépasse en candeur naïve, en beauté plastique; elle rejoint les Vierges de Raphaël et celle de Vélasquez dans le *Couronnement de la Vierge* (Musée du Prado).

L'Enfant Jésus n'est pas l'être grimaçant et laid des maîtres nordiques, ni le petit dieu païen des maîtres

de la Péninsule; c'est une vision divine sous des apparences humaines; c'est une image exquise et délectable.

Une robe bleue aux plis élégants et souples donne à la Vierge une harmonie linéaire remarquable; un manteau d'un beau rouge est traité avec un métier ample et large.

Deux anges couronnent la mère de Dieu; ils sont vêtus de mauve pâle; jamais la peinture française ne retrouvera leur suavité.

Cette suavité éclaire d'une lumière céleste les visages ingénus des douze anges en adoration; elle rend leurs attitudes plus délicieuses encore; elle les transpose sur un plan vraiment divin.

La beauté des anges du *Triptyque de Moulins* offre un inoubliable spectacle; c'est une fleur d'arrière-saison au parfum délicat, une fleur d'automne où l'art médiéval a mis toute sa foi, tout son amour, toute sa poésie mystique.

Sur les volets, le duc, la duchesse et leur fille Suzanne sont présentés à la Vierge par saint Pierre et sainte Anne; la somptuosité des costumes d'apparat est traitée avec une maîtrise étonnante; les physionomies sont celles des tableaux du Louvre, mais légèrement plus âgées, le *Triptyque de Moulins* se plaçant vers 1498.

Une similitude complète entre la Vierge et l'Enfant, entre les anges et l'arrangement général de la composition, a fait attribuer au Maître de Moulins une peinture du Musée de Bruxelles, intitulée *la Vierge et l'Enfant Jésus avec quatre anges.*

D'autres attributions paraissent moins probables, notamment celle de la *Nativité du Chancelier Rollin* (Musée d'Autun).

Henri Bouchot écrivait à propos de cette œuvre : « ... Ici, le naturalisme précieux s'allie à l'idéalisme le plus raffiné et le plus délicat. Cette Vierge, chez laquelle on n'a pas de peine à retrouver le visage de la Vierge du *Triptyque de Moulins,* est une jeune femme candide, surprise de sa gloire, et dont le geste d'extase

Photo Giraudon

LE MAITRE DE MOULINS. — PIERRE II, SIRE DE BEAUJEU (DÉTAIL).
(*Triptyque de la cathédrale de Moulins*)

est charmant. Elle est vêtue d'une robe étroite, de couleur bleuâtre, serrée aux manches, d'un manteau léger, coiffée d'un voile blanc; ses mains élevées, dans l'attitude du respect, sont d'un dessin et d'une grâce achevés. Devant elle, l'Enfant Jésus nouveau-né, un vrai enfant naissant, potelé, tel que le pourrait vouloir le peintre moderne le plus précis, est adoré par deux anges. » Plus loin, l'éminent critique ajoutait : « Derrière la crèche, saint Joseph, homme barbu et jeune, joint les mains comme pour une prière; ces mains sont un chef-d'œuvre. Plus loin, à l'intérieur de l'étable, un bœuf, qui est un véritable animal du Bourbonnais et non l'une de ces bêtes de pratique trop souvent rencontrées dans les œuvres du Nord, rumine paisiblement. Deux paysans sont venus regarder la scène par-dessus la barrière; ce sont, eux aussi, des portraits, comme l'est, d'ailleurs, la figure principale, celle du cardinal évêque Jean Rollin, placé à droite, à genoux, les mains jointes, avec, sur les plis de son manteau rouge, son chien favori, d'une vérité d'expression incroyable. Tout au fond de la composition, un paysage du Centre de la France, avec une église et une ville, des ruines à droite et à gauche, complètent ce morceau d'un charme, d'une grandeur, d'une impression que seuls les maîtres ont su rendre. »

La description d'Henri Bouchot permet de bien saisir les mérites de l'école française à la fin du xve siècle; *la Nativité du chancelier Rollin,* qu'elle soit du Maître de Moulins ou d'un artiste inconnu, est un excellent exemple de l'esthétique réaliste et originale suivie par les peintres de l'Ile-de-France, de la Loire, du Bourbonnais et de la Provence.

A Bourges, Jacques Cœur, grand argentier de France et mécène fastueux, avait fait décorer par Jacob de Littement et Jean Fouquet, une chapelle, dénommée la Chapelle-aux-Anges.

Terminée en 1451, cette œuvre aurait inspiré l'artiste de Pierre II, seigneur de Beaujeu; aucune certitude n'autorise une hypothèse cependant fort plausible car la tradition fouquettiste, présente dans le *Trip-*

tyque de Moulins, pourrait avoir eu sa source en la chapelle de Jacques Cœur.

Au service de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, ayant travaillé pour les Beaujeu, Jean Perréal a souvent été identifié avec le Maître de Moulins.

De ses portraits, de ses décorations murales, des multiples ensembles dont il dirigea l'exécution, il ne reste rien.

En 1512, il rencontre à Bourges le célèbre graveur Geoffroy Tory et lui inculque l'admiration des arts italiens; sa culture semble avoir été fort étendue, ses lettres le prouvent.

Attaché à la Ville de Lyon, il organise, en 1485, l'entrée du cardinal Charles de Bourbon; puis il passe à la cour de Moulins de nombreuses années; il voyage fréquemment; vers 1497, il va peindre des portraits en Allemagne.

Sur l'ordre d'Anne de Bretagne, il donne le dessin du splendide tombeau de la cathédrale de Nantes, exécuté par Michel Colombe.

Personnage influent, ordonnateur de vastes entreprises, en relation avec les princes et les hauts dignitaires de l'époque, Perréal a joui d'une faveur constante; il mourut en 1530, en pleine activité créatrice.

***

Contemporain du règne de Charles VIII, le *Triptyque de l'Eglise Notre-Dame,* à Loches, montre les scènes du *Portement de la Croix,* du *Crucifiement* et de la *Mise au tombeau.*

L'influence italienne ne peut être niée; nous sommes en face d'une œuvre narrative et anecdotique, d'un métier précieux et plaisant.

Insoucieux du danger, le jeune roi de France devait se lancer dans la folle aventure des guerres d'Italie, à la conquête de ses droits sur le royaume de Naples; il partit en 1494, admira Rome, Venise et les cités de la Péninsule; il se grisa de lumière, de fêtes et de réjouissances faciles.

Dans ses bagages, il ramena des tableaux, des tapisseries, des livres, des meubles.

Le goût des productions italiennes devient très vif; le cardinal d'Amboise y sacrifie volontiers; Charles VIII ne peut résister à la séduction des belles choses qu'il a vues; il souhaite en conserver le souvenir présent à ses yeux.

Déjà commence la période improprement appelée *Renaissance;* elle va se développer sous Louis XII, François Ier et Henri II, accéder à des possibilités d'expressions nouvelles et suivre deux voies différentes, qu'il ne faudrait point confondre.

Beaucoup de Français s'imaginent que l'arrivée des Italiens transforma l'idéal de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, qu'il s'opéra un changement complet des traditions médiévales; ils pensent qu'un sang frais fut transmis à un corps qui se mourait de décrépitude et de sénilité.

Rien de plus contraire à la vérité; les *Heures d'Anne de Bretagne* montrent, au début du XVIe siècle, la continuité de l'art exquis de Jean Pucelle, des Limbourg et de Fouquet; les portraits de Clouet se rattachent aux œuvres des XIVe et XVe siècles; ils témoignent de recherches naturalistes similaires; ils procèdent des enluminures.

En dehors de toute imitation de la Péninsule, la France connaissait une transformation progressive; il n'y a pas coupure entre les chefs-d'œuvre du Moyen Age et le XVIe siècle, mais simplement évolution nécessitée par des besoins et des désirs nouveaux. Le rôle des maîtres de Fontainebleau, rôle impossible à diminuer, dirigea les artistes vers un premier académisme, vers une hiérarchisation des genres, vers une conception décorative et monumentale de la peinture.

Entre le courant spécifiquement national, hérité des siècles passés, et le courant italianisant, instauré par le Primatice et le Rosso, il existe un dualisme dont le XVIe siècle offre de multiples exemples. Définissant le premier de ces courants, le marquis Léon de Laborde note, dans son étude sur *la Renaissance à la cour de*

France, ces judicieuses réflexions : « Vouloir attribuer la Renaissance en France à l'impulsion donnée par cinq ou six artistes que François Ier installa dans Fontainebleau, c'est confondre la Renaissance italienne de 1550 avec la Renaissance française de 1450..., c'est méconnaître la valeur de l'art français, son originalité, sa persistance... Je crois, ajoute-t-il, que nos peintres, nos sculpteurs et nos architectes, qui progressaient régulièrement dans le développement de leur art par la seule influnce des écoles nationales et des efforts rivaux, se sentirent comme les artistes italiens et totalement en dehors de leur influence, animés par le grand courant qui électrisa le monde vers le milieu du XVe siècle. »

La France et l'Italie crurent parallèlement à la nécessité d'un rajeunissement des arts plastiques, en relation avec les découvertes de la philosophie, de la littérature et des sciences.

Ce rajeunissement devait éclore avec une incomparable splendeur à Rome, à Florence et à Venise; il existe en France sous une forme différente.

Le pays qui avait créé les trésors de l'architecture romane et ogivale, avait imposé sa suprématie au monde, le pays dont les verrières, les enluminures et les tapisseries ne craignaient aucune concurrence et surpassaient ce qu'on voyait à l'étranger, le pays dont les théologiens, les écrivains et les musiciens éblouissaient l'Europe par leur science et leur génie, ce pays ne pouvait abandonner sans transition l'idéal qui lui avait donné la première place en tout lieu.

Pendant la majeure partie du XVIe siècle, les enseignements antérieurs sont toujours à l'honneur; de grands artistes, un Michel Colombe, un Jean Goujon, un Germain Pilon, un Pierre Lescot, un Jehan Cousin, assimilent les leçons de l'Italie, le culte de l'antiquité gréco-romaine, aux nobles recherches de réalisme et d'idéalisme qui avaient constitué la gloire de l'art français.

Recherches discernables dans le *Portrait de Charles-*

Orland, fils de Charles VIII et d'Anne de Bretagne (1494; collection Ayr, à Londres).

Cette œuvre magistrale, souvent attribuée à Jean Bourdichon, ne révèle d'ailleurs aucune influence étrangère.

Mort à Amboise, le 6 décembre 1495, âgé de trois ans, l'héritier de France est représenté coiffé de l'une de ces toques que confectionnait Jean Georget, de Tours, pour le prix de cinquante sols tournois; les vêtements sont blancs; la figure copiée sur nature offre le témoignage d'une précoce débilité physique. De ce chef-d'œuvre, il faut rapprocher le *Portrait d'un enfant en prière* (Musée du Louvre).

Il existe une filiation entre l'image de Charles-Orland et les physionomies peintes par Jean Fouquet et le Maître de Moulins, filiation dont les origines remontent au XIVe siècle et se prolongent dans les crayons de Clouet, avant de s'épanouir sur les pastels de La Tour et de Perronneau,

Si le portrait français échappe à l'apport italien, vers 1498, il n'en est pas de même pour certaines compositions bibliques ou mythologiques, telle *la Nativité de Saint Jean-Baptiste* (Louvre), où l'imitation des procédés piémontais se fait jour d'une manière curieuse.

Les artistes de l'école de la Loire, de cette école qui a grandi à l'ombre du trône, en conservant les traditions parisiennes les meilleures, nous ont conduit au seuil du XVIe siècle; le dernier d'entre eux, Jean Bourdichon, meurt en 1520, cinq ans après l'avènement de François Ier.

Parmi les trésors de la Peinture française, s'inscrivent en place d'honneur les créations de l'école provençale : celles d'Enguerrand Charonton, de Pierre Villate et de Nicolas Froment.

De 1400 à 1500, les foyers artistiques du Midi rivalisent d'activité avec ceux de la Loire; leur histoire est l'une des plus captivantes qui soient : elle fera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE VIII

L'Ecole d'Avignon et la Peinture Provençale

Avignon et le Comtat Venaissin aux XIVe et XVe siècles. — Formation et développement d'un foyer artistique. — Les œuvres anonymes. — Enguerrand Charonton et Pierre Villate. — Le roi René. — La peinture provençale. — Marseille et Nice. — Jacques Durandi. — Jean Miralheti. — Louis et François Bréa. — L'école alsacienne. — Martin Schongauer. — Mathias Grünwald. — L'hégémonie française et l'idéal nouveau.

Des jours de tristesse et d'angoisse se levaient; de par le monde, hérésies et schismes compromettaient l'unité de l'Eglise; Rome elle-même se rebellait contre le Saint-Siège; une population indisciplinée dirigeait la ville, au gré de ses caprices.

Après l'incertitude de la fin du XIIIe siècle, la papauté s'établissait dans le Comtat Venaissin; elle y trouvait une terre hospitalière où, pendant soixante-treize ans, de 1305 à 1378, sept pontifes français travaillèrent à la pacification de l'Europe et au maintien de l'hégémonie religieuse. Au nombre de ces pontifes, il y eut un saint en la personne d'Urbain V; chacun d'eux voulut embellir Avignon, la seconde Rome, devenue le centre de la chrétienté; chacun d'eux aima la cité lumineuse, qui s'épanouissait en une douce quiétude sur les bords du Rhône. Indépendants du roi de France, propriétaires de leurs domaines depuis 1348, les papes entretinrent un luxe et une opulence dont bénéficièrent les arts plastiques.

Le XVe siècle vit l'apogée de l'école avignonnaise, apogée comparable à la floraison des cours de Bourgogne et de France.

Photo Giraudon

La Piéta de Villeneuve-lès-Avignon. — Seconde moitié du xve siècle.
(*Musée du Louvre*)

Cependant l'heure des grandes tribulations a sonné pour les héritiers du trône de Saint-Pierre; le Concile de Pise, en 1409, n'ayant pu réunir le pape de Rome, Grégoire XII, et le pape d'Avignon, Benoit XIII, les dépose, Alexandre V est élu.

D'ailleurs, le départ des souverains pontifes ne devait nullement entraver le mouvement ascensionnel des arts et des lettres, les abbés, les chanoines, les nobles et les riches commerçants continuent à exercer une protection diligente et active.

L'arrivée continuelle d'étrangers, la prospérité économique, des relations suivies avec le nord et le midi de la France, entretenaient, en Avignon, une atmosphère favorable aux progrès de la peinture. Celle-ci assimilait l'apport extérieur, parisien, bourguignon, flamand et italien, elle créait, à son tour, des œuvres originales d'une beauté exceptionnelle.

Ville ouverte à de multiples influences, en relation avec des contrées diverses, accueillante aux maîtres de pays lointains, Avignon n'a jamais cherché un caractère purement régional, elle a accepté avec reconnaissance tout ce qui lui semblait élément de perfection.

Elle a offert à ses peintres un mécénat bienveillant et singulièrement fécond; les commandes, les honneurs, les rétributions élevées ne firent jamais défaut aux hommes de talent.

Groupés en association sous le vocable de saint Luc, les fresquistes, décorateurs et peintres de chevalet, avaient à leur tête un chef dénommé *bayle*, ils devaient se soumettre à une discipline indulgente et ne point transgresser les règles corporatives. La majorité vivait en bourgeois aisés, ils avaient maison confortable, jardin et atelier, ils étaient vêtus avec recherche et recueillaient l'estime de leurs concitoyens.

M. l'abbé Requin étudiant les contrats qui liaient l'acheteur et l'artiste, remarque l'attention minutieuse apportée aux moindres détails techniques.

Ainsi, la qualité des couleurs employées est arrêtée avec soin, aucune fraude ne peut se glisser; il en est

de même pour les ors constituant le fond des tableaux, pour le bois des panneaux, rien n'est laissé au hasard.

Cette conscience nous a valu la magnifique conservation des chefs-d'œuvre de Charonton, de Nicolas Froment, de Pierre Villate, elle leur confère un caractère précieux, une harmonie complète.

Nous souffrons trop aujourd'hui de l'absence d'une discipline de métier, pour ne point admirer les sages mesures qui empêchaient tout abaissement des productions artistiques et maintenaient l'excellence des traditions, en les améliorant sans cesse.

La Pieta de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon (musée du Louvre) a été peinte vers 1425, son auteur demeure inconnu, elle s'entoure de légende et de mystère.

Il existe peu d'œuvres d'un caractère aussi tragique : ce caractère ne résulte pas d'artifices de composition, d'un arrangement mélodramatique ou théâtral, d'expressions déclamatoires, de gestes outrés, d'une abondance de détails narratifs ou anecdotiques, il jaillit spontanément comme les larmes jaillissent des yeux quand le cœur déborde d'affliction. Certaines hésitations de dessin, certaines gaucheries s'oublient, disparaissent, devant la beauté de cette explosion de douleur, devant cette majesté simple, dépouillée, devant l'horreur de la mort humaine à laquelle s'ajoute la grandeur du sacrifice divin.

Ici, le terrestre et le surnaturel s'unissent, communient, ne font qu'un; l'artiste a laissé parler son âme effrayée par le drame qu'il représentait, ses pinceaux ont cherché à traduire son émotion.

Cette vision rejoint les visions des mystiques et des saints, tout en elle dépasse les habitudes antérieures, tout y est d'une puissance inconnue.

Au centre, la Vierge déjà âgée, tient sur ses genoux le corps exsangue du Christ, la pose de ce corps est admirable, elle exprime l'affaissement des chairs glacées, des muscles brisés.

Sur les physionomies de saint Jean, de Marie-Madeleine et de la mère de Dieu, se lit une poignante tris-

Photo Giraudon

L'ANNONCIATION. — 1440.
(*Eglise de la Madeleine, à Aix-en-Provence*)

tesse, elle semble se perdre dans un océan, aux limites jamais atteintes.

Dans le fond, se profile une ville orientale avec ses coupoles et ses minarets; à gauche, le donateur agenouillé, en surplis, représente le curé de la paroisse, à laquelle la *Piéta* était destinée.

Portrait sincère; cet homme revit avec ses pommettes saillantes, ses petits yeux, son nez trop court, son visage aux traits accentués.

Le maître inconnu de Villeneuve-les-Avignon a su non seulement s'élever au pathétisme mais aussi s'humilier devant la nature.

Même remarque pour le retable du musée du Louvre intitulé : « *Le Christ debout dans le tombeau, entouré des instruments de la Passion, avec les images de Dieu le Père et du Saint-Esprit, adoré par un donateur sous la protection de saint Agricole.*

Si cette œuvre, provenant de l'église de Boulbon, paraît manifestement inférieure à la précédente, si une restauration maladroite en altéra le caractère primitif, il n'en reste pas moins vrai que les donateurs offrent une étrange similitude dans leurs attitudes, leurs vêtements, la manière dont ils sont peints; seules les figures diffèrent.

Le retable de Boulbon aurait été exécuté vers 1430, sous l'influence de *La Piéta* de Villeneuve-les-Avignon; malgré ses hésitations, son archaïsme, il témoigne d'un élan religieux saisissant. Un essai de paysage se distingue; l'on aperçoit une petite ville provençale gaie et riante, déjà se fait jour un naturalisme inconnu dans l'école avignonnaise, avant le second quart du xve siècle.

De nombreux documents permettent de mesurer l'activité des peintres, dont les œuvres sont aujourd'hui perdues.

Il en est ainsi pour Guillaume Dombet et son fils Albéric; le cardinal-évêque Alain de Coëtivy leur avait commandé des sujets bibliques; les vitraux de la chapelle Saint-Pierre de Luxembourg en Avignon étaient leurs créations.

En 1441, Pierre de La Barre terminait une *Vierge protectrice* sur fond d'or; ce maître était né dans la région tandis que Guillaume Dombet venait du Mâconnais, Denis et Thomas Grabusset de Besançon.

Citons encore, Etienne Grasselli, Arnold de Catz, Jacque Yverni, auteur d'une *Sainte Geneviève* (1434), Tavernu, de Lyon, Jean Changenet dont l'abbé Requin signale une composition consacrée à saint Celse et saint Nazaire, Jacques Monnier, etc...

En dépit de tant de renseignements, de pièces d'archives, d'état civil, l'une des merveilles de l'école d'Avignon demeure anonyme, nous voulons parler de *L'Annonciation* d'Aix, conservée en l'église de la Madeleine. Le centre du triptyque est occupé par la scène de l'Annonciation; elle a lieu sous le porche d'une cathédrale ogivale aux motifs d'architecture traités avec un soin extrême, l'on pense à *L'Annonciation* des Heures d'Etienne Chevalier par Jean Fouquet.

Jamais les Flamands n'ont montré plus de précision, plus de sincérité, une analyse aussi poussée des moindres détails, des moindres accessoires, et cependant, il n'y a nulle trace d'influence extérieure, mais la continuation des grandes traditions des Limbourg, des artistes de la Bourgogne et de l'Ile de France.

A contempler attentivement les charmantes physionomies de la Vierge et de l'Ange, l'on comprend l'origine méridionale de cette œuvre, car elle exprime les raffinements de cette Provence où s'unissaient les techniques nordiques à l'idéal latin.

Les volets du triptyque sont dispersés, celui de gauche appartient à Sir Herbert Cook, il représente, d'un côté le prophète Isaïe et de l'autre la Madeleine; une belle nature morte qui le complétait a été acquise par le Ryksmuseum.

Sur le volet de droite, exposé au Musée de Bruxelles, on voit Jérémie et le Christ.

L'Annonciation d'Aix paraît du milieu du xve siècle; la richesse du métier, la vigueur des expressions, un caractère sculptural font songer aux créations bourguignonnes sans en restreindre l'originalité, origina-

Photo Bulloz.

ENGUERRAND CHARONTON ET PIERRE VILLATE. — LA VIERGE DE MISÉRICORDE.
(1452).
(*Musée Condé, Chantilly*)

lité qui rend vaines les hypothèses et les attributions.

Natif de Laon, Enguerrand Charonton ou Quarton, s'établit jeune encore dans le Midi; vers 1446, il habitait Arles, un an après, il s'installait en Avignon, où il paraît avoir été attiré par son compatriote Pierre Cadart, sieur de Thor, médecin des enfants de Charles VI.

Amateur éclairé, Pierre Cadart lui fit peindre une *Vierge de miséricorde,* destinée à la grande chapelle de Saint-Pierre de Luxembourg aux Célestins d'Avignon (1452).

Charonton termina le rétable avec l'aide du Limousin Pierre Villate : le musée Condé à Chantilly s'honore de posséder une œuvre aussi belle.

D'ailleurs, l'artiste picard n'était pas un inconnu, ses compositions religieuses ornaient les murs de Sainte-Marthe de Tarascon et du couvent des Frères prêcheurs de la même ville.

Parvenu à la plénitude de son talent, en possession d'une maîtrise complète, il devait créer l'un des plus authentiques chefs-d'œuvre de la peinture française avec *Le couronnement de la Vierge.*

Un contrat aux multiples précisions guidait l'artiste, lui indiquait les lignes principales de l'ensemble, le rôle des cinquante personnages du tableau, la manière de traiter les vêtements. Toute erreur théologique, toute interprétation trop libre, toute fantaisie contraire aux dogmes se trouvaient écartées.

Etabli sous la dictée du donateur, l'abbé Jean de Montagnac, ce contrat a été retrouvé par M. Requin, il n'a pas diminué l'expression du génie de Charonton, il lui a permis de suivre un chemin bien délimité.

Le couronnement, commencé le 14 avril 1453, terminé en septembre 1454, fut placé sur l'autel de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon.

Conception de grand coloriste, en dehors des exemples de l'enluminure contemporaine, des Flandres et de l'Italie, il présente une majestueuse ordonnance, une eurythmie décorative, une unité étonnante.

Les rouges prédominent, les vermillons, les garan-

ces, les pourpres rivalisent de splendeur avec les joyaux de Titien et de Véronèse; les ornements d'or des dalmatiques du Père et du Fils, de la robe de damas blanc de la Vierge, s'apparentent à la délicatesse des Van Eyck.

Rien ne fait songer à l'école siennoise, Charonton se rattacherait plutôt à Jean Fouquet, il synthétise les aspirations spiritualistes de l'art français, au milieu du xve siècle; il possède un souci de la mesure et de l'équilibre, une variété, une fine psychologie, en accord avec notre idéal national.

Pour la confrérie de Notre-Dame-des-Anges, il peignait, en 1457, une bannière; quatre ans plus tard, Georgette Querelle, abbesse de Sainte-Claire, lui demandait un rétable, aujourd'hui perdu; enfin, vers 1462, il exécutait une *Présentation de Jésus au Temple* pour l'église Notre-Dame-de-la-Major à Arles. Nous ignorons l'époque de sa mort; après 1464, il n'existe plus aucune mention de son activité, Charonton disparaît en plein succès. Succès dont jouissait son collaborateur Pierre Villate, succès qui laisse entrevoir une aisance confortable, des honneurs certains, une vie exempte de soucis matériels et de préoccupations financières, succès d'ordre moral, nécessaire à ceux qui doivent répondre aux goûts d'une clientèle opulente et heureuse.

Cette clientèle excellait à comprendre les artistes et à les diriger sans pédantisme et sans étroitesse; si un Jean de Montagnac se permet de conseiller un Charonton, il le fait avec souplesse et intelligence comme le fera plus tard Chantelou à l'égard de Nicolas Poussin.

La présence d'une élite en Avignon détermina la floraison picturale; c'est à une élite et non à la masse indifférente des citoyens que revient toujours l'honneur de provoquer les œuvres d'art; le jour où cette élite disparaît les foyers intellectuels s'éteignent ou s'affaiblissent.

Passionnés pour tout ce qui leur paraissait un reflet de la Divinité, désireux de témoigner leur foi par

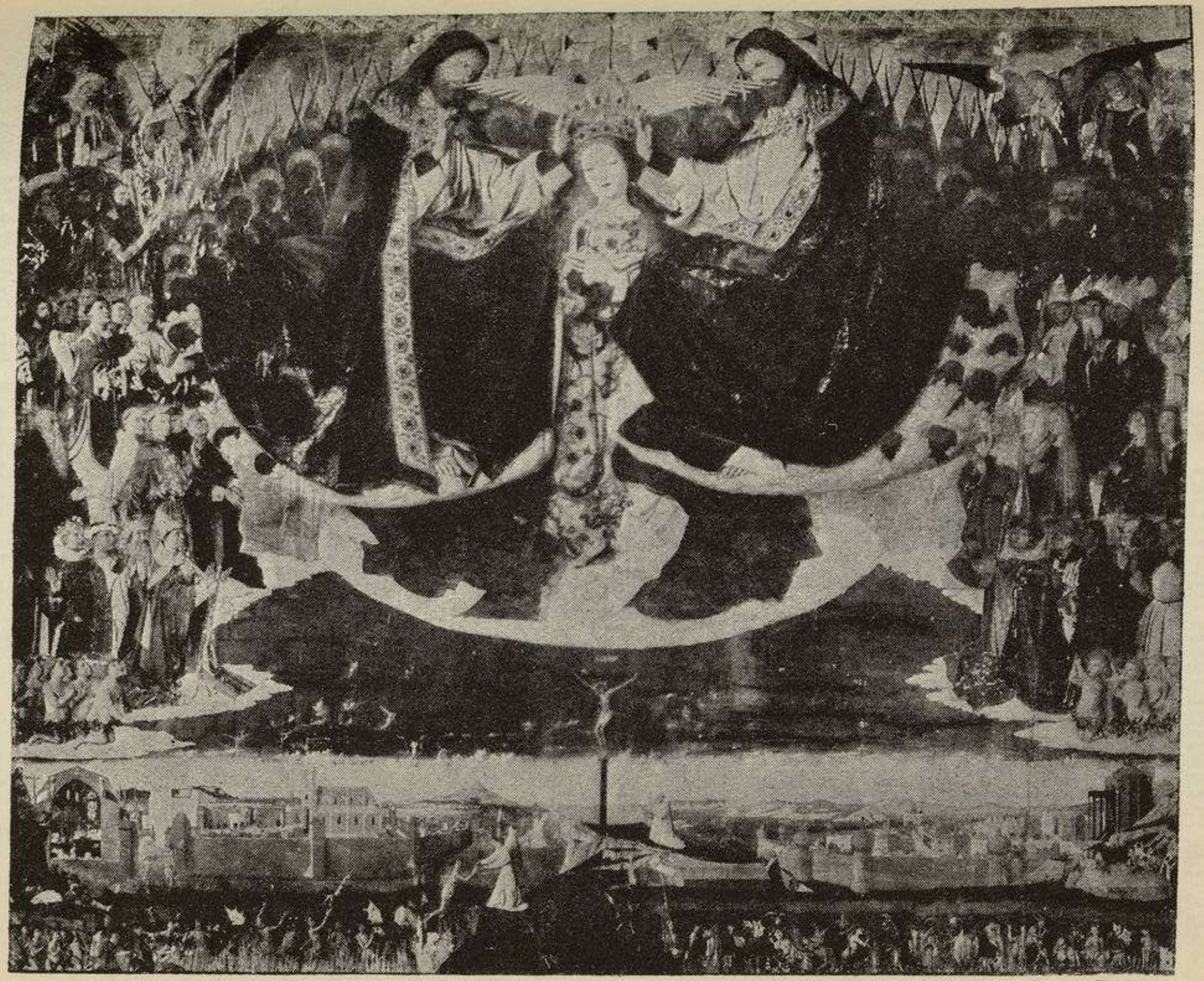


Photo Bulloz.

ENGUERRAND CHARONTON. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. — 1453.
(*Hospice de Villeneuve-lès-Avignon*)

de riches donations aux chapelles et aux couvents, des bourgeois opulents, des marchands, des abbés, des moines entretinrent une noble émulation en faveur des arts plastiques, ils offrirent des milliers de rétables, de triptyques, de compositions, dont une petite partie a échappé au vandalisme des hommes.

Ainsi Pierre Villate voyage à Marseille, à Uzès, à Senanque, à Avignon, il travaille pour des confréries ou des particuliers; il laisse de son passage des visions qui embellissent églises et monastères.

