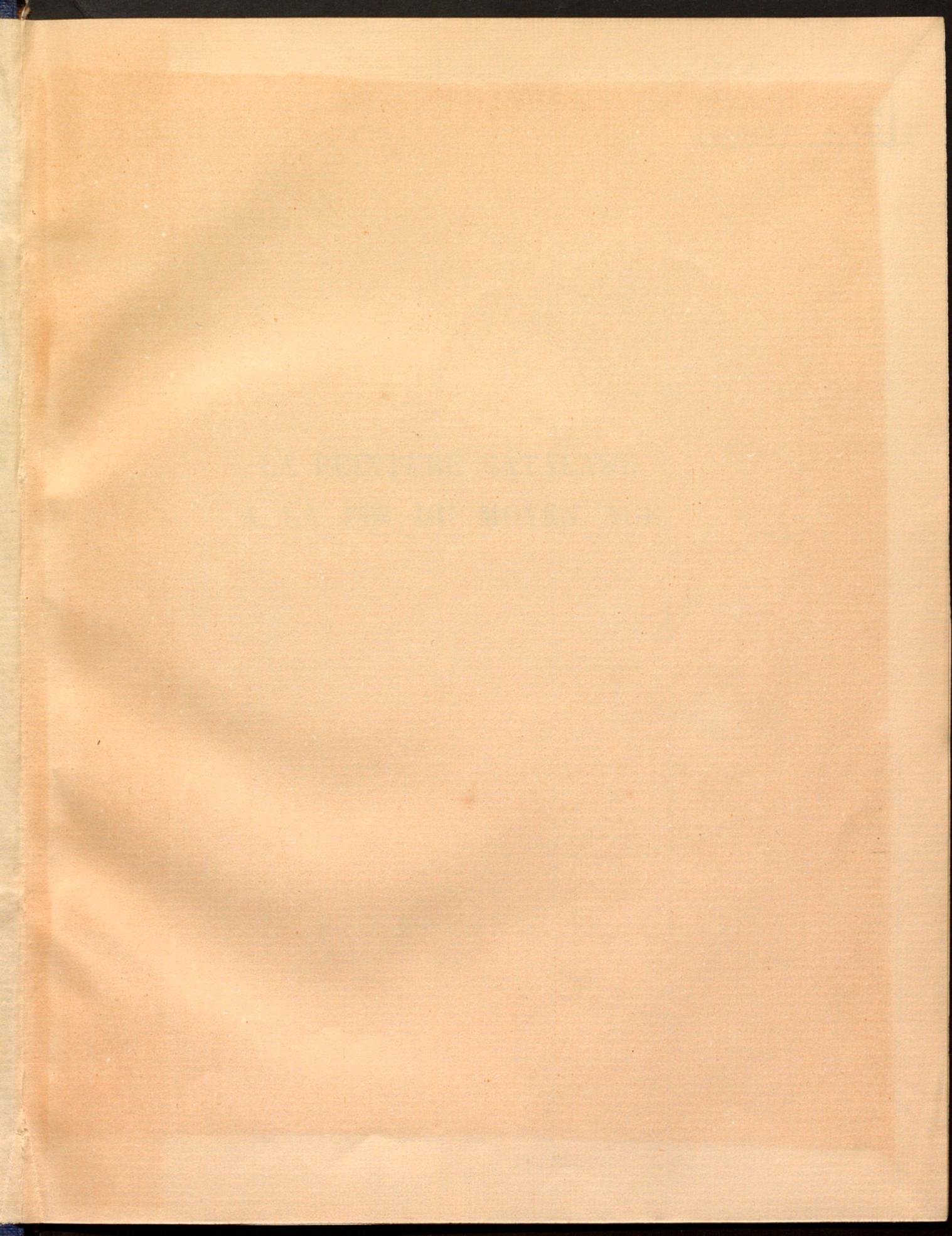
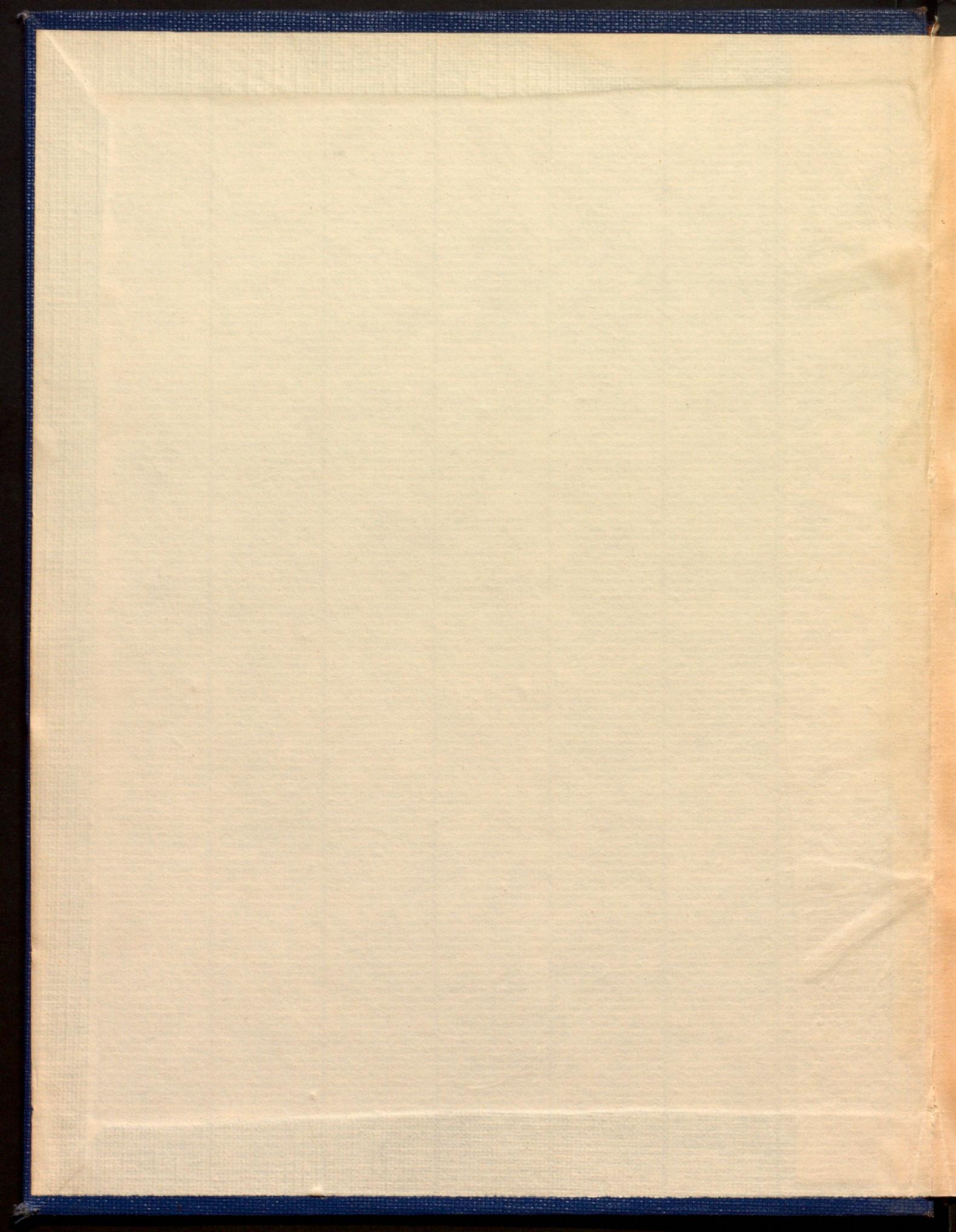
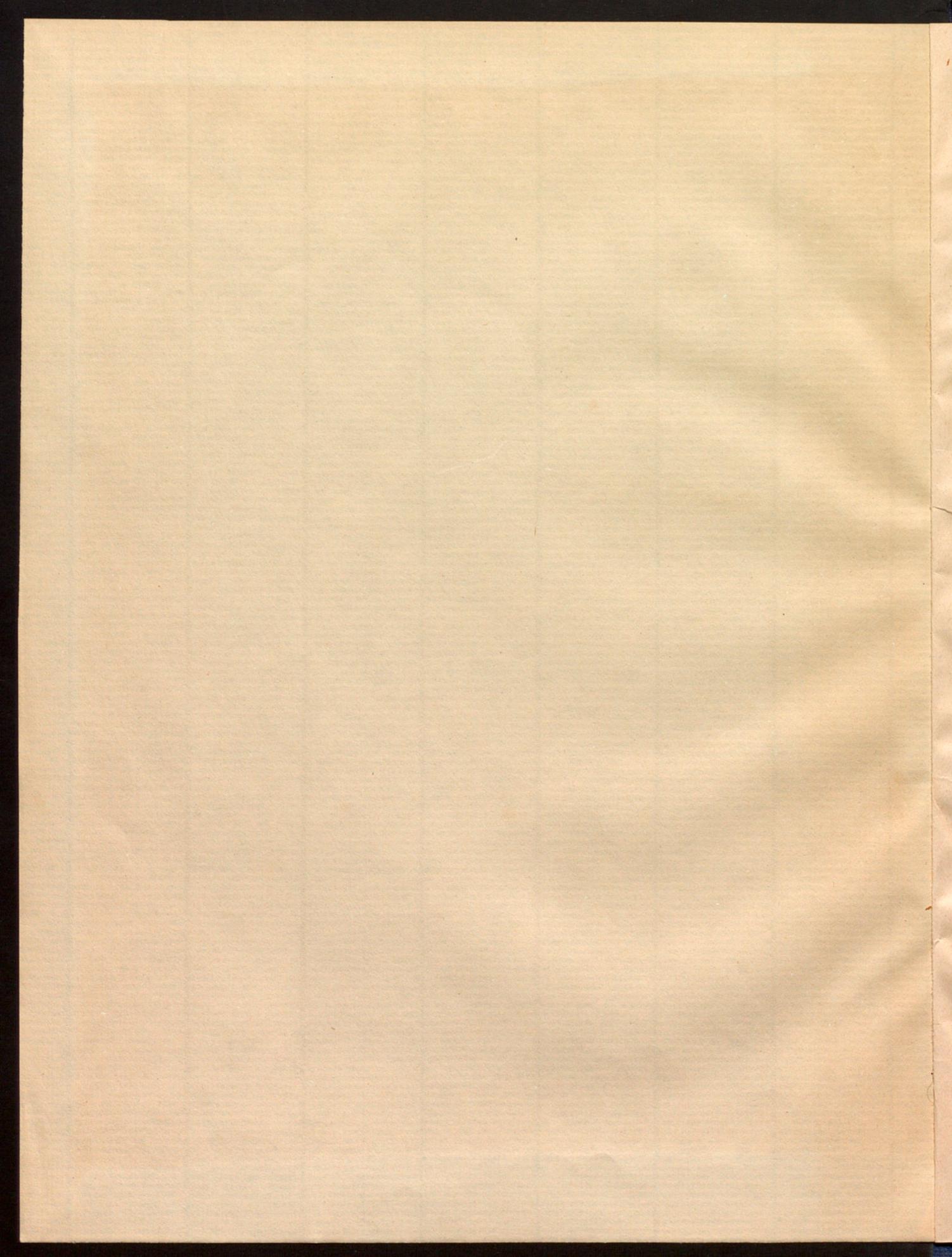


LA
PEINTURE
CATALANE
À LA FIN
DU
MOYEN
ÂGE

PIN(13-15)1933.waa







INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

LA PEINTURE CATALANE
A LA FIN DU MOYEN AGE

LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARIES

LA PEINTURE CATALANE (1933)

UNIVERSITÉ DE PARIS. INSTITUT D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE
BIBLIOTHÈQUE D'ART CATALAN. FONDATION CAMBÓ

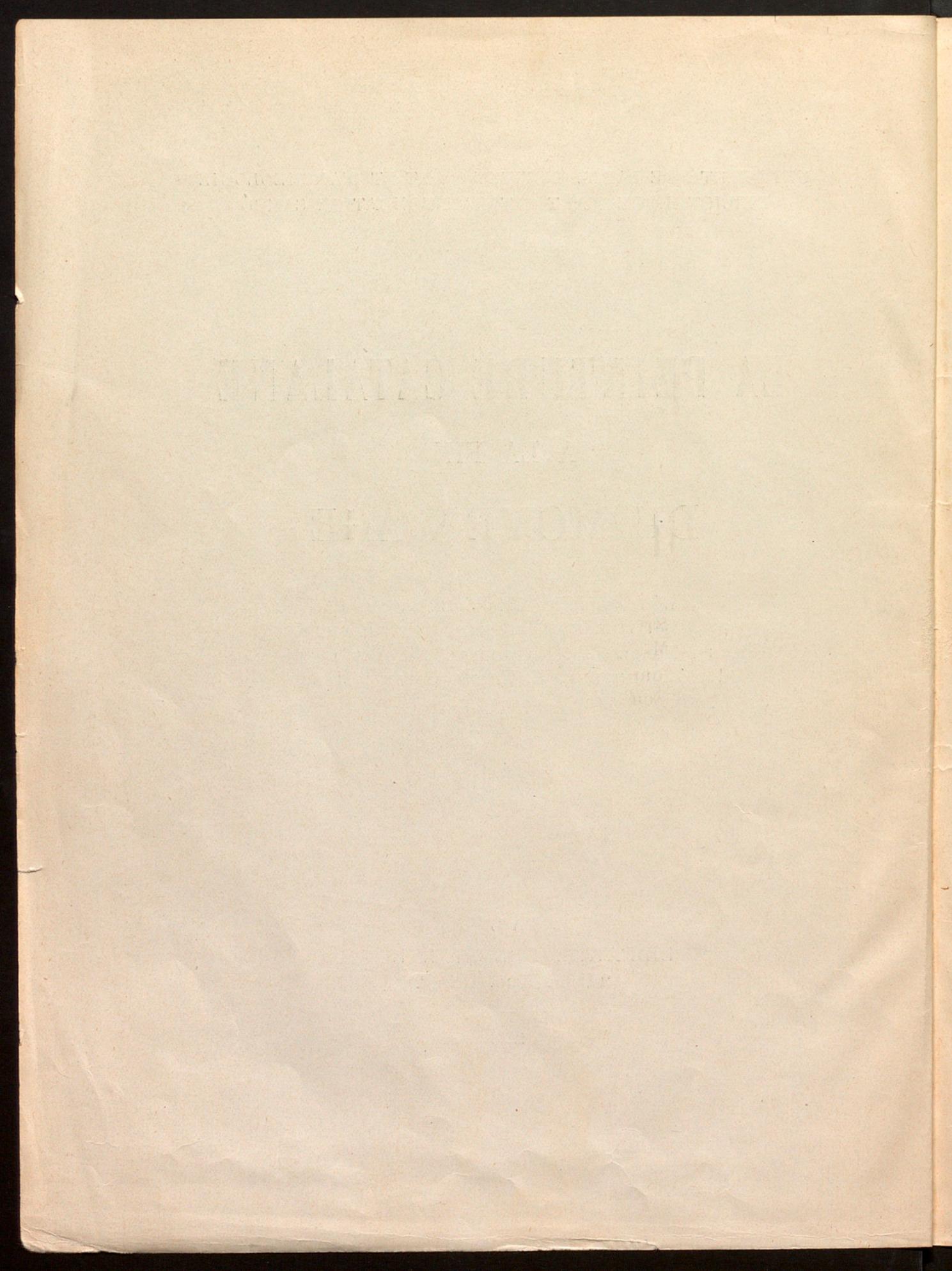
LA PEINTURE CATALANE

A LA FIN DU MOYEN AGE

Conférences faites à la Sorbonne en 1931
par MM. DURAN I SANPERE, Henri FOCILLON
FOLCH I TORRÈS, Fr. MARTORELL, NICOLAU D'OLWER
René SCHNEIDER, M. TRENS, SOLER I MARCH

PARIS
LIBRAIRIE ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, 28

—
1933



LA PEINTURE GOTHIQUE JUSQU'A FERRER BASSA (1)

Comme toutes les nations occidentales, la Catalogne du moyen âge fait montre d'une merveilleuse sensibilité artistique, mais celle-ci disparaîtra en même temps que l'indépendance nationale. La décadence politique ne laissera pas à notre pays le temps d'élaborer complètement un style catalan, comme le feront la France et l'Italie. Au ^exve siècle cette impuissance se dissimule d'ailleurs splendidelement sous le style que Courajod appelle international.