Pieta, Transfiguration, sujets empruntés à la Bible ou à la vie des saints, ses aptitudes lui permettent de répondre aux commandes les plus diverses; son talent est apprécié en tout lieu.

De même que Charonton, il exige une rémunération considérable de ses œuvres; pour un rétable de quinze panneaux il réclame cent soixante florins.

Certes, l'existence provençale paraît facile; si la prodigalité n'y rivalise point avec celle de la Bourgogne, si les titres honorifiques ne valent pas ceux confédérés par le roi de France aux maîtres de l'Ecole de la Loire, l'atmosphère y semble plus calme, plus amène, plus apaisante.

Dépossédé de l'Anjou par Louis XI, le roi René s'établit à Aix-en-Provence, vers 1471, il y trouva une atmosphère propice à ses goûts intellectuels et artistiques, il y entretint une cour brillante, des peintres éminents profitèrent de son mécenat. Une existence aventureuse, fertile en événements et en tribulations, lui avait appris à connaître les hommes et à les apprécier; au milieu des pires dangers, il s'était plu à cultiver les lettres, cherchant dans les travaux de l'esprit un dérivatif à ses ennuis.

Duc d'Anjou, de Lorraine et de Bar, comte de Provence, roi de Naples, de Sicile et de Jérusalem, René était le fils de Louis d'Anjou et de Marguerite de Savoie (1408-1480), neveu de Charles V et du duc de Berry, dont il partageait le culte de la Beauté.

Son mariage avec Jeanne de Laval fut des plus heureux, il se plaisait à reproduire sa devise conjugale *Ardent désir*. En 1442, il résidait à Angers, où il protégea deux Flamands, Barthélémy Leclerc, qui vécut longtemps à Tarascon et Copin Delf, auteur d'un tableau destiné à Jeanne de Laval († 1488). Après un exil de sept ans, René avait été interné à Lille, entre 1436 et 1437, il y avait étudié la peinture flamande et de cette étude il conservait une vive attirance pour les œuvres nordiques. Son séjour à Angers demeura célèbre par le grand nombre de châteaux, peintures et sculptures dont il favorisa la création.

Loin de rechercher pour habitation les vastes demeures du siècle précédent, il se plaisait en de petits manoirs, accueillants, intimes, dépourvus de faste et de luxe, il introduisait une mode nouvelle, bientôt suivie par de nombreux grands seigneurs.

M. François Gébelin cite parmi les manoirs construits sur son ordre, ceux de Chanzé, de Reculée, de La Haute-Folie, de Rivettes, de La Ménitré, de Launay.

A Reculée, le roi René avait peint lui-même *La Chambre aux groseilles rouges, La Chambre aux gourdes, La Galerie aux chaufferettes.*

Son talent nous est signalé par Brantôme et de Summonte; non seulement il décorait des pièces de motifs ornementaux ou de scènes allégoriques, mais il excellait dans les tableaux de chevalet, les portraits et les miniatures.

Pendant longtemps, des œuvres de Nicolas Froment lui furent attribuées sans aucune preuve.

Celui que l'on dénommait *le roi des troubadours*, rimait de fort jolis vers; il avait composé un roman dénommé « *La conquête de la Doulce Mercy* », il était en relation avec les meilleurs écrivains de son temps.

Roi de Naples, il recherchait les productions de la Péninsule, il en propagea l'usage dans le midi de la France; le célèbre sculpteur Francesco Laurana (1420-1490) travailla pour lui, de 1477 à 1483, puis se fixa à Marseille; les célestins d'Avignon conservaient un

Photo Bulloz.

NICOLAS FROMENT. — LE BUISSON ARDENT. — 1475.
Partie centrale.
(*Cathédrale Saint-Sauveur, à Aix-en-Provence*)

rétable en marbre polychrome d'un effet réaliste et puissant dû au ciseau de cet artiste.

A l'exemple de ses contemporains, René voulait contempler l'image de la mort; au-dessus de son propre tombeau à Angers, il avait fait peindre en trompe-l'œil, un roi couronné sur un trône, ce roi était un squelette, dont les orbites vides provoquaient l'effroi.

Le musée Calvet expose le *Transi* du *tombeau* du Cardinal de Lagrange, il offre le témoignage de cette même recherche des visions macabres et hallucinantes. Dans une ville aussi délicate que l'ancienne cité des papes, René d'Anjou eut l'occasion de montrer son culte des arts plastiques, il admira le magnifique palais épiscopal reconstruit par Julien de la Rovère et Alain de Coëtivy, les hôtels particuliers aux façades harmonieuses, comme celui de Pierre Baroncelli, il aima la bonhomie et la facilité des mœurs de ce pays, ensoleillé et riche.

D'un abord agréable, le roi savait retenir l'affection de tous; il était généreux et pratique à la fois; en ses propriétés d'Angers, il avait planté des vignobles excellents, il n'avait pas dédaigné d'organiser des concours de pêche qui le faisaient surnommer le *roi des gardons*. S'il n'eut point d'artistes attitrés, beaucoup d'architectes, de peintres et de sculpeurs le servirent avec un zèle qu'il méritait. Le plus illustre fut Nicolas Froment; une note retrouvée par l'abbé Requin en 1889, le désigne de cette manière : « Nicolas Frumenti, pictor civitatis Ucecie, Habitator avenionis ».

Il était né à Uzès, ville guerrière et mystique, foyer d'érudition en rapport étroit avec Avignon, il y apprit les premières données de son art avant de s'établir dans la cité des papes.

Apprécié par le clergé et l'aristocratie, il trouve l'emploi de son talent; des documents certains permettent de suivre les phases d'une carrière laborieuse et unie, d'une carrière entièrement consacrée au culte de la perfection, à la poursuite du progrès. Nicolas Froment habitait rue du Puits-des-bœufs, son propriétaire se nommait Agnelat Le Tourneur et exerçait la pro-

fession de barbier. La variété de ses aptitudes étonne au premier abord; en effet, il sculptait avec maîtrise des croix pour les cimetières, des figurines en marbre ou en pierre, il décorait des bannières, des toiles de fond de théâtre, il peignait des verrières, l'une d'elles représentait *Le Christ en jardinier* et avait été commandée par Raymond de Montsserat; il peignait également des rétables en bois, rien ne lui paraissait difficile, il ne refusait aucun travail.

Ces besognes, souvent secondaires, ne l'empêchaient point de montrer son génie en des tableaux religieux d'une splendeur qui l'égalait aux grands maîtres de l'Italie et des Flandres. En juillet 1461 il terminait le triptyque des Offices de Florence, consacré à la *Résurrection de Lazare,* au *Repas de Simon* et à *La Prière de Marie.*

Bien qu'il ait été commandé par Cosme de Médicis, ce tableau ne doit rien à la Péninsule, son aspect français ne peut se nier, il éclate aux yeux des moins avertis.

Une Vierge exécutée, en 1470, pour Catherine Spiéfami, veuve de Laurier Guéran n'existe plus; en revanche nous possédons *Le Buisson ardent* donné à la cathédrale d'Aix par le roi René, vers 1475-1476.

Longtemps attribué à Van der Meire et au roi René, *Le Buisson ardent* passe à juste titre pour le chef-d'œuvre de Nicolas Froment. A gauche, Moïse, sous les traits d'un vieillard aux vêtements rouges, contemple un ange d'une grâce exquise, au-dessus, la Vierge et l'Enfant apparaissent dans un buisson composé de mille fleurettes, de mille plantes détaillées avec une exactitude digne de Jean Pucelle et de Bourdichon.

Le paysage est l'un des plus remarquables que nous connaissions de cette époque; les arbres sont traités avec une souplesse et une sincérité absolues; les horizons délicatement estompés, les villes aux murailles blanches, les jardins aux dessins capricieux, tout cela mérite l'attention et rivalise avec les œuvres de Carpaccio et de Gentile Bellini. Accompagnés de leurs

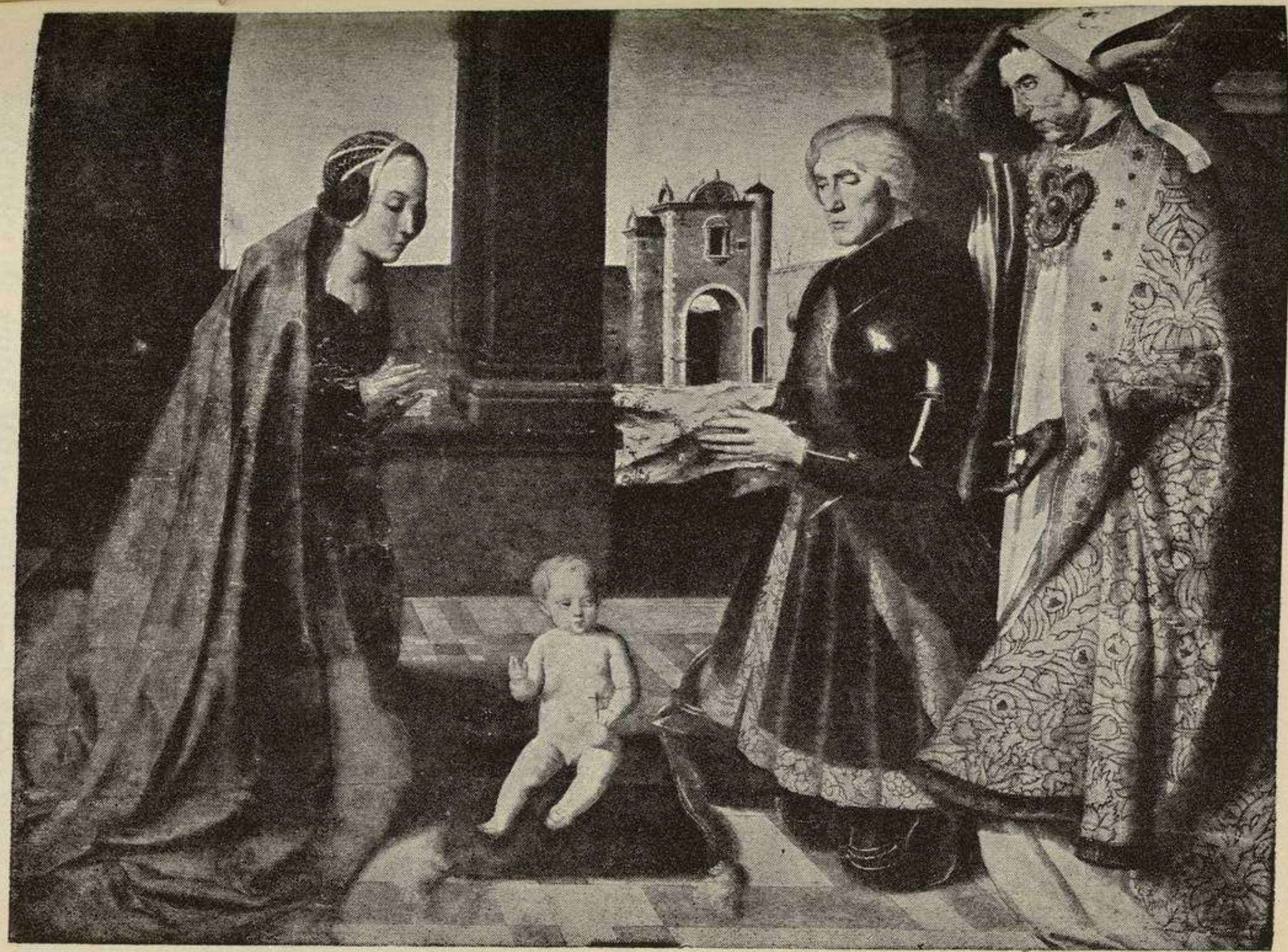


Photo Giraudon

ECOLE D'AVIGNON. — L'ENFANT JÉSUS ADORÉ PAR LA VIERGE ET UN CHEVALIER.
DÉBUT DU XVIe SIÈCLE.
(*Musée Calvet, Avignon*)

saints patrons, le roi René et la reine Jeanne occupent les volets du *Buisson ardent*.

Il est d'usage de rapprocher ces deux portraits véridiques du diptyque ayant appartenu à Jean de Matheron (musée du Louvre), où se voient également les physionomies du souverain et de sa femme. Loin d'embellir ses modèles, Froment les a analysés avec une précision exempte de flatterie, il a mis au jour deux merveilles, deux fidèles transcriptions de la vie, devant lesquelles on mesure l'étendue de son génie.

C'est bien là une œuvre qui échappe aux conventions de la mode, aux recettes scolaires, aux engouements passagers, une œuvre reliant le passé aux nécessités du présent, une œuvre dont les Clouet, les Dumonstier, les Corneille de Lyon seront les héritiers directs. Grâce aux savantes recherches de l'abbé Requin et de Lucie Chamson, nous connaissons les multiples occupations de Nicolas Froment. Un an après le *Buisson ardent*, il est chargé de peindre des écussons sur les portes de la ville d'Avignon, à l'occasion de l'entrée du cardinal d'Armagnac.

Pour la maison du roi René, il dirige d'importants travaux de décorations et de peintures murales; il se plie aux exigences de son patron, ornant sa lance et l'armure de son cheval, enfin il participe aux fêtes et réjouissances dont la ville d'Avignon était parfois le théâtre.

Il mourut vers 1486, laissant d'innombrables témoignages de son talent, témoignages éphémères, dont la presque totalité a été détruite, dont il ne demeure que *Le triptyque de Florence* et *Le Buisson ardent;* d'autres attributions paraissent moins acceptables.

Parmi ces attributions, retenons celle de *Saint Siffrein* (musée Calvet, Avignon), l'attitude et la physionomie du saint s'apparente à celle du saint Nicolas du *Buisson ardent;* retenons surtout le tableau intitulé *L'Histoire de saint Mitre* (cathédrale Saint-Sauveur à Aix).

Comme dans les fresques de Benozzo Gozzoli, plusieurs épisodes de la vie de saint Mitre se déroulent

sur la même toile; les couleurs sont verdâtres et dénuées de fraîcheur, le caractère anecdotique et pittoresque, les détails d'architecture compensent l'archaïsme de certains procédés, rien ne prouve que Nicolas Froment soit l'auteur de cet ensemble, inférieur au *Buisson ardent*. Moins vraisemblable encore nous paraît l'attribution de *La résurrection de Lazare*, entrée au musée du Louvre en 1925; si quelques analogies rapprochent cette composition du triptyque de Florence, elle s'en éloigne par une technique flamande aux coloris délicats et nuancés, au groupement harmonieux des personnages; elle serait l'œuvre d'un maître franco-flamand de la cour du roi René, elle aurait inspiré Nicolas Froment, à l'époque où il peignait le rétable des Offices.

Au nombre des ouvrages secondaires se rattachant à l'école avignonnaise, Lucie Chamson note tout spécialement les images exécrables de *Sainte Catherine et saint Siffrein* (musée Calvet), *Le couronnement de la Vierge* de la cathédrale de Carpentras, où l'influence de Charonton se distingue nettement; *L'Annonciation* (musée Calvet) et *Saint Michel terrassant le dragon* (musée Calvet), créations purement méridionales d'une incontestable originalité. Le musée Calvet, si riche en tableaux du XVe siècle, possède une peinture trop peu connue, intitulée : *L'enfant Jésus adoré par la Vierge, un chevalier et un évêque.*

Devant Jésus assis sur un coussin, la Vierge, vêtue d'un ample manteau, offre une physionomie exquise de pureté et de douceur. Présenté par un évêque, dont les ornements sacerdotaux sont précieusement détaillés, un chevalier est agenouillé : rien de plus noble, de plus recueilli que cette mâle figure.

La scène se passe dans un cadre d'architecture Renaissance, on aperçoit une porte fortifiée, d'un effet si réaliste qu'il constitue un véritable trompe l'œil.

Il ne subsiste rien des hésitations, des routines du passé, l'artiste anonyme se libère des contraintes et des limites de ses prédécesseurs; les plis des vêtements, loin d'être cassés à la manière des Van Eyck, retom-

bent en chutes harmonieuses et souples, les poses et les attitudes ne révèlent plus de gaucherie, les visages sont modelés avec des oppositions d'ombre et de lumière largement indiquées; il n'y a plus ni sécheresse, ni dureté, tout rappelle la vie elle-même, avec sa magnificence et son infinie diversité.

Une création semblable fait mieux comprendre les progrès de la peinture française à la fin du xve siècle, elle donne une haute idée de ses possibilités en dehors de l'apport italien.

Enguerrand Charonton, Pierre Villate, Nicolas Froment, la pléiade des maîtres inconnus, gravitant autour du roi René, des prélats et des seigneurs confèrent à l'école d'Avignon une place de choix dans l'Histoire de l'Art.

Cette place est due à des qualités de premier ordre : élévation spirituelle, amour de la nature et du paysage, scrupuleuse sincérité dans les portraits, psychologie aiguë, perception vibrante des beautés qui nous entourent. La majorité des scènes religieuses qui virent le jour dans le Comtat-Venaissin accèdent à une poésie mystique, à une compréhension de l'Ecriture Sainte, à une pureté d'émotion, qui leur permettent d'exprimer les thèmes de joie et de lumière, comme les thèmes dramatiques.

De la *Pieta* de Villeneuve-les-Avignon, à l'*Annonciation d'Aix*, au *Couronnement* de Charonton, au *Buisson ardent* de Froment, la peinture avignonnaise célèbre la Vierge.

Elle trouve des accents déchirants pour évoquer ses tristesses, des accents naïfs et tendres pour dire son trouble en face de l'Ange, des accents grandioses et majestueux pour dépeindre son apothéose, des accents printaniers et parfumés pour décrire son apparition aux yeux éblouis de Moïse.

Les vierges de Charonton, de Villate et de Froment n'ont pas la laideur des vierges de Memlinc et de Van der Weyden, elles reflètent la beauté des femmes du Midi, cette beauté faite de régularité et d'équilibre dans les traits, elles ne grimacent jamais, elles ne

sont point impassibles et froides, elles vivent; à la fois humaines et divines, elles nous touchent profondément. Que dire des anges délicieux si fréquents sur les rétables avignonnais, ils participent de la grâce des anges flamands et des anges italiens, ils se rattachent à l'héritage des enlumineurs parisiens.

Entre les portraits du roi René et de Jeanne de Laval, les physionomies des donateurs et des personnages animant le *Couronnement* de Charonton, il existe une similitude curieuse; la nature y paraît transcrite avec amour, sollicitude, respect et reconnaissance, chaque visage conserve sa personnalité et son intérêt en dehors de toute convention.

La même analyse exacte et intelligente se retrouve dans les essais de paysages, ils montrent des préoccupations analogues à celles des Flamands et des Italiens, c'est-à-dire le désir de ne pas choisir les spectacles de la vie, de les transcrire en leur totalité; accordant une importance égale aux premiers plans et aux lointains, s'attardant aux minuties les plus imperceptibles sans se soucier si elles seront aperçues, une fois le tableau en place.

Nous avouons trouver un plaisir sans pareil à ces paysages, nous pouvons demeurer des heures devant les campagnes du *Buisson ardent*, sans en épuiser l'agrément et le charme; nous ne mettons rien au-dessus des visions agrestes de Pierre Bruegel l'ancien.

Si le paysage a gagné en vérité avec les découvertes de l'Ecole de Fontainebleau et de l'Impressionnisme, il a perdu ce caractère anecdotique, familier, narratif, cette émotion, cette intimité qui donnent tant de prix aux compositions des maîtres du XVe siècle.

Patrie des troubadours et des musiciens, ville de luxe et de plaisirs, éprise d'aspirations religieuses et de réjouissances plus humaines, Avignon a connu, au temps de René d'Anjou, un véritable apogée pictural, dont les fruits sont la gloire des églises et des musées.

***

Le Languedoc, la Provence, la Côte d'Azur, impré-

gnés de culture latine, façonnés par des siècles de domination romaine, fiers d'un passé dont les témoignages attestaient, depuis Jules César, la continuité des œuvres de l'esprit, n'avaient jamais cessé de pratiquer les lettres et les arts.

Pendant des siècles, l'activité intellectuelle de ces terres paradisiaques demeura supérieure à celle du nord de la France; les mœurs y furent plus raffinées et plus délicates, les poètes et les musiciens trouvèrent des images exquises pour chanter leurs amours, les princes et l'aristocratie favorisèrent avec douceur les créations de l'intelligence.

A l'époque des Croisades, les soldats nordiques effrayèrent les populations policées et amènes du Midi, celles-ci comprirent mal la rudesse des flamands, des bretons et des normands; la guerre des Albigeois opposa, une fois de plus, la férocité des uns à la sensibilité des autres.

Depuis le XIIIe siècle, la peinture provençale rivalise avec celle du Comtat-Venaissin; les négociants marseillais, les riches propriétaires de Nice et de Monaco, prennent l'habitude de décorer leurs maisons, ils comblent les églises et les couvents de cadeaux somptueux, bientôt s'épanouissent des écoles locales d'un vif intérêt.

Les ravages iconoclastes des Protestants et de la Révolution se sont acharnés sur les conceptions des maîtres méridionaux; avant le XVe siècle, il ne reste rien de leurs travaux, tout a été emporté dans les tourmentes de folie et de barbarie, les rétables ont été brûlés et saccagés, les trésors des sanctuaires ont été détruits à plaisir, le déchaînement des forces destructives a porté la ruine là où s'élevait un reflet de beauté et de spiritualité.

Heureusement, les œuvres des XVe et XVIe siècles existent pour la plupart; les primitifs de la Basse-Provence constituent l'un des aspects les plus attachants de la peinture française, ils évoluent dans une atmosphère voisine de celle des Avignonnais, mais ils conservent leur personnalité et leur caractère.

En relation perpétuelle avec l'Orient, d'une opulence qui allait en augmentant, Marseille s'intéressait aux arts plastiques et les protégeait.

Vers 1460, Pierre Villate exécute un grand rétable pour le marchand Paul Malsang, puis il termine un autre rétable, offert au couvent des Dominicains par la Confrérie de Sainte-Catherine, il en donne une réplique, en 1461, cette réplique lui a été commandée par le célèbre armateur Jacques Forbin.

Les deux fils de Villate, Laurent et François, travaillèrent également à Marseille.

Bien avant le milieu du XVe siècle, l'on trouve dans cette ville Guillaume Bertrand qui peignit, en 1415, un tableau pour les Frères prêcheurs, payé cent florins; Louis Deuboy, Guillaume Gasc, Barthelemy Gentille, Jean Chapus, ce dernier brosse une toile représentant saint Crépin, pour la Confrérie des cordonniers, Jean Miralheti et combien d'autres encore moins connus.

A partir de 1450 se révèle le talent de Jacques Durandi, de Jean de Clèves, de Jean Alvergot, de Jean Curia; celui-ci peignit, en 1484, deux rétables, commandés par Barthelémy Raynaud; il se fit aider par son confrère Jean Boucher.

Nicolas Michelet, Josse Lifferin, Jean Achet, Philippe Malros, s'établirent à Marseille et y rivalisèrent de talent; certains sont originaires de la région, d'autres arrivent de Nice, de Montpellier, de Béziers, ils trouvent à s'employer, les commandes sont nombreuses; puis, quand ils ont épuisé les possibilités de gagner leur vie, ils s'en vont chercher fortune ailleurs, ils s'arrêtent dans les villages, dans les plus minimes agglomérations; ils obtiennent de peindre un rétable, un tableau, ils laissent souvent un chef-d'œuvre dans un coin perdu.

La prospérité de Nice devait y développer comme à Marseille le goût des arts plastiques; des échanges avec l'Italie et la France, une vitalité triomphante qui s'exprime en toute chose, la souplesse de la politique instaurée par la maison de Savoie, une attirance

Photo Archives Photographiques

JEAN MIRALHETI. — LA VIERGE DE MISÉRICORDE. — 1449 (DÉTAIL).
(*Musée de Nice*)

spontanée vers le luxe, incitaient les riches confréries et les marchands à montrer leurs biens.

En l'église paroissiale de Fréjus se voit un rétable attribué à Jacques Durandi (1410-1468), peintre niçois, qui excellait aux compositions religieuses; le centre du rétable figure *Sainte Marthe écrasant la Tarasque,* il est d'une facture remarquable. Au Musée Masséna, à Nice, un autre rétable du même artiste représente *Saint Jean Baptiste;* d'autres œuvres sont données à Christophe Durandi, frère du précédent.

Le nom de Jean Miralheti, de Montpellier, domine l'évolution de la peinture provençale.

Cet artiste vint à Nice dès 1417, il y mourut vers 1457, après avoir travaillé en différentes villes de Provence, de 1432 à 1444.

Pour l'église de La Major de Marseille, il donne en 1432 un rétable consacré à *L'Annonciation;* pour le mécène et amateur d'art Honoré de Gardanne de Toulon, il exécute un autre rétable en 1440.

Son chef-d'œuvre reste *La Vierge des Pénitents noirs de Nice,* cette Vierge de Miséricorde d'un sentiment si noble et si grandiose, qu'il finit en 1449, à l'âge de cinquante-cinq ans.

Les apports italiens et flamands paraissent inexistants, c'est un art purement régional d'une personnalité magnifique, un art en dehors de toute imitation, de toute tradition contraignante et limitative. Le thème des Vierges de Miséricorde, si fréquent en Provence, ne varie jamais, il obéit à une ordonnance préétablie, il fut toujours le sujet d'élection des peintres niçois, les confréries et le clergé l'aimaient tout spécialement.

Se détachant sur fond uni ou sur un fond de paysage, la Vierge, jeune et belle, parée d'une robe aux ornements précieux, abrite de son ample manteau une foule de cardinaux, d'évêques, de moines, de bourgeois; ils sont agenouillés et de petite taille, les physionomies semblent des portraits véridiques, ils implorent la protection de celle qui doit intercéder pour le pécheur à l'heure de la mort.

Au terme du XVe siècle et au début du XVIe, le culte de la Vierge ne cesse de grandir, elle apparaît comme le refuge des peines et des tristesses, comme le symbole de la pureté et de la bonté indulgente; chaque chrétien aspire à se mettre sous sa garde, il cherche à se glisser sous les plis de son manteau, afin d'échapper à l'esprit du mal et aux tourments de l'enfer.

Pierre Villate et Charonton avaient usé de cette conception dans le tableau du musée Condé; après eux, Jean Miralheti l'adopta pour le rétable des Pénitents noirs; son meilleur disciple, Louis Bréa, en donna une ravissante interprétation dans *La Vierge de Miséricorde* (musée de Nice), vision séraphique que nul ne devrait ignorer.

L'église de Biot, outre *le Christ de la Passion*, expose un rétable de la Miséricorde du XVIe siècle à huit compartiments; il continue les usages précédents, l'expression de la Vierge est délicieuse de fraîcheur et de grâce; il en est ainsi pour le rétable de *La Vierge protectrice*, orgueil de l'église de Briançonnet.

Il faudrait bien des pages afin d'énumérer les Vierges de Miséricorde qui s'offrent aux regards des visiteurs dans les sanctuaires provençaux; elles disent une foi ardente au moyen d'un art personnel et intéressant.

Disciple de Miralheti, Louis Bréa peignit à Nice, à Marseille, à Monaco et à Gênes; il est peu d'artistes dont la production nous soit mieux connue.

En dehors de l'admirable *Pieta* du musée Masséna et de la *Vierge de Miséricorde*, la cathédrale de Monaco abrite *Le rétable de saint Nicolas* et deux magnifiques *Pieta*.

Partageant son temps entre Toggia, Savone, Nice et Gênes, Bréa produisit beaucoup; à la fin de sa vie, un séjour à Rome et en Ombrie augmenta les ressources de son génie.

Son fils, François Bréa, l'imita; une *Immaculée Conception* provenant de Sospel (musée de Nice) proclame le talent de cet artiste excellent.

Jean Cordonnier, de Troyes, prolongea, lui aussi,

les enseignements de Louis Bréa avec le rétable de Six-Fours; il en est de même pour Antonio Semino, Terano Piaggia, Antonio Canavesi, Piero Francisco et surtout Antoine Bréa qui travaillait à Marseille en compagnie d'Antoine Ronzen.

L'inventaire des richesses de la Provence montre la floraison artistique de ces contrées au XVe siècle; il est bien peu de villes, aussi minimes soient-elles, qui ne possèdent une peinture digne d'attention.

Dans l'église du Bar se trouve la célèbre *Danse macabre,* héritière de celle de La Chaise-Dieu; les églises de Boujon et de Greolières conservent deux beaux primitifs, *La Vierge et l'enfant* et le rétable de *Saint Jean Baptiste.*

Un autre rétable de saint Jean est l'orgueil de Bonson tandis que Villars expose un rétable de *L'Annonciation* (XVIe siècle).

Le trésor de la cathédrale de Grasse montre non loin du *Lavement des pieds* de Fragonard, un tableau du XVIe représentant *Saint Honorat, saint Clément et saint Lambert;* les visages sont d'un réalisme difficile à surpasser.

Une exposition en 1912, des salles bien ordonnées au musée Masséna de Nice, un ouvrage documentaire de Th. Bensa, permettent d'apprécier la peinture provençale des XVe et XVIe siècles; les Français devraient connaître mieux l'une des gloires de leur art national. Des maîtres tels que Jacques Durandi, Jean Miralheti et Louis Bréa rivalisent avec les Pierre Villate, les Charonton et les Nicolas Froment, ils égalent les Italiens et les Flamands de la même époque.

***

L'absence de toute centralisation, l'habitude de suivre d'opulents mécènes, les échanges entre diverses provinces, les vicissitudes des guerres et des annexions territoriales, l'épanouissement de foyers régionaux, donnent au XVe siècle une étonnante complexité.

Si du Midi nous remontons au Nord, l'Alsace pré-

sente une apothéose de la peinture; elle s'inspire des Flandres et de la Bourgogne, elle assimile l'apport parisien, elle le mêle aux influences allemandes et rhénanes.

Conrad de Witz à Bâle, Hans Hirtz à Strasbourg, Gaspard Isenmann à Colmar mettent leur talent au service d'une riche bourgeoisie, intelligente et avertie, ils annoncent l'illustre Martin Schongauer.

Celui-ci est né à Colmar en 1445, il devait mourir au Vieux-Brissac en 1491; peintre et graveur, il a donné à son pays des chefs-d'œuvre insignes, parmi lesquels nous retiendrons *L'Annonciation aux trois anges,* 1467 (musée de Strasbourg), *La petite Nativité* (musée de Colmar), *La Vierge au buisson de roses.*

Le musée de Colmar possède le rétable des Antonites d'Issenheim de Mathias Nithart, dit Grünwald; le panneau central de ce polyptyque représente un *Christ en croix,* d'un pathétisme rare. Grünwald avait vu le jour à Aschaffenbourg en Franconie, vers 1470; il vécut longtemps à Mayence; en lui s'incarne et resplendit l'idéal médiéval, idéal passionné, d'une piété ardente, idéal qui ne recule devant aucune douleur, aucune angoisse, dont les recherches sont aux antipodes de la Renaissance italienne.

Portraitiste éminent, Grünwald dans *L'homme à la cage* du musée de Strasbourg, participe aux progrès immenses accomplis par les Limbourg, Jean Fouquet, Charonton, Nicolas Froment, les Flamands et les Italiens.

La communauté des aspirations et des goûts entre des provinces éloignées affirme, une fois de plus, la suprématie de la France au XVe siècle.

Suprématie de la langue, le français n'est-il pas officiellement parlé à la Cour d'Angleterre, ne sert-il pas à rédiger les actes du Parlement, ne fait-il pas la conquête de l'Orient, de l'Italie, de l'Espagne? L'Université parisienne demeure le flambeau du monde chrétien, des milliers d'étudiants étrangers viennent y puiser les plus hautes conceptions philosophiques et littéraires; revenus en leur pays, ils pro-

pagent l'influence française et la multiplient. En ces temps de gestation, où se prépare l'époque moderne, la France joue en tous les domaines le premier rôle, elle porte ses enseignements à travers les contrées les plus diverses, elle surabonde de sève créatrice, de puissance, d'originalité et de force nouvelle, elle assimile les exemples extérieurs et les fait siens, elle ne perd aucune des qualités qui avaient constitué son hégémonie, du XIe au XVe siècle.

Elle profite enfin de l'élargissement des sciences et des lettres provoqué par les découvertes maritimes et coloniales.

Vers 1416, les navigateurs portugais inaugurent l'ère des périples lointains; Barthélemy Diaz reconnaît le Cap de Bonne-Espérance et la Baie d'Algoa, Diego Cam s'empare de l'embouchure du Congo, Pierre de Covilhem parvient à Sofola.

Sous le roi Manoël le Fortuné, Vasco de Gama vogue vers les Indes; de 1492 à 1502, quatre voyages successifs rendent célèbre Christophe Colomb.

L'Amérique du Sud attire Amerigo Vespuci, Vincent Yamaez Pinzon, Alvarez Cabral; le XVIe siècle sera rempli des exploits du Français Jacques Cartier, de Diaz de Solis, Balboa, Magellan, Fernand Cortès et François Pizarre.

De tels champs d'action subitement ouverts aux ambitions, à la curiosité et à l'avidité de l'Europe, eurent une profonde répercussion sur l'économie politique et financière et aussi sur le développement de la pensée et des arts.

En ce XVIe siècle où chaque chose se transforme avec une étonnante rapidité, il ne faut négliger aucun des facteurs qui aidèrent cette transformation : tout se tient, forme un ensemble plein de cohésion; vouloir séparer la peinture des lettres, des sciences, des découvertes maritimes, serait une erreur, elle entraînerait des jugements partiaux, dénués d'intérêt.

La décadence de l'enluminure s'explique par l'établissement de l'imprimerie, par le succès de la gravure; cette décadence dégage la peinture de l'influence

des miniaturistes; désormais elle suivra un idéal répondant à des buts nouveaux, elle ne voudra plus se contenter d'agrandir l'image inscrite dans le cadre exigu d'un missel, elle s'inspirera directement de la nature et de la vie. Le tableau de chevalet et le portrait prennent une importance inconnue auparavant, ils écartent des murs les belles tapisseries de Bruxelles; dans les églises, les fresquistes ne craignent plus le voisinage des verrières éblouissantes; déjà apparaît, au seuil du XVIe siècle, l'idée moderne du rôle de la peinture, de ses attributions, de ses possibilités.

Aux innovations résultant d'un changement progressif et continu des mœurs et des aspirations intellectuelles s'unit l'attirance exercée par l'antiquité païenne et l'Italie. Cependant, il n'y a pas brisure entre le monde médiéval finissant et les prémices de la Renaissance, la transition s'opère par palier, sans heurt, sans brutalité; l'année 1500 ne ferme point une civilisation pour en instaurer une autre, le passage est imperceptible.

Aussi, il convient de rejeter les dénominations pédantes qui délimitent les périodes de l'histoire de l'art français, les compartimentent, sans se préoccuper de la vérité et de l'infinie délicatesse de l'évolution artistique.

Le XVe siècle se termine dans une apothéose majestueuse, après avoir édifié les bases de la Renaissance; le XVIe siècle, héritier de ses exemples et de ses enseignements, continuera à les pratiquer, en les enrichissant d'apports nouveaux.

Michel Colombe, Jean Bourdichon, Pierre Gringoire, les tapissiers de La Chaise-Dieu, prolongent l'idéal médiéval; à l'époque de François Ier, en pleine floraison italianisante, des chefs-d'œuvre offriront encore le témoignage de la pérennité des traditions antérieures.

CHAPITRE IX

La Renaissance

La transformation des goûts et des idées. — Renouveau de l'Antiquité païenne : les triomphes et les sibylles. — Pérennité de l'idéal médiéval. — Evolution parallèle de la peinture, de la gravure, de la tapisserie, du vitrail, de l'architecture, des lettres et de l'enseignement. — La Réforme. — Le Mécénat de la cour de France. — Louis XII. — Anne de Bretagne. — Louise de Savoie. François Ier. — L'arrivée des Italiens à Fontainebleau. — Henri II. — François II. — Catherine de Médicis. — Henri III.

L'enfantement douloureux des temps modernes s'élabore au XVIe siècle; la puissance de l'argent, l'avènement de vastes entreprises financières, modifient les relations économiques et sociales; l'égoïsme et l'orgueil remplacent souvent l'idéal de charité internationale propre au Moyen Age; déjà fermentent les passions et les désirs dont nous sommes, aujourd'hui encore, les tributaires.

Epoque de transition, comparable au XVIIIe siècle; les bases sur lesquelles reposait la société tremblent et s'effritent, les pierres de l'édifice se descellent, aucun ciment ne les retient plus; l'homme s'éloigne d'un passé qui ne lui suffit pas, il se jette dans les théories philosophiques et religieuses, il découvre un horizon insoupçonné, il aborde au rivage des terres lointaines, il se grise d'impressions nouvelles.

Vers 1550, il en arrive à renier la pensée de ses pères; tel l'enfant impatient de secouer le joug du foyer familial, il aspire à s'élancer sur les chemins

de la vie; il veut en apprécier lui-même les tristesses et les joies.

Une immense curiosité s'empare des esprits et des cœurs; aux limites arbitraires imposées par les historiens, les géographes, les théologiens et les savants, se substitue un élargissement considérable des connaissances humaines.

Les données, en usage depuis des siècles, sont bouleversées, emportées par le souffle impétueux des explorations effectuées dans tous les domaines de l'intelligence.

C'est alors qu'apparaissent les navigateurs hardis, les conquistadors, les docteurs aux déductions étonnantes, les humanistes qui ressuscitent l'antiquité.

La religion catholique avait rendu l'art accessible à tous, elle en avait fait un moyen d'apologétique, une langue merveilleuse comprise de l'Europe entière, une langue qui s'adressait au prince comme au mendiant, elle avait réussi un rêve grandiose, dans son essence et dans sa forme.

Sculpture et peinture, loin d'être attachées à une élite, réclamaient le concours du peuple; elles cristallisaient ses aspirations et sa foi; œuvres collectives réunissant des milliers de concours nobles et désintéressés, elles offraient le témoignage d'une union parfaite au service de Dieu.

Cette attitude ne change pas avec l'épanouissement des sujets profanes, avec les cours brillantes du XVe siècle; l'artiste ne s'enferme plus dans une tour d'ivoire, il se mêle à la foule, il transcrit ses impulsions spontanées.

Si au XVIe siècle l'imprimerie diffuse les lettres et les sciences, d'autres facteurs restreignent et limitent le champ d'action des arts plastiques; ceux-ci ne s'adressent plus à la masse, mais à une aristocratie; ils se dégagent souvent de la religion et en même temps de la vie familière; ils évoluent dans un cadre étroit, ils s'interdisent certains chemins parcourus avec un singulier bonheur par le XVe siècle.

L'antiquité classique, après avoir coexisté avec l'hé-

ritage médiéval, infuse aux peintres une esthétique qui ne participe plus aux désirs immédiats de la classe moyenne.

Pour comprendre les sujets tirés des auteurs grecs ou romains, une étude préalable de ces auteurs est nécessaire, étude réservée à un petit nombre d'individus; pour aimer les hauts faits de Jules César et d'Alexandre le Grand, il convient d'en avoir lu l'histoire.

Au contraire, les thèmes de la Bible et des évangiles parlaient à tous, répondaient aux préoccupations d'un chacun.

Désormais, peintres, sculpteurs et architectes auront les yeux fixés sur l'exemple de l'antiquité, ils feront œuvre d'archéologues; l'imitation et la copie s'allieront aux recherches personnelles; ainsi devait éclore un art s'adressant à des esprits cultivés, un art profondément hiérarchisé et intellectuel.

Au sein des palais étincelants, parmi le luxe et le faste, des maîtres vont créer des visions qui n'éveilleront plus les sentiments de la masse des chrétiens, qui n'auront plus un contact permanent avec la nature et l'existence journalière.

Les tableaux de Fréminet, de Jehan Cousin, de Du Breuil, de la majorité des peintres de Fontainebleau, montrent la différence essentielle les séparant des Limbourg et de Jean Fouquet.

Déjà, Plutarque s'était écrié : « Ignorer la vie des hommes les plus célèbres de l'antiquité, c'est se condamner à une mentalité enfantine pendant toute la durée de sa vie ».

Au nombre des éléments principaux, dont s'accompagne le renouveau antiquisant, en dehors de l'adoption de motifs plastiques empruntés à la Grèce et à Rome, se place l'amour des apothéoses et des héros.

L'iconographie médiévale se transforme lentement; l'Italie lui apporte, à la fin du XVe siècle, des sujets neufs; ces sujets, la France les adapte à son génie créateur, elle les plie aux exigences de ses idées artis-

tiques et religieuses, il n'y a point imitation servile, mais large et intelligente assimilation.

On connaît le goût des triomphes; ce goût, venu de la Péninsule, inspiré de l'antiquité gréco-romaine, il se trouve présent dans l'illustration des *Heures* de Simon Vostre et de Geoffroy Tory, dans les verrières de Saint-Patrice à Rouen, des églises de Brou et de Conches.

Triomphe de la Vierge Marie, traînée sur un char, triomphe de Dieu, figuré comme un héros antique, couronné de lauriers, parmi les prophètes et les saints, triomphe des Vertus, triomphe des Saisons, triomphe des Arts; partout apparaissent des processions où s'étalent les souvenirs païens mêlés aux thèmes sacrés.

Sur les bas-reliefs de l'hôtel Bourgthérould à Rouen, un sculpteur anonyme a voulu illustrer les *Triomphes* de Pétrarque; rien de plus significatif que cet humble rappel d'un culte grandissant au XVIe siècle.

L'origine en remonte à l'Italie; celle-ci avait déjà assimilé le Christ aux empereurs romains. Donatello et Michel-Ange s'étaient plu en des images bien éloignées des conceptions du XIIe siècle.

Pour le palais de la Pusterla, à Padoue, Andrea Mantegna terminait, en 1491, le célèbre *Triomphe de Jules César,* dont les cartons se trouvent au château de Hampton-Court.

Cette habile reconstitution inaugure une mode suivie avec empressement.

Le maître padouan y fait défiler les enseignes, les porte-étendards, les musiciens joueurs de tuba, les guerriers, les officiers portant la statue de *Roma Victrix.*

Puis viennent les dépouilles des temples, les trophées, les dépouilles opimes, le butin, les captifs et enfin le triomphateur, Jules César, une palme à la main, couronné par la Victoire, assis sur un char somptueusement orné.

Ce défilé, où s'accumule l'ensemble des connaissances archéologiques de la fin du XVe siècle, où chaque objet, chaque accessoire provient d'une analyse appro-

fondie des vestiges du passé, résume les tendances de l'Italie et les préface.

Mantegna, avant de se mettre au travail, avait dû lire *Le triomphe de Scipion*, d'Appien, *Le triomphe de Vespasien*, de Flavius Josèphe; il avait dû dessiner avec soin les bas-reliefs de la Colonne Trajane et de l'arc de Titus; il avait été obligé de copier des monnaies et des médailles; labeur immense auquel s'astreindront les artistes français, contemporains de François Ier et de Henri II.

Au musée du Louvre se voient *Le Triomphe de la vertu sur les vices, Le Triomphe de l'amour;* à la National Gallery est exposé *Le Triomphe de Cornélius Scipion;* en ces créations, Mantegna affirme son respect des écrivains grecs et romains.

Plus tard, Beethoven se penchera sur les œuvres d'Homère et d'Euripide; il célèbrera l'héroïsme éternel en une symphonie admirable; il dira les tourments et les luttes du surhomme avant de proclamer son apothéose; il rejoindra sur un autre plan les idées des artistes de la Renaissance.

Entre la foi chrétienne et le culte païen des héros, il n'y a point d'incompatibilité; Beethoven pourra dire: « *Devant les œuvres du Très Haut, tout n'est qu'infirmité.* »

L'église continue son action évangélique en se glissant dans une forme extérieure dérivée du paganisme; la Réforme accentuera cette alliance du monde chrétien et du monde antique, dont les bases avaient été jetées au XVe siècle.

Nous verrons les sibylles voisiner avec les prophètes; *Les Heures de Louis de Laval*, celles de *René II de Lorraine*, les peintures de Simon de Châlons en Avignon, permettent de comprendre la faveur de ces personnages antiques.

Soucieuse d'utiliser l'imprimerie pour des fins spirituelles, l'Eglise a dirigé les artistes vers la représentation du combat des vices et des vertus, vers les scènes inspirées de la morale païenne; elle n'a jamais

renoncé à utiliser les formes gréco-romaines au service de son action éducatrice et apologétique.

Les traditions du Moyen Age se perpétuent également en pleine réaction antiquisante, à l'époque où le paganisme entre dans les mœurs et dans les arts, où l'homme tend à se déifier, à s'entourer de gloire.

Aux triomphes des héros s'opposent les figures d'affliction et d'humilité, les mises aux tombeaux, les gisants, les squelettes, innombrables au début du XVIe siècle.

Certes, le symbolisme parfois obscur du Moyen Age disparaît, l'interprétation des livres saints devient plus libre, les arts y gagnent en clarté; néanmoins certains usages ne meurent qu'à l'aurore du grand siècle.

Marguerite d'Angoulême, sœur de François Ier, fait jouer des *Mystères* et des *Moralités;* elle compose des *Farces;* Antoine de Lorraine protège Pierre Gringoire, auteur du *Jeu du Prince des Sots,* qui eut un vif succès vers 1512; *la Sotie* est en grande faveur, le théâtre continue les méthodes de l'époque précédente, méthodes d'observation populaire, qui se transmettront à Molière.

Les représentations de Sénèque, d'Euripide et de Térence, si courantes au milieu du XVIe siècle, parviendront cependant à remplacer l'ancien répertoire; celui-ci meurt de sénilité et de longueur; en 1548, il ne possède plus aucun élan vital; il s'effondre définitivement à la fin du siècle.

Avant le dispersement des efforts au profit d'écoles délimitées par des nécessités particulières, les œuvres musicales de Pierre de La Rue, mort à Courtrai en 1518, prolongent les traditions antérieures.

Au seuil du XVIe siècle, Michel Colombe se rattache aux qualités françaises de vérité et de sincérité, avec *Le saint Georges combattant le dragon,* bas-relief provenant de la chapelle du château de Gaillon (1508); même remarque pour le *Tombeau de François II de Bretagne et de Marguerite de Foix,* à Nantes; aucun italianisme n'en altère l'originalité et la beauté.

L'héritage national se transmet également à Guil-

laume Regnault, aux sculpteurs anonymes de *La Vierge d'Olivet* et de *La Vierge d'Ecouen* (musée du Louvre), du rétable de *La Résurrection*, œuvre champenoise du premier tiers du XVIe siècle.

De 1500 à 1600, l'indépendance et les caractères de la sculpture française se maintiennent, en dépit de l'arrivée de maîtres italiens, du rôle officiel qu'ils jouent à la cour de François Ier et d'Henri II.

Juste de Florence s'installe à Tours en 1513; il sculpte le *Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne;* Guido Mazzoni édifie le *Tombeau de Charles VII;* Lorenzo da Mugiano modèle les traits de Louis XII, tandis que Le Rosso collabore avec Le Primatice au palais de Fontainebleau.

Epris de Vitruve, qu'il édite avec Jean Martin, Jean Goujon abandonne, en partie, l'idéal médiéval; il unit harmonieusement son culte de l'antiquité aux exigences de son propre tempérament; il met au jour des chefs-d'œuvre de grâce et de poésie, avec *La Fontaine des Innocents, le Jubé de Saint-Germain l'Auxerrois,* les bas reliefs du Louvre et de Carnavalet.

Les formes élancées des nymphes de Goujon sont inspirées du canon décoratif, instauré par Le Primatice, mais elles conservent une personnalité qui en font des créations toutes françaises.

Germain Pilon, comme Jean Goujon, bénéficie de l'apport extérieur et consulte la nature avec passion.

Si le groupe des *Trois Grâces* du Louvre le montre très près de l'antiquité hellénique, dont il retrouve la perfection linéaire, *La Vierge de douleur, le Saint François d'Assise,* les statues du *Tombeau d'Henri II* plongent aux sources du Moyen Age; elles ont le réalisme poignant et l'émotion des merveilles des XIVe et XVe siècles.

Réalisme et émotion discernables dans *le Rétable* (1523) et *La Mise au tombeau* (1554) de Ligier Richier.

Quand Benvenuto Cellini travaille à Paris et prétend dépasser ses confrères français, notre pays s'honore de sculpteurs illustres qui, non seulement égalent ceux

de la Péninsule, mais qui les dominent en continuant les traditions d'un passé admirable.

Remarque identique pour la gravure; les éditions d'Antoine Vérard, de Simon Vostre, de Michel Le Noir, de Kerver perpétuent au XVIe siècle l'idéal précédent; elles sont recherchées par toute l'Europe, nul ne peut rivaliser avec les libraires parisiens et lyonnais.

Pendant de longues années, les innovations italiennes et allemandes ne changent point les directives de l'imprimerie française; il faut attendre Geoffroy Tory pour assister à un renouvellement des méthodes et des procédés; il faut attendre les découvertes de Robert Estienne et de ses disciples.

Sous la direction du Rosso et du Primatice, des graveurs de talent répandirent par milliers les œuvres des maîtres italiens; ils le firent sans renoncer à leurs préoccupations individuelles; ils demeurèrent français de goût; le graveur L. D., Jean Mignon, Léonard Limosin, Jean Vaquet, Geoffroy Dumoustier, Jacques Prévost, Georges Boba, Jean Chartier, une pléiade d'anonymes continuèrent un art qui avait connu sa première floraison dans l'Ile-de-France.

A aucun moment ils ne cessèrent d'aimer la nature et la vie; les motifs dérivés de l'antiquité et de l'Italie enrichirent leurs possibilités, sans en diminuer l'expression originale.

Rien n'est plus curieux que cet épanouissement de la gravure au XVIe siècle; gravure de livres d'Heures, d'ouvrages anciens ou modernes; gravures reproduisant des tableaux célèbres; gravures d'architecture, de Philibert Delorme, de Serlio, de Jacques Androuet Ducerceau, de Jean Goujon, de Jean de Gourmont, de Claude Corneille, de Georges Reverdy; gravures de perspective des Cousin père et fils; gravure de vignettes d'un charme exquis et précieux; gravure d'ornements dont les maîtres furent René Boyvin, Etienne Delaune, Marc Duval et Pierre Woeriot.

L'Histoire réclame aussi les services des graveurs pour immortaliser ses fastes; Olivier Codoré, Tortorel et Périssin, combien d'autres encore s'astreignent à la

composition de scènes où évoluent des centaines de personnages minuscules.

Il était à craindre de voir une admiration trop vive pour l'Italie amoindrir les aspects particuliers de nos artistes nationaux; l'Ecole de Fontainebleau, en proposant comme modèle des œuvres étrangères, en groupant des maîtres venus de pays différents, pouvait amener une régression du génie français; il n'en fut rien; la gravure et la sculpture absorbèrent ce qui leur était utile et rejetèrent le superflu; au terme du XVIe siècle l'un des plus grands aqua-fortistes, Etienne Dupérac, offre le témoignage de la fusion parfaite de l'idéal parisien avec les enseignements de la Péninsule.

***

Les arts plastiques constituent un ensemble homogène, ils obéissent à des préoccupations identiques, ils reflètent un idéal commun, ils évoluent dans une même atmosphère.

Vouloir isoler la peinture des recherches parallèles de la sculpture, de la gravure, de la tapisserie, de l'architecture et du vitrail serait une erreur inexcusable.

Le XVIe siècle a connu une véritable floraison de la tapisserie, floraison suscitée par des progrès techniques parvenus à leur plus haut point de perfectionnement.

En Flandres, les ateliers de Bruxelles reproduisent tableaux et cartons de peintres célèbres; ils rivalisent avec leurs modèles et souvent les dépassent, comme il arriva pour la suite des *Chasses de Maximilien*, tissées vers 1530 d'après Bernard Van Orley.

Avant de s'inspirer des œuvres italiennes, d'user du répertoire gréco-romain, la tapisserie vécut longtemps des traditions médiévales.

De 1470 à 1500, des merveilles témoignent de la faveur persistante de l'idéal précédent, ce sont les tentures d'Aix-en-Provence, de *La chaise-Dieu*, de Reims et l'admirable *Dame à la Licorne*, gloire du musée de Cluny.

En cette dernière s'épanouit l'amour de la nature dont nous avons admiré la force dans la peinture et l'enluminure de la même époque.

C'est une profusion de fleurs où l'on discerne des clochettes, des bleuets, des pâquerettes, de multiples essences traitées avec un luxe de détails charmants; l'artiste a voulu que le spectateur reconnaisse chaque plante; il ne s'est permis que d'en changer les couleurs pour des fins d'harmonie générale; mais si les tons offrent une interprétation fantaisiste, le dessin est précis, délicatement véridique.

Même remarque pour ces beaux arbres aux fruits de paradis se détachant en notes sombres sur le fond.

Au sein des parterres émaillés de fleurs, folâtrent des lapins blancs, des singes familiers, des renards aux mines compassées et inquiétantes, des oiseaux; ce petit monde s'agite parmi les tiges flexibles et ténues des plantes et contribue à suggérer une impression de fraîcheur printanière.

La tenture de *La Dame à la Licorne* est toute noblesse, toute élégance; elle exprime les raffinements exquis de la fin du Moyen Age; elle présente une symphonie où chantent les roses pâles et les rouges, les verts tendres, les bleus célestes et les ors.

Pour atteindre à un tel sommet de poésie, de quiétude morale, de paix et de joie, en dehors de la sensualité et du matérialisme, il fallait des artistes qui aient conservé envers le monde un regard d'enfant, ce regard ingénu que la Renaissance a définitivement perdu.

Mélange de spiritualité et d'observation délicieuse, *La Dame à la Licorne* résume les aspirations du XVe siècle; elle prolonge les sentiments qui avaient fait la grandeur de l'esthétique médiévale.

La suite de *L'Histoire de Saint Rémi,* offerte en 1531 à l'église Saint-Rémi de Reims, par Robert de Lenoncourt, montre à quel point les tapissiers du XVIe siècle se rattachent aux usages antérieurs; l'on y retrouve les roses pâles, les bleus suaves et les harmonies douces de *La Dame à la Licorne,* mêlés à un souci du mouvement, de la vie anecdotique et familière.

François Ier désirant affranchir la France des importations extérieures, institua une manufacture nationale par l'Edit de Tonnerre en 1542.

Bientôt les ateliers de Fontainebleau connurent une activité croissante sous la direction de Philibert Babou et de Nicolas de Neufville, puis de Salomon et de Pierre de Herbaine.

Des conceptions nouvelles transforment complètement les données anciennes; les tapissiers travaillent d'après les dessins du Rosso et du Primatice; ils abandonnent les thèmes en faveur au XVe siècle pour des sujets empruntés aux histoires de Jules César, d'Alexandre le Grand et de Gédéon; ils ne renoncent point à leur culte de la nature, mais le transforment et l'adaptent aux exigences de l'ornementation antiquisante.

Après avoir donné la direction de la manufacture de Fontainebleau à Philibert Delorme, Henri II fonde de nouveaux ateliers à l'Hôpital de la Trinité, où sont élevés cent trente orphelins; l'un d'eux, le célèbre Dubourg, exécute, en 1594, les tentures de Saint-Merry sur des dessins fournis par Henry Lerambert.

La collaboration des peintres et des tapissiers ne doit jamais être négligée; entre *La Dame à la Licorne* et *Le Triomphe de Bacchus* (milieu du XVIe siècle) il y a la même différence qu'entre *Les Heures* de Jean Fouquet et un tableau de Jehan Cousin.

Différence aussi sensible dans l'évolution du vitrail; aux grandes verrières du XVe siècle et du début du XVIe siècle où l'architecture prédomine et préside à la composition, succèdent des tableaux libérés des entraves et des règles nécessitées par les buts particuliers d'un art qui usait de la transparence pour créer des féeries de couleurs.

Le Jugement de Salomon (1531) de l'église Saint-Gervais à Paris, est dû à Pinaigrier; le dessin y prédomine, la perspective y suscite des effets de trompe-l'œil, les architectures du fond sont traitées à la manière des fresquistes; les physionomies des personnages ont longuement retenu l'artiste; rien ne rappelle

les recherches des verriers des XIIe, XIIIe et XIVe siècles.

Sur le vitrail de *L'Assomption* à Brou, l'attitude de Philibert le Beau, agenouillé en prière, la véracité du costume, le caractère réaliste de la figure témoignent d'une alliance complète entre la peinture et les verrières.

Alliance qui permit d'enfanter des chefs-d'œuvre mais qui provoqua finalement la ruine d'un art dont les possibilités restaient très éloignées de celles de la peinture et de l'enluminure.

***

L'arrivée en France des architectes italiens, Fra Giocondo, Dominique de Cortone et Bernardin de Brescia, devait avoir une répercussion immédiate sur les monuments élevés en Touraine.

Admirateur passionné de tout ce qu'il avait vu dans la Péninsule, Charles VIII les avait emmenés à sa Cour en 1494. Cependant les traditions ogivales continuent; les Tours des Minimes et de César, au château d'Amboise, gardent un aspect essentiellement moyenâgeux auquel s'ajoutent des ornements délicats, des ouvertures plus larges inspirées de la Renaissance italienne.

Le Logis du roi présente une heureuse alliance du passé et du présent; *La chapelle Saint-Hubert*, d'une richesse décorative rare, fleur tardive de l'ogival flamboyant, maintient les recherches antérieures en les agrémentant d'une exubérante richesse; enfin *Le Logis de la reine* complète les constructions qui, à Amboise, reflètent les désirs de Charles VIII et de son entourage.

C'est à Blois, dans les harmonieuses proportions de l'aile Louis XII, où alternent les briques et les pierres, c'est dans ce curieux mélange de motifs italiens appliqués sur un ensemble médiéval qu'il faut chercher l'exemple le plus complet de la fusion d'esthétiques différentes.

Fusion également discernable dans la construction de Chenonceau, dont les travaux s'inscrivirent entre

les années 1515 et 1522, au moment où s'élevait *l'aile François Ier* à Blois. Celle-ci, commencée en 1515, sous la direction de Dominique de Cortone, s'agrémente d'une délicieuse décoration ornementale. Loin de se restreindre à l'imitation des ordres antiques, au souci de la symétrie, à l'adoption des rinceaux, des feuilles d'eau, des perles, des oves et des colonnes, aux chapiteaux copiés sur des vestiges gréco-romains, les architectes français n'abandonnent pas la fantaisie, la liberté et la grâce qui avaient fait la beauté des monuments du XVe siècle.

S'ils usent du répertoire nouveau, des bucranes, des têtes de bélier, des dauphins, des chimères, s'ils représentent des amours, des satyres et des nymphes, ils se penchent avec joie sur la faune et la flore de leur pays; ils adorent la vie comme l'avaient adorée les maîtres de Reims et de Chartres.

Pendant des années le décor *renaissant* ne sera qu'un placage arbitrairement posé sur des édifices obéissant aux lois de l'architecture ogivale, décor souriant, bien éloigné de la froideur et de la monotonie des palais italiens du XVIe siècle.

Comme il arriva pour la sculpture, la gravure, la tapisserie et la peinture, le style ogival ne pouvait s'éteindre brusquement. Audacieux dans ses réalisations, plein de sève créatrice et de puissance, il se transformait sans recourir aux apports extérieurs; il avait en lui une force triomphale, nul germe d'affaiblissement ne se distinguait dans ses œuvres, il évoluait vers une simplicité qui aurait abouti à un classicisme français d'une originalité étonnante.

Le XVIe siècle voit s'élever des églises et des édifices civils, continuant l'idéal précédent; citons, à Paris, *la Tour Saint-Jacques* (1509-1523), *Saint-Merry* (1515-1551), *Saint-Gervais* (1530-1578), *Saint-Eustache* (1532-1580), *l'Hôtel Carnavalet, l'aile occidentale du Louvre, Saint-Etienne-du-Mont.*

Partout le plan demeure ogival; celui de *Sainte-Eustache* est copié sur *Notre-Dame de Paris*, tandis que le

portail sud offre un décor néo-antique; même chose sur la majorité des monuments provinciaux.