L'influence française est reçue et assimilée de bonne heure, au ^exIII^e siècle, par la Catalogne, malgré le manque de préparation du pays, intoxiqué par le gâchis plutôt que par les influences musulmanes. Au début du ^exIV^e siècle, c'est l'influence italienne qui va devenir prépondérante : l'Italie et la Catalogne marchent alors du même pas et leurs arts se confondent souvent. Pendant ce temps, au contraire, le reste de la péninsule reste à peu près insensible aux suggestions artistiques du dehors, et spécialement aux plus délicates, comme le sont celles de la peinture. Mais il faut tenir compte, pour la Catalogne, de sa situation maritime, qui l'ouvre largement à tous les courants de la Méditerranée : peut-être cette situation même ne lui a-t-elle pas laissé le temps d'élaborer les influences

(1) Par M. Manuel TRENS.

qu'elle recevait sans cesse et auxquelles elle accordait une inlassable hospitalité. La formule italienne lui convenait tout particulièrement ; elle en eût fait un art vraiment personnel, n'eût été l'invasion du style international.

Cette sensibilité raffinée, cette réceptivité de la Catalogne sont bien visibles dans le sujet que nous étudions aujourd'hui : les débuts de la peinture gothique. En l'espace de deux siècles, nous allons voir se succéder sur notre sol deux courants puissants : celui de la France puis celui de l'Italie. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, d'abord, obéissant à un phénomène interne, c'est la dissolution de la peinture romane, aboutissant sous l'influence française à la création d'une peinture gothique qui compte plus de représentants que la peinture française elle-même, si l'on en excepte la miniature. Puis, dans la première moitié du XIV^e siècle, cette peinture franco-gothique est remplacée, avec une rapidité dont aucun autre pays ne peut fournir l'exemple, par une peinture italo-gothique.

I

Les débuts de la peinture gothique catalane

A cette époque, ce sont surtout les différentes recettes d'ateliers qui permettent de classer les œuvres d'art. Ainsi pourrons-nous distinguer parmi les peintures sur bois quatre catégories : *a)* peintures avec fonds lisses ; *b)* peintures avec fonds couverts de

stucs ; c) peintures avec figures au trait ; d) peintures avec fonds gravés (*esgrafials*), c'est-à-dire avec une décoration en très petit relief.

Pour comprendre la transformation qui se fait en peinture sous l'influence gothique, il faut se reporter à nos devant d'autel de tradition et de structure romanes (1). Une des transformations les plus évidentes est l'abandon de certains canons de décoration ; on ne respecte plus les subdivisions symétriques des antependia romans ; on remplace la mandorle centrale par un médaillon quadrilobé ou par un arc trilobé de structure gothique. A la figure centrale du Pantocrator on substitue celle d'un saint. Les figures latérales perdent leur frontalité et acquièrent une valeur narrative. La plus significative de ces dérogations est le déplacement de l'antependium lui-même : il n'est plus devant l'autel, mais au-dessus ; il devient retable, sinon par sa forme au moins par sa position.

1. *Peintures sur bois avec fonds lisses.* — Ces peintures sont les meilleures, les plus savantes, les mieux réussies au point de vue technique. Elles s'apparentent directement à la grande peinture murale romane qui se présente toujours avec des fonds lisses, sans aucune décoration derrière les figures, sinon ces franges horizontales diversement colorées, qui sont, à l'origine, moins un ornement que le souvenir incompris d'une formule d'atelier, destinée à rendre la perspective. Ces fonds lisses des devant d'autel peints admettent aussi, sous l'influence de la miniature, des alternances de couleurs dans les différents compartiments, notamment une composition en damier ; la persistance de cette tradition jusqu'en plein XIV^e siècle est une caractéristique de la peinture gothique catalane.

(1) Voir dans la même collection : LA CATALOGNE ROMANE, p. 129, *la Peinture sur panneaux*, par M. J. FOLCH I TORRÈS.

L'antependium provenant de Valltarga (Barcelone, Musée de la Citadelle) remonte au milieu du XIII^e siècle. L'aspect général reste roman ; beaucoup de détails sont encore romans, comme la composition symétrique, la mandorle avec le Pantocrator, certaines particularités des vêtements. Par contre, la décoration du cadre est faite d'un motif de lis stylisés à la manière gothique. Et ce qui est surtout digne de remarque, c'est l'esprit nouveau, naturaliste, qui anime les personnages : d'abord un dialogue ; puis une véritable narration (saint André sur la croix). Dans les figures latérales, surtout, se révèlent une vie et une expression nouvelles : les pupilles perdent leur fixité et se déplacent vivement à droite et à gauche ; même dans la figure centrale, plus archaïsante pourtant, on pressent quelque chose de la mélancolie du regard qui sera celle des figures siennaises. Les vêtements ondulent d'une façon inconnue à l'art roman.

Un autre antependium, également du milieu du XIII^e siècle, provenant de Sainte-Marie d'Avia (Barcelone, Musée de la Citadelle) montre encore mieux (pl. I, 1) la naissance du gothique. La mandorle est remplacée par un arc trilobé. Disons-le une fois pour toutes : cet arc n'est pas d'origine mauresque, comme le prétendent les historiens américains de la peinture catalane ; nous le trouvons à la même époque dans les pays les plus éloignés du contact musulman. Il fait partie des nouveaux éléments de vie et de structure qu'apporte le gothique. Quelquefois il est vrai, cet arc est dessiné de façon maladroite, comme dans les devant d'autel recouverts de stuc provenant de Lérida, œuvres fort médiocres ; mais, étant donné la date tardive de la retraite des Maures dans cette région, on a pu invoquer ici leur influence. Observons sur l'antependium d'Avia le décor des manteaux de la Vierge et des Rois Mages, composé d'un motif de trois points dont la persistance obstinée fait aussi un des caractères de la peinture catalane. Obser-

vons l'attitude de l'Enfant, sans rigidité doctorale, le caractère placide de la Vierge, la mobilité des figures qui abandonnent la sévérité romane pour s'exprimer avec un naturalisme encore timide, en particulier les trois Rois, qui, à mesure qu'ils se trouvent plus loin du personnage central, prennent une expression plus naturelle et moins embarrassée.

Ces antependia sont surpassés à tous les égards par l'antependium de la même époque du Musée de Vich, consacré à l'Enfance du Christ (pl. I, 2). C'est une miniature agrandie, richement colorée. La distribution d'ensemble est romane, mais l'esprit gothique a substitué à la mandorle centrale un médaillon quadrilobé. La sensibilité nouvelle se marque tout spécialement dans l'Annonciation, où la Vierge est représentée familièrement tenant une quenouille à la main ; dans la Visitation, si pleine d'émotion, et encore dans la mélancolique Fuite en Egypte.

Du même atelier, bien qu'il ait été trouvé hors de Catalogne, est sorti un antependium de la collection Plandiura, à Barcelone. La figure centrale est supprimée ; la coloration est disposée en damier. La stylisation fantastique de la montagne du compartiment inférieur, le Mont Gargano de l'apparition de saint Michel, nous emmène bien loin des formules romanes.

2. *Peinture sur bois avec fonds ornés de stucs.* — Cette série semble caractériser la région de Lérida, parce que les principaux exemplaires proviennent des alentours de cette ville. C'est un pays dont l'évolution artistique a été retardée par la persistance des Maures jusqu'au début du XIII^e siècle. L'influence positive qu'ils ont pu exercer est d'ailleurs faible, car ils n'étaient qu'une minorité en contact avec une nation qui progressait et prospérait chaque jour. Beaucoup de motifs décoratifs dont on a fait une preuve de l'influence arabe sont tout simplement un apport byzantin.

D'une manière générale, ces antependia ornés de stucs sont

d'une qualité inférieure. Ce sont les produits archaïsants d'un atelier rural, continuant à utiliser des formules qui avaient cours à la fin du XII^e siècle. Tous cependant présentent la marque de la nouvelle génération, l'arc trilobé, qui, en raison de la technique maladroite appliquée du stuc, se déforme et prend un air arabe. De cette série nous citerons trois exemples bien caractéristiques :

a) Le devant d'autel de Saint-Vincent, provenant de Tressera (Musée de Lérida). M. Cook le date environ de 1200 ; mais nous préférions, avec M. Post, l'avancer jusqu'au milieu du XIII^e siècle. Tout l'ensemble de la composition reste archaïque, avec des formules décoratives caduques qui ne se survivent que par une routine d'atelier. Mais, à travers ce fatras, la narration de la vie de saint Vincent se déroule avec une fluidité que n'a jamais connue l'art roman et que ni la technique locale décadente, ni l'emploi de schémas démodés n'arrivent à glacer. C'est dans le dessin des vêtements et l'expression des visages, surtout ceux des personnages latéraux que se révèle le mieux le nouveau style ;

b) Le devant d'autel de la collection Romul Bosch, à Barcelone, consacré à la Mère de Dieu allaitant : thème iconographique occidental, très précoce dans la péninsule hispanique, où c'en est vraisemblablement ici le premier exemple. Là encore l'aspect d'ensemble reste archaïsant et nous retrouvons cette lutte entre des éléments décoratifs anciens et une sève nouvelle, qui monte chaque jour plus vigoureuse. Le relief réticulé qui couvre le fond n'arrive point à arrêter son mouvement ni à figer la mobilité des visages. La Vierge allaitant son Fils sans nulle affectation de majesté et la scène des bergers suffisent à le prouver ;

c) Le devant d'autel de la collection Soler i March (Barcelone) représente le triomphe de la tendance nouvelle. La lutte de l'ancien et du nouveau style prend fin par la victoire du nouveau. La figure centrale est celle de sainte Victoire. La technique du stuc est

médiocre ; les motifs décoratifs sont disposés sans ordre. La peinture, par contre, est très supérieure à celle des antependia précédents et son caractère gothique plus éclatant. Le personnage de sainte Victoire en est la preuve, aussi bien que telle scène comme celle où l'empereur fait couper la langue de la martyre. Une telle œuvre doit être datée du début du XIV^e siècle.

Ce triomphe du nouveau style n'est pas moins visible dans un antependium du même groupe, et approximativement de la même date, appartenant à la collection Plandiura. Il est dédié à saint Pierre. Ici l'assaut est donné aux vieilles conceptions par un art de tendance populaire : peinture plate, sans modelé, que le peuple a créée pour lui et à laquelle il a mêlé les antiques pratiques du stuc. Malgré le caractère primitif de l'œuvre, le verbe de cette narration est animé d'un sentiment hautement humain. Ces deux derniers devant d'autel, celui d'inspiration savante et celui d'inspiration populaire, montrent à quel point l'attaque contre les traditions romanes était générale.

3. *Peintures sur bois avec figures au trait et fonds étoilés.* — La liquidation du passé y est encore plus évidente. C'est le groupe connu sous le nom d'*antependia des Pyrénées*, à cause des localités où ils furent trouvés. Une peinture schématique, très simple de forme et de couleur ; un jeu de rouge et de jaune où intervient quelquefois du vert ; mais la ligne, sur ce fond complètement lisse, prend une concision et une sûreté merveilleuses. L'impression que donnent ces antependia est celle de quelques verrières françaises de la bonne époque ; apparemment la technique du dessin est la même, plutôt que celle de la miniature.

Comme exemple on peut citer le saint Pierre et le saint Paul, faces latérales d'un devant d'autel (Musée de Vich), qui appartiennent aux dernières années du XII^e siècle. La vie y éclate, malgré une stylisation très poussée. La ligne toute seule, sans modelé,

atteint une vibration et une plasticité prodigieuses (pl. II, 1). Le même Musée en possède un autre spécimen, probablement du même atelier. Une peinture du même type, quoique moins fine de lignes, appartient à la collection Romul Bosch.

Ce groupe va nous amener définitivement aux œuvres gothiques catalanes, dérivées de la miniature et du vitrail français, mais transposant ces techniques sur le bois avec une virtuosité admirable. L'étude qui précède a pu, du moins, nous montrer que le passage d'un style à l'autre n'avait rien eu de brusque ni d'artificiel ; mais que, en Catalogne, il y avait déjà une « détente » qui avait relâché les formules romanes et préparé la voie à l'expression de sentiments nouveaux. La France fournit le langage plastique nécessaire.

4. *Peinture sur bois à fonds gravés (esgrafiats).* — La peinture franchement gothique, la meilleure et la mieux connue, nous la trouvons associée à des fonds gravés, dérivés de la miniature et surtout des émaux français qui sont les véhicules les plus populaires de l'art. Ces fonds gravés n'ont aucun rapport avec les procédés décadents des stucateurs d'antependia de la région de Lérida. Ce décor gravé, qui sert de fond aux personnages, ne consiste qu'en quelques rinceaux de feuillage qui ondulent et tendent à former des cercles ; ces fonds sont généralement d'argent bruni, rarement d'or, et parfois peints uniformément.

Au Musée Diocésain de Barcelone, le devant d'autel de Sainte-Perpétue est très significatif de cette invasion gothique en même temps que des résistances purement formelles du style roman. Il date de la fin du XIII^e siècle. Le fond du compartiment central est orné de rinceaux, tandis que les compartiments latéraux gardent un fond réticulé archaïsant. A côté de motifs de décoration complètement gothiques, de vêtements et d'attitudes du même caractère, on note les dépressions circulaires de la bordure, les thèmes pointillés des vêtements des personnages, la schématisation du person-

nage central et de quelques autres : autant d'efforts de l'art roman pour maintenir une influence qui s'éteint.