A Rouen, *le Palais de Justice,* œuvre de Roland Leroux, *la Tour de Beurre,* beaucoup d'hôtels privés datent du XVIe siècle; il en est de même pour la charmante *Cathédrale de Metz,* le portail d'Evreux, le clocher de Chartres et la flèche d'Amiens.

M. Franz Funck-Brentano écrit : « Jamais l'ogival n'a été plus vivant, plus riche en créations nouvelles. »

L'architecture italianisante, déjà en faveur sous Charles VIII, le devient plus encore avec Louis XII, François Ier et Henri II. Grand bâtisseur, François Ier fait construire les premiers pavillons de Fontainebleau par Le Primatice, en 1527; il charge Gilles Le Breton d'élever la façade de la cour du Cheval blanc, la galerie, dite François Ier; Pierre Chambiges et Pierre Girard travaillent également au palais.

La reconstruction de Saint-Germain-en-Laye par Pierre Chambiges montre, comme à Fontainebleau, l'alliance étroite des souvenirs antérieurs aux idées nouvelles.

Nous retrouvons cette alliance dans la majorité des châteaux ayant appartenu au vainqueur de Marignan; à Chambord, à Madrid, à La Muette, à Villers-Cotterets, à Beauregard, à Champigny-sur-Veude, à Chenonceaux acquis par le roi aux héritiers de Thomas Bohier et offert à Diane de Poitiers; à Azay-le-Rideau, au Lude et dans combien d'autres résidences moins célèbres.

Philibert Delorme et Pierre Lescot, formés par de longs séjours en Italie, semblent avoir été les plus ardents défenseurs du style nouveau; à la fin du XVIe siècle, ce style prédomine; il a rejeté définitivement l'ogival, il atteint à une rigidité, à une majesté hautaines où ne se distingue plus aucune trace de la fantaisie et de la grâce précédentes; déjà apparaissent les formes de classicisme.

Au point de vue de l'architecture religieuse, l'influence italienne fut moins heureuse; malgré des réus-

sites partielles, la période classique offre l'image d'une infériorité manifeste vis-à-vis des siècles antérieurs.

Le bénéfice de l'apport nouveau s'inscrit sur les édifices civils, sur les châteaux, les palais, les hôtels; là encore, l'abandon des théories ogivales, à la fin du XVIe siècle, fut souvent un malheur, une barrière limitative opposée à l'expression de la vie et du mouvement.

Dégagée du concours populaire, endiguée par les goûts d'une société réunie à la Cour d'un monarque puissant, admiratrice des créations antiques et des œuvres italiennes, méconnaissant la splendeur de son propre passé, désireuse de hiérachie, de centralisation et d'unité, la peinture française aboutira, vers 1600, à des résultats voisins de ceux atteints par l'architecture, à des résultats manifestement inférieurs; rien ne subsistera des chefs-d'œuvre du XVe siècle et de leur idéal.

*
**

A l'exemple des arts plastiques, la littérature médiévale parlait au peuple; son réalisme primesautier, son observation aiguë des êtres et des choses, son culte de l'existence journalière, et des événements les plus minimes, en faisaient un miroir où se reflétait la vie entière d'une nation avec ses tristesses et ses joies, ses drames et ses réjouissances.

Jusqu'au XVIe siècle, les écrivains regardent attentivement les spectacles qui les entourent; ils s'efforcent d'en traduire la complexité; ils éveillent les sentiments du pauvre comme du riche. Si les peintres et les enlumineurs représentent volontiers les artisans, les ouvriers, tous ceux qui travaillent, confondus dans une masse laborieuse et active, les auteurs de la même époque leur donnent une place équivalente.

L'homme du peuple joue un rôle de premier plan; nul caractère artificiel dans son langage et ses actes; c'est un portrait véridique, fidèlement copié sur la nature.

L'évolution des Lettres vers un humanisme savant,

imprégné de l'antiquité, la recherche d'une clientèle aristocratique et instruite, amoindrirent ce contact bienfaisant avec les classes populaires de la société.

Bientôt, le paysan et l'artisan disparaissent des livres où ils ont tenu une si belle place; quand ils y reviennent, par exception, ils revêtent un aspect conventionnel et faux.

Ainsi s'opère un mouvement parallèle à celui observé dans le domaine des arts; l'écrivain et le peintre se dégagent de la foule, recherchent l'admiration d'une élite restreinte; la noblesse et la bourgeoisie deviennent leurs protectrices et leurs inspiratrices.

L'humanisme français du XVIe siècle et l'humanisme italien du XIVe siècle accentuent le culte des anciens; ils imposent la pratique du latin et du grec, la lecture à livre ouvert des textes; ils ont pour modèle les ouvrages d'Homère, d'Hérodote, de Diodore de Sicile, de Virgile et de Stace; ils découvrent un monde qu'ils s'efforcent de connaître; leur érudition, leur sens critique, leurs commentaires échappent aux esprits dénués d'instruction.

C'est là une faiblesse et un avantage; l'humaniste du XVIe siècle émaille ses écrits de citations grecques et latines, puisées aux sources les meilleures; il se permet tant d'allusions savantes qu'il est nécessaire, pour apprécier ses vues philosophiques, morales ou historiques, d'avoir passé de longues années sur les bancs des universités et des collèges.

François Ier fonde en 1529 le collège Royal, qui sera plus tard le Collège de France; sous la direction de Guillaume Budé et d'une pléiade de maîtres éminents, cette nouvelle institution enseigne le grec, l'hébreu, le latin, les sciences; elle s'ouvre aux découvertes les plus modernes, elle s'oppose au traditionnalisme de la Sorbonne, gardienne de la primauté de la Scolastique et de la Théologie.

Cependant, le pédantisme commet de grands ravages au XVIe siècle; il isole l'écrivain de la vie, il l'enveloppe d'une atmosphère lourde, parfois irrespirable; les sophistes grotesques, Thubal Holoferne et Jobelin

Budé, donnés par Rabelais au jeune Gargantua pour le rendre fou et malade, ont leurs dignes héritiers dans ces professeurs farcis de grec et de latin qui développent la mémoire et les études scientifiques sans faire appel à l'observation directe, au bons sens, au raisonnement clairvoyant.

A côté de Pierre Danès, d'Amyot, d'Henri Estienne, d'Etienne Pasquier, d'Ambroise Paré, d'Olivier de Serres, de Bernard Palissy, de Montaigne, de Pierre Charron, de Guillaume du Vair, que d'écrivains obscurs, illisibles aujourd'hui, que d'écrivains dont les œuvres sans couleurs, sans fraîcheur, sans vie, imitées servilement de l'antiquité, se rapprochent des tableaux des peintres secondaires, de ces compositions froides et désagréables où rien ne révèle l'inspiration et l'émotion, où tout n'est que calcul et procédés scolaires.

Une époque de transition et de renouvellement, telle que la Renaissance, présente les défauts de ses qualités, défauts médiocres en regard des gains immenses réalisés en moins de cent années, défauts identiques en littérature et en peinture, mais qui affectent davantage cette dernière forme de l'esprit créateur. Tandis que les ouvrages du XVIe siècle offrent une richesse incomparable dans les domaines les plus variés, tandis que le nombre des écrivains de génie ne cesse de grandir, les peintres se libèrent lentement des conceptions précédentes, et malgré des progrès réels évoluent au sein d'une imitation souvent pénible de l'Italie.

Sauf en ce qui concerne le portrait, l'accession à des possibilités nouvelles, l'étude du nu et de l'anatomie, la perfection de la mise en page aux lignes harmonieuses, la connaissance des lois de la perspective s'accompagnent de l'abandon de la sincérité et du naturel dont nous avons senti le prix sur les œuvres du XVe siècle.

Le Jugement dernier, de Jehan Cousin, le fils; *La chute des anges rebelles*, de Martin Fréminet, en dépit d'une science acquise par des efforts méritoires et utiles, ne peuvent faire oublier *Les Heures d'Etienne Chevalier*, *Le couronnement de la Vierge*, de Charonton, *Le Buisson ardent*, de Nicolas Froment.

Contrairement à ce qui se produit en littérature, de 1500 à 1600, il n'y a pas une renaissance de la fresque et des tableaux de chevalet; ici véritablement les gains compensent à peine les pertes et nous ne pouvons préférer un Jehan Cousin à un Fouquet, à un Bourdichon, à un Froment.

*
**

Si l'évolution parallèle des Lettres et des arts éclaire d'une vive lumière l'histoire de la peinture française au XVIe siècle et en explique les caractères principaux, deux autres facteurs essentiels ne doivent point être négligés : la Réforme et le mécénat de la Cour.

En France, la Réforme n'atteignit qu'une faible minorité, le peuple des villes et des campagnes y participa rarement; elle recrutait ses adeptes au sein de la noblesse et de la bourgeoisie, dont elle formulait les revendications économiques, sociales et politiques en même temps que religieuses.

Les doctrines de Luther et de Calvin eurent contre elles la Sorbonne et le Parlement; elles réunirent la haine de la foule qui ne pouvait ni les adopter ni les apprécier. Les guerres religieuses qui désolèrent la fin du XVIe siècle sanctionnèrent l'échec presque complet d'un mouvement qui triomphait en Allemagne, en Hollande, en Angleterre, en Suisse et en Scandinavie.

Tandis que les masses populaires se déchaînaient contre les hérétiques, la Cour les ménageait, restait neutre. François Ier et Marguerite de Navarre ne quittaient pas une attitude indifférente.

Cette attitude dut changer avec les combats sanglants dont la France fut le théâtre, de 1562 à 1593; sous Henri III, Montaigne et la plupart des écrivains sont opposés au calvinisme. En 1576 se crée la Sainte Union ou Ligue; elle va poursuivre avec brutalité l'extermination des protestants.

Au point de vue artistique, la Réforme eut des résul-

tats complexes, dont il convient de rechercher l'origine.

Des papes fastueux, Alexandre VI, Jules II, Léon X avaient oublié la morale de l'Evangile pour s'entourer de richesses et de luxe. Mécènes incomparables, protecteurs des plus illustres artistes de l'époque, passionnés de beauté, inspirateurs d'un foyer, d'où sortaient des trésors insignes, les souverains pontifes revenaient à un paganisme extérieur, à un culte des biens temporels, à une facilité de mœurs qui appelaient des remèdes efficaces.

Déjà Savonarole s'était élevé contre la simonie et le faste de Rome; il avait allumé des bûchers où se consumèrent des œuvres d'art.

Cette première révolte contre les dépenses somptuaires de la papauté atteignait directement les arts plastiques; elle montrait l'aveuglement de ceux qu'animaient d'excellentes intentions.

Prince des humanistes, savant entre tous, Erasme de Rotterdam (1467-1536) devait reprendre, sous une tout autre forme, les revendications du moine florentin.

Esprit avisé et prudent, s'adressant à une élite restreinte de lettrés, susceptible de comprendre son latin élégant et sa vaste érudition, il méprisait les ignorants et le peuple.

Cependant en son dialogue *Antibarbari*, il rejetait avec force les théories du Moyen Age, le fatras des disputes théologiques et scolastiques; il s'insurgeait contre la discipline pédantesque des collèges. Quelques annés après, il écrivait *L'Eloge de la folie*, satire aimable, où sous un aspect léger et badin il attaquait les erreurs de Rome, demandait leur abolition, le retour à une pureté en accord avec les enseignements du Christ.

Cet homme si cultivé, réprouvait néanmoins les édifices magnifiques et les peintures qu'il avait vus à Rome; Raphaël, Michel Ange, Léonard de Vinci l'indifféraient; il ne considérait dans leurs œuvres que

dépenses frivoles et gaspillages; il préfaçait les idées de Luther et de Calvin.

D'ailleurs, parlant à Zwingle de Luther, Erasme ne disait-il point : « Tout ce que Luther réclame, je l'ai réclamé moi aussi avec moins de violence. »

Si Holbein a laissé six portraits de l'illustre humaniste, auxquels s'ajoutent ceux que peignirent Quentin Metsys et Dürer, les ouvrages d'Erasme: *Le Manuel du chrétien militant, L'éloge de la folie, les Colloquia, l'Antibarbari,* annonçaient des temps incompatibles avec le progrès des arts.

Le 31 octobre 1517, jour de la Toussaint, Luther affichait sur la porte de la chapelle électorale de Wittenberg les célèbres 95 propositions concernant le trafic des indulgences, l'autorité du pape et plusieurs dogmes.

Depuis son voyage à Rome, en 1511-1512, le frère Augustin, devenu professeur de philosophie à l'université de Wittenberg et docteur, fulminait contre les lettres d'indulgence qui se vendaient en Allemagne pour subvenir aux frais de la construction de Saint-Pierre de Rome et d'une prétendue croisade contre les Turcs.

L'excommunication de Luther, l'embrasement de l'Europe, les répercussions infinies amenées par le protestantisme, eurent de nombreux effets sur l'évolution artistique.

Parce qu'elle proscrivait le culte de la Vierge et voulait la simplicité des sanctuaires, la Réforme suscita une fureur iconoclaste, dont les ravages furent désastreux.

Les protestants rejetèrent des églises, les rétables, les fresques, les tableaux, les sculptures, les pièces d'orfèvrerie, les reliquaires; ils livrèrent au pillage, à la destruction, à la ruine, des trésors sans prix.

Combien de portails de cathédrales gardent, aujourd'hui, la trace des mutilations sacrilèges; combien de peintures, de verrières et d'objets précieux disparurent à jamais; il est difficile d'évaluer les ruines accumulées par les guerres de religion au XVIe siècle; par moments, elles égalent celles de la Révolution.

Des pays, comme la Hollande et la Scandinavie, voient s'éteindre à jamais la peinture religieuse; l'une des conceptions les plus élevées de l'art leur fut désormais interdite.

En France, au contraire, le torrent destructeur ayant accompli son rôle, les anciennes pratiques s'en trouvèrent améliorées. Amélioration provoquée par le Concile de Trente, réuni en 1545, par Paul III; amélioration qui répondait à des besoins nouveaux. En effet, certaines licences, certaines libertés irrespectueuses, issues de la verve et de l'imagination populaires furent bannies de l'iconographie chrétienne; de l'héritage médiéval, l'on conservait l'essentiel; seuls les mystères indéchiffrables du symbolisme, les légendes grossières ou trop naïves étaient rejetées et défendues.

L'ordre des Jésuites, fondé en 1534, entraîne à nouveau les arts plastiques vers une compréhension large et intelligente de l'humanisme; le mécénat royal, ami du luxe et du faste, contre-balance l'action limitative de la Réforme, entretient des foyers de beauté, au rayonnement bienfaisant. Parlant des fresques de Véronèse, M. Paul Valéry écrit ces lignes judicieuses : « De tels travaux qui appartiennent à l'âge épique de la peinture exigent une réunion de conditions qui est plus que rare de nos jours; ils supposent dans l'artiste une science complète de son art, devenue en lui une seconde nature. L'extrême de la virtuosité lui est indispensable. Il faut, d'autre part, pour offrir à cette technique incarnée le lieu et le moyen de se montrer ce qu'elle est, que les circonstances sociales admettent et conservent une aristocratie à qui ne manquent les richesses, ni le goût, et qui se sente le courage de son faste. »

Cette aristocratie, la France du XVIe siècle en possède un merveilleux exemple; elle brille autour de monarques éclairés, à l'esprit intelligent et vif, qui discernent dans le développement des arts plastiques l'un des plus rares prestiges de leur pays.

*
* *

Fils de la charmante Marie de Clèves et du poète délicat Charles d'Orléans, Louis XII avait hérité de ses parents une vraie passion pour les lettres et les arts.

Il admirait Léonard de Vinci, encourageait les dépenses somptuaires, les industries de luxe, dont s'enorgueillissait Paris; il favorisait le commerce; il ne lui déplaisait point de voir la prodigalité de Georges d'Amboise et du maréchal de Gié.

En son château de Blois, il édifia des bâtiments harmonieux; à Paris, il fit embellir l'hôtel des Tournelles où il descendait; d'un caractère bienveillant et simple, il était aimé de tous; le surnom de *père du peuple* montrait l'étendue de sa popularité.

Anne de Bretagne, qu'il épousa, après avoir répudié la malheureuse Jeanne de France, aujourd'hui béatifiée, se plaisait, elle aussi, au milieu des écrivains et des artistes.

Elle eut l'honneur de réunir à son service, Jean Perréal, Jean Poyet, Jean Bourdichon et Michel Colombe; elle eut pour orfèvres Arnould du Vivier et Michel Dozen; elle excellait à protéger et à diriger les maîtres les plus éminents.

A côté des peintres, enlumineurs et sculpteurs, brillaient à sa Cour des poètes; l'on y voyait Jean Le Maire, Jean Marot, Jean Frotier et ce Guillaume Crétin, ridiculisé par Rabelais, sous le nom de *Raminagrobis*.

Vers le même temps, Florimond Robertet, trésorier de France, édifiait à Blois un magnifique hôtel qu'il remplissait de chefs-d'œuvre incomparables.

Une princesse belge, Marguerite d'Autriche, devait rivaliser avec Anne de Bretagne et employer souvent les mêmes artistes.

En son palais de Malines, l'on retrouve Jean Perréal et Jean Le Maire; mais à côté de ces Français s'épanouit une floraison toute flamande, avec les peintures de Michel Coxie, de Jean Gossart de Maubeuge, de Jean

Cornelis Vermeyen, de Michel Zittoz, de Jean Hay, de Bernard Van Orley.

Rien de plus représentatif du mécénat princier au XVIe siècle que la sympathique et attachante figure de Marguerite, l'une des femmes les plus instruites de son temps, capable de lire Platon, Aristote et Erasme, d'apprécier les éditions des Alde de Venise et des Froben de Bâle, capable de faire travailler une pléiade de tapissiers, de peintres, d'orfèvres, d'architectes; d'acheter des œuvres de Thierry Bouts, de Juan de Flandres, de Roger Van der Weyden, des Van Eyck.

Le 28 août 1504, Marguerite demandait à Perréal le plan de l'église de Brou dont la première pierre était posée peu après.

Sous le vocable de Saint-Nicolas de Tolentino, l'église s'éleva grâce aux architectes Loys van Boghem et Jean Perréal; rien n'égale la somptuosité, l'exubérance décorative, la fantaisie de ce bijou, où l'ogival flamboyant met sa dernière note; le jubé, les mausolées, les stalles, tout apparaît d'une richesse triomphante, digne de la plus vive admiration.

Au nombre des foyers artistiques, dont la province s'enrichissait, celui de Cognac, dans le comté d'Angoulême, retient tout particulièrement l'attention.

L'ambitieuse Louise de Savoie avait attiré en cette ville lointaine des peintres et des enlumineurs, des musiciens et des écrivains; elle y présidait à des réunions élégantes où discutaient de beaux esprits. Son miniaturiste, Robinet Testart, égalait les meilleurs artistes de la Cour royale; elle lui fit des commandes fréquentes.

Cette femme nerveuse, avide de tout connaître, curieuse des nouveautés, sincèrement éprise des arts plastiques, devait avoir une influence considérable sur ses enfants François et Marguerite. Etablie à Amboise, elle voulut donner au futur François Ier une instruction raffinée; elle fit appel à des hommes doctes; le prince eut pour maîtres Christophe de Lonzeuil, François de Rochefort, Gian Francesco Conti.

Fort jeune encore, il apprenait l'histoire, la géographie, la morale, les sciences et le droit juridique; il lisait Pétrarque, Boccace, Dante, Ovide et des romans de chevalerie.

Il jouait du luth, composait de charmantes poésies; il décélait un amour spontané pour les arts et les lettres, un penchant très vif pour l'Italie et l'antiquité.

Le 2 janvier 1515, François Ier succède à Louis XII; il établit sa cour à Amboise, où se dérouleront les grands actes diplomatiques de son existence.

Jean Clouet a laissé des portraits sincères de ce roi chevalier, habile aux exercices du corps, brave et téméraire, mais aussi raffiné dans sa mise, couvert de pierreries, de bijoux, d'étoffes précieuses, habillé avec une prodigalité éblouissante, de ce roi qui adorait le luxe, le répandait autour de lui, voulait rivaliser avec les héros d'Athènes et de Rome.

Non seulement il désire contempler des ensembles fastueusement ordonnés, mais il attache une importance extrême aux moindres détails de l'ameublement de ses palais.

De Bruxelles, d'Anvers et d'Italie, il fait venir de superbes tapisseries, elle décorent Blois, Fontainebleau et le Louvre; il achète des tableaux précieux; grâce à lui, la collection royale s'enrichit de trois chefs-d'œuvre de Raphaël : *La Sainte Famille; Saint Georges terrassant le dragon; La Belle Jardinière* (Musée du Louvre).

Les campagnes d'Italie lui ont ouvert un horizon nouveau; il s'est enivré de lumière et de soleil, il s'est grisé de gloire et d'espérance; comme plus tard Louis XIV, il aime s'entendre comparer à Scipion l'Africain, Alexandre le Grand et Jules César; il lit volontiers Appien, Thucydide, Justin et Pétrarque.

Sans exagérer l'italianisme de sa cour, il est aisé de comprendre ses aspirations et ses désirs par le caractère des œuvres réalisées à Fontainebleau.

L'ordonnateur par excellence vient de Bologne; élève de Raphaël, il se nomme Francesco Primatici; les Français l'appelleront M. de Saint-Martin après sa

naturalisation; il a pour collaborateur un florentin, maître Rosso, qui devint chanoine de Notre-Dame de Paris et légua sa fortune au roi.

Autour du Primatice et du Rosso évoluent Bartolomeo Ghetti, Lucca Penni, Jean-François Rustici, Lorenzo Rinaldini, Benvenuto Cellini.

De 1527 à 1537, l'émailleur et sculpteur Jérôme Della Robbia travaille au château de Madrid.

L'arrivée des Italiens et les honneurs qui leur sont justement donnés n'empêchent point François Ier d'apprécier les artistes français, un Jean Bourdichon, un Geoffroy Tory, un Pierre Chambiges, un Philibert Delorme, un Pierre Bontemps et un Pierre Lescot. Il accorde son estime à Jean Clouet et pose maintes fois devant lui; s'il installe Léonard de Vinci au château de Clos-Lucé, s'il comble de récompenses un Benvenuto Cellini, il reste essentiellement français d'esprit et de conceptions, comme le prouvent les lettres adressées à sa mère, les dictons conservés à Aix, les poésies spirituelles et sentimentales qui lui sont attribuées.

Les dépenses du roi et de sa maison s'élevaient à la somme de un million et demi; les écuries contenaient, nous dit M. Pierre Champion, près de douze mille chevaux appartenant aux races les plus belles.

D'un esprit encyclopédique, moderne dans ses désirs, il détestait l'aspect sombre et triste des forteresses médiévales; aussi fit-il abattre le donjon du Louvre; aussi voulut-il, à Blois, à Madrid, à Fontainebleau, des façades riantes et simples, des intérieurs clairs et spacieux, aux couleurs harmonieuses.

La présence de femmes belles et instruites dans une cour voluptueuse et déjà païenne de sentiment, entraînait à un idéal nouveau, dont les arts gardent le témoignage.

Plusieurs portraits et dessins de François Clouet conservent le regard mélancolique et rêveur du roi Henri II, monté sur le trône en 1547.

Sans posséder la magnificence de son père, il aimait sincèrement la beauté; Pierre Lescot et Jean Goujon bénéficièrent de sa protection aimable et douce,

ils embellirent le Louvre et y rivalisèrent de talent.

Vers 1549, la ravissante façade, située auourd'hui entre le pavillon de l'Horloge et le pavillon du roi, était achevée; elle montrait l'utilisation des motifs gréco-romains, avec ses trophées, ses divinités graciles, ses prisonniers enchaînés, ses renommées, ses allégories de la Guerre et de la Paix.

Mars et Bellone, Cérès et Neptune règnent sur les murs élevés par Lescot et délicatement sculptés par Goujon; d'ingénieux symboles représentent la Science sous l'aspect d'Archimède ou d'Euclide.

Tout révèle la présence de l'antiquité, d'une antiquité adaptée au goût français, à l'humeur enjouée des artistes parisiens.

A l'intérieur du palais, la salle des *Cariatides*, l'antichambre et la chambre de parade du souverain s'ornaient d'une décoration magnifique.

Le plafond de la chambre royale fut exécuté par Scibec de Carpi sur les dessins de Pierre Lescot; celui de l'antichambre réclama la collaboration d'Etienne Cramoy et de Jean Goujon; des vitraux de Jean de la Hamée ornaient les appartements du Louvre.

Une large place était réservée aux peintres; Louis et Jean Du Breuil, Thomas le Plastrier, Jean Testart, Jean Le Jeune, participent étroitement aux travaux qui se poursuivirent de 1547 à 1559; ils ne sont pas inférieurs à leurs confrères, ornemanistes, ébénistes, menuisiers et sculpteurs; ils égalent le génie des Hardouin, Cramoy, Biart, de Carpi, Riollé et Raoullant Maillart.

En dehors de Paris, Henri II se préoccupe de l'achèvement de la Sainte-Chapelle de Vincennes, consacrée en 1552; il y fait transporter le chapitre de l'ordre du Saint Esprit; le maître verrier Nicolas Beaurain y place des vitraux faussement attribués à Jehan Cousin et qui semblent plutôt inspirés de Philibert Delorme. Celui-ci reçoit le titre de surintendant des bâtiments royaux; l'architecte de la Grande Galerie de Chenonceaux, des châteaux d'Anet et de Gaillon, du palais des Tuileries, de tant d'autres chefs-d'œuvre incom-

parables, se voyait combler d'honneurs et de récompenses par le monarque.

Il en était de même pour Gilles Le Breton, qui, avec Delorme, devait créer la galerie Henri II à Fontainebleau. Rien de plus significatif de l'épanouissement de l'art français, rien de plus somptueux, de plus harmonieux, que cette galerie avec son plafond à vingt-sept caissons octogones marqués au chiffre du roi, avec sa tribune aux fines boiseries, avec sa cheminée, ses compositions mythologiques dues au pinceau de Nicolo Dell'Abbate, élève du Primatice, qui peignit également les exploits d'Alexandre le Grand, dans la chambre de la duchesse d'Etampes.

En ces lieux, comme au Louvre, les yeux et l'esprit assistent au triomphe de l'antiquité.

Triomphe parallèle en littérature; le grec et le latin deviennent d'un usage courant parmi ces hommes cultivés; Jean Dorat, Jacques Pelletier du Mans, Sibilet, Jean Martin, combien d'autres, prêchent le retour aux formes et aux conceptions antiques; Ronsard et Joachim du Bellay y sacrifient également à maintes reprises.

M. Pierre Champion insiste sur l'engouement des usages grecs et romains pendant le règne d'Henri II, engouement qui affecte non seulement les arts plastiques et les lettres, mais aussi les mœurs.

« Quand le roi rentre à Lyon, en 1548, on représente des combats de gladiateurs, une naumachie antique. A son entrée à Paris, l'année suivante, on édifie un arc triomphal, avec la statue de l'Hercule gaulois, les Argonautes, Jason, Castor et Pollux, des sirènes; un autre arc de triomphe, d'ordre corinthien, est surmonté de Pallas... »

La mort d'Henri II, l'avènement de François II et les massacres dont l'horreur inaugure des temps difficiles, ralentissent la floraison artistique; de 1559 à 1574, la vraie souveraine, l'inspiratrice de la politique française, c'est Catherine de Médicis; elle exercera un mécénat actif et vigilant avec une fermeté et une volonté inébranlables.

Déjà, elle avait réuni d'excellents peintres et sculpteurs pour agrémenter d'une ornementation précieuse le *Logis de la Reine* au Louvre; en 1563, elle achète des terrains aux Tuileries, puis elle fait dresser le plan d'un nouveau château par Philibert Delorme.

Ce plan comprenait deux pavillons encadrant trois avant-corps; les travaux s'échelonnèrent, de 1564 à 1570; ils provoquèrent une admiration unanime, un véritable concert de louanges; l'escalier tournant à noyau vide du pavillon central, parut l'une des plus belles réussites de l'architecture française; les artistes étrangers vinrent s'en inspirer et le copier.

Avec l'aide de Bernard Palissy, Philibert Delorme devait transformer les jardins des Tuileries en un parc édénique; des canalisations amenaient l'eau des côteaux de Saint-Cloud; des bassins, des arbres, des fleurs faisaient de cet endroit un séjour agréable, un cadre charmant, propre aux rêveries et aux promenades.

Catherine de Médicis eut toujours le souci d'encourager les arts et les lettres; elle tenait en haute estime les maîtres de son temps; Brantôme écrit en effet : « La cour de Catherine de Médicis était un vrai paradis terrestre et l'école de toute beauté, l'ornement de la France. Catherine y faisait fleurir une distinction et une politesse de conversation et de manières qui se transmirent après elle. Je ne crois pas qu'elle les ait importées d'Italie, mais plutôt qu'elle les apprit de François Ier et de sa sœur Marguerite de Navarre, les perfectionnant ensuite par un goût et des qualités qui lui étaient personnels. »

Les contemporains ont loué son amour de la musique et de la peinture, ses appartements remplis de tapisseries, de tableaux, de sculptures, de pièces d'orfèvrerie, la richesse de ses habillements, le luxe délicat qui régnait autour d'elle.

Malgré de nombreuses difficultés financières, de graves événements politiques, Henri III ne cessa jamais d'exercer un mécénat utile. D'un esprit vif et curieux, le nouveau roi avait été instruit par Amyot et

Villequier; il montrait un penchant naturel pour les lettres; il accueillit avec joie *Les Essais* de Montaigne; il emportait dans ses voyages les ouvrages de Nicolas Machiavel; son jugement était impartial.

Il employait les artistes attachés au service de Catherine de Médicis; il voulait des intérieurs somptueusement décorés; il avait été ébloui par un voyage à Venise; il recherchait les couleurs vives et gaies, les aspects plaisants; il savait être follement prodigue.