Ces résistances romanes se retrouvent, plus ou moins énergiques, dans d'autres œuvres, par exemple dans l'antependium de sainte Christine (Musée de Vich), provenant du diocèse de Gérone. Là encore, à côté des fonds gravés et des figures gothiques, persistent les ornements en relief qui imitent les devants d'autel de métal ornés de cabochons. Il en va de même des fragments d'un devant d'autel que conserve le Musée diocésain de Solsona, avec des scènes des miracles de saint Jacques de Compostelle : encore une imitation — mais ici elle est peinte — des cabochons, comme dans les antependia romans, et le contraste est encore plus accusé, à cause de la qualité supérieure de la peinture.

Une variante de ces peintures conservatrices, dérivées des antependia à fonds lisses, présente une alternance de couleurs selon les compartiments. Tel est le cas du devant d'autel de Saint-Cyprien (Musée de Vich), du début du XIV^e siècle, avec une distribution romane de fonds de couleurs alternées, mais avec des scènes de style absolument gothique (pl. III, 1). C'est un gothique provincial, dialectal si l'on veut, mais dont le vocabulaire est complet. Ce caractère est encore plus prononcé dans l'antependium du même Musée décoré de scènes de la Vie de Jésus et de la Vierge ; là aussi les couleurs des fonds alternent et le dessin est plus grossier, presque sauvage. L'exemple le plus déconcertant de ces survivances romanes apparaît dans le fragment de peinture de la collection Romul Bosch où nous retrouvons, à côté de quelques scènes de la plus délicate grâce française, les fonds de stuc de la région de Lérida, c'est-à-dire un des obstacles les plus résistants qu'ait opposés la routine romane à l'esprit nouveau. D'autres exemples nous serviraient ainsi à jalonner les phases du combat.

Tout élément roman est banni du retable de Saint-Dominique,

qui conserve la forme de l'antependium (Barcelone, Musée de la Citadelle). Sa parenté avec les miniatures françaises est mise en évidence par la forme des médaillons des compartiments latéraux. Le fond est orné de feuillages gravés ; les figures sont au trait. Le modelé est intermittent et très léger (pl. II, 2 et pl. III, 2). M. Post fait honneur de ce retable à l'Aragon, tout en reconnaissant que sa facture est probablement catalane ; il se base sur le fait que cette peinture provient de Tamarit de Litera, dans la province d'Huesca, sur la frontière catalano-aragonaise. Mais à cette époque où la Catalogne et l'Aragon étaient unies, ce déplacement de quelques kilomètres hors des frontières catalanes est sans aucune signification, surtout si l'on songe à la puissante supériorité artistique de la Catalogne. Si nous examinons l'œuvre de près, nous verrons l'étroite analogie qu'elle présente avec les peintures du groupe dit des Pyrénées, dont nous avons parlé plus haut. Le caractère stylisé, maniériste, l'intensité obsédante de son expression simplifiée, le procédé de miniaturiste, tout concourt à rendre visible cette parenté : vraisemblablement ce sont œuvres d'un même atelier, mais devenu plus savant.

Citons encore le très joli retable du Musée de la Citadelle à Barcelone, dédié à un saint dominicain, saint Pierre martyr. Il présente le même fond gravé, la même tendance à la stylisation, le même air d'obsession dans le visage, qui, se penchant de côté, prend une apparence d'émerveillement. Il est originaire de la province d'Huesca où les interférences catalanes sont des plus fréquentes, puisqu'on allait jusqu'à y importer des colonnes et des chapiteaux. Les inscriptions sont en castillan, mais on ne peut nier l'inspiration artistique catalane.

La pureté du style franco-gothique, sans survivances romanes, est atteinte dans ce groupe de peintures à fonds de feuillages gravés, avec les deux retables en forme d'antependium du Musée Provincial

de Santa Agueda de Barcelone. L'un est consacré à l'Eucharistie ; l'autre montre au centre la Vierge. L'ensemble est plus charnu, plus étoffé ; le trait disparaît dans le modelé et le clair-obscur. La structure architectonique des compartiments et surtout de l'ostensoir central dénote une époque avancée, qu'il faut fixer au milieu du XIV^e siècle. Toutes les scènes, tous les personnages sont conçus selon l'esprit franco-gothique. Quelque « stylisation » même est déjà apparente, surtout dans le second, peut-être par suite de l'influence italienne déjà naissante.

C'est là, en effet, l'obstacle contre lequel viendra buter le courant français. L'Italie va remplacer la France. Le style franco-gothique, passé de mode, devra se réfugier dans les régions peu fréquentées ou tout simplement dans l'art populaire où il se survivra, exactement comme avaient fait les formules romanes. Ainsi dans le retable d'Alcover (Tarragone), curieuse accumulation d'archaïsmes : archaïsme des motifs pointillés de la tunique de sainte Marguerite ; style franco-gothique des visages, des attitudes, notamment des hanchements ; mais faillite générale de ce même style due au manque de sensibilité ou à l'indifférence du peintre. Le retable du Musée Diocésain de Majorque, dédié à saint Bernard, combine le style franco-gothique avec un style byzantin, venu probablement, par la voie directe qui reliait l'île à l'Italie, d'une de ces écoles provinciales italiennes demeurées fidèles à Byzance, comme l'école vénitienne du XIV^e siècle. Et ce retable garde en même temps les vieux motifs pointillés (chape du premier chantre ; étoffe couvrant la table du compartiment inférieur dans lequel saint Bernard s'agenouille devant l'apparition du Christ).

Le style franco-gothique persiste aussi dans les peintures sur toile ou parchemin et dans certains objets de dévotion. La miniature a une force conservatrice extraordinaire. Nous n'avons pas à en parler ici, mais nous pouvons dire un mot de la peinture sur

toile. Avec des toiles rudes et grossières, on faisait des couvertures pour les orgues, des rideaux pour protéger les retables et ce qui s'appelait dans les documents anciens : draps peints ou draps historiés, pour revêtir les murs. Là aussi se réfugie à la fin du XIV^e siècle le style franco-gothique.

II

La peinture murale gothique

On a dit souvent que l'époque gothique était peu propice à la peinture murale. Le fait n'est qu'à demi-vrai pour la Catalogne, d'abord parce que les survivances de l'architecture romane y sont très marquées et parce que les églises gothiques y comportent moins d'ouvertures qu'en France et davantage de surfaces pleines. En fait, maints exemples nous prouvent l'activité des fresquistes catalans après le milieu du XIII^e siècle : peintures de Sainte-Marie et de Saint-Pierre de Terrassa, de Sant Cugat del Valles, de l'église de la Sanabra (Penedes), de Saint-Paul de Casserres, etc. Mais l'œuvre essentielle est celle de Ferrer Bassa au couvent de Pedralbes, dans la première moitié du XIV^e siècle.

Aucun maître en Europe n'a reproduit aussi exactement que Ferrer Bassa la manière des grands fresquistes italiens du Trecento. Si l'on n'avait pas retrouvé le contrat passé entre lui et l'abbesse de Pedralbes, tout le monde croirait aujourd'hui qu'il s'agit d'un

peintre italien nomade. Nous devons donc, avant de l'étudier en soi-même, voir comment l'influence italienne s'est substituée à l'influence française et montrer que l'apparition de Ferrer Bassa n'est pas un hasard ni son œuvre le résultat d'un caprice individuel.

Beaucoup de voies pouvaient amener en Catalogne l'influence de l'Italie. L'une d'elles, et non la moins fréquentée, passait par la cour pontificale d'Avignon. Il faut aussi tenir compte des communications maritimes et commerciales si intenses, notamment entre l'Italie et Majorque ; le *Livre des Privilèges* des rois de Majorque, commandé en 1334 par le roi Jacques II de Majorque, est plein d'italianismes ; une des miniatures les plus importantes montre l'image du frère *Romeus Paal scriptor*, enlumineur plutôt que copiste car on s'étonnerait de trouver ainsi le portrait d'un simple scribe. On doit aussi tenir compte de l'action des Franciscains, colporteurs assidus des influences italiennes. Deux retables de la collection Plandiura nous montrent l'Italie se posant peu à peu en maîtresse et détruisant graduellement tous les obstacles qui tentent de l'arrêter. L'un est dédié à saint Thomas apôtre et peut être attribué à la première moitié du XIV^e siècle : les figures qui se détachent sur un fond d'or reflètent avec une certaine timidité, une maladresse de débutant, l'expression nouvelle que suggéraient les multiples contacts avec les trecentistes italiens ; c'est une première étape. Le second retable, qui porte les écus des souverains Alphonse et Éléonore de Castille, comtes d'Urgell, dénote le progrès croissant de l'invasion italienne. Ferrer Bassa n'avait plus qu'à recueillir de tels essais et à leur donner une forme définitive et monumentale.

Nous savons peu de choses de la vie de ce grand peintre catalan. Nous le trouvons peignant déjà en 1324 et la mort le surprend peignant encore en 1348. Sa vie intime nous est peu connue et ce que nous en percevons est sans intérêt pour la connaissance de son œuvre : un document de 1320 nous apprend ainsi qu'un certain

Ferrer Bassa, qui n'est pas désigné comme peintre, fut exilé pour avoir commis un crime. Certains auteurs supposent que cet exil aurait décidé de sa vocation artistique : pure hypothèse. D'autres textes le montrent peintre palatin à la cour des rois catalans, peintre d'une extraordinaire renommée qui lui attire des commandes de tout le royaume, depuis le Roussillon jusqu'à Saragosse, auteur aussi bien de retables et de miniatures que de fresques. C'est ainsi que nous le voyons enluminer, sur l'ordre d'Alphonse IV, le livre des *Usages de Barcelone* et des *Coutumes de Catalogne*, de Ramon Vinader, ainsi qu'un Livre d'Heures pour Pierre IV. Le même roi lui commande deux retables pour la chapelle de l'Aljaferia ou Palais Mauresque de Saragosse ; un retable pour la chapelle du château de Perpignan et un retable pour la chapelle du Palais Royal de Barcelone ; aux frais de la famille Moncada, il exécute trois retables pour la cathédrale de Lérida et la mort le surprit peignant un retable pour le couvent des Franciscains de Valence. Comme fresquiste, les documents nous le présentent travaillant à deux chapelles de Sitges, près de Barcelone, et au grandiose monastère de Pedralbes, à Barcelone, de fondation royale.

Sauf cette dernière, aucune des œuvres que nous venons de mentionner n'a été conservée, du moins à notre connaissance. Par contre nous possédons d'autres peintures, qu'on peut être tenté de lui attribuer. Mais le fait est que nous n'avons d'informations certaines sur la manière de Ferrer Bassa que par des peintures murales, ce qui nous gêne pour nous prononcer quand il s'agit de retables ou de miniatures.

Pour les travaux de Pedralbes nous sommes renseignés par les Archives du *Real Patrimonio* de Barcelone. Nous y voyons qu'en 1343, entre l'abbesse Cà Portella et Ferrer Bassa fut signé un contrat pour la décoration d'une chapelle qui donne sur les cloîtres du monastère. On y spécifie que les peintures devront être exécutées

à l'huile et que le peintre devra représenter les Sept Joies de la Mère de Dieu, des scènes de la Passion et quelques figures détachées de saints. L'œuvre fut exécutée de 1345 à 1346. Le document nous parle de quelques aides qui, sans doute, furent chargés des vêtements, des bandes décoratives séparant les scènes et de quelques autres détails accessoires (1).

Cette chapelle est la chapelle de Saint-Michel. Il n'a été permis qu'à bien peu de personnes de la visiter, en raison du caractère rigoureusement cloîtré du monastère (pl. IV). Récemment j'ai pu revoir ce magnifique sanctuaire du Trecento catalan et j'en garde encore l'émouvante impression. Les fonds sont d'un bleu vert intense, glauque, profond ; au contraire, la coloration des vêtements est délicate : ce ne sont que jeux de bleus et de blancs, des verts jaunes chatoyants, des jaunes cramoisis, couleurs transparentes comme une lumière qui s'infiltre au travers du dessin des étoffes. Quand l'or des diadèmes, des nimbes et d'autres détails n'avait pas encore noirci, la suavité de l'ensemble devait être d'une harmonie exquise. Mais hélas je ne puis apporter ici que des mots et il est impossible à qui n'a pas vu ces peintures de les juger à leur valeur.

Les Sept Joies de la Mère de Dieu forment le registre inférieur. C'est d'abord :

— l'*Annonciation* (pl. V, 1). L'Ange est en plein vol ; il tient une palme à la main, trait archaïsant, comme l'étoile décorée de croix que nous retrouvons chez les anges italiens. La Vierge a la main sur la poitrine, attitude antique et caractéristique du respect. En haut, l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe. Sous l'Esprit-Saint, une frise d'arcatures gothiques : c'est l'unique élément

(1) Le caractère italianisant de l'ensemble est renforcé par une bordure de feuillages au-dessus de l'arc d'entrée. Sanpere i Miquel, qui les avait étudiés sur place, estimait qu'ils avaient été repeints. Tel n'est pas notre avis : ces feuillages n'ont pas été repeints, mais exécutés avec plus de dureté pour obtenir un effet quasi plastique, comme le faisaient les artistes italiens pour ces bordures décoratives.

architectonique gothique de ces peintures ; le peintre est à cet égard beaucoup plus sobre que les Italiens qui, pour faire montre d'érudition, copiaient des architectures gothiques françaises. Ici tout respire l'architecture classique, plus ou moins librement interprétée.

— la *Nativité*, jointe à l'Annonce aux Bergers. Dans cette double scène, Ferrer Bassa observe la formule italienne : la grotte avec un bout de toit, les montagnes arides, caractéristiques de tous ces paysages trecentistes que l'artiste essaie d'égayer au moyen des arbres du fond. La perspective est excellente, la composition bien équilibrée autour de la figure centrale, robuste, de saint Joseph endormi.

— l'*Adoration des Mages*. Ici la Vierge a toute la grâce siennoise ; l'Enfant, par contre, a la tête chauve à la manière giottesque. A ses pieds, les trois Rois en rouge, bleu, vert et, derrière eux, les chevaux, blanc, fauve et violacé ; la couleur continue plus loin, du côté des valets occupés à tenir les chameaux.

— l'*Ascension*. Elle est exécutée avec moins de lyrisme. Jeux de bleu, bleu-vert et violet sur le fond commun bleu-vert. La main que pose sur sa poitrine l'Apôtre qui est aux côtés de la Vierge présente un dessin en fourchette, qui est très caractéristique du peintre.

— la *Pentecôte*. La meilleure partie est celle d'en haut : la Vierge, saint Pierre et saint Jean ; trois tempéraments et trois expressions.

— le *Couronnement de la Vierge* (pl. V, 2) ; thème fastueux par les décos de vêtements, par le damas qui recouvre le trône au dossier comme on en voit souvent chez les peintres italiens. Le Christ et la Vierge se détachent en vermillon et bleu sur les fonds verts du damas ; tout autour, une symphonie de musique et de couleur.

— la *Glorification de la Vierge*. Scène encore plus fastueuse et riche. Tous les vêtements sont brochés. Les tuniques des anges sont en blanc et vert clair autour de la tache bleuâtre de celle de la Vierge, bordée par les couleurs variées des fleurs qui lui sont présentées.

Le registre supérieur contient des scènes de la Passion de Jésus-Christ. Ici disparaît la douceur siennoise, pour faire place à une expression plus giottesque, plus dure. Il semble que l'artiste doive forcer son tempérament. Du moins veut-il adoucir cette ambiance de tristesse par une végétation plus abondante et plus naturaliste, comme on n'en trouverait peut-être pas d'exemple dans l'Italie contemporaine. Ainsi la scène de l'*Arrestation de Jésus* en est remplie tout entière, même la montagne ; l'arbre du fond aussi bien que les petites plantes du premier plan sont, d'ailleurs, d'une exécution charmante. Un bon détail épisodique : saint Pierre coupant l'oreille du valet (pl. VI, 1).

Puis vient la *scène des Impropères*. Elle représente un intérieur avec la suppression du mur, du côté du spectateur, suivant la manière de Lorenzetti. Les figures s'échelonnent sur plusieurs plans, ce que Giotto eût évité. La partie la plus curieuse, et probablement originale chez notre peintre, c'est la scène latérale où un valet refuse de laisser entrer la Vierge : épisode tout à fait arbitraire et, semble-t-il, sans précédent.

La *Montée au Calvaire* est un drame fort bien équilibré : d'un côté, le personnage qui tire Jésus avec une corde ; de l'autre, le soldat vantard et pétulant qui veut, avec son écu, écarter les saintes femmes ; au milieu, la note de paix donnée par le Christ. La végétation fraîche achève d'adoucir la scène.

La *Crucifixion* est d'une beauté de couleur insoupçonnable : bleus clairs, jaunes cramoisis, violets clairs des personnages. Sur le fond bleu clair se détache en grand relief le corps transparent des trois crucifiés. Notons ici la main levée sur la poitrine du centu-

rion et de l'autre soldat ; les mains de saint Jean qui pendent, au lieu de se poser sur sa joue en signe de douleur. Observons encore le groupe des Trois Maries avec la Vierge défaillante. Cette Crucifixion est une simplification de celle de Pietro Lorenzetti à San Francesco de Sienne.

La *Descente de Croix* n'est pas très compliquée non plus. Les personnages du bas gardent une attitude expectative. L'effort de celui qui arrache le dernier clou est adouci par la note jaune de son vêtement.

La *Lamentation* est une tragédie apaisée. On y sent toujours la même difficulté à exprimer la douleur des visages. Pour la couleur, cette scène est sans doute la plus finement nuancée de toutes.

La *Mise au Tombeau*. Encore une tragédie maladroitement rendue. La végétation variée et réaliste, la coloration joliment nuancée l'adoucissent beaucoup (pl. VI, 2).

Les *Saintes Femmes au Sépulcre*. Ici la surprise et l'émerveillement sont réduits à une sainte conversation. Trois Maries et trois couleurs agréablement graduées. L'ange est tout resplendissant de blancheur. Au fond les feuilles d'un arbre sont argentées par la lumière de Pâques.

Il n'est pas sans intérêt de comparer à ces épisodes narratifs le fragment de retable du Musée de Vich attribué à Ferrer Bassa : un saint Bernard y rappelle le saint Joseph des compositions précédentes ; la scène dans laquelle il chasse un démon évoque la fameuse Prédication de saint François aux oiseaux à la basilique d'Assise. Le détail des mains des personnages est très voisin de ce que nous venons d'étudier. C'est bien du Ferrer Bassa, mais plus fin et plus précis, comme il convient à la peinture minutieuse d'un retable.

L'ensemble de la décoration de la chapelle Saint-Michel est complété par des figures isolées de saints qui en constituent la meilleure partie. Toutes ont plus de un mètre de hauteur. Voici

sainte Elisabeth avec sa brassée de fleurs : cheveux blonds, vêtement rose, chaude harmonie florale, buste bien modelé et, merveille de grâce, le hanchement français. — Sainte Barbe porte une tunique et un manteau jaunes, transparents comme un albâtre baigné de lumière. — Après quelques autres saintes viennent les saints : saint Michel et saint Jean-Baptiste, d'abord : le Précurseur a les cheveux blonds ; il porte une chape vermillon et une tunique de peau de couleur fauve ; les photographies lui prêtent un air sévère que ne présente pas la réalité. Saint Honoré a une aube blanche, un manteau jaune orné de franges vert clair ; il est aussi d'une grande douceur, malgré la recherche d'expression énergique du visage. Saint Etienne a une dalmatique blanche avec des parements verdâtres. Saint Alexis a une chevelure blonde et une tunique brune : son air tragique a été comparé à celui des personnages de Bermejo et du Greco, dont il serait un précurseur ; en réalité c'est une figure simplement concentrée et d'une profondeur inouïe.

Il existe enfin à Pedralbes, autour de quelques tombeaux, des peintures peu étudiées et dont le style n'a pas été défini. Il semble bien, du moins, qu'il soit également italo-gothique. Peut-être est-ce du Ferrer Bassa, supérieur au précédent.

En résumé Ferrer Bassa nous apparaît comme un peintre éclectique : le fait est normal pour un artiste qui n'est pas né à l'ombre d'une école bien déterminée. Il s'est trouvé en face de tendances multiples avec lesquelles il a été mis en contact, soit immédiatement soit indirectement. Par tempérament il s'apparente surtout aux Siennois et, chez les Siennois mêmes, il a plus appris de Pietro Lorenzetti, première manière, que de Simone Martini. Comme il est naturel, il a connu aussi l'œuvre de Giotto. Ferrer Bassa est parfaitement à l'aise dans les scènes tranquilles ; son lyrisme aime le calme. Mais s'il lui faut éléver le ton, devenir tragique ou tumultueux, l'effort est visible et la qualité baisse :

c'est pourquoi ses tragédies sont tendres et les attitudes de violence de ses personnages, peu sincères. Les Trois Maries au Sépulcre, au lieu d'être atterrées par la présence de l'Ange, se mettent tranquillement à converser avec lui : c'est tout un symbole. Aisance, bonhomie, simplicité, apaisement : voilà ce qu'il tient de son tempérament catalan et ce qui persistera chez nous sous l'apparence d'une internationalisation de l'art.

LES FRÈRES SERRA (1)

L'histoire de la peinture européenne, considérée dans son ensemble, est commandée par l'alternance de deux forces. L'une est l'expression de la tradition nationale et liée au terroir ; les œuvres qui en résultent, même quand il s'agit d'artistes secondaires, ont encore un accent local, un caractère particulier qui les rend intéressantes. L'autre se manifeste quand une de ces écoles nationales, grâce à l'effort de quelques maîtres extraordinaires, s'élève à un niveau véritablement supérieur ; son prestige, alors, s'impose aux autres ; à la diversité se substitue l'unité et nous avons un art international. Le mouvement se poursuit. L'uniformité ainsi établie est de courte durée ; le nouveau style perd peu à peu sa force originelle ; il devient maniériste ; les caractères locaux qui s'étaient effacés reparaissent et c'est le retour de la tradition autochtone, rajeunie et comme habillée à neuf.

Ce jeu de bascule est bien net dans l'Europe du XIV^e siècle. Au début du siècle l'apparition des écoles de peinture florentine et siennoise est comme l'éveil d'un long sommeil ; les hiératiques figures byzantines, désormais imprégnées de sentiment et de vie, sont comme poussées vers les vergers de la Renaissance. La lumière de cette aube se répand d'abord dans la péninsule italienne, puis dans les îles et sur les côtes de l'Occident méditerranéen ; elle atteint enfin le Nord du continent. Les rapports politiques et com-

(1) Par M. SOLER I MARCH.

merciaux nous expliquent que l'influence des nouvelles écoles se soit fait sentir de très bonne heure en Catalogne, plus tôt que dans certaines contrées de l'Italie.

Lorsque Giotto et Simone Martini parurent, tous les esprits avisés de l'époque comprirent quelle valeur immense ils représentaient. Les maîtres de la politique et de la religion, protecteurs de la civilisation, s'adressèrent à eux immédiatement. La cour la plus brillante était alors celle de Naples où régnait Robert d'Anjou, frère de saint Louis de Toulouse. Il avait épousé Sanxa, fille du roi de Majorque, femme d'une grande beauté, qui partageait son goût pour les arts et pour un luxe parfois excessif. Ces opulents monarques visitèrent plusieurs fois les ateliers des deux artistes toscans ; ils les appelèrent à Naples où, comme presque partout, l'art siennois, avec ses figures de saints chevaliers et de saintes aristocratiques, aux beaux gestes et aux formes élégantes, fut beaucoup plus apprécié que l'art florentin, lequel était trop en avance sur l'époque.

La reine Sanxa se fait remarquer par la protection qu'elle accorde à la bonne peinture, aussi bien à Naples qu'en dehors de ses états. Dès 1310 elle visite Pérouse et l'on voit aussitôt son portrait, comme donatrice, au bas d'une image de la Vierge de Miséricorde, dans l'église Sainte-Agathe de cette ville. Il est vraisemblable que, de Pérouse, elle passa dans la Toscane voisine. Ce qui est sûr, c'est que en 1317 Giotto travaillait au Castelnuovo de Naples et que la même année Simone Martini, âgé de 33 ans, signait la peinture que l'on conserve dans la même ville, à l'église Saint-Laurent, et qui représente saint Louis de Toulouse couronnant son frère Robert d'Anjou : le manteau et la mitre du saint évêque sont garnis de franges ornées alternativement avec les fleurs de lys de la maison royale de France et les pals rouges de la maison de Barcelone ; à la prédelle sont les armes de Catalogne avec la légende *Simone de Senis me pinxit*. Le portrait de la reine Sanxa

se retrouve encore en 1326 parmi les donateurs de la Glorification de l'Eglise au réfectoire du couvent de Sainte-Claire de Naples ; elle figure également en 1350, après sa mort, dans la composition du Sacrement du Mariage, à l'Incoronata de la même ville. Cette reine, si passionnée pour la peinture, ne pouvait oublier son pays natal auquel elle était encore attachée par d'autres liens, puisque son frère Sanç, roi de Majorque, avait épousé Marie, sœur de Robert. On peut considérer que la reine Sanxa fut au début du xive siècle le trait d'union initial entre Majorque et la Catalogne d'une part et le nouvel art italien, d'autre part.

L'influence de la peinture toscane en Catalogne s'explique aussi par la prépondérance de leurs marines dans la mer latine. Les relations entre les deux peuples en étaient grandement encouragées. Le voyage de Barcelone à Gênes, Pise ou Naples était alors beaucoup plus sûr par la voie de mer que par la voie de terre, d'autant que les Catalans, faisant escale aux Baléares et en Sardaigne, ne sortaient point de leurs domaines. Aussi l'importation d'objets du nouvel art italien ne se fit-elle pas attendre. Les livres splendidement enluminés, les toiles brodées d'après les cartons des meilleurs peintres florentins apportèrent les premiers à la Catalogne les enthousiasmes et les enseignements de l'Italie : c'est ce que nous prouve le devant d'autel brodé par le Florentin Geri Lapi, conservé dans l'église de Manresa, parmi de nombreux travaux d'aiguille signalés par les textes.

A Majorque les premières manifestations de la peinture italienne sont deux retables conservés à Palma. L'un, provenant du couvent de Sainte-Claire, appartient à l'école de Duccio ; il représente des scènes de la Passion, sauf le panneau inférieur de gauche, très abimé, où l'on aperçoit confusément saint François entre deux saints de l'ordre que les rois de Naples protégeaient tant. L'allure générale est d'un « primitivisme » plus marqué que tout ce que nous

peut offrir la péninsule italienne. L'autre n'est pas moins significatif à cet égard ; certains détails y laissent discerner la main d'un disciple italien établi à Majorque. Un document mentionne une peinture (perdue) qui représentait saint François entre saint Antoine de Padoue et saint Louis de Toulouse ; l'origine napolitaine est évidente : elle permet seule d'expliquer la présence de saint Louis d'Anjou, inconnu à ce moment dans les territoires hispaniques. Peut-être s'agit-il là du tableau de Duccio que nous avons mentionné plus haut. De tels faits expliquent l'œuvre de Ferrer Bassa au monastère de Pedralbes ainsi que les miniatures du Livre des Priviléges de Majorque signées par Despoal.

De Ferrer Bassa nous n'avons plus à parler. Quant aux miniatures de Despoal elles n'ont rien à envier à celles de Sienne ou de Pérouse ; Despoal semble même plus près de celles-ci que de celles-là. Nous y discernons le premier caractère de la peinture italo-catalane à son début : celui d'être tellement italianisée que les traits nationaux disparaissent complètement et qu'on peut se croire en présence d'une nouvelle école provinciale de la péninsule italique. Un autre caractère de cet art est d'être entièrement aristocratique. Ferrer Bassa travaille pour la maison royale de Barcelone ; il enlumine le livre des *Usatges* à la commande d'Alphonse IV ; il peint des retables pour le palais de Saragosse ou le château de Perpignan ; il décore le monastère royal et inaccessible de Pedralbes. Despoal, de son côté, est au service des Rois Majorquins ; son livre est plein de portraits de princes, papes ou autres puissants de la terre ; on y voit, au frontispice, le monarque assis sur son trône, entouré de dignitaires ecclésiastiques, à droite, et de représentants de la noblesse, à gauche. Aucune allusion n'est faite aux classes populaires.

La réaction se produisit au milieu du siècle. Le peuple réclame sa place dans l'art nouveau et sa part. Dans les retables commandés par les confréries les saints populaires vont être représentés. Les

contrats, rédigés auparavant en latin pour les gens lettrés, le sont maintenant en langue vulgaire afin d'être compris de tous : le notaire enregistre les expressions que lui dictent un serrurier ou un cordonnier. Le peintre, de même, pour être compris de la masse des fidèles, délaisse les types italiens et s'inspire des types autochtones qui lui sont fournis par le théâtre religieux de la localité ou les défilés des processions. Les couleurs pâles et les glacis de l'école siennoise cèdent parfois au souvenir de la vigueur des anciennes peintures romanes catalanes ; les arabesques, les gaufrages des fonds d'or et de certaines draperies prennent plus d'importance, et plus tard même ils reparaitront en stuc, suivant la vieille tradition des devant d'autels. Cette transformation de l'influence italienne, d'abord peu perceptible, s'accentue peu à peu.

Le nombre de retables catalans qui nous permettent de l'étudier est relativement considérable. Tandis qu'en France on ne conserve pas plus de six ouvrages du XIV^e siècle, que les Primitifs anglais de la même époque ne sont que deux ou trois, que la Flandre, l'Allemagne, la Castille ne sont pas plus riches, en Catalogne nous comptons les tableaux par douzaines, malgré tout ce qui a été détruit. Il y en avait tant, à la fin du siècle, que beaucoup d'églises étaient vraiment de petits musées. A côté des œuvres mêmes, nous possédons aussi, ce qui n'est pas moins heureux, une belle quantité de documents : contrats, décisions des confréries, lettres de paiement, inventaires ou de simples notes : autant de pièces qui nous permettent d'établir sur des bases solides l'histoire de la peinture catalane.