Les fêtes, carrousels, ballets, feux d'artifice, représentations théâtrales, qui se déroulèrent au Louvre, entre 1574 et 1589, dépassèrent tout ce que l'on avait vu auparavant; les mariages de mademoiselle de Martigues avec le marquis de Noménie, de Marguerite de Lorraine avec le duc de Joyeuse, furent le prétexte de réjouissances extraordinaires.

Avec Henri III s'éteignait la dynastie des Valois; elle avait joué un rôle capital et bienfaisant dans l'évolution de l'art français; elle avait participé étroitement à l'ascension de notre génie national; elle lui avait assuré une suprématie européenne; son culte de l'Italie s'était allié à une compréhension intelligente des exigences d'un pays, dont le passé était glorieux entre tous.

Il est impossible d'étudier l'histoire de la peinture française de 1328 à 1589, sans accorder une place d'honneur au mécénat royal; celui-ci s'est exercé avec un discernement, une continuité, une libéralité qui favorisèrent la création de chefs-d'œuvre sans prix.

La transformation profonde des idées et des mœurs au cours du XVIe siècle affecte simultanément les arts plastiques; ceux-ci traduisent les désirs nouveaux qui modifient le cadre de l'existence, changent les conceptions sociales, économiques et scientifiques, amènent des forces inconnues et rejettent des usages périmés.

De l'héritage médiéval au classicisme, le chemin parcouru, en moins de cent ans, est considérable; il

existe la même différence entre une enluminure de Jean Bourdichon et une toile de Du Breuil, qu'entre une composition de Fragonard et un sujet mythologique de Louis David.

Si aucune similitude ne rapproche les créations de Greuze et de Houdon, des œuvres du baron Gros et de David d'Angers, rien ne permet de comparer une miniature de Jean Fouquet à l'une des décorations de l'école de Fontainebleau; cependant, le laps de temps séparant ces deux œuvres paraît fort court.

Seul le portrait nous offrira le témoignage d'une esthétique traditionnelle, attachée aux souvenirs du passé, exempte d'influences extérieures.

Parce qu'elle reflète la complexité et le caractère révolutionnaire d'une époque de transition, la peinture française du XVIe siècle ne peut se comprendre si l'on n'accorde pas une attention soutenue aux conditions extérieures qui suscitèrent un changement complet de méthodes et d'idéal.

La Renaissance forme un ensemble homogène; c'est un palais majestueux dont chaque pierre a son utilité et contribue à l'ordonnance générale.

CHAPITRE X

La Peinture d'Histoire de Jean Bourdichon a Martin Fréminet

La dernière floraison de la miniature française, l'œuvre de Bourdichon et de ses élèves. — Les deux Jehan Cousin. — La première école de Fontainebleau. — Primatice et Rosso. — Henri IV et la seconde école de Fontainebleau. — Toussaint Du Breuil. — Jacob Bunel. — Ambroise Dubois. — Martin Fréminet. — Les œuvres anonymes de la fin du XVIe siècle. — Décadence de la Peinture d'Histoire.

Jardin de France, la Touraine s'épanouit sous un ciel clément en une souriante prospérité.

Les fleurs et les fruits y sont d'une beauté rare, tout y chante la gaîté et le plaisir de vivre, tout y révèle l'abondance et la quiétude.

Au printemps, c'est un parterre éclatant, une féerie de couleurs.

Poètes et artistes ont célébré les charmes de ces contrées paisibles et douces; ils en ont dit les divers aspects d'une saison à l'autre. Cependant, le grand amoureux de la flore tourangelle, celui qui en traduisit le mieux les merveilles, demeure Jean Bourdichon. « *Les Heures d'Anne de Bretagne* » conservent le témoignage de ses longues stations devant les parterres fleuris, de ses recherches patientes et minutieuses, de sa vision aiguë et délicate.

Rien ne peut suggérer la radieuse impression que produisent les trois cent trente-sept pages de ce manuscrit, illustre entre tous.

Chaque feuillet s'encadre de lis, de roses, de fram-

boises, de fraises, de mauves, d'iris, de trèfles, de bleuets.

On admire des plantes aux noms étranges, dont les plus curieuses sont : le blé de Turquie, la bote cornille, la garencelle, la fleur de Marion, la langue de vache, le réveille matin, la coquelourde, la nourille des bois, le ne m'oubliez mie, et combien d'autres encore!

Parmi cette flore, où chaque essence se reconnaît, où le botaniste le plus exigeant trouve une exactitude rare, où des savants tels Adrien de Jussieu et Decaisne, relevèrent une précision sans défaillance, s'agite une faune non moins parfaite.

Papillons aux ailes lumineuses, chenilles vertes, sauterelles, criquets, araignées, escargots, multiples insectes, tout est transcrit avec une véracité que nul ne pourra jamais dépasser ni égaler.

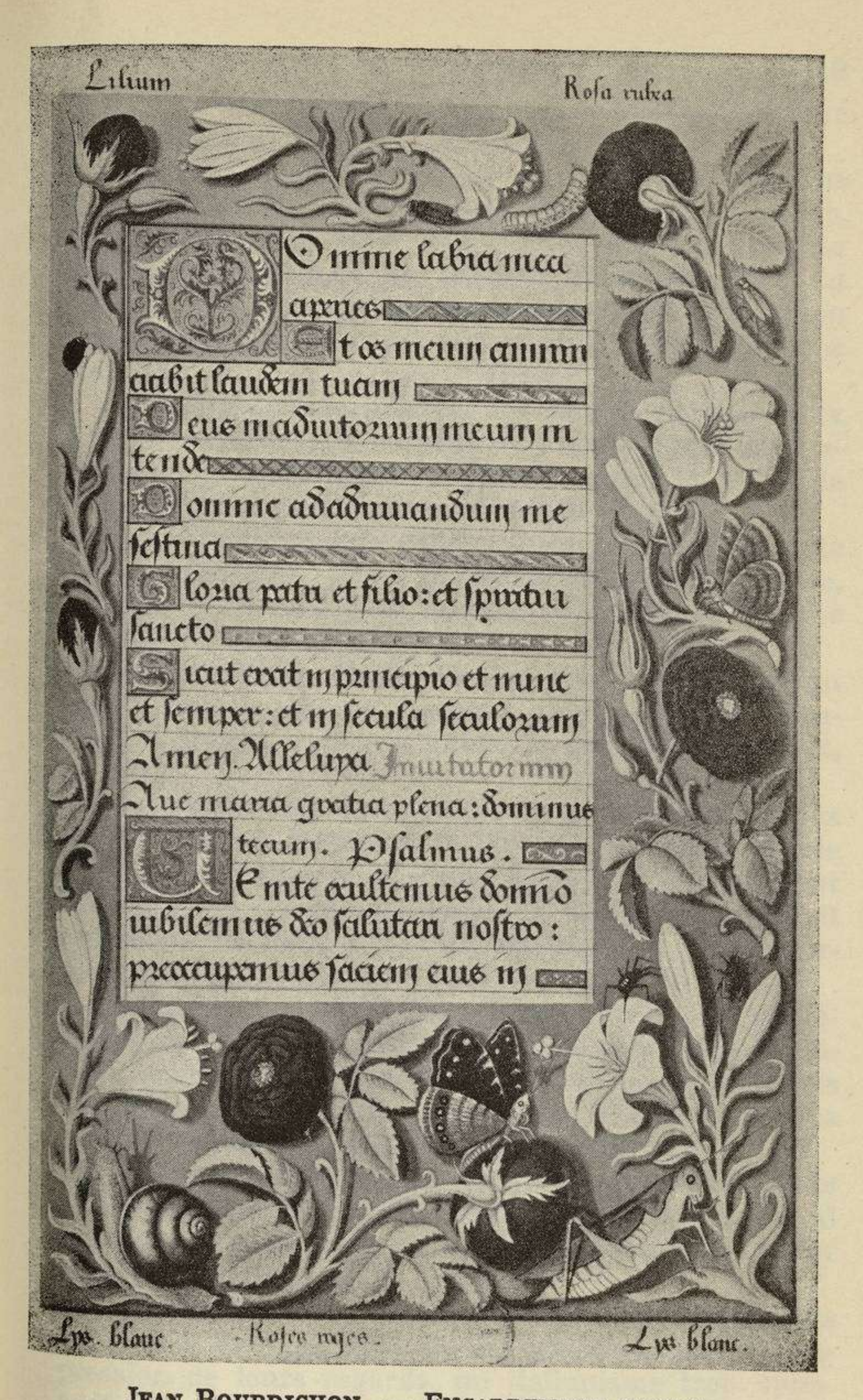
Jean Bourdichon parvient à serrer la nature de très près, il en donne l'illusion : dessin et couleur forment un ensemble complet; le caractère documentaire ne restreint pas le caractère artistique.

Ici vraiment s'exprime en un suprême feu d'artifice le culte du Moyen Age pour tout ce qui vit; ici se cristallisent les enseignements de Jean Pucelle, de Limbourg et de Fouquet, ici resplendit l'humble admiration du peintre, en face de la nature créée par Dieu.

Un sentiment de mélancolie s'empare de l'esprit à la pensée que ce livre clôt l'épanouissement de la miniature française; *Les Heures d'Anne de Bretagne* en sont le chant du cygne, la suprême et dernière étincelle.

Le 14 mars 1508, Jean Bourdichon recevait un mandat de six cents écus pour avoir « *richement et somptueusement enluminé les grandes Heures, destinées au service de la Reine* ».

Juste récompense d'un labeur considérable, auquel il s'était appliqué avec passion, depuis de nombreuses années. L'ouvrage débute par une composition figurant *Anne de Bretagne en prière au milieu de ses suivantes*, puis vient le calendrier habituel, où se suc-



Jean Bourdichon. — Encadrement floral.
Heures d'Anne de Bretagne. — 1508.
(*Bibliothèque Nationale*)

cèdent les mois de l'année, suivant le rythme employé par les enlumineurs du XVe siècle.

Parmi les chefs-d'œuvre de ce manuscrit, retenons *L'Annonciation*, avec la Vierge d'un sentiment exquis, un peu maniérée mais d'une grâce toute divine; *La Visitation*, parfumée de candeur et d'ingénuité; *La Nativité*, *La Présentation au temple*, d'une conception originale et nouvelle; *Job sur le fumier*, d'un réalisme étonnant.

Le maître semble préférer les visions paisibles aux visions tragiques; il ne possède aucune émotion dramatique, le pathétisme lui est étranger; la scène de *la Crucifixion* paraît conventionnelle et fade.

En revanche, quelle délicieuse apparition que cette *Sainte Catherine*, jeune princesse de la Renaissance, élégante et menue, dont la jolie silhouette se détache sur un beau paysage.

La Bibliothèque Nationale conserve jalousement un pareil trésor; elle ne l'expose qu'en de rares occasions; Léopold Delisle a publié le manuscrit complet, en 1913.

Il en existe différentes répliques dans les collections G. L. Holford, Edmond de Rothschild et au Musée britannique; elles sont d'une splendeur qui ne peut faire oublier l'original. Anne de Bretagne possédait également de *Petites Heures*, attribuées à Jean Bourdichon.

Celui-ci renonce à la flore imaginaire de ses prédécesseurs; les trois cents espèces de plantes qu'il dépeint sont imitées de la nature; en 1894, Jules Camus pouvait écrire un ouvrage intitulé : « *Les noms des plantes des Heures d'Anne de Bretagne* ».

De même, Bourdichon rejette les sujets compliqués au symbolisme obscur, il chérit la clarté et l'ordre, il repousse la laideur et la souffrance, son âme aspire à une pureté céleste.

Certains historiens lui reprochèrent son manque de puissance, la monotonie de ses physionomies, l'inexpression de leurs regards, un italianisme trop apparent; un simple coup d'œil sur les *Heures* de la Natio-

nale suffit pour anéantir ces critiques sans fondement.

Parmi les manuscrits attribués à Jean Bourdichon, Léopold Delisle cite : *Les Heures du roi Charles VIII, Les Heures de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples; Les Heures de la famille de Vendôme, Les Heures de Jean Bourgeois, confesseur de Charles VIII; Le Bréviaire franciscain de la collection Dutuit, Le Missel de Tours* et *Les Heures de Charles d'Angoulême.*

Aidé de son confrère Jean Poyet, il dirigeait de véritables ateliers d'enluminures, où collaboraient de nombreux artistes. Ces ateliers continuèrent son enseignement après sa mort; l'école de Touraine, jusqu'à la fin du XVIe siècle, vit entièrement sur l'héritage de Fouquet et de Jean Bourdichon.

Sous le règne d'Henri II, un peintre excellent illustre *Les Heures du roi Henri II,* dont plusieurs compositions sont traitées en camaïeu; de la même époque sont *Les Heures du connétable Anne de Montmorency* (musée Condé), *Les Heures de Dinteville* (Nationale), *Le Psautier de Claude de Gouffier* (Arsenal), *Le recueil des portraits des rois de France, offert à Charles IX par Jean du Tillet* (Nationale).

Citons encore *L'initiatoire instruction en la religion Chrestienne pour les enffans* (1527, Arsenal), qui contient l'image fameuse du roi de Navarre, Henri d'Albret.

Vers 1547, l'enluminure française oscille entre l'italianisme et les procédés flamands, elle a perdu l'originalité dont *La cité de Dieu* (Nationale), contemporaine de Louis XI, conservait la marque; désormais elle se dirige vers une décadence rapide.

En dehors de ses miniatures, Jean Bourdichon s'adonnait à des œuvres plus considérables; il répondit successivement aux goûts éclairés de Charles VIII, Louis XII et François Ier.

Les documents témoignent de son activité, des commandes importantes qu'il exécutait pour la cour, les grands seigneurs, les églises et les couvents; en 1491, il livrait au roi treize tableaux sur des thèmes religieux.

JEAN BOURDICHON. — L'ANNONCIATION. — 1508.
Heures d'Anne de Bretagne.
(*Bibliothèque Nationale*)

François Ier appréciait son talent et le comblait de faveurs; il était, avec Jean Perréal, son meilleur artiste français; jusqu'en 1520, date de sa mort, nous suivons les travaux de Bourdichon; ils honorent l'école nationale, au moment de l'envahissement italien.

Malheureusement, il reste peu de chose de ces peintures, de ces portraits, de ces ensembles décoratifs, où excellait le maître tourangeau, à l'exception du Triptyque de Loches et du portrait de Charles Orland, qui lui sont attribués sans preuve; nous ne pouvons le juger que sur des livres.

Si la Touraine, la Provence, la région niçoise, la Champagne entretiennent des foyers artistiques intéressants, d'autres régions de la France offrent le spectacle d'une activité infiniment précieuse. Dans la ville d'Amiens, où s'élaborèrent tant de joyaux insignes, une académie renommée, *Le Puy Notre Dame* donne annuellement un tableau à la cathédrale.

Ces tableaux se ressemblent, bien qu'ils soient de valeurs inégales; le musée d'Amiens en expose une vingtaine, l'un d'eux a été peint, vers 1520, il figure *la Vierge, sous un palmier, entre saint Christophe, saint Laurent, saint André et saint Pierre;* le fond est occupé par un beau paysage, tandis qu'une multitude de saints et de saintes agitent des palmes.

De cette charmante composition, nous pouvons rapprocher les ex-voto de la confrérie du *Puy d'Abbeville,* également évocateurs de la floraison nordique au XVIe siècle.

Floraison plus intense encore à Douai, où travaille le célèbre Jean Bellegambe, dont le musée de Lille conserve le triptyque intitulé *La Trinité adorée par Jean Coëne, abbé de Marchiennes, et par ses parents, assistés de leur saints patrons. La Fontaine de vie* et *Le rétable d'Anchin,* du même artiste disent son génie; ces créations prolongent les données médiévales

et les juxtaposent à l'idéal nouveau; leur dualisme ajoute à l'intérêt que nous y prenons.

Cependant, c'est à Sens dans la délicieuse cité des arts et des lettres que devait naître Jehan Cousin (1490-1561) le plus illustre des maîtres français de cette époque, celui dont la gloire éclipse celle de ses rivaux italiens.

Grâce aux savantes études de M. Maurice Roy, la personnalité de Cousin s'est dégagée du mystère et de l'obscurité qui l'enveloppaient; des documents irréfutables permettent de suivre sa brillante carrière, de mesurer l'étendue de sa renommée, d'apprécier la beauté de ses œuvres.

Après les années d'enfance et de jeunesse, il exerce les fonctions de géomètre expert; en 1530 il dresse des plans et des devis pour la ville de Sens; en même temps il travaille à la cathédrale; ses concitoyens semblent reconnaître ses talents et avoir souvent recours à lui.

Loin de se spécialiser il s'adonne aux choses les plus diverses; pour l'abbé de Vauluisant, il peint les faces d'un autel destiné à la cathédrale; il excelle dans la peinture sur verre. M. Roy lui attribue les verrières des chapelles Saint-Eutrope et de Notre-Dame-de-Lorette, verrières qui furent mises en place, de 1530 à 1542.

Des commandes rémunératrices apportent l'aisance et la considération; Jehan Cousin achète une maison à Sens, il acquiert des terres, un vaste jardin; il avait épousé, en 1520, Christine Rousseau.

Malgré l'estime qui accueillait ses moindres créations, il quitte Sens en 1538, pour aller s'établir à Paris, il y trouvera la fortune et la gloire.

Installé rue du Temple, il prend la qualité de maître peintre et de bourgeois de Paris, ses débuts sont faciles, une grande réputation le précède déjà.

Aussi nous voyons la confrérie de Saint-Etienne-du-Mont le prier de peindre trois cartons de tapisserie sur la vie de sainte Geneviève.

Pour l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, il termine,

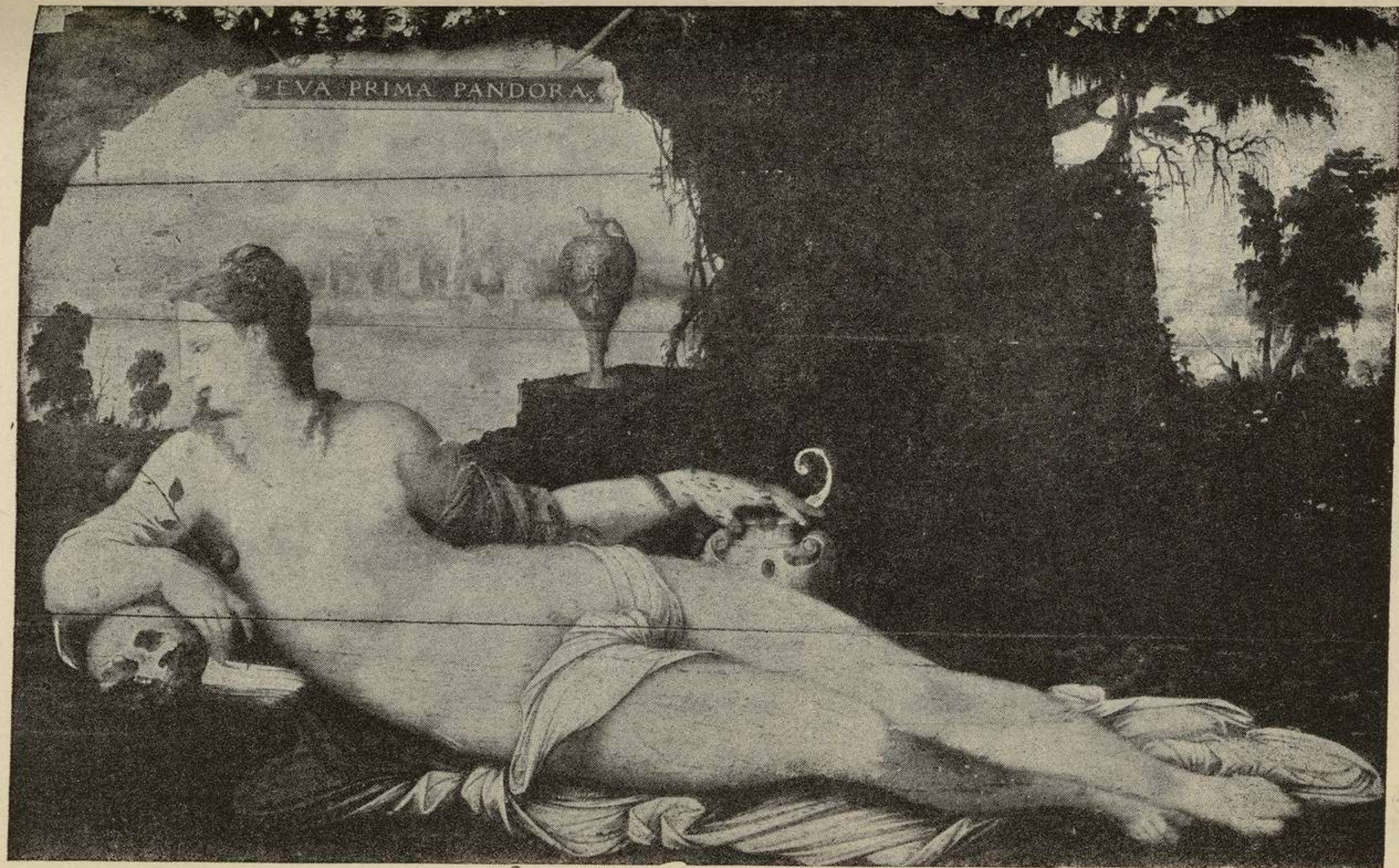


Photo Archives Photographiques

JEAN COUSIN. — EVA PRIMA PANDORA. — 1537.
(*Musée du Louvre*)

en 1549, des cartons de tapisserie consacrés à saint Germain.

M. Roy a découvert une suite de tapisseries, dont les dessins lui avaient été commandés, le 14 juillet 1543, par le cardinal de Gitvy; elles représentaient la vie de saint Mammès.

Deux pièces de cette suite ornent la cathédrale de Langres, la troisième appartient à une collection privée; jamais la personnalité de Jehan Cousin ne s'est affirmée avec plus de plénitude et de magnificence.

Bien qu'il n'ait jamais travaillé pour la cour, on le voit collaborer, en 1540, à l'ornementation des deux arcs de triomphe élevés rue Saint-Antoine lors de l'entrée de l'empereur Charles Quint à Paris.

Jehan Cousin mit quinze jours à achever sa tâche; il eut pour compagnons les peintres Antoine Félix et Pierre Préaux, le directeur général étant Jérôme Della Robbia.

Une opulence réelle permettait au maître de conserver son indépendance et sa liberté, de ne se plier à aucune démarche servile, de ne solliciter les faveurs de personne.

Son hôtel de la rue des Marais était princier, luxueusement aménagé, pourvu d'un vaste atelier où il aimait s'enfermer des journées entières dans le calme et le recueillement.

Le prestige de son nom s'étend au delà des frontières; chacun recherche tout ce qui sort de ses mains; en 1557, la riche corporation des orfèvres réclame de lui des vitraux pour son hôpital; des éditeurs, des graveurs viennent acheter ses dessins pour en illustrer les ouvrages de prix.

Ecrivain remarquable, pourvu d'une érudition étonnante, ayant expérimenté toutes les difficultés de son art, Jehan Cousin publiait, en 1560, son *Traité de Perspective;* il parut chez Jehan Le Royer.

Un an après, il s'éteignait au milieu de l'affliction de tous; il laissait huit enfants, six filles et deux fils, dont l'un sera son digne élève, le continuateur et le gardien de ses méthodes et de son idéal.

Idéal profondément imprégné d'italianisme, reflétant l'amour de l'antiquité classique, de l'ordre, de la mesure, des règles scolaires, et qui révèle une atmosphère parfois livresque.

Homme d'étude, Jehan Cousin attachait une importance extrême aux progrès du dessin, de la perspective, de l'anatomie, aux bases mêmes de la peinture; il rejetait toute naïveté, toute fantaisie primesautière.

Il aimait les formes élancées, les harmonies décoratives, la pureté des lignes, la précision des plus infimes détails.

Admirateur du passé, il consultait la nature, l'étudiait avec soin, ne sacrifiait jamais au pastiche et à la copie; bénéficiant de l'apport italien, il ne cessait de l'enrichir de ses expériences personnelles.

Le nu féminin, si rarement abordé par les artistes français du XVe siècle, sollicite son génie; il le traite avec une prédilection marquée, il le fait entrer dans les sujets mythologiques, les allégories et les scènes de l'Ancien Testament.

Au musée du Louvre, l'*Eva prima Pandora*, peinte avant 1538, offre un précieux témoignage de son esthétique.

C'est une jeune femme nue, couchée au milieu d'un paysage où se distinguent un fleuve et une ville; la figure, tournée vers la gauche paraît trop petite, les traits réguliers montrent l'application du canon hellénique; le corps, d'un dessin élégant, et la pose des jambes, font penser à la *Vénus endormie* de Giorgione (musée de Dresde) et à la *Vénus d'Urbin* de Titien (musée des Offices).

Le prototype de ces divinités, dont la radieuse beauté repose parmi les arbres et les fleurs, semble être la *Vénus* de Giorgione; elle aurait inspiré Titien et Palma, pour se transmettre, à l'aide de répliques et de gravures, aux maîtres français.

Il serait puéril de comparer de tels chefs-d'œuvre au tableau du Louvre; la *Vénus* de Dresde et celle de Florence rivalisent de splendeur triomphante; ce sont des joyaux dignes de rejoindre, sur un autre plan, la

Photo Archives Photographiques

JEAN COUSIN LE FILS. — LE JUGEMENT DERNIER. — FIN DU XVIe SIÈCLE.
(*Musée du Louvre*)

sculpture grecque, de ravir éternellement les esprits délicats et sensibles. Jamais aucun artiste n'a mieux compris la beauté de la femme, n'a mieux transcrit son admiration; dessin, couleurs, composition, tout est une délectation pour les yeux.

On peut rester des heures interminables devant ces toiles sans pouvoir épuiser les jouissances qu'elles nous procurent. Elles parlent aux êtres les moins éduqués comme aux historiens de l'Art; nul ne peut demeurer insensible à leur appel; toute création parfaite doit être accessible à la masse; du moment où elle se restreint à la compréhension d'une élite, où elle requiert une initiation préalable, elle accuse une infériorité manifeste.

La *Diane* de Gabie, la *Vénus* d'Arles et la *Vénus* de Cnide retiennent les regards de tous les visiteurs de notre Louvre; il en est de même pour les toiles de Titien et de Giorgione; au contraire, beaucoup d'enfantements prétentieux et obscurs des écoles modernes laissent chacun indifférent, parce qu'ils évoluent dans une atmosphère artificielle.

Atmosphère dont la présence enlève à l'*Eva prima Pandora* une partie de son intérêt; l'on perçoit les intentions littéraires de l'artiste, la complexité de ses désirs, l'usage de procédés d'atelier, l'absence de spontanéité et de simplicité. Loin de posséder la maîtrise étourdissante des grands Vénitiens, de se complaire dans l'amour de la vie, Jehan Cousin montre une technique pesée, une couleur désagréable, un dessin sec et surtout une préciosité qui nous paraît trop savante.

Ces réserves faites, l'*Eva prima Pandora* réclame l'attention, elle engage la peinture française dans l'étude du nu et la réalisation d'un immense progrès.

M. Roy attribue à Jehan Cousin le *Jubé de la chapelle de Pagny* (collection M. E. Foulc); cette pièce de premier ordre atteste, une fois de plus, son talent de sculpteur et d'ornemaniste.

*
**

Elève de son père, admis, très jeune encore, à collaborer à ses travaux, pourvu d'une solide instruction classique, Jehan Cousin le fils (1522-1594) allait jouir d'une renommée considérable.

Maître peintre de Paris, il habitait l'hôtel de la rue des Marais; de fréquents voyages le conduisaient à Sens; il y était accueilli avec honneur et respect, chacun souhaitait le retenir à son service.

En 1563, il participe à la décoration d'un arc de triomphe élevé en l'honneur de Charles IX et de Catherine de Médicis; en 1582, il exécute le portrait de Jehan Bouvyer, son neveu, de Marie Cousin, du chanoine Bouvyer et d'Etienne Bouvyer.

En dehors de ces séjours dans la ville, où tant de souvenirs l'appellent, il réside à Paris et y poursuit un labeur aux résultats précieux.

Vers 1568, paraissait chez Kerver son *Livre de fortune* (Bibliothèque de l'Institut), dédié au duc d'Alençon. Deux cents dessins figurent les emblèmes et allégories de la Fortune; ce recueil est l'une des merveilles de l'art français au XVIe siècle.

Quelques années après, il donnait le *Livre de portraicture* (1571), réédité jusqu'à nos jours et pourvu de gravures sur bois de Jean Leclerc reproduisant les études du maître consacrées aux proportions du corps humain.

La plupart des artistes devaient utiliser cet ouvrage, il reste un modèle apprécié de tous.

Enfin l'Italien Domenico della Sera publiait, en 1587, chez J. de Marnel, son *Livre de la lingerie*, agrémenté de patrons et de dessins par Jehan Cousin.

Celui-ci aurait également dessiné des marques de libraires, dont la plus connue serait *Jésus et la Samaritaine*, marque qui décorait les livres de Jacques du Puys.

Pour l'église Saint-Gervais, il composait les vitraux

célèbres représentant : *Le Jugement de Salomon, L'Annonciation* et *La Nativité.*

Les graveurs Etienne Delaune et Léonard Gautier consacrèrent leur talent à reproduire son œuvre, notamment : *Moïse montrant au peuple le serpent d'airain, La forge de Vulcain, La conversion de saint Paul;* d'autre part, le Flamand Pierre de Jode exécutait une belle estampe d'après *Le Jugement dernier.*

Aujourd'hui au Louvre, ce tableau fut porté aux nues par les contemporains; l'on y découvrit un reflet de Michel-Ange, les auteurs du XVIe siècle ne tarissent pas d'éloges à son sujet.

André Félibien écrivait vers 1666 : « Un des plus beaux ouvrages que l'on voit de Jehan Cousin est un tableau du Jugement universel qui est dans la sacristie des Minimes du bois de Vincennes. Par ce tableau, on voit combien il était savant et abondant en belles pensées et nobles expressions. »

Certes, il est difficile de ne pas admirer cette scène grandiose, traitée avec une science réelle du groupement des personnages, de la perspective, des raccourcis les plus malaisés; l'imitation de l'Italie et du plafond de la chapelle Sixtine s'allie à une virtuosité et à une habileté surprenantes.