Cette abondance des retables catalans n'a rien qui puisse nous surprendre. Si l'architecture gothique a régné sans contestation dans le Nord de l'Europe dès le XIII^e siècle, chez nous elle ne triomphe guère qu'au XIV^e siècle. Mais alors l'ampleur des nefs, les murs ajourés pour laisser place à des vitraux amènent la substitution à la décoration murale, à la fresque, de la peinture sur panneaux mobiles.

* *

C'est à ce moment décisif qu'apparaissent les frères Serra. D'autres peintres d'égale valeur ont travaillé pendant les cinquante années que nous allons étudier, mais c'est le style des Serra qui nous est le mieux connu. C'est aussi sur eux que nous avons le plus de documents. Leur action s'étend sur la Catalogne, l'Aragon, le pays de Valence et jusqu'au delà des Pyrénées. Ils englobent dans leur influence tous les maîtres contemporains. L'art siennois les guide sans les assujettir, comme il faisait de Ferrer Bassa. Celui-ci n'avait vu que la Toscane ; ceux-là connaissent en outre Avignon ; aussi saisit-on chez eux, sous la technique italienne, l'influence française dans l'iconographie, la draperie, l'architecture, le mobilier. Cette influence s'accentue d'autant plus, vers la fin du xive siècle, que les reines catalanes sont alors d'origine française : Violante de Bar, femme de Jean Ier et nièce de Charles V, et Blanche, fille du roi de Navarre, femme de Martin le Humain. Ces reines imposent à la cour de Barcelone tout ce qui est français : langage, chansons, modes, mœurs ; l'art ne pouvait y rester indifférent.

Les Serra étaient trois frères : Jaume, Pere et Joan. L'aîné, Jaume ou Jacques, fonde l'atelier à Barcelone et y travailla d'abord seul pendant quelques années. Le second et le troisième, touchés du charme de ces œuvres qu'ils voyaient naître à côté d'eux, voulurent l'imiter. Ils avaient d'exceptionnelles dispositions et leur apprentissage, celui de Pere surtout, se fit avec une grande rapidité. Le rendement de l'atelier se trouva ainsi sensiblement accru. Les Serra, faisant montre d'un sérieux et d'un ordre parfaits, devinrent les peintres à la mode. Leur clientèle s'accroît sans cesse et les autres artistes, soit par conviction soit par intérêt, adoptent leur manière. Eux-mêmes sont contraints de se répéter bien souvent et leur production a tendance à s'industrialiser ; mais cette nécessité n'implique

pour eux aucune concession à la routine, car même dans leurs dernières œuvres on trouve des recherches nouvelles et des progrès. Chaque frère aurait pu se tirer d'affaire tout seul et accepter des commandes pour son propre compte, mais la société qu'ils formaient ne se dissout jamais, sinon par la mort. Ils se partagent le travail. Le plus jeune, notamment, bien qu'il soit désigné comme peintre sur les documents, ne signe pas les contrats : il est le voyageur de la famille ; c'est lui qui s'en va dans les villes et les villages éloignés, chargé de mettre en place les retables ou d'obtenir les règlements de comptes.

Il va sans dire qu'il est extrêmement difficile, dans l'œuvre conservée, de déterminer ce qui revient à tel ou tel frère ou même à un disciple. Toute attribution précise ne peut être accueillie qu'avec une prudente réserve. Mieux vaut envelopper sous la dénomination générale d'Ecole des Serra tout ce qui n'est pas absolument déterminé par les documents. Sur trois peintures seulement nous avons des précisions. L'une a été exécutée par l'aîné, alors que le second était encore un enfant ; les deux autres sont de Pere travaillant après la mort de Jaume. Il semble résulter de leur comparaison que Jaume, l'aîné, concevait la composition d'ensemble et peignait synthétiquement, avec une sorte d'impressionnisme très curieux pour l'époque. Pere, au contraire, possédant une grande facilité pour le dessin, affine davantage les détails et a une préférence pour les portraits.

C'est en 1361 que le nom de Jaume Serra est prononcé pour la première fois. Il est alors domicilié à Barcelone et déjà nanti du prestige que suppose la commande, qui lui est faite à ce moment par le moine de Saragosse, Martin de Alpartir, d'un retable pour la chapelle de l'église du Saint-Sépulcre de cette ville, au prix très avantageux de 300 florins. La commande d'une œuvre aussi importante à un atelier aussi éloigné nous confirme dans l'idée que le peintre n'était pas un novice, mais un maître en renom. On peut

donc admettre qu'il avait dépassé la trentaine, puisque à cette époque les règles fort rigides des corporations professionnelles ralentissaient beaucoup l'avancement. Cette remarque nous conduit à le faire naître vers 1330, ce qui est d'autant plus vraisemblable qu'en 1395 il était mort. Il aurait ainsi vécu plus de soixante ans et son œuvre s'étendrait sur toute la seconde moitié du XIV^e siècle. Il commence à peindre à la mort de Ferrer Bassa, avec lequel il n'a pas eu de rapports directs. Ferrer Bassa manifestait encore des préférences pour la peinture murale ; Serra, lui, se donne à la peinture d'atelier.

Le retable de Saragosse, aujourd'hui incomplet, représentait des scènes de la vie de Jésus et de la Vierge. Nous possédons entre autres la Descente de Jésus aux Limbes après la Résurrection (pl. VII, 1). Du premier coup d'œil nous constatons que la technique s'apparente à celle des Siennois. Pourtant l'impression générale est différente, car l'iconographie est bien française. Tandis qu'en Italie la porte de l'Enfer est toujours représentée par une grotte au milieu des rochers, en France c'est par la bouche ouverte d'un monstre gigantesque, comme on le voit dans le *Parement de Narbonne*. Jaume Serra fait de même et ajoute une note comique ; il montre la mâchoire inférieure du monstre comme un pont-levis baissé, à cause de la présence du Christ ressuscité, pour laisser le passage libre à tous ceux qui attendaient là l'heure de la Résurrection. A cause de l'effort produit, les yeux du monstre se sont allumés et les démons, avertis de ce qui se passe, sautent par-dessus le museau levé où les chaînes se sont raidies, afin de refermer à nouveau l'Enfer. Le Sauveur, rayonnant de gloire et assisté d'une cour d'anges qui s'opposent aux démons, donne la main au vieil Adam, lequel, chancelant, est poussé par le dos pour qu'il prenne place à côté de Jésus. Eve se cache derrière Adam, car elle est plus coupable ; tous deux suivent les bienheureux, comme des naufragés arrachés à la mort. C'est une magnifique scène de genre, dans l'ensemble des Primitifs.

On a essayé de définir la manière de Jaume Serra d'après les fragments de ce retable, sa seule œuvre authentiquée par les documents, et de partir de là pour contrôler les autres attributions qui lui sont faites. On a dit, par exemple, que les ailes des anges avaient des plumages richement irisés, que les draperies étaient ornées de petites feuilles et d'oiseaux comme un brocart d'or, que les matrices en fer qu'on apposait sur les ors des nimbes, les bordures ou les fonds présentaient tel ou tel dessin et qu'on y discernait une préférence pour les formules inspirées d'une symétrie plus ou moins cachée. Sans contester l'exactitude de ces remarques, il faut avouer qu'elles sont susceptibles de nous égarer, car elles sont valables pour d'autres artistes et notamment pour Pere Serra. Ce qu'il faut chercher dans ces diverses productions, ce n'est pas ce qu'elles ont de semblable, mais ce qu'elles ont de différent. A cet égard la technique de coloriste de Jaume Serra nous sera un guide plus sûr, Il peint un peu à la façon de ce que les Italiens appellent *sfumato*, surtout en ce qui concerne les chairs. Même lorsque les têtes sont très bien dessinées, Jaume Serra ne tombe jamais dans la dureté de faire ressortir le détail au détriment de la luminosité de la couleur, qui fond le tout dans une atmosphère transparente. Dans la scène de la Descente aux Enfers le dessin n'est pas accentué et les yeux, la bouche et les oreilles du Christ, des Anges et des Bienheureux ne sont pas intensément modelées ; les ocres et les terres de Sienne se répandent en des nuances peu différencierées, qui vont des figures aux cheveux et aux draperies crème. C'est tout le contraire dans le monstre infernal et dans les démons, lesquels se détachent en formant une silhouette obscure, qui contraste grandement avec le reste, sans qu'on y puisse apprécier d'autre détail que l'œil congestionné du monstre.

Les peintures des Primitifs ne sont en général que des miniatures agrandies. C'est notamment, comme nous le verrons, le cas

de celles de Pere Serra. Chaque figure est étudiée séparément, la lumière est également distribuée sur toute la composition et les couleurs brillantes alternent comme dans une mosaïque ou dans un émail. Pour Jaume Serra, au contraire, comme pour les grands maîtres, la peinture est une synthèse. Il procède par ensembles de lumières et d'ombres et concentre l'attention sur le point principal.

Dans l'Annonciation, l'Ange est animé d'un mouvement impulsif ; les ailes demeurent étendues, il s'est hâté d'obéir à l'ordre du Très Haut ; par contraste nous avons l'immobilité mystique de la Vierge, laquelle n'a rien à craindre. L'architecture et le mobilier du fond n'éparpillent pas l'attention. Le Christ de la Résurrection (pl. VII, 2) est d'un dessin peut-être incorrect, mais sa tête est un magnifique effet de lumière. L'artiste, avec un sens décoratif très sûr, n'aime pas laisser vides les angles supérieurs du tableau et il les peuple d'une double légion d'anges étincelants qui chevauchent sur des nues. En bas, les ombres de la nuit s'étendent encore sur les soldats romains qui gardent le tombeau : ces ombres laissent à peine deviner les contours des corps et des lances.

Aucune autre œuvre, attribuée avec plus ou moins de vraisemblance à Jaume Serra, ne présente aussi visiblement soutenue cette façon de peindre synthétique et grandiose. Par contre, la persistance de l'influence de Jaume Serra dans les compositions de ses disciples et dans l'œuvre de son frère lui-même est évidente. Le style de ces compositions, toutefois, n'a plus la plasticité initiale. Jaume Serra, d'ailleurs, divise le travail ; s'il a besoin d'une réplique d'une œuvre déjà exécutée, il passe l'esquisse originale à un aide qui en fait une réalisation médiocre, rehaussée seulement par les couleurs étincelantes que réclame le public. C'est ainsi que dans le retable de Sixena reparaissent certaines scènes du retable de Saragosse ; mais dans l'Annonciation de Sixena les architectures ont autant d'importance que les personnages ; l'Ange

est mal dessiné et la figure de Marie sans expression. On pourrait en dire autant du Crucifiement, de la Résurrection ou du Couronnement de la Vierge. Mais les yeux sont éblouis par l'indivable richesse des couleurs de l'ensemble. Peut-être faut-il reconnaître la main du maître dans la figure centrale. Si Jaume Serra avait travaillé au retable de Sixena, les ondulations serpentines du manteau de la Vierge nous prouveraient que c'est une de ses dernières productions.

Ce qui est certain, c'est que deux ans après le retable du Saint-Sépulcre de Saragosse, Jaume Serra admet son frère à collaborer avec lui. La preuve en est fournie par le contrat du retable de Tous-les-Saints de Manresa, où Pere signe à côté de son frère ainé sous le nom de *Petrus Serra fratrum juvancium*. Ce qualificatif de jeune semble vouloir justifier l'honneur qui lui est fait malgré son âge et pour ses mérites artistiques. Sans ressentir aucune jalousie, Jaume éprouve une grande joie à présenter le meilleur de ses disciples. Tout semble indiquer que Pere atteignait alors sa majorité, soit vingt-cinq ans et qu'il y avait entre les deux frères un intervalle de sept ou huit ans.

Le retable de Tous-les-Saints de Manresa n'a pas été conservé ; mais en comparant la description qu'en fait le contrat à ce que nous offre le retable de Saint Cugat au Musée Diocésain de Barcelone, on s'aperçoit immédiatement de leur analogie (pl. VIII). Le retable de Saint Cugat est une réplique de celui de Manresa, exécutée par un disciple, mais sous la direction du maître. Elle n'a certes pas la fluidité du style de Jaume ni la correction de celui de Pere ; tout en conservant autant que possible l'excellence de l'original, elle offre précisément cette sécheresse dont nous parlions plus haut. En comparant la scène du Calvaire qu'elle nous présente aux autres Calvaires des retables des Serra, on peut déduire la date à laquelle elle fut exécutée ; elle reproduit la disposition du retable du Saint-Esprit de Manresa, œuvre parfaitement documentée,

exécutée par Pere en 1395. Le retable de Saint Cugat aurait donc été peint 32 ans après l'original dont il dérive : à cette époque Jaume était mort et Pere seul aurait pu accepter d'en surveiller l'exécution. Nous croyons d'ailleurs qu'il en est ainsi et qu'il s'agit bien d'une réplique sortie de l'atelier de Pere Serra.

D'après le contrat initial l'artiste devait représenter tous les saints comme dans les processions ; celles-ci étaient alors, surtout à la Fête-Dieu, un défilé civique et religieux très populaire et dont chaque ville était fière. Il y avait des cités qui aimaien tellement les processions que, lorsqu'elles recevaient la visite du roi ou d'un prince étranger, elles improvisaient, quelle que fût l'époque de l'année, une sorte de cortège religieux. On y voyait les prophètes, les patriarches, les apôtres, Josué arrêtant le soleil. Certaines de ces coutumes se sont conservées jusqu'au xx^e siècle. Il n'y a pas longtemps, on voyait encore à la procession de Lérida un grand dragon, en souvenir de celui que le comte de Barcelone tua, dit-il, dans la montagne de Montserrat. Dans plus d'un endroit de la Catalogne survit le souvenir du théâtre religieux (1), des mystères, des luttes d'anges contre les démons ou des Maures contre les Chrétiens. L'artiste signataire du contrat devait donc représenter les saints, de façon à ce qu'on les reconnaît facilement.

Voici quelle est l'ordonnance du retable de Saint Cugat. D'abord les anges quiouvrent la marche, car ce sont eux, dit le texte, qui furent premièrement créés. Les patriarches viendront ensuite, et les prophètes, puis les apôtres et les martyrs, les confesseurs et les vierges. Chaque personnage avec son type caractéristique et habillé tel qu'on le voit défiler dans la rue : les anges avec des aubes gardées dans la sacristie, les patriarches et les prophètes avec des costumes empruntés aux Juifs de la ville ; saint

(1) Voir à ce sujet les pages magistrales de M. Em. MAFF, *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*.

Pierre marchant devant les apôtres avec une chasuble brodée, une tiare et des gants blancs ; les évangélistes avec une grande tunique et un livre à la main ; les vierges vêtues à la mode des dames de l'époque. Au milieu du retable et présidant tous les saints, la Vierge Marie, pudiquement enveloppée dans son manteau, tient dans ses bras son Fils. Un sextuor d'anges musiciens encadre la composition à la mode italienne. Les Serra ont créé un type de Vierge délicieusement gothique, délicate comme une fleur, aux yeux chastes, aux lèvres minces, au long cou flexible. Cette création n'a rien d'italien, ni non plus de français et elle aura beaucoup de succès dans l'art catalan.