Le Jugement dernier affirme des progrès essentiels; il surabonde de connaissances diverses, il cristallise les possibilités d'expression nouvellement acquises par les artistes du XVIe siècle; ses défauts ne font pas oublier le pas décisif franchi en peu d'années; il prépare les données classiques, il en offre une préface incomparable.

Au nombre des dessins attribués à Jehan Cousin, le Louvre conserve une pièce intéressante avec le *Projet d'un vitrail de la chapelle des Célestins de Paris.*

Quant au recueil de portraits au pastel et aux crayons de la Bibliothèque Nationale, M. Roy y discerne l'œuvre des élèves et apprentis du grand artiste.

Peintres, graveurs, dessinateurs, illustrateurs, ornemanistes, écrivains, les deux Cousin tiennent une

place de choix dans l'évolution de la peinture française du XVIe siècle.

En face de la montée italienne et des influences étrangères, ils maintiennent le prestige de leur pays, ils reçoivent le tribut d'une admiration européenne, ils dominent l'école parisienne, ils transmettent aux siècles futurs des enseignements utiles.

*
**

Au seuil de leurs règnes, François Ier et Louis XIV rappellent les héros antiques.

Ils en ont l'audace et le courage, ils rêvent d'une gloire immortelle, ils relisent avec fièvre les actions d'éclat, relatées par Plutarque et Homère.

Mars, Achille, Hercule, Alexandre le Grand, sont des modèles qu'ils brûlent d'égaler, ils aspirent aux couronnes de lauriers, aux triomphes, ils se voient franchissant les marches du Capitole.

Conscients de leurs devoirs, ils assument avec dignité chacune des fonctions royales, ils imposent le respect et l'admiration, ils étendent sans cesse leur prestige personnel et celui du trône de France.

Ils tendent inconsciemment à se déifier eux-mêmes, ils veulent perpétuer leurs victoires et leurs conquêtes par des œuvres d'art d'une magnificence rare, ils réunissent autour d'eux les meilleurs architectes, peintres, sculpteurs et ornemanistes, ils les comblent de récompenses et d'honneurs, ils se montrent prodigues et généreux.

Ces princes d'une bravoure intrépide demandent à des maîtres expérimentés de figurer leurs actes glorieux, ils désirent être assimilés aux personnages illustres d'Athènes et de Rome, il leur plaît de revêtir l'armure d'Alexandre, d'évoluer au milieu d'un olympe peuplé de belles divinités; leur orgueil se délecte à cette union de la légende et de la réalité.

Voluptueux et sensuels, ils recherchent aussi les aspects aimables; aux côtés de Mars, Vénus apparaît

toujours; le paganisme de Fontainebleau et celui de Versailles sont identiques.

La présence du souverain, symbole de l'unité nationale, sommet de toute hiérarchie humaine, implique l'unité artistique, la coordination des efforts individuels au service d'un idéal commun, elle implique l'obéissance à un metteur en scène.

Ce metteur en scène, François Ier et Louis XIV l'ont trouvé; Le Primatice et Charles Le Brun répondirent en effet à leurs exigences, ils excellèrent à créer des ensembles homogènes, équilibrés, des ensembles révélant un chef d'orchestre, dont l'autorité permettait l'utilisation des talents les plus divers et parfois les plus opposés.

Fontainebleau et Versailles sont nés de la volonté d'un homme; ils conservent le témoignage de goûts éclairés, d'un mécénat fastueux, de nobles aspirations.

Le XIXe siècle n'a jamais pu égaler de telles visions, il n'a jamais connu la discipline bienfaisante qui donnait à un grand artiste la direction absolue d'un plan à réaliser, il a ignoré la fusion totale des arts plastiques en vue d'un but commun, il lui a sans cesse manqué un ordonnateur, tels que Le Primatice et Le Brun, des mécènes comparables à François Ier et au Roi Soleil.

Quand nous pénétrons au sein des appartements de Fontainebleau, ce n'est point le souvenir de Napoléon qui nous intéresse, ce n'est point le luxe lourd et de mauvais goût d'une cour de parvenus, ce sont les pièces où revit le souvenir du vainqueur de Marignan, la galerie François-Ier, la chapelle, les salons; c'est l'évocation d'un épanouissement artistique vraiment remarquable.

En 1531, Giovani Battista Rosso (1496-1541) arrivait en France; il allait réaliser un vaste programme et déployer un talent de fresquiste dont le souvenir demeure sur les quinze compositions, entourées de cartouches en stuc, qui ornent la galerie François-Ier.

Les sujets empruntés à Hérodote, Ovide et Apulée font songer à ceux que traitera Charles Le Brun à

Versailles; déjà Rosso célèbre par deux allégories flatteuses le gouvernement de François Ier.

Il est impossible de juger ces peintures, elles ont été restaurées à plusieurs reprises; cependant, il est permis de louer la souplesse et la variété qui s'y trouvent, l'élégance des proportions, les nus féminins aux lignes gracieuses et pures.

En dehors de la galerie François-Ier, le Rosso devait exécuter une *Léda* imitée de Michel-Ange, une *Judith* et un tableau intitulé *Les Piérides;* il peignit également un *Christ* pour la chapelle du château d'Ecouen.

Inspirées de Michel-Ange, du Corrège et des Bolonais, les œuvres de Rosso, stucs et fresques, témoignent d'un sentiment décoratif très heureux, d'une richesse d'invention jamais tarie, d'une science technique sans défaut.

Ces qualités, nous les apprécions davantage chez Francesco Primaticcio, dit Le Primatice (1506-1570); il vint à Fontainebleau en 1532, précédé par une immense réputation.

François Ier le jugeait digne de conduire, avec Rosso, les travaux de son palais; il lui donna les marques d'une estime sans réserve; il le combla d'argent et de distinction, il le laissa libre d'agir à sa guise, d'appeler autour de lui les disciples et les collaborateurs de son choix.

D'Italie arrivèrent successivement Benvenuto Cellini, Luca Penni, Salviati, Bagnocavallo, Niccolo Dell'Abbate, une véritable colonie étrangère.

A peine installé, Le Primatice décore la chambre du roi de huit compositions sur *La guerre de Troie;* il use, comme Rosso, de la fresque et du stuc; même procédé pour la chambre de la reine et pour le portail du côté de l'étang, orné de sujets sur *La légende d'Hercule.*

Rosso et Le Primatice travaillèrent ensemble au pavillon de Pomone et au pavillon des poêles; ensemble, ils élevèrent un arc de triomphe pour l'entrée de Charles-Quint à Fontainebleau.

Un événement douloureux devait hâter la mort du

Rosso; celui-ci avait accusé faussement son collègue et ami Pellegrin de l'avoir volé; il l'avait fait mettre à la torture. Accablé de remords, il se tua, laissant le meilleur de son œuvre en France.

M. Louis Dimier, l'éminent historien de l'Ecole de Fontainebleau, note que Le Primatice hérita de ses charges et de ses honneurs; il décora la chambre de la duchesse d'Etampes, l'appartement des bains, le cabinet du roi, la grotte du Jardin des pins.

De la prodigieuse activité de ce maître, il ne reste que d'infimes vestiges; ses peintures ont été refaites sans retenue, d'autres ont été détruites; la postérité a mal reconnu son génie. Les créations bien conservées du Primatice sont rares; il s'en trouve deux dans la collection Pembroke et à Castle-Howard.

Heureusement, de fort beaux dessins permettent d'apprécier les talents de ce Bolonais épris, lui aussi, de Michel-Ange et du Corrège.

L'étirement exagéré des figures de stuc de Fontainebleau, les formes graciles des nymphes qui entourent ses fresques lui furent reprochés; on y vit un maniérisme insupportable, un procédé scolaire.

Il est certain que la mode des proportions allongées vient du Corrège; celui-ci brossait, de 1526 à 1530, *l'Assomption* de la cathédrale de Parme; il devait se plier aux nécessités imposées par la décoration d'une voûte et créer des anges aux corps démesurés et pourtant ravissants.

Détruite sous le règne de Louis XV, *La galerie d'Ulysse* présentait cinquante-huit épisodes de l'*Odyssée;* Le Primatice semble avoir été aidé par des Italiens et des Français.

Les estampes de Van Thulden et de Ducerceau gardent le souvenir de cet ensemble somptueux.

Il se surpassait encore avec l'admirable ornementation de la salle de bal; elle lui valut l'amitié bienveillante d'Henri II, un hommage éclatant rendu à son génie, la confirmation des charges et titres, conférés par François Ier.

Jusqu'à sa mort, survenue en 1570, il bénéficie des

faveurs royales, conçoit des projets grandioses, les exécute en partie, dirige une pléiade de collaborateurs, impose sa volonté et ses goûts.

Les occupations nombreuses qui le réclamaient à Fontainebleau ne l'empêchèrent pas d'aller peindre aux châteaux de Meudon, de Beauregard et de Polisy, à l'hôtel du cardinal de Ferrare, à l'abbaye de Châalis.

Ce grand seigneur de la peinture eut une influence durable; la plupart des maîtres contemporains d'Henri IV vécurent de ses conceptions et respectèrent les dogmes qu'il avait édictés.

Le Primatice et le Rosso ont laissé en France une œuvre splendide; il est aisé d'en critiquer les procédés, d'en signaler les erreurs; cependant, la Galerie de François Ier, les stucs et les peintures de l'escalier du roi demeurent de très belles choses.

Ils aimèrent sincèrement l'antiquité, ils continuèrent l'idéal de Raphaël, de Jules Romain et du Corrège, ils surent créer des enfants délicieux, des guirlandes de fleurs et de fruits d'un sentiment décoratif exquis; ils surent modeler des nymphes voluptueuses, ils rendirent la mythologie vivante et l'adaptèrent aux désirs de l'époque.

Parmi les artistes occupés au palais, citons : Leroy, Badouin, Dorigny, Léonard Thiry, Josse Fouquet, Paris Bordone, Ruggieri, Nicolo Dell' Abbate, Charles Carmoy, Musnier, Rochetel, Geoffroy Dumoustier, Antoine Caron de Rouen.

Ce dernier composa un recueil de dessins sur *l'Histoire d'Artémise* (1562, Bibliothèque Nationale), dont l'on peut rapprocher les quatre cent quarante estampes d'Etienne Delaune (1519-1583), figurant des ornements, des grotesques, l'*Histoire de la Genèse* et reproduisant parfois les dessins de Jehan Cousin.

Dans la même voie travaillait le peintre graveur Etienne Dupérac (1560-1601); le Louvre possède un magnifique album où il reproduisit minutieusement des antiquités égyptiennes, grecques et romaines; à

la Bibliothèque Nationale se trouve une réplique de cette œuvre monumentale.

L'analyse parallèle de la peinture et de la gravure contemporaines montre le culte de l'Italie et du monde païen, les progrès étonnants accomplis en quelques années, la vaste et profonde érudition de nos artistes français.

Cependant, des nuages sombres se levaient à l'horizon; si le règne d'Henri II permit la réalisation de la célèbre Salle de bal, la construction de la chapelle de la Trinité; si Philibert Delorme, Ambroise Perret et Jacques Chanterel répondirent aux désirs éclairés du souverain, les règnes suivants ne furent point aussi propices au développement des arts.

La première école de Fontainebleau disparut dans la grande tourmente des guerres civiles, des invasions étrangères, de l'insécurité et de la misère; le foyer allumé par François Ier s'éteignit sous les cendres et les ruines accumulées par la férocité des hommes, le déchaînement des passions et du matérialisme.

Sous François II, Charles IX et Henri III, il manque un minimum de quiétude politique, économique et sociale pour redonner le spectacle d'un centre esthétique homogène, il manque un monarque victorieux et puissant, un artiste comparable au Primatice.

Catherine de Médicis s'intéresse surtout aux Tuileries, elle aime ses compatriotes italiens et les protège avec bonté; néanmoins, les difficultés financières l'empêchent de donner la mesure de ses aspirations fastueuses; la France souffre, elle attend une ère de paix et de calme, une période de tranquillité pour soigner ses plaies, acquérir à nouveau des forces, oublier le cauchemar des luttes fratricides.

*
* *

L'avènement au trône d'Henri IV, en 1589, apportait enfin l'espoir de jours meilleurs; les nuées qui obscurcissaient l'horizon se dissipaient lentement,

l'azur du ciel redevenait lumineux et clément, l'œuvre constructive du premier des Bourbons commençait son action bienfaisante.

Une fois l'anarchie brisée, la sécurité établie à nouveau par tout le royaume, le commerce et l'industrie favorisés par des lois équitables, il était possible de songer à une éclosion des arts plastiques.

Eclosion qui se produisit à partir de 1595, sous le nom de Seconde Ecole de Fontainebleau.

Formée de Français et de Flamands, ne comprenant que de rares Italiens, cette école ressemble à un brillant feu d'artifice; sa brève existence fut sans lendemain.

Elle devait puiser à Rome la source principale de ses inspirations; les maîtres qui la composent allèrent tous dans la péninsule y étudier les principes de leur art, ils voulurent se perfectionner au contact des génies, dont ils admiraient les œuvres.

Le voyage en Italie est déjà le complément indispensable des études artistiques, comme il le sera au XVIIe siècle.

Toussaint Du Breuil (1562-1602) appartient à la pléiade des peintres de la seconde école de Fontainebleau.

Pour la petite galerie du Louvre, il avait exécuté une décoration sur des thèmes empruntés aux *Métamorphoses d'Ovide*, à la *Gigantomachie* et à *l'Ancien Testament;* Henri IV se montra enchanté de son travail et le combla de présents.

Au Châteauneuf de Saint-Germain-en-Laye, il devait peindre dix compositions; deux seulement parvinrent jusqu'à nous.

La première, exposée au Louvre, s'intitule *Sacrifice antique*, elle semble d'une médiocrité rare; la seconde représentant *Une femme saluée par un guerrier*, appartient au château de Fontainebleau.

Il serait injuste de vouloir apprécier Du Breuil sur ces deux tableaux, car nous sommes privés des vastes

Photo Archives Photographiques

MARTIN FRÉMINET. — MERCURE ORDONNE A ENÉE D'ABANDONNER DIDON.

(*Musée du Louvre*)

ensembles décoratifs où il avait mis l'essentiel de son génie.

Directeur de la manufacture de tapisserie de la rue Saint-Antoine, il dessina la suite célèbre de *L'Histoire de Psyché.*

A défaut de peintures, dont la majorité a été abîmée ou détruite, les dessins du maître offrent le témoignage de son talent; le Louvre en conserve une quarantaine. Ces dessins, d'une facture précise et délicate, représentent des sujets antiques : *L'amour et Psyché, Funérailles d'un guerrier, Diane implorant Jupiter, L'assemblée des dieux;* des sujets religieux : *Le coup de lance, Le Jugement dernier, Buste du Christ;* des sujets contemporains avec *Les cérémonies de l'ordre du Saint-Esprit,* en plusieurs pièces traitées à la pointe d'argent, lavis de bistre et rehauts de gouache.

La mort ayant empêché Du Breuil d'achever la petite galerie du Louvre, Jacob Bunel (1558-?) termina cet ouvrage. Non seulement il peignit la voûte, mais il brossa sur les murs un certain nombre de portraits des rois et reines de France, depuis Saint Louis; l'incendie de 1661 a ravagé les travaux faits sous Henri IV; l'actuelle galerie d'Apollon ne conserve nul vestige des conceptions de Du Breuil et de Bunel.

Pour le maître-autel des Feuillants, il avait donné une *Assomption;* puis il brossait, peu après, une *Descente du Saint-Esprit,* destinée au couvent des Grands Augustins; il révélait encore son génie dans l'ornementation du chœur de Saint-Séverin.

Le chef-d'œuvre de Jacob Bunel, la magnifique galerie de Diane à Fontainebleau, a disparu sous le Premier Empire; des vandales et des sots ont laissé périr l'une des merveilles de l'art français.

Une collaboration étroite unissait fréquemment Bunel et l'anversois Ambroise Dubois (1543-1614).

Leurs œuvres voisinaient sur les murs de la Galerie de Diane et à la voûte de la petite galerie du Louvre.

Ambroise Dubois termina la galerie d'Ulysse; il usa de flatteuses allégories pour célébrer la beauté de Gabrielle d'Estrées; il donna la mesure de ses possibili-

tés dans la *Chambre de Théagène et Chariclée* et dans le *Cabinet de Clorinde*, à Fontainebleau.

Le baptême de Clorinde par Tancrède, tiré de *La Jérusalem délivrée*, du Tasse, est au musée du Louvre, comme le grand dessin : *Zénobie déplorant la mort de son époux tué dans un combat avec les Romains* et *l'étude d'enfant*, de l'ancienne collection Jabach.

Au côté de Dubois travaillèrent d'autres Flamands; Jean Dhoey, auquel Notre-Dame de Paris avait commandé un *Jugement dernier* et l'église de Vitteaux une *Trinité* (1592); Josse de Voltigen, auteur d'une *Descente de croix* (collection de La Briffe); Jérôme Franck; Thierry Aertsen et Finsonius.

Appartenant aux provinces les plus diverses, des Français rivalisèrent avec leurs confrères nordiques; M. Louis Dimier cite : Guillaume Dumée, Gabriel Honnet, Laurent Guiot, Louis Poisson, etc...

Un nom domine cette production secondaire, celui de Martin Fréminet (1567-1619).

Né à Paris, ayant grandi dans un milieu d'artistes, il ne devait pas tarder à révéler des dons exceptionnels; après des études patientes, il partit en 1589 pour Rome.

L'Italie lui réservait des satisfactions précieuses; il y rencontra l'écrivain Régnier et le célèbre graveur Philippe Thomassin; il y acquit une connaissance parfaite des règles de la peinture et du dessin, il y assouplit son talent par la pratique de la copie.

On le voyait dessiner sans cesse les monuments antiques, interroger les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange, parcourir la campagne romaine en quête de motifs intéressants.

Il désirait égaler les peintures monumentales des palais et des églises de Venise et de Rome, il apprenait les lois du plafonnement devant les créations de Véronèse.

Philippe Thomassin gravait deux estampes d'après son *Saint Sébastien* et son *Baptême du Christ;* lui-même montrait une habileté rare avec la jolie planche *La Vierge et l'Enfant Jésus*. Les années passées dans

ECOLE DE FONTAINEBLEAU. — LE LEVER D'UNE DAME.
FIN DU XVIe SIÈCLE.
(*Musée du Louvre*)

la ville éternelle furent des années bien employées; l'activité de Martin Fréminet ne se démentit jamais un seul instant, elle devait se poursuivre à Venise et en Lombardie, puis au service de Charles-Emmanuel de Savoie.

Rentré en France, vers 1603, il est nommé peintre ordinaire et valet de chambre du roi Henri IV; en 1606, il se rend à Fontainebleau pour peindre le Dauphin, il nous donne la première image du futur Louis XIII.

Bientôt, il aborde la décoration de la chapelle Saint-Saturnin, où il brosse quatre tableaux remarquables; puis il entreprend les fresques de la voûte de la chapelle de la Trinité, également à Fontainebleau.

Les cinquante-huit compositions de cette voûte demeurent l'une des perles de l'art français au XVIe siècle; l'on ne saurait trop en louer l'ordonnance décorative, inspirée de Véronèse et de Michel-Ange, la richesse de l'invention, la hardiesse du plafonnement, la connaissance parfaite de la perspective aérienne.

Martin Fréminet peignait à l'huile sur le plâtre, suivant un procédé dont il était fier; il sut agrémenter les épisodes de la vie du Christ et de la Vierge d'une multitude de détails qui ajoutent encore à l'intérêt de l'ensemble. Une scène comme *La chute des anges rebelles* mérite l'admiration.

Henri IV ne put voir l'achèvement de ce plafond, il tombait sous le couteau de Ravaillac, avant la réalisation de ses vastes projets.

Habitué à la peinture murale, connaissant les œuvres des maîtres vénitiens et romains, capable de résoudre les problèmes les plus difficiles, en possession d'une habileté acquise après des années de travail, Martin Fréminet pouvait donner une impulsion bienfaisante à l'art français.

Il avait l'habitude de délimiter avec précision les lignes de ses compositions, de manière à les rendre aisément lisibles, il aimait les aspects clairs.

L'harmonie de ses couleurs est supérieure aux tonalités de la première école de Fontainebleau, l'on y

aperçoit l'influence des fresquistes italiens, la recherche des nuances et des délicatesses.

Au musée du Louvre : *Mercure ordonne à Enée d'abandonner Didon* offre un exemple de ses mérites.

Fréminet confère à cette scène mythologique un charme réel, les enfants nus sont d'une grâce primesautière, Didon figurée sous les traits d'une séduisante jeune femme retient l'attention, sa physionomie est jolie, son corps d'un modelé souple; au contraire le guerrier représentant Enée paraît conventionnel, il est emprunté au répertoire classique.

Deux beaux dessins (Louvre) affirment encore son talent; l'un montre *Eros et les génies*, l'autre *l'Annonciation*.

Le salon carré du château de Richelieu devait être décoré par Louis Fréminet (+ 1651), fils du précédent; huit de ses compositions, figurant des docteurs et des pères de l'église, sont exposées aujourd'hui au musée d'Orléans; elles montrent une technique sculpturale en larges oppositions d'ombre et de lumière.

Beaucoup de peintures françaises de la fin du XVIe siècle demeurent anonymes; elles ont été groupées avec les créations de l'école de Fontainebleau, dont elles portent l'empreinte, sans que l'on puisse en retrouver les auteurs. Parmi les plus connues, retenons la *Diane chasseresse* du Louvre; longue et mince adolescente aux allures garçonnières, vision curieuse, d'une esthétique raffinée, sans agrément, dénuée de vie et de sensualité.

Nous préférons le *Lever d'une dame* (musée du Louvre); introduits dans la chambre à coucher d'une jeune beauté de l'époque, nous assistons à son lever et à sa toilette, les deux scènes se déroulant sur la même toile.

A gauche, la dame sort de son lit; son corps élégant est presque nu, ses traits sont agréables; des servantes lui présentent les vêtements légers du matin.

Il faut apprécier le luxe des moindres accessoires, le lit à courtines rouges brodées d'or, les glands épais de

l'oreiller, la splendeur des étoffes, minutieusement traduite par le peintre.

C'est bien là l'évocation de ces intérieurs opulents, dont nous parlent les écrivains et les poètes.

A droite, cinq servantes s'empressent autour de leur maîtresse, assise devant une table couverte d'un riche tapis, sur lequel sont posés un miroir et quelques flacons.

Une atmosphère de volupté enveloppe cette composition, une atmosphère un peu trouble; l'on songe aux bas-reliefs helléniques, et surtout à la fresque du Sodoma, figurant *Les noces d'Alexandre et de Roxane* (Farnesine, à Rome), à cette perle sans prix qui, à elle seule, vaudrait le voyage dans la ville éternelle.

***

Autour de Catherine de Médicis rayonnait un essaim de filles ravissantes; la cour de France était, en la deuxième moitié du XVIe siècle, le rendez-vous d'une pléiade de beautés incomparables.

Celles-ci, aspirant à jouer un rôle politique, littéraire et artistique, accueillent avec joie les modes dérivées de l'antiquité païenne, elles développent un goût nouveau, dont la peinture reflète les effets.

Les plus grands maîtres souhaitent la faveur d'une Gabrielle d'Estrées, déjà apparaissent les usages du XVIIIe siècle; un certain relâchement des mœurs s'accompagne d'une esthétique nouvelle, en opposition complète avec les idées du Moyen Age.

Attribuées à Niccolo Dell' Abbate (1512-1571), *La continence de Scipion* et *La toilette de Vénus* (Louvre) nous semblent au-dessous de la pire médiocrité; ces toiles cristallisent les défauts de l'école de Fontainebleau. Défauts nombreux chez les artistes de second plan, incapables d'originalité, élèves soumis aux doctrines officielles, préoccupés d'appliquer des recettes, se laissant aller à la routine et à la monotonie, ne regardant plus la nature et la vie.

Quand les hommes éminents disparurent, leurs dis-

ciples se traînèrent au sein d'une lamentable banalité, la fin de l'école engourdie par des procédés scolaires, privée de souffle et d'élan généreux, appelle une réaction.

Certains petits maîtres maintiennent encore le prestige d'une esthétique dont la sève s'épuisait rapidement; il en est ainsi pour l'Orléanais Jean Chartier, peintre et graveur en taille douce; pour George Boba, de Reims, auteur d'une *Vierge au donateur* (Louvre), attaché au service du cardinal de Lorraine et cité avec admiration par les écrivains de l'époque.

La personnalité de Simon de Mailly ou Simon de Châlons, est encore assez mal connue; au Louvre se voit une *Incrédulité de saint Thomas* (1535), au musée d'Avignon, une *Adoration des bergers* (1548) et une *Pieta* (1550).

Originaire de la Champagne, il mourut dans la cité des papes, vers 1562, après avoir joui d'une grande notoriété.

Jean de Gourmont (1483-1552), graveur sur bois, orfèvre et imprimeur, travaillait à Paris entre 1508-1520; il était le frère des célèbres éditeurs Robert et Gilles de Gourmont.

Ses planches d'architecture, ses sujets religieux sont traités avec une perfection magnifique, nul ne pouvait rivaliser avec lui.

En 1552, il s'installe à Lyon où il compose l'estampe intitulée *La Nativité* (1526), dont l'on rapproche le tableau du Louvre sur le même thème, provenant de la chapelle d'Ecouen.

Un grand nombre de musées provinciaux possèdent des œuvres anonymes de la fin du XVIe siècle; ce sont, en général, des allégories mythologiques, peuplées de nudités minces et aristocratiques, se détachant en notes claires sur des fonds sombres; leurs gestes paraissent apprêtés; quelques-unes nous plaisent par leur préciosité, leur élégance, la recherche d'une harmonie décorative aux arabesques délicates et raffinées. Le souci de l'antiquité refoule l'expression des sentiments de l'artiste; celui-ci se restreint volontairement

à des effets connus, hérités en partie des Italiens, il ne se renouvelle plus par un contact avec l'existence qui l'entoure.

Rien ne laissait prévoir, au terme de la Renaissance, les chefs-d'œuvre d'un Philippe de Champaigne, d'un Nicolas Poussin et d'un Vouet; l'anémie de notre art national encourageait les étrangers à s'installer à Paris, à y briguer les honneurs et les places; la cour et la ville faisaient appel à des Flamands et à des Italiens, chacun proclamait la fin du prestige français; la mort d'Henri IV marquait une époque de régression, sauf dans le domaine du portrait.

Quelques années après s'opère un changement complet; nous retrouvons une hégémonie merveilleuse; les grands artistes du règne de Louis XIII sont légion, ils abandonnent les théories néfastes de leurs prédécesseurs et bénéficient cependant des efforts et des recherches qui s'étaient poursuivis de 1500 à 1700; les exemples de Jehan Cousin et de Martin Fréminet servent de base à l'idéal classique.

CHAPITRE XI

Le Portrait français au XVIe Siècle

Les caractères du portrait à l'époque de la Renaissance. — Holbein et les Clouet. — La vogue des portraits peints et dessinés. — Jean Clouet. — François Clouet. — Corneille de Lyon. — Germain Le Mannier. — Guillaume Boutelou. — Jean de Court. — Jacques Patin. — Pierre Gourdelle. — Nicolas Denisot. — Marc Duval. — Les portraits anonymes. — Prolongement des méthodes du XVIe siècle sous Louis XIII.

Le portraitiste s'appuie sur la nature; il en traduit les divers aspects; il donne l'illusion de la réalité, imite scrupuleusement ce qu'il voit; il lui faut une connaissance parfaite du dessin, un talent de coloriste souple et nuancé.

Reproduction fidèle de la vie, son art ne peut se laisser aller à une fantaisie imaginative, car il s'éloignerait du but essentiel qui lui est assigné.

Non seulement il est obligé de posséder une technique sans défaut, acquise par de longues et patientes études, mais il est contraint à un travail d'analyse minutieuse, renouvelé pour chaque physionomie.

La routine, les procédés scolaires, l'improvisation ne sollicitent point son esprit; Holbein, Clouet, Van Dyck, Titien, Quentin de La Tour ont donné la plus haute définition de ses qualités. Une école de grands portraitistes fleurit toujours sur un terrain préparé par des siècles de civilisation; elle réclame un climat artistique évolué, hérité de multiples efforts, elle demande un métier capable d'imiter intégralement les

spectacles de la nature, elle ne souffre ni hésitation ni faiblesse.

Fixer les traits d'un visage, saisir l'éclat des yeux, immortaliser sur le papier ou la toile une expression fugitive, nécessitent une fine psychologie, une sensibilité aiguë; l'artiste est amené à suggérer un état d'âme, à travers l'enveloppe charnelle et l'aspect extérieur de son modèle.

Ayant la nature pour base et ne pouvant s'en détacher, le portraitiste échappe aux théories littéraires et philosophiques, aux influences de la mode; il puise sans cesse à la source de toute beauté et de toute perfection.

S'il délaisse un seul instant l'œuvre du Créateur, s'il abandonne son attitude d'humilité et de respect envers elle, il méconnaît les nécessités de son art, il tombe dans le conventionnel, la mièvrerie et la fadeur.

De tous les genres, le portrait est celui qui souffre le moins la médiocrité; il est impossible d'y réussir sans un talent exceptionnel.

Les exemples du passé, l'assimilation des progrès antérieurs, le désir de se perfectionner, l'amour de la vie, tels sont les sentiments indispensables aux peintres de la figure humaine. Pour ces raisons, l'art français du XVIe siècle devait exceller en un domaine difficile entre tous.

Déjà, les sculpteurs de Reims avaient créé des merveilles avec *La Vierge* et *La sainte Elisabeth* de la Visitation, *Le Vieillard Siméon*, les effigies de *saint Louis* et de *Philippe-Auguste;* déjà les maîtres d'Amiens s'étaient complu à reproduire les images de *Charles V*, de *Charles VI*, de *Bureau de la Rivière* et du *Cardinal de La Grange*.

Les XIIIe et XIVe siècles eurent la passion du portrait, ceux de *Charles V* et *de Jeanne de Bourbon* (1365-1370), aujourd'hui au Louvre, attestent les mérites de ces visions émouvantes.

A la grande vis du Louvre, Jean de Saint-Romain, Jean de Launay, Jean de Liége, Guy de Dammartin

et Jean de Chartres avaient sculpté les statues des rois et des reines de France.

L'usage des moulages sur le vif augmente au XIVe siècle; à Saint-Denis, on conserve les masques mortuaires des souverains; peintres et sculpteurs travaillent d'après eux.

En 1359, Girard d'Orléans peignait *Jean le Bon* avec une sincérité qui se retrouve dans le portrait de *Charles VII* par Jean Fouquet (1444); puis viennent les chefs-d'œuvre de Nicolas Froment, Pierre Villate, Charonton, Simon Marmion, etc...

Au seuil du XVIe siècle, enlumineurs, peintres, sculpteurs, émailleurs parviennent à une transcription magnifique de la réalité; un avenir brillant se dessine.

Il sera favorisé par la vogue des portraits aux crayons, où excellent les Clouet, les Corneille de Lyon, les Le Mannier, et les Dumonstier.

Déjà se perçoivent les caractères principaux, dont un Quentin de La Tour offrira les plus beaux exemples.

L'artiste se penche sur la nature, il la scrute, l'interroge, il s'efforce de la pénétrer; il ne choisit point, il transcrit les résultats de ses recherches sans rien retrancher ni ajouter. Son génie propre confère aux œuvres sorties de ses mains un aspect où se reconnaît la marque de sa sensibilité et de son individualité.

Loin de se restreindre au rôle d'appareil enregistreur, à l'action mécanique du copiste, il sait être véridique sans abdiquer ses impressions.

Une photographie, aussi réussie soit-elle, n'aura jamais qu'une valeur infime, le moindre portrait peint ou dessiné retiendra l'attention, parce que l'on y sentira la présence de l'artiste, parce qu'il y aura mis une parcelle de lui-même.

***

Dès la plus haute antiquité, l'Orient était parvenu à une conception étonnante; deux mille huit cents ans avant Jésus-Christ, les sculpteurs memphites donnaient les portraits du roi Kephren et du roi Didoufrî;

leurs successeurs de la ve dynastie modelaient l'inoubliable physionomie du Scribe accroupi (Louvre), les effigies de Râhotep et de son épouse; enfin, sous la XVIIIe dynastie, naissait cette merveille des merveilles, le buste de la reine Nofirtiti, femme d'Amenophis IV, gloire du musée de Berlin.

En dehors de l'Egypte, l'Asie Mineure, la Grèce et Rome devaient révéler un sens du portrait vraiment rare.

Les qualités que nous apprécions dans ces œuvres antiques, nous les apprécions également chez un Jean et un François Clouet; sous une forme extérieure différente, elles sont semblables

Entre la tête de Sénousrit III, du musée du Caire, et le dessin de Clouet représentant *Henri II*, il existe une parenté indéniable; chaque artiste a donné une interprétation scrupuleuse de son modèle, à l'aide des mêmes recherches de construction, de dessin et d'analyse psychologique.

Nous trouvons un plaisir égal à contempler ces deux œuvres, que des milliers d'années séparent; ce qui prouve, une fois de plus, l'éternité de l'art et son unité, rejette la théorie funeste de la fausse naïveté et du néo-archaïsme.

Chaque visage a sa beauté particulière; l'enfant et l'adolescent offrent la pureté des contours, la douceur des modelés, l'éclat des carnations fraîches; les vicissitudes de l'existence n'ont point altéré la physionomie, les passions n'y ont pas encore mis leur marque, c'est une fleur, éclose au matin, que nul n'a effleurée ni touchée.

Il y a dans les crayons français du XVIe siècle des évocations délicieuses de la jeunesse avec toute l'ingénuité qu'elles doivent comporter; il y a aussi des témoignages sincères de l'âge mûr et de la vieillesse; il y a des masques confiants et aimables, des masques tourmentés et affligés, des masques honnêtes et des masques repoussants.

Le maître, qu'il se nomme Jean Clouet ou Germain Le Mannier, ne flatte jamais, il accuse les imperfec-

tions, les laideurs, les rides, il n'obéit à aucun souci de courtisanerie, il est à cent lieues de l'attitude d'un Nattier ou d'un Raoux; entre la nature et lui, rien ne s'interpose pour diminuer sa sincérité. Aussi, l'ensemble de ces portraits ressuscite intensément à nos yeux un monde évanoui; les personnages contemporains de François Ier, Henri II, Charles IX, Catherine de Médicis et Henri III revivent devant nous, tels qu'ils étaient; bien plus, nous les suivons à différentes époques de leur vie, nous les comprenons mieux; il nous semble les avoir connus et fréquentés. Le roi, ses proches et sa cour, les seigneurs, les officiers, les ministres, les femmes de l'aristocratie et de la bourgeoisie, les hommes de lettres et les savants, tous restent gravés dans notre mémoire grâce au talent de grands artistes.

Ce talent provient d'une science du dessin difficile à surpasser; la ténuité et la précision des lignes constituant le contour des physionomies atteignent une beauté exquise; elles traduisent la nature sans aucun souci d'esthétique préétablie; les Clouet et les Dumonstier montrent une variété, une émotion primesautière, une sensibilité qui n'existent pas chez Ingres, celui-ci ayant compris le dessin comme une calligraphie.

Nous donnerions la majorité des portraits dessinés par Ingres pour un seul crayon de l'Ecole française du XVIe siècle, en particulier pour la ravissante *Marie Touchet,* œuvre anonyme appartenant à la Bibliothèque Nationale.

Exempts de tout dogmatisme rétrécissant et limitatif, en dehors des théories esthétiques, les crayonneurs de François Ier et d'Henri II répondent à nos désirs; ils restituent l'image de la vie, au moyen d'un art souple, varié, sans aucun apport littéraire ou académique. Qu'il s'agisse d'œuvres peintes ou dessinées, ils ont l'amour de leur métier; ils emploient des couleurs précieuses et durables; ils les placent suivant des procédés sages et expérimentés; ils ne laissent rien au hasard; ils ne se pressent jamais, ils ignorent toute

hâte; leurs créations sont parvenues dans un état de conservation parfaite.

Il faut admirer la justesse de leur coup de crayon, l'équilibre des ombres et des lumières, la subtilité des modelés; il faut surtout admirer la construction de toutes ces physionomies, car elle montre une étude approfondie de la nature, une connaissance étonnante de ses lois.

Le portrait d'*Henri II* par François Clouet (1559, musée du Louvre), résume bien l'habileté de ces artistes; ce minuscule panneau, où s'inscrit le roi de France, figuré en pied, égale les enfantements de Titien et de Van Dyck; *La mise en page*, dans un cadre exigu, est une merveille d'harmonie linéaire; la physionomie pensive et songeuse révèle un psychologue averti; les vêtements sont traités avec une sobriété qui n'exclut point la recherche des détails utiles; les couleurs accompagnent le dessin, le complètent, s'unifient à lui, donnant l'impression de la réalité.

De ce tableau, l'on pourrait rapprocher le magnifique dessin de la Bibliothèque Nationale, attribué à Guillaume Boutelou, et conservant les traits du roi *Henri III*, la superbe peinture consacrée à *Claude Gouffier* (musée Condé).

A la même époque, Hans Holbein mettait au jour des joyaux qui s'apparentent de très près à ceux des Clouet; il accédait à un sommet de perfection jamais dépassé.

En 1519, il peint *Boniface Auerbach*; en 1523, *Erasme de Rotterdam;* en 1527, *sir Henri Guildfort* et *Guillaume Warham;* en 1538, *John Chambers*, puis viennent les visions émouvantes d'*Henri VIII*, d'*Hubert Morette*, d'*Anne de Clèves*, d'*Edouard VI;* jusqu'à sa mort, survenue à Londres, en 1543, il ne cesse de produire des chefs-d'œuvre; les musées du Louvre et de Bâle, les collections de Windsor gardent jalousement les fruits de son génie.

Le rapprochement des dates est parfois significatif; nous voyons Jean Clouet terminer le dessin de *Claude de France* en 1519; celui de *Madeleine de Valois* en

1522, celui de *Marguerite de France* en 1528; il peint *Guillaume Budé* vers 1536, le portrait équestre de *François Ier* en 1539; il s'éteint en 1540, trois ans avant son rival Holbein.

Ayant participé à un idéal voisin, malgré la différence de pays et de formation artistique, Jean Clouet et Holbein témoignent de qualités similaires; si l'illustre Allemand s'élève au-dessus du maître français dans ses peintures, telles que *Le duc de Norfolk, Jane Seymour, Elisabeth d'Angleterre,* il n'est pas exagéré de comparer les dessins de Chantilly, du Louvre et de la Nationale, avec les dessins de Windsor et de Bâle; cette comparaison permet une juste idée de leurs mérites respectifs.

Holbein et Jean Clouet représentent des visages au repos, graves, concentrés, poursuivant une méditation intérieure; nul sourire ne relève les commissures des lèvres, nulle attitude conventionnelle ne vient s'efforcer d'embellir la nature; chaque personnage se présente simplement dans une lumière révélatrice et impitoyable, avec les attributs de ses fonctions, les vêtements de sa condition sociale.

Les femmes acceptent le réalisme des portraitistes; les rois et les princes ne réclament point des atténuations à leurs imperfections physiques; il faudra attendre Mignard, Raoux, Largillière et Nattier pour assister à un changement total des goûts et des idées; les conceptions d'Holbein et de Clouet se prolongeront jusqu'en 1650, pour renaître avec Quentin de La Tour.

***

En son hôtel parisien, Catherine de Médicis avait réuni plusieurs centaines de portraits dessinés ou peints; elle aimait regarder l'image de ses enfants, parents et familiers, l'image des hommes et des femmes mêlés à sa propre existence; ses yeux contemplaient volontiers les physionomies qui lui étaient chères.

Une seule pièce de ses appartements renfermait trente-deux petits panneaux enchâssés dans les lam-

bris; une autre chambre contenait des émaux de Limoges de forme ovale, figurant les portraits de personnages célèbres.

Pendant des années, la reine réclamait à Germain Le Mannier des portraits de ses enfants; il lui en fallait plusieurs par mois, elle voulait suivre leur développement, elle exigeait une scrupuleuse exactitude; elle se désolait de voir la maigreur et la débilité des uns, la tragique faiblesse des autres; elle connaissait, grâce aux peintres, les progrès de la maladie, l'épanouissement des tares héréditaires; elle possédait un journal véridique et parfois émouvant.

François Ier avait également voulu attacher aux enfants de France des artistes de talent; combien de dessins du Louvre et de Chantilly conservent les visages maladifs du dauphin François et de Charles d'Angoulême; beaucoup sons dus à Jean Clouet.

La vogue des *crayons* se poursuivit pendant le XVIe siècle; le nombre des portraits est incalculable, il se chiffre par milliers; malgré des pertes énormes, il en demeure aujourd'hui encore des exemples précieux.

Souvent un grand seigneur commandait vingt fois son image; il se constituait de véritables séries, reflétant les différents âges de son existence; il offrait un dessin comme l'on offre maintenant une belle photographie.

Une consommation grandissante devait amener les artistes à s'adonner à un genre rémunérateur et apprécié; ils reçurent des commandes, non seulement de la cour et de la noblesse, mais aussi de la bourgeoisie et du clergé; la province rivalisa avec Paris; elle eut ses écoles locales florissantes, notamment à Lyon, pépinière remarquable, d'où sortirent les Corneille et leurs émules.

L'absence de signature rend fort malaisée l'attribution de ces portraits dessinés; les recherches de MM. Louis Dimier, Henri Bouchot et Moreau-Nélaton ont projeté quelque lumière sur un terrain rempli de mystère, où il convient de s'aventurer avec prudence.

En général, le crayon constituait une préparation en

vue d'une peinture, d'un émail, d'une sculpture; l'artiste le gardait dans ses archives; il ne le montrait point; c'était pour lui un souvenir de ses recherches, avant la réalisation de l'œuvre définitive.

Après la mort des Clouet, Dumonstier, Le Mannier, Corneille de Lyon, des amateurs ont collectionné les pièces sortant de leurs ateliers; ils y ont attaché une valeur extrême; aux XVIIe *et* XVIIIe siècles, certains d'entre eux s'énorgueillirent de posséder des centaines de portraits dessinés.

Cependant, un grand nombre de crayons rehaussés de couleurs remplacèrent les peintures plus coûteuses et plus longues à exécuter; sous François Ier et Catherine de Médicis, ils jouèrent le rôle de la photographie actuelle; ils allèrent de la production commerciale aux joyaux les plus précieux.

Beaucoup décèlent une facture voisine, ce qui rend presque impossibles les hypothèses de la critique moderne, et nous amène à laisser dans l'anonymat des œuvres splendides.

Il y a peu de différence entre un portrait de Jean et de François Clouet, de Germain Le Mannier ou d'Etienne Dumonstier; le caractère de chaque maître échappe parfois à notre analyse; aucun n'a voulu se distinguer par des innovations tapageuses, aucun n'a souhaité accuser sa personnalité; tous ont eu la nature pour modèle.

Si nous groupons les chefs-d'œuvre principaux sous le nom de quelques artistes célèbres, nous pouvons être amenés à une revision complète de notre classement par une simple découverte d'archive, par la révélation d'une individualité inconnue.

*
**

Jean Clouet mérite la renommée éclatante qui entoure son œuvre, la gloire dont il fut comblé de son vivant, les honneurs et les louanges que lui décernèrent François Ier et Henri II, Jean Le Maire des Belges et Clément Marot.

Photo Giraudon.

JEAN CLOUET. — FRANÇOIS Ier. — 1515.
(*Musée du Louvre*)

D'origine flamande, fils d'un peintre bruxellois, dénommé Jean Cloet, il s'installe en France et ne tarde pas à y révéler un talent exceptionnel; les comptes de la Cour le mentionnent, dès 1516, avec le titre de valet de chambre ordinaire du roi, aux appointements de cent soixante livres par an.

En 1521 il réside à Tours, où il épouse Jeanne Boucault; il a pour confrères, également attachés à la Cour, Jean Perréal, Jean Bourdichon, Nicolas Belin de Modène et Barthelemy Guety.

La mort de Bourdichon lui permet de recueillir ses charges; il reçoit désormais deux cent quarante livres, auxquelles s'ajoutent de fréquentes gratifications.

Vers 1529, il est établi à Paris; il connaît une existence facile et agréable; les commandes ne lui manquent jamais; dix ans après, Clément Marot l'égale à Michel-Ange, en son *Epitre au roi sur la traduction des Psaumes de David;* il meurt en pleine apothéose, au seuil de l'année 1541.

Carrière brillante et unie, digne de la plus vive admiration, fertile en chefs-d'œuvre. Parmi ceux-ci, nous apprécions surtout les très belles peintures représentant *François Ier en 1518* (musée Condé), *Charlotte de France* (1520, collection Thomson), *le Dauphin François* (1522, musée d'Anvers), *François Ier en 1524* (musée du Louvre), magnifique portrait d'apparat, d'une qualité rare, *Guillaume Budé,* en 1536; enfin la gouache célèbre figurant *François Ier à cheval,* en costume d'apparat (1539, musée du Louvre).

Héritier des enlumineurs du Moyen Age, Jean Clouet conserve leurs mérites essentiels; mais il élargit leur manière, il se hausse à une conception plus moderne, il fait prévoir les portraits du XVIIe siècle.

Ses tonalités sont exquises de fraîcheur; il use des oppositions d'ombre et de lumière, d'un modelé puissant et vrai; il recherche les plans successifs; il ne conçoit pas la peinture comme une image plate sur une surface unie; il veut offrir la sensation du relief; il y parvient toujours. En ce sens, il innove les procédés

de la peinture postérieure; il opère une salutaire révolution dans la poursuite de la vie et de la sincérité.

Les dessins de Jean Clouet valent ses peintures; au nombre des attributions probables, retenons ceux qui nous conservent les traits de *Guillaume Budé, d'Erasme,* du *dauphin François,* de *Marguerite de France,* de *Charles d'Angoulême,* de *Claude de France,* de *l'Inconnu au Pétrarque,* de *Mesdames de Lautrec, de Langeac, de Castelpers;* tous ces joyaux se trouvent au musée Condé de Chantilly.

Etienne Moreau-Nélaton et Louis Dimier les ont publiés intégralement; Henri Malo en a donné un choix excellent dans un livre récent. Une lettre de Marguerite de Valois, sœur de François Ier, datée du 21 juillet 1527, a permis de connaître l'existence d'un frère de Jean Clouet, peintre comme lui, attaché au service de cette princesse et du roi de Navarre, recevant un traitement de deux cents livres par an.

On a voulu l'enrichir de portraits anonymes; plusieurs historiens l'appellent Clouet de Navarre; il vaut mieux avouer notre ignorance totale à son sujet, l'obscurité épaisse enveloppant son activité.

Au contraire, nous sommes bien renseignés sur la vie de François Clouet; du vivant même de Jean, il occupa une situation importante à la Cour de France et se fit naturaliser en 1541. Peintre et valet de chambre ordinaire, il bénéficie rapidement d'un traitement de deux cent quarante livres par an; on le compare à son illustre père, dont il est le disciple et le continuateur.

Comme Jean Perréal et Bourdichon, il excelle à se plier aux besognes les plus variées; il décore de peintures une voiture du roi; il ordonne l'aménagement et l'ornementation des écuries royales; il peint des fleurs de lis d'or sur les douze bannières placées à l'Hôtel du souverain au moment des funérailles de François Ier; il en peint d'autres sur les cottes des hérauts d'armes; il recouvre de noir le char, le cercueil et les lances qui serviront au transport du corps. A peine le monarque a-t-il rendu le dernier soupir qu'il moule son visage et

Photo Giraudon.

FRANÇOIS CLOUET. — HENRI II. — 1547.
(*Musée du Louvre*)

ses mains, puis il exécute une très belle effigie qui sera admirée par les spectateurs de la cérémonie funèbre.

La Bibliothèque Nationale conserve le registre où sont consignées les dépenses des obsèques de François Ier; les travaux dont Clouet assuma la charge paraissent considérables; ce grand artiste pouvait descendre aux nécessités du moment, répondre aux exigences de la Cour.

Henri II l'entoura d'une estime méritée; il lui donna, en 1551, l'office de commissaire au Châtelet, le combla d'honneurs et de bienfaits, voulut poser fréquemment devant lui.

Les écrivains de l'époque font monter vers François Clouet l'encens de leurs louanges.

Marc-Claude de Buttet, poète de la Pléiade, le trouve supérieur à Michel-Ange et à Raphaël; il le nomme l'Appelle français; Passerat écrit qu'il a dépassé la nature; François de Billon pense de même; Joachim du Bellay se considère comme l'humble admirateur du maître; Jodelle loue le portrait équestre d'Henri II.

Pour célébrer l'image de son amie, terminée en 1559, par Clouet, Ronsard écrit ces vers charmants :

Ha je la vois elle est presque pourtraite :
Encore un trait, encore un, elle est faite,
Lève les mains, ha! mon Dieu, je la vois!
Bien peu s'en faut qu'elle ne parle à moy!

Sous les règnes de François Ier et de Charles IX, les comptes de la maison royale attestent le maintien en fonction du peintre, avec tous les bénéfices et charges accordés quelques années avant; Catherine de Médicis ne cesse d'avoir recours à son talent qu'elle aime tout particulièrement.

Le 22 septembre 1572, François Clouet mourait en sa maison de la rue du Temple; il était enterré au cimetière des Innocents, dans le même caveau que son père.

Il laissait sa fortune à ses filles naturelles, Diane et Lucrèce, et à sa sœur Catherine; il laissait surtout à la postérité une œuvre magnifique.

Œuvre abondante dont une parcelle suffirait à la gloire d'un autre artiste.

En dehors du portrait d'Henri II, le Louvre possède d'autres peintures de sa main; le splendide *Pierre Quth* (1562), chef-d'œuvre de l'école française au XVIe siècle; le délicat *Charles IX* (1566), la sincère vision de *Claude de Beaune* (1563), l'image exquise d'*Elisabeth d'Autriche* (1571), joyaux sans prix, diamant aux feux éblouissants.

Le musée de Vienne expose un portrait de *Charles IX,* signé par François Clouet, daté de 1569, envoyé en Autriche à l'occasion du mariage du roi de France et d'Elisabeth; La National Gallery possède un portrait d'enfant de profil et un portrait d'homme, attribués à l'artiste.

A la collection Frédérick Cook, appartient le tableau représentant *Diane de Poitiers au bain* (1571); il existe une quantité élevée de répliques de cette œuvre dont il convient de rapprocher une composition figurant *Gabrielle d'Estrées et sa sœur la duchesse de Villars* dans une même baignoire : Gabrielle d'Estrées occupe la partie droite, elle tient une bague d'or; la duchesse de Villars, à gauche, presse le sein de sa sœur, allusion à la naissance du duc de Vendôme (musée du Louvre).

La similitude existant entre la *Diane de Poitiers au bain* par François Clouet et cette toile nous conduit à penser qu'il s'agit d'un thème courant à cette époque, obéissant à une esthétique dérivée de l'école de Fontainebleau.

Chantilly, la Bibliothèque Nationale et le Louvre réunissent l'ensemble des plus beaux dessins de François Clouet; c'est un trésor inépuisable où il semble difficile de faire un choix.

Dans un sens, les deux Clouet sont parvenus à une perfection qui ne sera point dépassée; il est certaines qualités dont le portrait français du XVIIe siècle perdra le souvenir; l'*Elisabeth d'Autriche* du Louvre égale les plus beaux Philippe de Champaigne, Rigaud et Largillière; elle présente des mérites de couleur, de des-

Photo Archives Photographiques

CORNEILLE DE LYON. — GABRIELLE DE ROCHECHOUART.
(*Musée Condé, Chantilly*)

sin, de psychologie qui ne pourront progresser encore car ils offrent l'image d'un épanouissement complet.

Si les portraitistes de Louis XIII et de Louis XIV accèdent à des possibilités techniques inconnues de leurs prédécesseurs; si un Clouet n'aurait jamais pu brosser les œuvres majestueuses et grandioses de Simon Vouet, de Bourdon et de Le Brun, ces derniers bénéficient des raffinements qui se trouvent dans les œuvres du XVIe siècle.

***

Brantôme a décrit la visite de Catherine de Médicis, en juin 1564, dans l'atelier de Corneille de Lyon.

Visite prouvant la notoriété de cet artiste peu connu, éclairant d'une faible lueur une existence enveloppée de brumes opaques.

Comme les Clouet, c'est un homme du Nord; après quelques années passées à La Haye, sa ville natale, il vient étudier en France, acquiert une maîtrise certaine; le dauphin Henri reconnaît son talent et le pensionne.

Vers 1544, il est établi à Lyon avec le titre de domestique de Monseigneur le dauphin; en 1547, il se fait naturaliser.

Si grande devient sa réputation que l'ambassadeur vénitien Giovanni Capelli parle de lui en termes laudatifs; le poète Eustorge de Beaulieu lui dédie un rondeau flatteur.

Il habite rue du Temple à Lyon, une grande maison où vivent sa femme, ses enfants, plusieurs de ses parents; la plupart peignent et dessinent, imitent sa manière; des élèves se joignent à eux; en 1569, la famille entière abjure le protestantisme.

Monté sur le trône, Henri II n'oublie pas son peintre; celui-ci reçoit des témoignages de la générosité royale; Charles IX lui conservera ses privilèges et ses honneurs.

Le grand nombre des collaborateurs gravitant autour de lui rend difficile l'attribution d'œuvres définies à Corneille de Lyon; cependant E. Moreau-Nélaton discerne sa manière dans le portrait de *Claude Gouffier*

(musée Condé). Au musée de Versailles se voit le portrait de *Suzanne d'Escars, dame de Pompadour;* dans la collection Lanckoronsky à Vienne, se trouve le portrait d'*Antoine de Bourbon;* enfin, le Louvre expose une suite de peintures qui pourraient être de sa main.

Parmi les plus belles, citons le *Portrait de jeune homme en noir,* le *Portrait de Charles de Cossé, comte de Brissac,* le *Portrait de Jean d'Albon,* le *Portrait de Jacques Bertaut,* le *Portrait de la marquise d'Elbeuf,* etc. etc.

Les meilleurs Corneille de Lyon valent les meilleurs Clouet; mais il s'y ajoute des créations médiocres, purement commerciales, faites pour répondre aux désirs d'une vaste clientèle; dénuées d'émotion et de vérité, elles révèlent le travail en série, elles sont l'œuvre de peintres secondaires profitant de la gloire du maître.

A l'époque où il était dauphin, Henri II avait donné à ses enfants un artiste uniquement chargé d'en reproduire les traits; cet artiste se nommait Germain Le Mannier; il excellait en son genre, E. Moreau-Nélaton lui attribue les dessins figurant *François II* (1552) et *Charles IX* (1552) au musée Condé.

Son frère, Eloy Le Mannier, semble plutôt un décorateur; la chapelle du château des Tournelles était peinte de sa main; la vie et la production des Le Mannier demeurent encore dans les ténèbres; toute hypothèse sur leur compte serait hasardeuse et risquée faute de documents pouvant l'appuyer. Cette absence de clarté s'étend sur la personnalité de Guillaume Boutelou (1510-1573).

François Ier lui avait donné la charge de suivre la maison de son fils aîné, François d'Angoulême, et de lui envoyer des portraits véridiques de cet enfant.

Avant cette époque, Boutelou avait participé aux créations de la première école de Fontainebleau sous Primatice et Rosso.

L'avènement d'Henri II le mit en pleine lumière; il se vit gratifié d'un traitement de soixante-dix livres; il s'éteignit en pleine activité.

D'après E. Moreau-Nélaton, le splendide *Henri II* de

la Nationale pourait être le fruit de son génie; une telle paternité l'éleverait à une place d'honneur, non loin des Clouet.

Jean de Court, qui remplaça François Clouet, en 1574, et fit partie de la maison du roi, en qualité de portraitiste, eut un fils, Charles de Court, qui bénéficia d'une vogue grandissante jusqu'au terme du règne d'Henri IV.

Nous ignorons les mérites des de Court comme ceux de Jacques Patin, successeur de Guillaume Boutelou; toute attribution serait du domaine de l'imagination.

Les comptes royaux mentionnent les artistes attachés au service de Catherine de Médicis; ce sont Pierre Gourdelle, Pierre Dumonstier, Cosme Dumonstier, Benjamin Foullon, Roger de Rogery.

Une estampe figurant *Thomas Gayant*, conseiller du roi en 1574, garde le souvenir du génie de Pierre Gourdelle (1540-1590), génie exclusivement consacré au portrait et dont la réputation s'étendit fort loin.

Il était le gendre d'Antoine Caron (1521-1599); celui-ci débuta par des peintures décoratives dans les églises et les couvents de Beauvais, sa ville natale; puis il collabora aux travaux de Fontainebleau sous la direction du Primatice.

Henri III et Catherine de Médicis eurent souvent recours à son talent; des écrivains célèbres, le poète Louis d'Orléans, Denis Simon et Antoine L'Oisel lui consacrèrent des pages admiratives. La situation qu'il occupait à la Cour indique un artiste de premier ordre, s'adonnant au portrait et aux compositions religieuses. Des estampes et un dessin de Th. de Leu (Bibliothèque Nationale) conservent les traits de cet homme éminent.

Pierre Ronsard, grand amateur de musique et de peinture, a parlé en termes élogieux du peintre-poète Nicolas Denisot (1515-1559); il lui a reproché amicalement de vouloir briller en deux arts différents et de disperser ses efforts.

L'importance donnée aux portraits de Denisot révèle un maître de talent plus qu'un amateur; La

Croix du Maine et Grevin l'égalent aux meilleurs artistes.

Malheureusement, nulle trace ne subsiste de ses créations; hypothèses et conjectures ne peuvent remplacer l'absence de documents. Denisot est une personnalité à laquelle la critique moderne ne rattache rien.

Les honneurs rendus à Marc Duval (1530-1581), les personnages illustres ayant posé devant lui, les faveurs des princes et de la noblesse, laissent supposer une carrière éblouissante. Graveur et crayonneur, il fut peintre et valet de chambre d'Henri de Navarre avant de passer au service de Charles IX. On connaît ses portraits de *Jeanne d'Albret*, des *Trois Coligny* et d'*Henri de Navarre;* ses planches d'ornements décoratifs (Bibliothèque Nationale).

Marc Duval est un artiste excellent, d'une habileté rare; il mériterait une étude approfondie de sa production.

A côté de ces noms qui jalonnent l'histoire du portrait français au XVIe siècle, il y a la multitude des œuvres anonymes, enveloppées d'une obscurité impénétrable, difficiles à identifier, se rattachant à des écoles imprécises.

Le musée du Louvre en possède de fort belles; signalons le magnifique *Michel de l'Hospital* d'une noblesse extraordinaire, les images véridiques de *François de Lorraine, duc de Guise;* de *Jean de Bourbon-Vendôme, comte d'Enghien* sur un fond bleu ciel faisant valoir l'éclat des carnations, de *Jehan Babou de la Bourdaisière*; de *Diane de France, duchesse d'Angoulême;* de *Silvie Pic de la Mirandole, comtesse de La Rochefoucauld;* de *Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy;* de *Chrestien de Savigny;* du *baron de Montmorency* et de *Catherine de Médicis.*

Des portraits d'*Henri III*, notre musée national expose trois exemples intéressants.

Un petit tableau représente le souverain en prière devant le crucifix; un autre le figure debout, en pied, vêtu d'habits clairs; le troisième est un grand portrait d'apparat où revit ce monarque intelligent et délicat.

Les bals de la Cour ont inspiré beaucoup de peintres, notamment ceux donnés pour les mariages d'Anne de Joyeuse et du duc d'Alençon (musées du Louvre et de Versailles).