Cinq ans après le contrat du retable de Tous les Saints de Manresa, les frères Serra signent ensemble celui du maître-autel de Pedralbes, œuvre malheureusement perdue, elle aussi. Il semble alors, après ces travaux exécutés en collaboration, que les deux frères en aient accepté d'autres séparément. On voit le roi Pierre IV payer 220 sous à Pere pour un retable portatif. Ce monarque avait une grande estime pour les deux frères ; en 1374 il les dispense du service militaire. A partir de cette date les documents sont muets sur l'aîné, dont la mort doit se placer entre 1394 et 1395, lorsque le second frère Pere, tuteur des enfants du défunt, assume seul la direction de l'atelier et exécute deux grandes compositions parfaitement documentées et conservées, qui nous renseignent fort bien sur son style. Trente trois ans s'étaient alors écoulés depuis la peinture du Saint-Sépulcre de Saragosse.

La première de ces deux œuvres est le retable du Saint-Esprit, commandé par les tanneurs de Manresa. Cette corporation, qui était riche, envoie deux confrères à Barcelone » où, dit le texte, il y a beaucoup de peintres et d'autres personnes expertes dans ces choses, « afin qu'ils commandent un retable du prix et de la grandeur qu'ils estimeront raisonnable » au maître ou « aux maîtres » qui leur paraîtront le plus convenables. Les confrères s'acquittèrent

de leur mission et l'autel de la corporation des tanneurs fut confié à Pere Serra. Sa grandeur dépasse tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Il mesure plus de six mètres de haut sur cinq de large. Il est intact, sauf la prédelle rapportée, qui ne lui appartient pas ; le trésor de l'église conserve seulement deux fragments de la véritable prédelle. L'ensemble se compose de 24 tableaux et de 36 petites figures peintes sur les montants (pl. IX).

Les scènes se déroulent dans un ordre parfait, à la manière d'un livre ouvert où le peuple pouvait lire l'exposé des saints mystères. Les premiers tableaux ont trait à la création. Dieu, représenté par la seconde personne de la Trinité, exerce ses fonctions de Grand Architecte : le compas à la main, il trace la terre de forme sphérique et la divise par plusieurs méridiens ; il la sépare des eaux troublées qui sont représentées au-dessous. L'atmosphère supérieure, éclaircie, laisse voir les étoiles qui brillent au plus haut du firmament, d'où les anges, assis sur un arc-en-ciel, contemplent la scène grandiose de la Création.

Ensuite Dieu crée l'homme. A ce moment la terre est couverte de végétation, les arbres sont lourds de fruits savoureux, les oiseaux lancent leur chant à travers les branches et les lapins courrent dans les grasses prairies. Cet enchantement paradisiaque exprime la joie de vivre de notre premier père : tout est à sa portée. Ces premiers tableaux contiennent un abrégé de géologie médiévale qui concorde avec la science moderne. Il va sans dire qu'il dut intriguer les âmes simples des bons tanneurs. L'ancienne peinture théologique devient populaire et intellectuelle. Le nu triomphe tout d'un coup dans la figure du père Adam. Le contraste du clair-obscur, les arbres peints par masses et d'autres détails encore nous rappellent le style de maître Jaume.

Après l'œuvre créatrice, c'est, au troisième tableau, l'œuvre rédemptrice, qui commence par la salutation de l'ange à la Vierge

Marie. Il est curieux de noter que le péché originel, l'expulsion du Paradis Terrestre et, en général, toutes les scènes violentes sont régulièrement éliminées de l'art serein des Serra. Ils ne troubent jamais les yeux ou l'âme par des scènes de martyre, sauf le thème obligé de la Crucifixion, où d'ailleurs le Christ meurt avec noblesse, sans douleur apparente. L'Annonciation de Pere Serra est charmante. L'ange qui, dans le retable de Saragosse, était debout, a fini par flétrir les genoux. Cette peinture est imprégnée d'une grâce si attrayante, qu'elle mérite d'être placée à côté de celles des meilleurs maîtres italiens. Dans la Présentation au Temple apparaît, au fond, un petit temple gothique, précurseur de celui qu'emploieront plus tard Raphael.

Après les différentes scènes de la Création et de la Rédemption se déroule la vie apostolique de Jésus, qui commence avec le baptême dans le Jourdain. L'équilibre de cette composition est remarquable : on y voit le Christ complètement nu, avec une expression de douceur infinie ; saint Jean en extase, qui écoute la voix céleste et les anges peints avec une délicatesse qui n'appartient qu'aux grands maîtres.

Après la Résurrection, où nous voyons, selon une pieuse croyance, la mère du Sauveur assister la première au triomphe de son Fils, la dernière composition est le Sermon de saint Pierre convertissant des milliers d'infidèles. Cette scène est pleine de vie ; les personnages y semblent être des portraits ; la perspective y est bien rendue. Saint Pierre semble vitupérer contre ces hommes parés de colliers de perles, avec des chapeaux efféminés, ornés de plumes et de pierreries. Le saint apôtre lui-même paraît contaminé par ces mœurs frivoles : ses cheveux bouclés, ses mains bien soignées, sa petite bouche et ses dents blanches ne rappellent aucunement l'humble pêcheur de Judée. Nous sommes ici en plein style international ; c'est l'esprit des scènes mondaines des enlumineurs du duc de Berry.

Au centre du retable la Descente du Saint-Esprit est une composition originale et grandiose, qui se répètera pendant quelques années et dont on conserve d'excellentes répliques. Les Apôtres sont transformés par la grâce divine. La Vierge Marie extasiée lève les mains et laisse tomber un livre où se lit le début du Magnificat. Le type de la Vierge dérive de celui qu'avait créé Jaume Serra pour l'autel de Tous les Saints ; mais il a plus de vie intérieure et cette vie rayonne avec une attirance et une sympathie insurpassables.

L'unité de composition du polyptyque se continuait dans la prédelle. Le triomphe de la nouvelle doctrine y est scellé par le sang des martyrs, versé le premier par saint Etienne. L'artiste saisit cette occasion pour maudire les Juifs, qui discutent avec le saint dans la synagogue. L'opposition des sujets judaïques et des sujets chrétiens est chère aux Serra.

La seconde œuvre bien documentée que nous ayons conservée de Pere Serra est le retable de saint Barthélémy et de saint Bernard pour l'église de Saint-Dominique de Manresa. Il fut exécuté en 1395. Nous n'en possédons que le panneau central. Deux nobles figures y sont peintes avec une grande sûreté : saint Barthélémy plein de fierté et de décision, saint Bernard portant humblement sa dignité épiscopale. L'austérité du réformateur est bien exprimée par l'artiste. Celui-ci, d'autre part, se plaît à montrer sa connaissance de l'art toscan, lorsqu'il copie pour le manteau du saint l'un de ces orfrois florentins que nos aïeux aimaient tant et comme il en subsiste encore beaucoup à Barcelone.

* * *

Ces œuvres authentiquées par des textes nous révèlent avec certitude la manière de peindre des Serra. Mais il ne faut pas oublier qu'en dehors des cinq ou six années, où Jaume Serra débutant travailla seul, et des dernières années, où Pere également travailla

seul après la mort de son aîné, les deux frères ont collaboré ; les œuvres qu'ils ont produites doivent donc profiter des qualités de chacun d'eux.

Parmi les tableaux de l'époque que nous avons conservés, il en est, en effet, plusieurs qui respirent, pour ainsi dire, l'air de l'atelier des Serra. Quelques-uns reflètent évidemment l'intervention personnelle de Jaume : ainsi le retable d'Abella la Conca, peinture pleine de finesse, aux teintes claires, qui peut nous donner une idée de ce que fut le ton original du retable de Tous-les-Saints, d'autant plus qu'on y retrouve au centre la même Vierge et à la partie supérieure le Crucifiement. De même le retable de Segorbe, représentant sainte Eulalie et sainte Claire, d'une charmante féminité et d'une technique transparente, qui vaut les meilleures œuvres siennoises. Dans d'autres pièces transparaît plutôt la main de Pere Serra : ainsi le retable de Saint-Laurent de Morunys et plusieurs figures de la Vierge. Le plus souvent, toutefois, il est difficile de faire le départ entre Pere et Jaume et d'écartier l'intervention de divers disciples. Il s'agit d'œuvres sorties de leur atelier. Certains critiques ont supposé que les frères Serra avaient travaillé séparément et ils ont recherché dans les retables existants ce qui devait revenir à l'un ou à l'autre. Le point de départ nous semble mauvais et les résultats contestables. Il est préférable, nous l'avons dit, à moins qu'il ne s'agisse d'œuvres formellement documentées, de classer toutes ces pièces sous l'indication générale : style des frères Serra, sans tenter d'attribution particulière. Outre les œuvres que nous avons énumérées, on donnera à l'atelier des Serra le retable de Gualter (actuellement dans la collection Plan-diura) avec des scènes pareilles à celles de Manresa et de Sixena et une autre scène, très originale et mouvementée, de martyre — le retable de Saint-Julien et de Sainte-Lucie au Saint-Sépulcre de Saragosse — celui de la Passion (Saragosse, église Saint-Nicolas) —

celui du thaumaturge saint Nicolas, remarquable par son dessin et la finesse de sa couleur (Barcelone, coll. Amatller) — et d'autres.

Les nombreuses Vierges du style des Serra représentant Marie allaitant l'Enfant divin — *la Madonna dell'Umilità* disent les Italiens, *la Mare de Deu de la Llet*, disent les Catalans — méritent de nous retenir un instant (pl. X). Elles peuvent se répartir en deux groupes. Le premier type est celui du retable de Tous-les-Saints et d'Abella de la Conca ; il est délicatement gothique. L'Enfant est assis sur le genou gauche de sa Mère, qui tourne la tête de côté. Cette iconographie est celle de la côte catalane : Palau (Roussillon), Lérida, Abella la Conca, Sant Cugat, Manresa, Tortose et, au Sud de Valence, Penelles. Un autre type a pour domaine l'intérieur du pays : l'exemple le plus intéressant en est la Vierge provenant du village de Tobet qui appartient à la collection Roman Vicente de Saragosse. L'infant Henri de Transtamare, frère bâtard de Pierre le Cruel et en guerre avec lui, avait été battu en 1367 au combat de Najera ; il se réfugia en Aragon, au village frontière de Tobet ; très reconnaissant envers la Vierge qui lui avait permis d'échapper à un grand danger, il offrit quelques années plus tard à l'église de Tobet le retable en question. La Madone de Tobet, d'une constitution robuste, au large cou, aux flancs exubérants, n'est pas exactement du type des Serra bien qu'elle en présente certaines particularités. On hésite à l'attribuer à nos peintres ou à Llorenç Saragossa, dont nous ne possédons aucune œuvre certaine, mais que Pierre IV appelle le meilleur maître du temps. En tout cas c'est l'œuvre d'un bon artiste : les portraits du roi Henri II, de la reine Jeanne et des enfants Jean et Eléonore participent, plus encore que la Vierge, à la gentillesse particulière des héros des Serra.

La Vierge de Tobet, à la différence de celles que nous avons citées, tient l'Enfant sur ses deux genoux et les deux personnages,

la Mère et le Fils, regardent dans une direction différente : l'un à gauche, l'autre à droite. La même disposition se trouve à la Vierge d'Albarracin, autre village à la frontière de Castille ; à la Vierge provenant de l'intérieur de la région de Lérida, qui est aujourd'hui au Musée du Prado ; à celle de Torruella de Montgri (Barcelone, collection Junyer) : le manteau de cette dernière est orné d'aigles, comme on en trouve dans quelques Serra incontestables.

Pour apprécier l'importance historique des Serra il faut considérer non seulement leur œuvre, mais l'influence qu'ils ont exercée sur les meilleurs artistes catalans de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle. Leur disciple le plus remarquable est Borrassa, qui fixe définitivement l'art national, multiplie les scènes de genre et donne aux personnages une allure réaliste impressionnante.

Entre les Serra et Borrassa, il faut placer une personnalité artistique certaine, dont l'œuvre a été morcelée arbitrairement entre des écoles différentes. On y retrouve le *sfumato* de Jaume Serra, en même temps que les modulations imprécises d'un baroque naissant. Cet artiste est encore reconnaissable à sa tendance à intercaler des légendes ornementales d'un beau caractère et des armoiries dans le fond de ses compositions ou à leur pied ou le long des montants. Ses retables finissent invariablement par un couronnement triangulaire, souvent garni de feuillage, ce qui est contraire à l'habitude catalane des lignes nettement horizontales. Ces caractéristiques se retrouvent dans six peintures. La moins endommagée est le retable de saint Marc à l'église de Manresa, et c'est en pensant à elle que nous appellerons provisoirement cet auteur anonyme le *Maitre de saint Marc*. Ici il ne se borne pas à placer au centre l'effigie de l'apôtre ; saint Marc, évêque d'Alexandrie, sacre évêque saint Anien : ce saint Anien était cordonnier ; lorsque saint Marc revint de Palestine, il lui donna à réparer ses sandales abîmées par le long voyage. Anien, pendant son travail,

se blessa dangereusement à la main gauche ; saint Marc le guérit à l'instant, ce qui détermina sa conversion au christianisme. Les manteaux et les mitres cintrées des deux personnages forment ici une admirable harmonie : la chasuble de l'Apôtre est décorée d'oiseaux et celle de saint Anien d'un champ fantastique de formes de cordonniers.

C'est sans doute au même artiste qu'est dû le retable de saint Jacques du Musée Diocésain de Barcelone ; les crucifiements sont pareils et se développent dans le même cadre aigu ; aux montants, de petits saints et des armoiries. Comme à Manresa, les traits de l'Apôtre ont des contours indécis ; les cheveux et la barbe échappent à la calligraphie de l'époque ; ce sont des masses d'un remarquable modernisme. C'est bien l'école de Jaume Serra. Mêmes caractères encore dans deux fragments du Musée de Barcelone : l'Annonciation et l'Adoration des Mages, où le roi blanc offre à l'Enfant divin une petite boîte de monnaies d'or de frappe catalane. Ajoutons enfin le petit retable de saint Mathias et celui de saint Vincent au Musée Diocésain et, avec plus de réserve, celui de sainte Catherine, qu'un touriste français découvrit dans un couvent du Sinaï.

* *

Telle est l'œuvre des frères Serra. En dépit de sa filiation toscane, son originalité est indéniable. On trouve à la fois chez eux la force des grands maîtres et l'élégance la plus raffinée. Leur influence se fera sentir longtemps dans le xve siècle, puisque dans des contrats postérieurs à 1450, établis par devant notaire, il est dit encore que le modèle de l'œuvre future devra être cherché dans les créations de ces grands artistes.

LLUIS BORRASSA (1)

Dans l'histoire de la peinture catalane, Lluis Borrassa est peut-être l'artiste sur lequel nous possédons la plus grande quantité de documents. Quelques-uns — d'ailleurs peu nombreux — étaient connus depuis longtemps ; mais tout dernièrement on a pu y ajouter une très nombreuse série de contrats pour l'exécution de retables, de contrats d'apprentissage, de petites commandes de décosrations ou œuvres d'autre sorte et des renseignements de caractère privé. Au contraire de ce qui arrive presque toujours, ce qui est difficile ici, c'est d'extraire de cette abondante documentation, laquelle n'a d'ailleurs été publiée qu'en partie, les données essentielles.