Il faudrait des volumes pour énumérer les trésors du musée Condé à Chantilly, de la Bibliothèque Nationales, de l'Albertina de Vienne, des collections privées; c'est un monde de dessins et de peintures où ressuscite une époque entière; l'anonymat qui l'entoure ne peut affaiblir sa beauté; il prouve la richesse de l'Ecole française de 1500 à 1600.

Pour les maîtres de transition dont l'existence chevauche deux époques, les Dumonstier, les Lagneau, les Quesnel, les Du Guernier, nous prions le lecteur de se reporter au chapitre II de notre *Histoire de la Peinture française au XVIIIe siècle.*

Le début du règne de Louis XIII voit le prolongement de l'idéal précédent, un Wallerand Vaillant est encore fort près des Clouet et des Corneille de Lyon; un Robert Nanteuil continue les traditions des *crayonneurs* en les élargissant à la mesure de son propre génie.

Ainsi le portrait français devait connaître un épanouissement durable; de Girard d'Orléans aux peintres du Grand Siècle, il excelle à représenter l'homme dans son émouvante diversité.

Fin.

BIBLIOGRAPHIE

Chapitre I

Le monde romain ..... Par Victor Chapot, 1927.
L'Empire romain, évolution et décadence ..... Par Gustave Bloch, 1922.
Manuel d'archéologie romaine ... Par René Cagnat et V. Chapot, 1917-1920, 2 vol.
L'Afrique romaine ..... Par Gaston Boissier
La fin du monde antique et le début du moyen âge ..... Par Ferdinand Lot, 1927.
Les grandes invasions ..... Par Louis Halphen, 1933.
La fin du paganisme ..... Par Gaston Boissier, 2 vol. 1891.
La Gaule indépendante et la Gaule romaine ..... Par Gustave Bloch, 1900.
La Gaule romaine ..... Par Fustel de Coulanges, 1891.
De la Gaule à la France ..... Par Camille Jullian, 1922.
Histoire de la Gaule ..... Par Camille Jullian, 8 vol.
Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance ..... Par Camille Enlart, 3 vol. 1926.
La monarchie franque ..... Par Fustel de Coulanges, 1888.
Les origines de l'ancienne France. Par Jacques Flach, 4 vol. 1917.
Clovis ..... Par Godefroid Kurth, 1896.
La société mérovingienne ..... Par A. Marignan, 1899.
Charlemagne et sa cour..... Par Barthélemy Hauréau, 1857.
La civilisation en France au moyen âge ..... Par J. Evans, 1930.
Manuel d'archéologie chrétienne. Par André Pératé, 1892.
L'art en France des invasions barbares à l'époque romane .. Par Louis Bréhier, 1929.
Manuel d'art byzantin ..... Par Charles Diehl, 1925.

Justinien et la civilisation byzantine au VIe *siècle* ..... Par Charles Diehl, 1901.
Manuel d'art musulman ..... Par Ch. Marcais, 1927.
La Perse ..... Par Clément Huart, 1925.
Orient et Occident ..... Par Jean Ebersolt, 1928.
Histoire des Croisades et du royaume franc de Jérusalem.. Par René Grousset, 3 vol., 1935-1936.
Byzance; grandeur et décadence.. Par Charles Diehl, 1919.
L'empire byzantin et la monarchie franque ..... Par Am. Gasquet, 1888.
L'Occident à l'époque byzantine.. Par F. Montroye, 1904.
Les traditions classiques de la Peinture médiévale ..... Par G. Loumyer.

Chapitre II

L'art religieux du XIIe *siècle en France* ..... Par Emile Mâle, 1922.
L'art religieux du XIIIe *siècle en France* ..... Par Emile Mâle, 1898.
L'art religieux de la fin du moyen âge en France ..... Par Emile Mâle, 1908.
L'art allemand et l'art français du moyen âge ..... Par Emile Mâle, 1922.
Arts et artistes du moyen âge ... Par Emile Mâle, 1927.
L Eglise et l'art ..... Par Louis Dimier, 1935.
L'ordre de Citeaux ..... Par dom Anselme Le Bail, 1926.
La Trappe ..... Par Charles Grolleau et Guy Chastel, 1932.
L'architecture religieuse en France à l'époque romane et à l'époque gothique ..... Par R. de Lasteyrie.
L'art en Bourgogne ..... Par Perrault-Dabot, 1894.
Manuel d'archéologie française.. Par Enlart.
La Bourgogne ..... Par A. Kleinclausz, 1929.
La Bourgogne ..... Par Pierre Huguenin, 1930.
Dijon et Beaune ..... Par A. Kleinclausz, 1927.
Répertoire archéologique du département de l'Yonne ..... Par Quantin, 1868.
Les richesses d'art de la France.. Par Louis Réau.
La Bourgogne. — La peinture. — L'abbaye de Fontenay et l'architecture cistercienne ..... Par L. Begule, 1913.
Expansion de l'art français .... Par Louis Réau, 4 vol,
Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie ..... Par dom Cabrol.

Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance ..... Par Salomon Reinach, 1905-1923.
L'art grégorien ..... Par A. Gastoué, 1911.
Les primitifs de la musique ... Par A. Gastoué, 1922.
L'Eglise et la musique ..... Par A. Gastoué, 1936.
La musique du moyen âge ..... Par Th. Gérold, 1933.
Histoire et évolution des formes musicales du Ier *au* XVe *siècle*.. Par Machabey, 1928.
Nouvelle histoire de la musique. Par Henry Prunières, 1933.
Le théâtre en France au moyen âge ..... Par Gustave Cohen, 2 vol., 1928 et 1931.
Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge ..... Par Gustave Cohen, 1926.
Les Mystères ..... Par Petit de Julleville, 2 vol., 1880.
Le Mystère de la Passion en France du XIVe *au* XVIe *siècle* ... Par Roy (E.), 2 vol., 1903-1904.
Le théâtre à Paris et aux environs à la fin du XIVe *siècle* .... Par A. Thomas et Gustave Cohen, 1909.
Etudes sur le théâtre français du XIVe *et du* XVe *siècle* ..... Par E. Roy, 1902.
Répertoire des sources du moyen âge ..... Par Ulysse Chevalier, 1894-1909.
Le culte des saints ..... Par A. Marignan.
Les légendes épiques ..... Par Joseph Bédier, 1908-1913.
Histoire poétique du XVe *siècle*... Par Pierre Champion, 2 vol.
La poésie au moyen âge ..... Par Gaston Paris, 1885.
Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. ..... Par Gabriel Millet, 1916.
L'art chrétien, son développement iconographique ..... Par Louis Bréhier, 1928.
Etude sur le « Speculum Humanae salvationis » ..... Par Paul Perdrizet, 1908.
L'Hortus Deliciarum d'Herrade de Landsberg ..... Publié par Karl Kunstle, 1928.
La civilisation occidentale au moyen âge du XIe *au milieu du* XVe *siècle* ..... Par Pirenne, Cohen et Focillon (tome VIII de l'*Histoire générale*, 1933).
La philosophie au moyen âge... Par Et. Gilson, 1922.
L'art du moyen âge, — art plastique, art littéraire ..... Par Louis Réau et Gustave Cohen, 1935.

La formation du génie moderne.. Par René Schneider et Gustave Cohen, 1936.
Histoire de Charlemagne ..... Par A. Kleinclausz, 1934.
Les annales carolingiennes ..... Par Barthélemy Hauréau, 1857.
Etudes sur le règne de Hugues Capet ..... Par Ferdinand Lot, 1903.
Etudes sur la vie et le règne de Louis VIII ..... Par Petit-Dutallis, 1894.
La civilisation en France au moyen âge ..... Par Joan Evans, 1930.
Histoire de Saint Louis ..... Par Joinville.
Saint Louis ..... Par J. Boulanger.
Le règne de Philippe le Hardi... Par Langlois, 1887.
Philippe le Bel ..... Par le duc de Lévis-Mirepoix, 1936.
Histoire de Charles V ..... Par R. Delachenal, 3 vol., 1909.
Recherches sur la librairie de Charles V ..... Par Léopold Delisle, 1905.
Inventaire du mobilier de Charles V ..... Par J. Labarte, 1879.
Les grandes chroniques ..... Publiées par R. Delachenal, 1910-1915.
Chronique ..... Par Froissart.
Journal d'un bourgeois de Paris, 1405-1449 ..... Publié par A. Tuetey, 1880.
Histoire de Charles VII ..... Par Vallet de Virville, 1862-1865.
Histoire de Charles VII ..... Par du Fresne de Beaucourt, 1881-1891.
Louis XI ..... Par Pierre Champion, 2 vol., 1927.
Louis XI ..... Par Auguste Bailly, 1936.
Mémoires ..... Par Philippe de Commines.
L'avènement de Paris ..... Par Pierre Champion, 1933.
Splendeurs et misères de Paris, XIVe et XVe siècles ..... Par Pierre Champion, 1934.
Etudes sur l'industrie et la classe industrielle à Paris du XIIIe au XIVe siècle. ..... Par Fagniez,
Paris au temps de la Renaissance. — L'envers de la tapisserie... Par Pierre Champion, 1935.
Paris au temps de la Renaissance. — Paganisme et Réforme .... Par Pierre Champion, 1936.
Les Fêtes de France. — Coutumes religieuses et populaires ..... Par Maurice Vloberg, 1937.

Chapitre III

Histoire de l'art ..... Publiée sous la direction d'André Michel, 17 vol., 1905-1929.
Histoire universelle de l'art .... Par Louis Réau (tome I. L'Art primitif, l'Art médiéval), 1932-1935.
Histoire de l'art ..... Publiée sous la direction de Marcel Aubert, 1932-1933.
L'art des origines à nos jours... Publiée sous la direction de Léon Deshair, 2 vol., 1932-1933.
Histoire de l'art ..... Par Elie Faure, 5 vol.
Histoire de l'art ..... Par André Blum.
Histoire des peintres de toutes les écoles . . . . Par Charles Blanc, 1883, 13 vol.
La peinture, des origines au XVIe *siècle* . . . . Par Louis Hourticq, 1926.
L'art français, origines, la fin du XIIIe *siècle* ..... Par René Schneider.
L'art français, fin du Moyen, Renaissance ..... Par René Schneider.
Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet. Par Louis Dimier, 1925.
Histoire de la Peinture, école française, des origines au XVIIIe *siècle* . . . . Par Jacques Baschet.
La peinture française. Moyen âge et Renaissance ..... Par Louis Gillet, 1928.
La peinture française du IXe *siècle à la fin du* XVIe *siècle* ..... Par Paul Mantz, 1897.
Histoire de la peinture en France. Par Emeric David, 1863.
Les Primitifs français ..... Par Louis Dimier, 1929.
La peinture française : les Primitifs . . . . Par Jean Guiffrey et Charles Terrasse, 1912 et 1925.
Les Primitifs français, — 1200 — 1500 . . . . Par Henri Bouchot, 1904.
Catalogue de l'exposition des Primitifs français ..... Par Henri Bouchot, etc..., 1904.
L'exposition des Primitifs français; la peinture en France sous les Valois ..... Par Henri Bouchot, 1904.
La peinture à l'exposition des Primitifs français ..... Par P. Durrieu, 1904.
L'art primitif français et le style de Flandre et de Bourgogne... Par E. Baes, 1904.

Les traditions classiques de la peinture médiévale . . . . . Par G. Loumyer, 1920.
Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe *au* XVIe *siècle* . . . . . Par Viollet-le-Duc, 1854-1868.
La peinture murale en France du XIIe *au* XVIe *siècle* . . . . . Par Gélis-Didot et Laffillée.
Notice sur les peintures de Saint-Savin . . . . . Par Prosper Mérimée, 1845.
Les anciennes fresques du Poitou. Par Longuemas, 1881.
La peinture décorative en Anjou, du XIIe *au* XVIIIe *siècle* . . . . . Par Ch. Urseau, 1920.
Les mouvements artistiques . . . . Par H. Focillon, dans l'*Histoire générale*, tome VIII, 1935.
La peinture française à l'époque gothique . . . . . Par P.-A. Lemoisne, 1931.
La peinture en France . . . . . Par Paul Jamot, 1934.
Les Primitifs français; la peinture clunysienne en Bourgogne à l'époque romane . . . . . Par Fernand Mercier, 1932.
La miniature en France du XIIIe *au* XVe *siècle* . . . . . Par Henry Martin, 1923.
Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque nationale . . . . . Par Henry Martin.
Les peintres de manuscrit . . . . . Par Henry Martin.
La miniature byzantine . . . . . Par J. Ebersolt.
La miniature carolingienne . . . . . Par Amédée Boinet, 1923.
Enluminures des manuscrits du Moyen âge du VIe *au* XVe *siècle de la Bibliothèque nationale*. . Par Camille Couderc, 1927.
Les manuscrits et la miniature. Par A. Lecoy de La Marche.
Les tapisseries, du XIIe *à la fin du* XVIe *siècle* . . . . . Par Jules Guiffrey, 1912.
La tapisserie gothique . . . . . Par Demotte, 1922.
Le vitrail en France du XIIe *au* XVIIIe *siècle* . . . . . Par Félix Gandin, 1928.
Histoire de la peinture sur verre. Par F. de Lasteyrie, 1857.
La sculpture française du Moyen âge et de la Renaissance. . . . . Par Marcel Aubert, 1926.
Documents de sculpture française, Moyen âge et Renaissance . . . . . Par Paul Vitry et G. Brière, 3 vol.
Les sculpteurs français du XIIIe *siècle* . . . . . Par Louise Pillion, 1912.
Eglises romanes . . . . . Par Jean Vallery-Radot, 1931.
Au début de l'art roman . . . . . Par Deshoulières, 1929.

L'Art gothique en France. — Architecture et décoration. ..... Par Camille Martin, 2 vol.
Origines de l'art roman et gothique ..... Par Louis Courajod, 1899.
France ..... Par Louis Hourticq.

Chapitre IV

Les Primitifs parisiens ..... Par Marcel Poëte, 1904.
Les Primitifs et leurs signatures. Par F. de Mély, 1903.
Recherches sur les peintres du roi antérieurs au règne de Charles VI ..... Par B. Prost, 1886.
Jean Coste, peintre du roi Jean et de Charles V ..... Par B. Prost.
Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi du XIIIe *siècle à* 1500..... Par B. Prost, 1889.
Une famille de peintres parisiens aux XIVe *et* XVe *siècles* ..... Par l'abbé V. Dufour, 1877.
Notices de douze livres royaux du XIIIe *et du* XIVe *siècle* ..... Par Léopold Delisle, 1910.
Les Heures de Jean Pucelle .... Par Léopold Delisle, 1910.
Discours sur l'état des Beaux-Arts en France au XIVe *siècle* ..... Par Ern. Renan (tome XXIV de l'*Histoire littéraire de la France*), 1862.

La peinture française au Musée du Louvre, XIVe, XVe *et* XVIe *siècles* ..... Par P.-A. Lemoisne, 1924.
Catalogue des peintures françaises du Musée du Louvre ..... Par G. Brière, 1924.
Catalogue de l'Exposition d'art français à Londres, 1200-1900. Par X., 1932.
L'exposition des peintures murales de France du XIe *au* XVIIe *siècle* ..... Par Louis Hourticq (*Gazette des Beaux-Arts,* avril juin 1918).

Les fresques de la Tour de la Garde-Robe ..... Par R.-A. Michel, 1916
Les peintres d'Avignon ..... Par l'abbé E. Requin, 1889.
Les Primitifs français. — Peintres et peintres verriers de la Provence occidentale ..... Par L.-H. Labande, 1932.
Le dessin français du XIIIe *au* XVIe *siècle* ..... Par P. Lavallée, 1930.
Les joyaux de l'Arsenal ..... Par Henry Martin, 1912

Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal ..... Par Henry Martin et Lauer, 1929.
Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Mazarine ..... Par G. de La Batut, 1933.
Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale ..... Par l'abbé Laroquais.
Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale ..... Par Léopold Delisle.
Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève.. Par Amédée Boinet, 1921.
Les sacramentaires et missels manuscrits des bibliothèques publiques de France ..... Par l'abbé Laroquais.
Notice sur le fichier Laborde. — Artistes des XVe, XVIIe *et* XVIIIe *siècles* ..... Par Alexandre de Laborde.
Paris pendant la domination anglaise ..... Par Auguste Longnon, 1878.

Chapitre V

La galerie des rois. — Histoire de France des origines à la mort de Henri IV ..... Par Pierre Champion, 1934.
Histoire de France ..... Par Jacques Bainville, 1924.
Histoire de Belgique ..... Par Adrien de Mëeus, 1928.
Le Moyen âge..... Par Franz Funck-Brentano, 1922.
Les peintres des ducs de Bourgogne ..... Par A. Kleinclausz (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906).
La chartreuse de Dijon ..... Par C. Monget, 2 vol., 1898-1901.
La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne ..... Par Paul Durrieu, 1924.
Le bréviaire de Philippe le Bon.. Par J. van den Gheyn.
Le « Boccace » de Jean sans Peur. Par Henry Martin.
La miniature française au XVe *et au* XVIe *siècle*..... Par André Blum et Philippe Lauer, 1930.
Les primitifs de la Bourgogne.. Par Mercier.
La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne ..... Par G. Dautrepont, 1909.
La pénétration française en Flandre. — Une école pré-eyckienne inconnue ..... Par Louis Mæterlinck.

Histoire de la peinture flamande. Par Fierens Gevaert.
Les Néerlandais en Bourgogne... Par Alphonse Germain, 1909.
Claus Sluter et la sculpture bourguignonne du XVe *siècle* ..... Par A. Kleinclausz, 1905.
L'art religieux en Belgique : la peinture des origines à la fin du XVIIIe *siècle* ..... Par Arnold Goffin.
La peinture décorative religieuse et civile aux siècles passés.... Par C. Turpinck.
Les ducs de Bourgogne ..... Par le marquis de Laborde, 3 vol.
La peinture flamande ..... Par A.-J. Wauters, 1889.
La vie et l'œuvre de Simon Marmion ..... Par Mgr Dehaines, 1890.
Les Marmion ..... Par Hénault, 1907.
La vie de Jean Bellegambe ..... Par Mgr Dehaines, 1890.

Chapitre VI

Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry.. Par A. Champeaux et P. Gauchery, 1894.
Inventaire de Jean, duc de Berry. Par Jules Guiffrey, 2 vol., 1894-1896.
Le cabinet des livres manuscrits, Chantilly ..... Par Champeaux et Gauchery, 3 vol., 1900.
Le livre d'heures du duc de Berry. Par Léopold Delisle, 1884.
Les très riches Heures du duc de Berry ..... Par Paul Durrieu, 1903.
Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'architecture et des arts... Par P. Gauchery, 1901.
Les châteaux de la Loire ..... Par François Gébelin, 1931.
Les très riches Heures du duc de Berry ..... Par Henri Malo, 1933.
André Beauneveu et Jacquemart de Hesdin ..... Par R. de Lasteyrie (Monuments Piot, tome III).

Chapitre VII

La Renaissance à la cour de France ..... Par le comte de Laborde, tome I, 1850-1855.
Œuvres de Jean Fouquet ..... Publiées par Curmer, 1866-1867.
Les quarante Fouquet de Chantilly ..... Par F.-A. Gruyer, 1897.
Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet ..... Par le comte Paul Durrieu, 1908.
Jehan Fouquet ..... Par Georges Lafenestre, 1905.
Les Fouquet de Chantilly ..... Par Henry Martin, s. d.
Grandes chroniques de France enluminées par Jean Fouquet... Par Henri Omont, 1906.

Jean Fouquet et l'art de son temps . . . . . Par Henri Focillon.
Jehan Fouquet . . . . . Par Tranchard Cox, 1932.
Paysages français du XVe *siècle*. . Par Christian Zervos, 1927.
Les trésors de la peinture française (tome Ier) . . . . . Par un groupe de collaborateurs, 1934.
La gravure en France des origines à 1900 . . . . . Par F. Courboin.
L'école française de gravure des origines à la fin du XVIe *siècle*. . Par J. Lieur, 1928.
Les xylographies du XIVe *et du* XVe *siècle à la Bibliothèque nationale* . . . . . Par P.-A. Lemoisne
Les origines de la gravure en France . . . . . Par André Blum.
Les origines du livre à gravures en France . . . . . Par André Blum.
Les livres à gravures du XVe *siècle*. . . . . Par André Blum, 1923.
Le livre et les arts qui s'y rattachent, depuis les origines jusqu'à la fin du XVIIIe *siècle*. . . . . Par P. Louisy.
Le livre français . . . . . Par Marius Audin.
Histoire du livre en France. . . . . Par E. Werdet.
Livres d'heures imprimés au XVe *et au* XVIe *siècle* . . . . . Par P. Lacombe, 1907.
Michel Colombe et l'art de son temps . . . . . Par Paul Vitry, 1901.
Mémento pratique d'archéologie française . . . . . Par Vincent Flipo, 1932.
François Villon et son temps. . . . Par Pierre Champion.
Les artistes tourangeaux . . . . . Par Giraudet, 1885.
Le christ du Parlement . . . . . Par H. Moulins, 1883.
Le retable du Parlement de Paris . . . . . Par Jules Guiffrey, 1904.
Jean Perréal . . . . . Par Maulde La Clavière, 1896.
Jean Perréal . . . . . Par M. Roy, 1910.
Documents pour servir à l'histoire des arts en Touraine. . . . Par Grandmaison, 1874.

Chapitre VIII

Avignon . . . . . Par Chobaut, 1932.
Les peintres d'Avignon . . . . . Par l'abbé H. Requin, 1889.
Avignon et la cour des papes. . . . Par P.-A. Michel, 1919.
Le palais des papes et les monuments à Avignon au XIVe *siècle*. Par L.-H. Labande, 1925.
L'énigme des Primitifs français. . Par L. Mæterlinck.

L'art flamand dans l'Est et le Midi de la France ..... Par Alfred Michiels, 1877.
Nicolas Froment et l'école avignonnaise au XVe *siècle* ..... Par Lucie Chamson, 1931.
Nicolas Froment ..... Par M. Marignane, 1936.
Les comptes du roi René..... Par Lecoy de la Marche, 1873.
Le roi René ..... Par Lecoy de la Marche, 1875.
Les comptes du roi René..... Par le chanoine Arnaud d'Agnel, 1908.
Le roi René; esquisse historique. Par J.-B. Gaut, 1869.
La peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie ..... Par Th. Bensa, 1909.
Au gai royaume de l'Azur..... Par P. Devoluy et P. Borel, 1926.
Les Primitifs allemands ..... Par Louis Réau, 1910.
Martin Schongauer ..... Par Claude Champion, 1925.
Martin Schongauer ..... Par André Girodie.
Les peintres primitifs allemands. Par Curt Glaser, 1924.

Chapitre IX

Les origines de la Renaissance en France..... Par Louis Courajod, 1888.
La Renaissance..... Par Walter Pater, 1917.
Moyen âge et Renaissance ..... Par Johann Nordström, 1934.
Le siècle de la Renaissance .... Par Louis Batiffol, 1910.
La Renaissance ..... Par Franz Funck-Brentano, 1935.
Les débuts de l'âge moderne, la Renaissance et la Réforme .... Par Hauser-Renaudet, 1929.
L'art religieux de la fin du Moyen âge en France ..... Par Emile Mâle, 1908.
La Renaissance à la cour de France ..... Par le comte de Laborde.
La Renaissance en France ..... Par L. Palustre, 1879-1885.
Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres ..... Par André Félibien, 2 vol., 1685-1688.
Dictionnaire des graveurs ..... Par E. Bruwaert.
Histoire illustrée de la gravure en France ..... Par F. Courboin, 1923.
Le peintre-graveur français ..... Par Robert-Dumesnil.
La gravure en France au XVIe *siècle* ..... Par J. Lieur, 1927.
Geoffroy Tory ..... Par Aug. Bernard, 1857.
Histoire de la tapisserie depuis le Moyen âge jusqu'à nos jours.. Par Jules Guiffrey, 1886.
La tapisserie ..... Par Albert Castel.

Histoire de la peinture sur verre. Par F. de Lasteyrie, 1857.
Linard Gontier et ses fils ..... Par Albert Babeau, 1888.
Dictionnaire raisonné de l'architecture française ..... Par Viollet-le-Duc.
Jean Goujon ..... Par Paul Vitry.
Germain Pilon ..... Par Charles Terasse.
Tableau de la poésie française au XVIe *siècle* ..... Par Sainte-Beuve, 1843.
Etudes sur le XVIe *siècle. — Rabelais, Montaigne, Calvin* ..... Par Pierre-Gauthiez, 1894.
Seizième siècle ..... Par Emile Faguet, 1893.
Ronsard et son temps ..... Par Pierre Champion.
Les écrivains français de la Renaissance ..... Par A. Lefranc, 1914.
L'œuvre de Rabelais ..... Par Jean Plattard, 1910.
Essais ..... Par Montaigne.
Flambeaux. — Rabelais, Montaigne, etc. ..... Par Léon Daudet, 1929.
Le Collège de France ..... Par Abel Lefranc, 1893.
Le mouvement intellectuel .... Par W. Heubi, 1913.
Guillaume Budé ..... Par L. Delaruelle, 1907.
Artistes et monuments de la Renaissance ..... Par Maurice Roy, 1929.
Etudes sur la Réforme française. Par H. Hauser, 1909.
Les origines de la Réforme..... Par Imbart de La Tour, 1905.
Humanisme et préréforme 1494-1517 ..... Par Renaudet.
Erasme ..... Par Albert Maison, 1933.
Erasme ..... Par Stefan Zweig, 1935.
Luther ..... Par Funck-Brentano, 1933.
Calvin ..... Par J. Moura et P. Louvet, 1931.
Calvin. — Les hommes et les choses de son temps ..... Par Emile Doumergue, 1899-1927.
Histoire de Charles VIII ..... Par C. de Cherrier, 1868.
Mémoires ..... Par Philippe de Commines.
Vie d'Anne de Bretagne ..... Par Leroux de Lincy, 1860.
Histoire de Louis XII ..... Par R. de Maulde, 1889.
Louis XII ..... Par Darcely, 1936.
Les Valois ..... Par Gaston Dodu, 1934.
Marguerite d'Autriche ..... Par le comte Carton de Wiart, 1935.
Etudes sur François Ier..... Par Paulin Paris, 1885.
François Ier ..... Par le duc de Lévis-Mirepoix, 1931.
Origines politiques des guerres de religion ..... Par Lucien Romier, 1913.
Catherine de Médicis ..... Par H. Mariézol, 1920.

Le royaume de Catherine de Médicis ..... Par Lucien Romier, 1922.
Henri III ..... Par Philippe Erlanger, 1936.
L'académie des Valois ..... Par Frémy, 1887.
Les Italiens en France au XVIe *siècle* ..... Par Emile Picot, 1901-1908.
Les origines de la Renaissance en Italie ..... Par Emile Gebhart, 1923.
Les Peintres de la Renaissance.. Par Berenson, 1935.
Le Ballet à la Cour de France avant Benserade et Lully ..... Par Henry Prunières.
La musique de la Chambre et de l'écurie sous François Ier.... Par H. Prunières.
Nouvelle Histoire de la Musique. Par H. Prunières, 1933.

Chapitre X

Les grandes heures d'Anne de Bretagne et l'atelier de Jean Bourdichon ..... Par Léopold Delisle, 1913.
Arts et artistes du Moyen Age.. Par Emile Mâle.
Etudes sur Jean Cousin ..... Par Didot, 1872.
Les deux Jean Cousin ..... Par Maurice Roy, 1909.
L'atelier de Jean Cousin le jeune à Paris entre 1560 *et* 1580 .... Par Maurice Roy, 1921.
Artistes et monuments de la Renaissance en France ..... Par Maurice Roy, 1929.
Le livre de Fortune ..... Publié par Ludovic Lalanne, 1883.
Le Primatice ..... Par Louis Dimier, 1928.
La Peinture française au XVIe *siècle* ..... Par Louis Dimier, 1904.
Benvenuto Cellini à la Cour de France ..... Par Louis Dimier, 1898.
Fontainebleau ..... Par Louis Dimier.
Le Rosso ..... Par K. Kusenberg, 1931.
Andréa del Sarto ..... Par F. Knapp, 1907.
La Galerie de Diane à Fontainebleau ..... Par Gatteaux et Baltard, 1858.
Les graveurs de l'école de Fontainebleau ..... Par Herbet, 1902.
Les comptes des bâtiments du roi ..... Publiés par de Laborde, 1877.
Les architectes de la Renaissance Par Philippe Burty, 1860.
Les Du Cerceau ..... Par de Geymuller, 1887.
Philibert Delorme ..... Par H. Clouzot.

Chapitre XI

Les Clouet et les Corneille de Lyon ..... Par Henri Bouchot.
Les portraits au crayon des XVIe *et* XVIIIe *siècles*..... Par Henri Bouchot.
Essai sur les portraits français de la Renaissance ..... Par Horsin-Déon, 1888.
Histoire de la Peinture de portrait en France au XVIe *siècle*.. Par Louis Dimier, 2 vol., 1924-1926.
Les Clouet ..... Par Alphonse Germain 1906.
Le portrait à la Cour des Valois: crayons français du XVIe *siècle conservés au musée Condé* .... Par E. Moreau-Nélaton, 5 vol., 1908.
Les Clouet et leurs émules .... Par E. Moreau-Nélaton, 3 vol., 1924.
Catherine de Médicis et les Clouet de Chantilly ..... Par E. Moreau-Nélaton, 1926.
Les Le Mannier ..... Par E. Moreau-Nélaton, 1908.
Les frères Du Monstier ..... Par E. Moreau-Nélaton, 1908.
Les Clouet, peintres officiels des rois de France ..... Par E. Moreau-Nélaton, 1908.
Les Clouet de Chantilly ..... Par Henri Malo, 1932.
Hans Holbein ..... Par Pierre-Gauthiez, 1907.
Holbein ..... Par Raymond Cogniat, 1931.
Les Clouet ..... Par Armand Fourreau, 1929.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

INDEX

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JUIN 1937
PAR LES
ÉTABLISSEMENTS BUSSON
117, RUE DES POISSONNIERS
PARIS

LEROY

HISTOIRE
DE LA PEINTURE
FRANÇAISE

AU MOYEN AGE

A LA RENAISSA