De toute évidence nous en pouvons tirer une première conclusion : c'est l'activité surprenante, incroyable même de ce peintre, ainsi que la diffusion extraordinaire de son œuvre. Quant au talent de l'artiste, malgré beaucoup de pertes, il nous reste assez de peintures de sa main pour que nous puissions en juger.

Lluis Borrassa apparaît au moment où la Catalogne traverse une période de grande prospérité intellectuelle et économique, dans l'intervalle compris entre ce roi Jean I^{er}, que l'on appelait « l'amant de la gentillesse » et qui sous l'influence de sa femme, Violante de Bar, introduisit en Catalogne beaucoup d'éléments de la culture française — et Alphonse IV de Catalogne (Alphonse V d'Aragon), dit Alphonse le Magnanime, qui ouvrit aux Catalans,

(1) Par M. Francesc MARTORELL.

avec la conquête de Naples, les portes de l'Italie, de cette Italie qui, depuis longtemps déjà, avait fait sentir chez nous son action vivifiante.

Outre cette pénétration française et italienne, la Catalogne, par son commerce, était en relations avec toute l'Europe et même l'Orient. Les marchands catalans formaient d'importantes corporations dans tous les ports du Levant et dans toutes les grandes villes, surtout en France et en Flandre. Un simple exemple montrera l'attachement de ces corporations à leur patrie d'origine : les marchands catalans de Bruges faisaient venir tous les ans un prédicateur de Barcelone. Ces associations de commerçants établis à l'étranger ne sont qu'un des aspects de cette vie corporative, qui fut si intense en Catalogne à la fin du Moyen Age et surtout à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle. La corporation (*gremi*) ne se distingue guère de la confrérie que par le souci qu'elle prend des intérêts du métier ; mais elle soigne aussi les intérêts spirituels de ses associés ; elle possède un tombeau pour ses membres, un saint Patron pour les protéger et les encourager ; c'est en l'honneur de ce Patron qu'elle a souvent, dans une cathédrale ou un monastère, un autel avec un retable où est retracée l'image de ce saint, avec des scènes tirées de sa légende. Lluis Borrassa fut, toute sa vie durant, le peintre préféré des corporations. Nul peut-être, en Catalogne, n'a su mieux que lui introduire un élément bourgeois dans l'art religieux. Je prononce ce mot « bourgeois », sans aucune intention péjorative, tout au contraire. Le milieu et le moment firent de Lluis Borrassa, qui, peut-être aurait été dans d'autres circonstances un excellent peintre de genre et même un caricaturiste plein d'humour et de verve, un peintre exclusivement religieux. Mais, fidèle au caractère de la pensée catalane, son œuvre fut toujours claire et mesurée, exempte de nébulosités philosophiques ou mystiques, aussi bien que des gesticulations maté-

rielles qui caractériseront plus tard l'art religieux de la péninsule hispanique.

Son œuvre n'a rien de révolutionnaire. Elle n'ouvre aucune voie nouvelle. Elle continue tout simplement celle des frères Serra, avec lequel l'artiste fut en relations intimes au début de sa carrière. Lluis Borrassa est un anneau dans une chaîne. Il conserve toute la fraîcheur et l'ingénuité d'un Primitif, en même temps qu'il laisse prévoir le génie plus profond du maître qui viendra après lui, Jaume Huguet.

Des recherches, encore inachevées, aux Archives des Protocoles à Gérone m'ont permis de découvrir toute une série de documents illustrant les débuts de l'activité artistique de Lluis Borrassa. En 1360 vivait dans cette ville un certain Guillem Borrassa, qui avait peint un retable de saint Jacques et qui apparaît, dans les dix années suivantes, exécutant de petits travaux de son métier dans l'enceinte même de la cathédrale de Gérone. A ce Guillem Borrassa s'apparentent une série de peintres, tels que Francesc Borrassa, son fils, qualifié dans un document de *piclor clarissimus* ; — Honorat Borrassa, qui peint un retable pour Sant Feliu de Guixols ; Pere Borrassa, et, le plus important de tous, notre Lluis Borrassa, qui est sans aucun doute le fils de Guillem et qui nous apparaît pour la première fois en janvier 1380, travaillant dans la cathédrale, selon un document où il est désigné comme « peintre de Gérone et *regent en fer vidrieres* (maître en vitraux). Le fait que huit ans plus tard le roi Jean I^e l'appela pour les fêtes de son couronnement nous prouve qu'à ce moment-là sa renommée était grande ; et désormais nous voyons par les archives les commandes lui arriver de toutes parts, toujours plus nombreuses. C'est, en 1389, le retable des Frères Mineurs de Tarragone ; en 1392, celui de saint Pierre pour l'église de Sallavina, celui des Frères Mineurs de Vilafranca ; celui de saint Pierre

de Mieres, celui de sainte Catherine et de sainte Hélène ainsi que celui de saint Barthélemy pour Calaf : cinq retables en une année, en admettant que nos renseignements soient complets. Où trouver une meilleure preuve de l'activité et de la popularité de ce peintre ?

Avant 1388 Lluis Borrassa avait abandonné son atelier de Gérone, puisqu'à cette date il est appelé « pictor civitatis Barchinone » et puisqu'en 1390 il était citoyen de Barcelone, où nous le verrons habitant plus tard le quartier maritime, celui des orfèvres et des verriers. C'est à Barcelone qu'il signe ses contrats ; c'est là qu'il travaille et c'est de là que partent, par pièces détachées, les retables qui porteront sa renommée dans tout le pays. Nous connaissons une vingtaine de contrats, qui nous amènent jusqu'en 1424. Il serait fastidieux de les énumérer. C'est au 27 octobre 1424 que le reçu d'un paiement fait pour un retable par un particulier de Barcelone nous apporte le dernier renseignement que nous possédions sur l'artiste.

On pourrait dire, en examinant ces documents, que tout le *Flos sanctorum* a défilé dans les retables de Lluis Borrassa : la vie du Christ, celle de la Vierge, celle de saint Pierre (qu'il représenta plusieurs fois), celle de saint Paul, les légendes de saint Michel et de saint Jacques, de saint Antoine ou saint Nicolas, que nous trouvons à côté de celles de sainte Claire, sainte Catherine, sainte Eulalie et tant d'autres. Tantôt on laissait au choix du peintre les sujets devant figurer dans le retable, tantôt leur disposition était arrêtée par un savant ecclésiastique ou par des délégués de la corporation qui faisait la commande. Nous donnerons ici un aperçu de la façon dont on procédait. Les contrats indiquent d'abord, naturellement, le personnage principal, le saint dont l'image devait présider, plus grande que les autres ; par exemple pour saint Pierre, l'un des saints que Lluis Borrassa représenta le plus souvent, un contrat spécifie qu'il devra être assis sur une chaise, beau et solen-

nel, habillé comme un pape ; un autre dit qu'il devra être bon et beau, habillé honnêtement comme il lui convient, tenant les clefs dans une main et faisant de l'autre le geste de la bénédiction ; dans un troisième, on le coiffe de la tiare et on lui remet les clefs et un livre. Les épisodes secondaires du retable sont, dans quelques cas, laissés à l'initiative du peintre : « ce qui lui semblera plus beau, à la connaissance dudit Borrassa » ou simplement « comme il sied » ; mais, plus souvent on les détermine avec minutie ; c'est ainsi que maître Thomas Alsina, confesseur du roi, connaisseur et érudit, détaille lui-même le programme du retable de sainte Catherine et sainte Hélène, c'est-à-dire trois compositions pour chaque sainte, à savoir : comment sainte Catherine disputa devant l'Empereur avec les docteurs et les vainquit, comment l'Empereur lui fit donner tourment avec des roues et des couteaux, enfin la décollation de la sainte ; les trois histoires de sainte Hélène doivent représenter : comment Constantin empereur se trouvait au pont du Danube pour combattre les Maures (c'est le contrat qui parle) et comment lui apparut un ange lui montrant la croix ; comment on faisait des fouilles à l'endroit où il y avait les croix et on les trouva ; comment on les porta devant un mort qu'on devait inhumer et comment celui-ci ressuscita par les vertus de la croix de Jésus-Christ. D'autres contrats renferment des détails pittoresques, comme celui qui veut que les démons ne soient pas tous noirs, mais qu'il y en ait aussi de rouges et de verts et d'autres couleurs fines. Une exigence habituelle est de représenter à la partie supérieure du tableau le Crucifiement.

Les contrats nous indiquent encore les mesures, les prix et les couleurs ; les mesures sont très variables et toujours comptées en palmes, depuis 7 palmes de hauteur et 7 de largeur jusqu'à 9 sur 11 ou 13 sur 16 et même 14 sur 18. Les prix ne sont pas toujours proportionnels aux dimensions et ils oscillent entre 32 livres

et plus de 200. Il va de soi que ces deux extrêmes sont rares ; nous ne les rencontrons que quatre fois dans nos textes ; le prix le plus courant va de 40 à 60 livres. Les documents mentionnent aussi avec détail l'emploi de certaines couleurs : or, azur, argent ; quant aux autres, il suffit d'ordinaire qu'elles soient « fines ». Le délai de livraison est toujours précisé ; très souvent l'artiste devra avoir terminé son travail pour la Noël ; quelquefois, c'est pour la fête du saint auquel l'œuvre est dédiée. Pour le retable de Guardiola, le contrat fut signé au mois d'août et l'œuvre devait être livrée à la Noël ; en général le délai est de sept à huit mois. D'autres indications concernent la qualité du bois, la décoration sculpturale, etc., etc. Mentionnons enfin l'obligation, très significative, qui est faite au peintre d'exécuter lui-même toutes les carnations, c'est-à-dire les visages, les mains et les pieds, s'ils ne sont point chaussés ; on peut en déduire que le reste était laissé aux ouvriers de l'atelier travaillant sous la direction du maître : ainsi s'expliquent certains inégalités présentées par ces œuvres, aussi bien que la fécondité extraordinaire de l'atelier Borrassa.

Les documents relatifs aux aides de Borrassa sont presque entièrement inédits ; les études consacrées au maître n'en ont jusqu'ici nommé qu'un : un certain Lluc Borrassa, esclave, dont la collaboration est signalée pour la première fois en 1417, dans le contrat signé avec la confrérie de saint Nicolas de Cervera. Ce Lluc Borrassa est sans doute le même esclave tartare, dont parlent des documents de 1415, qui aurait réussi à s'échapper de l'atelier de son maître avec l'aide d'un moine grec ; affranchi plus tard, nous ignorons comment, il perdit le nom de Borrassa et nous le voyons travaillant pour son compte, exécutant de petites œuvres de peinture et de verrerie ainsi qu'un retable à Majorque, aujourd'hui perdu (vers 1434). Nos documents nous livrent d'autres noms. D'abord celui de Guerau Janer, engagé pour deux ans en 1391 par

Lluis Borrassa *causa adiscendi oficium vestrum melius quam non scio*; c'est ce Guerau Janer, qui s'engage, en 1401, à exécuter un retable pour la cathédrale de Barcelone. A plusieurs reprises et jusqu'en 1423 on trouve Pasqual Garcia, peintre valencien qui, au bout de cinq ans, est devenu peintre et citoyen de Barcelone. Citons encore Aleix Cogunya, fils d'un Pierre Cogunya, peintre de Perpignan ; Bartolomeu Oliver, fils d'un pêcheur de Barcelone qui entre à douze ans comme apprenti dans l'atelier du maître où il s'engage à rester huit années consécutives ; Joan Peudelebra, de Syracuse ; Pere Pellicer, né à Valence ; Pere Ça Reynal, né à Tortose, âgé de 17 ans. Le maître leur enseignera le métier, leur donnera à manger et à boire ; très rarement ils seront chaussés et habillés par lui *calciatu, caligarum et socularium* et recevront un petit gage annuel. La collaboration avec Lluis Borrassa de tous ces artistes et d'autres encore est hors de doute. Il suffit d'examiner avec soin l'un quelconque de ses retables pour se rendre compte qu'ils sont l'œuvre de plusieurs mains, sans qu'on puisse établir en détail la discrimination. Remarquons aussi l'origine si diverse de ses collaborateurs : il y a là des Perpignanais, des Valenciens, des Catalans, et même des Siciliens. L'atelier prend ainsi un aspect quelque peu industriel : c'est là, à notre avis, un des reproches les plus certains qu'on puisse adresser à Borrassa : il semble toujours poussé par le désir de gagner de l'argent et ne refuse aucune commande ; au contraire, il paraît les rechercher ; le résultat, c'est la fabrication de retables en série, ce qui nuit à la qualité du travail. D'ailleurs Borrassa ne se limite même pas aux retables ; il peint toutes les œuvres de son métier qu'on veut bien lui demander, si humbles soient-elles ; dans le nombre, il en est toutefois d'intéressantes, comme le *ludo vocalo*, l'intermède qu'il réalisa en 1400 pour la corporation des fabricants de bâts de Barcelone, à l'occasion de l'entrée dans la ville de la reine Marie, femme de Martin le Humain.

Mais, mieux que les documents, c'est l'examen des œuvres conservées qui nous renseignera sur la valeur de l'artiste. Nous ne parlerons ici que des œuvres certaines, en laissant de côté les attributions : beaucoup de celles-ci, d'ailleurs, concernent des peintures dues à ses disciples. Nous savons quelle idée on se faisait au moyen âge de la propriété intellectuelle et artistique ; aussi ne pouvons-nous pas nous étonner de voir les peintres sortis de l'atelier de Borrassa répéter et même copier ses types. Lui-même n'en avait-il pas fait autant vis-à-vis des frères Serra ?

L'œuvre authentique la plus ancienne que nous connaissons de Lluis Borrassa est le retable de Guardiola, dont le contrat fut signé le 27 août 1404 et qui devait être terminé à la Noël de la même année (collection Soler i March). Ce retable n'est pas complet (pl. XI) ; il lui manque la prédelle ; mais il est intéressant, parce qu'il nous fait connaître le Borrassa du début, très fidèle encore aux vieilles traditions, dont il ne s'écarte que par la discréption avec laquelle il se sert de l'or, tandis que les peintres catalans en font d'ordinaire un si large emploi. Ce retable est consacré au Saint Sauveur, dont la figure occupe le panneau central, entre les scènes de la Transfiguration, la Cène, l'Arrestation du Christ, les Saintes Femmes au tombeau. A la partie supérieure, au centre, la Crucifixion. On notera la forme singulière de l'œuvre, cintrée pour s'adapter à la voûte d'une chapelle. Le type du Pantocrator reste celui qui traverse toute la production catalane, depuis les fresques et les devant d'autels romans ; il est présenté de face, vêtu d'une tunique en or et à touches blanches et rouges et d'un manteau de pourpre gracieusement plié ; cette splendeur des draperies et des costumes, c'est une des joies que nous offre Borrassa : il s'applique avec une ferveur toujours plus grande à habiller richement, et même fantaisistiquement ses personnages, mélangeant les costumes traditionnels et les costumes contemporains dans des ensembles somptueux

et parfois un peu déconcertants. Le Pantocrator apparaît ici avec la barbe et les cheveux divisés, la moustache plate et les yeux figés. Les symboles des Evangélistes l'entourent ; ils ne sont que la traduction gothique de ceux que nous rencontrons constamment dans les peintures romanes.

Dans la Transfiguration, le peintre suit les textes évangéliques : saint Pierre, saint Jean et saint Jacques (ce dernier anachroniquement habillé en pèlerin) sont terrassés et effarés devant le Christ, qui est habillé de blanc et entouré des Prophètes portant chacun un phylactère avec son nom. Le tableau de la Cène, qui se déroule dans une curieuse architecture, montre bien ces négligences auxquelles nous avons fait allusion, notamment dans les mains et les pieds de saint Jean. L'élément pittoresque y est représenté par l'aiguière, la salière, les pains, les couteaux étalés sur la table. Judas est au premier plan, habillé en jaune, le visage farouche et déconcertant, la bouche tordue, pleine de méchanceté. L'Arrestation occupe le triangle supérieur de droite ; ici les figures se rétrécissent, se massent, remplissent l'espace, tandis qu'au centre l'Apôtre infidèle donne au Seigneur le baiser de trahison et que saint Pierre à gauche coupe l'oreille de Malchus. En bas, les Saintes Femmes visitent le Tombeau ; le Sauveur, par un synchronisme fréquent à l'époque, apparaît en même temps à Madeleine agenouillée, la tête couverte d'un voile laissant deviner sa blonde chevelure. La Crucifixion nous est parvenue si retouchée que seule sa composition peut nous intéresser : pittoresque des costumes et des gestes ; la mitre du grand prêtre, les casques et les singuliers bérrets des chevaliers ; dans un coin les trois Juifs jouent la tunique du Christ.

Sept ans plus tard, en 1411, Lluis Borrassa peignait le retable consacré à saint Pierre et dont treize panneaux sont conservés à Terrassa. Les scènes de la vie de l'Apôtre mêlent les éléments évangéliques et les éléments légendaires. Voici la vocation de

saint Pierre, sauvé en même temps des eaux par le Christ, pendant que saint André contemple pieusement le miracle ; voici la Tradition des clefs, où l'étroitesse du cadre a obligé à ne figurer les apôtres des derniers plans que par des nimbes et même par un chapeau, mais où l'on a ajouté la Vierge Marie. Voici la Résurrection de Tabita, au milieu d'une assistance émerveillée (pl. XII, 1). En feuilletant un jour le *Bollettino d'Arte* je fus surpris de voir attribué à Lorenzo de Sanseverino un retable de la collection Schiff de Pise (pl. XII, 2), d'une composition très proche de celui-ci ; il s'agit en réalité d'une œuvre de Lluis Borrassa, d'une variante de celle qui nous occupe, d'un panneau provenant d'un des nombreux retables consacrés à saint Pierre par le peintre catalan. Ce retable de Terrassa comprenait encore la représentation du Quo Vadis, intéressante par la présence des Chérubins et la richesse des vêtements du Christ, par le contraste entre saint Pierre et saint Paul et Simon le Mage, longuement expliqué par Jacques de Voragine ; — le Crucifiement du saint, en présence d'un roi habillé comme devait l'être le roi Jean ou le roi Martin dans les grandes solennités ; — la décollation de saint Paul, représentée dans un coin d'une façon invraisemblable ; — enfin la Glorification de saint Pierre, assis sur un trône, la tiare en tête, entouré d'évêques, de religieux, de laïcs, de toutes conditions sociales, habillés à la mode du jour, comme s'il s'agissait d'une scène contemporaine.

La partie centrale du retable devait être occupée par la figure du Pantocrator, laquelle a déjà perdu la rigidité de celle de Guardiola ; cette figure apparaissait non pas de face, mais de trois quarts, beaucoup plus expressive et vigoureuse ; elle est malheureusement gâtée par les mains. Tout autour du Pantocrator — et c'est encore un progrès — nous ne trouvons plus les symboles des Evangélistes, mais les Evangélistes eux-mêmes (saint Jean manque seul). La Crucifixion complétait le retable, plus réduite que celle

de Guardiola, plus harmonieuse aussi. Dans l'ensemble, l'œuvre accuse une évidente supériorité sur la précédente.

Le chef d'œuvre de Lluis Borrassa, qui lui assure une place d'honneur dans la peinture catalane, c'est le prodigieux retable de sainte Claire, aujourd'hui démonté et conservé au Musée épiscopal de Vich (pl. XIII). « Retable gigantesque et vraiment admirable », a dit Bertaux : gigantesque par ses dimensions (plus de six mètres de haut sur quatre de large) ; admirable par sa qualité qui le place parmi les meilleures œuvres du siècle. Ce retable avait une prédelle comprenant dix figures à mi-corps, disposées sous des arcatures, dans l'ordre suivant : saint Georges, patron de la Catalogne, jeune guerrier en armes et vêtu d'une soubreveste ; saint Ives, le juriste, en costume d'ecclésiastique ; sainte Pétronille, avec un chapelet comme diadème ; sainte Marie l'Egyptienne drapée dans ses blonds cheveux et le Paternoster à la main ; saint Restitut, évêque, ganté, les mains pleines de bagues ; saint Thomas, apôtre, habillé comme un riche bourgeois ; sainte Dauphine, une béguine, tenant la palme et le livre ; saint Martial, faisant pendant à saint Restitut ; saint Mathias avec les grands clous de son martyre ; saint Paulin de Nole, en habits pontificaux, plongé dans une pieuse lecture.

La même disposition se répète au-dessus de la prédelle, mais avec des figures entières et plus hautes. Huit personnages, quatre de chaque côté, encadrent une figure centrale qui est celle de la Vierge de l'Espérance assise sur un trône, à laquelle un tout petit saint Gabriel, que l'on dirait tiré d'une miniature, présente un phylactère avec sa légende ; à ses pieds, comme les inscriptions l'indiquent, saint Cyprien et sainte Catherine.

La Vierge est encore accompagnée de saint Michel et de sainte Claire, patronne du couvent pour lequel le retable fut peint. Les autres figures latérales sont, à gauche : saint Pierre Martyr avec des blessures à la tête et à la poitrine ; sainte Marthe ayant à ses

pieds le dragon qui vivait dans un bois entre Arles et Avignon, la Tarasque, venue par mer de Galatie, que la sainte vainquit en lui jetant de l'eau bénite ; saint Simon apôtre, l'épée à la main. A droite sont saint Jude avec l'instrument de son supplice ; sainte Perpétue, luxueusement vêtue, des lions couchés à ses pieds ; saint Dominique tenant les constitutions de l'ordre, la palme et le lys.

Au centre du retable, au-dessus de la Vierge, était représenté saint François, le flanc ouvert, donnant ses règles aux Frères Mineurs et aux Clarisses, tandis que les laïcs du Tiers Ordre contemplent la scène du dehors. A gauche, il y avait le Massacre des Innocents, dont les cadavres s'empilent devant Hérode et ses conseillers ; beaucoup de victimes ne sont pas des nouveau-nés, Borrassa suivant en cela Jacques de Voragine qui dit que « quelques uns croient que l'on tua les enfant de deux ans jusqu'à cinq ans, parce que l'étoile avait apparu un an avant la Nativité de Jésus-Christ... Et c'est ce qui est confirmé en ce que quelques uns de ces os des innocents sont si grands qu'ils ne peuvent appartenir à des enfants de deux ans ; mais l'on peut dire qu'alors les hommes étaient plus grands qu'ils ne sont à présent ».

De ce côté le retable finissait par la présentation à Abgar d'Edesse de la Sainte Face miraculeuse et d'une lettre du Christ apportée par saint Simon et saint Jude. C'est la meilleure partie de l'œuvre. La richesse des costumes et des coiffures est singulière. La reine d'Edesse, « personne rondelette, dont le voile fin est posé sur un escoffion cornu », a l'air d'un portrait. Faisant pendant à ces compositions, à droite les Mages de Perse, en costumes d'évêques, égorgent maladroitement saint Simon et saint Jude agenouillés, tandis que les idoles émiettées laissent échapper des démons qui s'envolent à travers l'espace. D'autre part saint Dominique sauve avec son bâton de pauvres marchands tombés

dans le Rhône. Une Crucifixion couronnant le retable nous permet, par comparaison avec les autres, de nous faire une idée des progrès réalisés par le peintre ; ce sont presque les mêmes personnages que dans le retable de Terrassa, mais la composition a gagné en grandiose et en mouvement, aussi bien qu'en intensité et en expression.

C'est là, sans doute, la meilleure œuvre de Lluis Borrassa, celle où apparaissent le mieux les liens qui l'unissent aux Italiens. Nous y entendons les échos de l'art de Sano di Pietro, de Simone Martini, de Sassetta, en même temps que nous y discernons certaines marques de l'influence flamande ou mieux franco-flamande. Certains détails rappellent les miniatures françaises ; d'autres nous font souvenir du triptyque de Melchior Brouderlam à Dijon. D'un autre côté, la persistance des types des frères Serra est incontestable. Et pourtant, de toutes ces attaches, se dégage la personnalité du maître, caractérisée par sa fantaisie débordante. Borrassa se plaît au milieu des splendeurs ; il aime le pittoresque ; le comique aussi ; il est le créateur de mille individus qu'il fixe d'un trait pénétrant ; malgré ces dons extérieurs, il est plein de sensibilité et l'on devine dans toutes ses figures de saints et de saintes une pensée et une douceur un peu mélancoliques. Il compose délicieusement, avec une fraîcheur ingénue, distribuant les personnages avec une symétrie qui est un gage de clarté. Quant à son coloris, il est merveilleusement transparent, riche et nuancé.

Nous mentionnerons, pour terminer, deux autres œuvres de Borrassa : le saint Antoine abbé, du Musée de Vich, provenant de Gurb, demi-figure austère et noble, dont la pauvreté du costume contraste avec le damas cramoisi du fond — et la délicieuse Vierge de Cervera, aujourd'hui au Musée de Barcelone (pl. X, 2) : l'architecture de son magnifique trône, le plissé des draperies, les types des anges montrent clairement l'influence flamande. Certaines dif-

férences de facture avec les tableaux précédents ont fait penser ici à une œuvre de l'esclave du maître, de ce Lluis Borrassa dont nous avons parlé et qui collabora avec lui au retable de Cervera. Quel qu'en soit l'auteur, c'est une des images les plus parfaites qui soient sorties des ateliers barcelonais.

D'autres fragments du peintre sont disséminés dans les Musées et les collections particulières. Encore plus nombreuses sont les attributions. Les retables que nous avons étudiés, et qui sont des œuvres certaines, suffisent du moins à nous donner une idée de la valeur singulière de cet artiste, « cousin des peintres de Sienne » et qui « par sa candeur dans les récits légendaires, comme par sa peinture d'orfèvre, mérite une place dans l'histoire, tout près de Sano di Pietro » (Bertaux).

LLUIS DALMAU

On pourrait donner comme sous-titre à l'étude des deux grands peintres catalans du xv^e siècle, Dalmau et Huguet : « Lluis Dalmau ou l'exotisme et Jaume Huguet ou la tradition » ou bien écrire encore : « Comment la peinture catalane aurait pu se sauver en se transformant et comment elle mourut dans une extase nationale. »

Pendant tout le xiv^e siècle et jusqu'au début du xv^e siècle, la peinture catalane avait présenté une forte cohésion d'école avec les Serra et Borrassa. Au point où nous sommes arrivés, elle va se partager en deux courants : les flamandisants, représentés par un peintre de Valence, Lluis Dalmau, et les traditionalistes, dont le plus remarquable est sans doute Jaume Huguet, de Barcelone. La branche flamande, toutefois, ne représente guère qu'un essai de greffe qui ne réussira pas ; la branche catalane, au contraire, va recevoir une nouvelle sève et vivra jusqu'à la fin du siècle. Alors elle mourra à son tour, malgré les efforts d'artistes comme Bartolomé Bermejo : nouvelles fleurs exotiques plantées sur une terre qui a perdu toute vertu créatrice. La fin du xv^e siècle prend, d'ailleurs, en Catalogne un aspect de tragédie. La nation catalane, incorporée dans un état plus grand, a perdu sa personnalité ; elle voit se fermer la route qu'elle avait toujours préférée, celle de la mer ; les meilleurs de ses enfants la quittent ; elle s'appauvrit, tandis que s'affirme vigoureusement l'essor de ses voisins. La langue littéraire devient muette et l'art n'est plus qu'un fruit d'importation.

Lluis Dalmau et Jaume Huguet sont les deux figures les plus représentatives de l'art catalan pendant les soixante dernières

(1) Par M. DURAN I SANPERE.

années du xv^e siècle. Lluis Dalmau apparaît pour la première fois dans les documents en 1428 ; Jaume Huguet est nommé pour la dernière fois en 1486. Mais, tandis que nous ne pouvons prouver l'authenticité que d'une seule œuvre de Lluis Dalmau, pour Jaume Huguet nous possédons jusqu'à sept retables certains.

La figure de Lluis Dalmau reste pour nous enveloppée d'obscurité. Sa seule œuvre, celle sur laquelle est basée toute notre connaissance de l'artiste, est le retable connu sous le nom de *Vierge des Conseillers*, provenant de la Maison Communale de Barcelone et conservé aujourd'hui au Musée de la ville (pl. XIV). La peinture se déploie en largeur ; la partie haute en tiers point est ornée d'un fragment de dais, fait de feuillages taillés et dorés. Le ton général est clair et riant ; la composition harmonieuse. Les figures respirent la sérénité ; le paysage du fond est joyeux, les éléments architectoniques y sont riches et placés dans une perspective lointaine. Il s'agit donc d'une peinture plutôt optimiste, telle qu'elle convenait à la maison municipale d'une ville en pleine croissance, satisfaite de son passé, fière de ses titres présents et pleine de confiance en son avenir.

Le retable nous montre la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Elle est assise sur un trône enrichi de tabernacles et de statuettes. Elle est vêtue de larges vêtements bleus et mauves, aux franges d'or décorées de perles ; son manteau est assujetti sur sa poitrine par un fermoir d'orfèvrerie. De chaque côté, agenouillés sur un carrelage à la mode valencienne, voici les cinq conseillers qui commandèrent l'œuvre, trois d'un côté et deux de l'autre, les mains pieuses. Ils portent la gramalle traditionnelle des conseillers, écarlate, avec des revers en fourrure blanche. Sainte Eulalie et saint André sont leurs introduceurs auprès de la Vierge, la première, parce qu'elle est la patronne de la ville ; saint André, parce que c'est le jour de sa fête, le 30 novembre, qu'on vérifiait les

résultats des élections pour le poste de conseiller. En 1401, on avait placé dans la salle principale de l'Hôtel de Ville trois images en pierre qui représentaient également la Vierge Marie encadrée par sainte Eulalie et saint André.

Les personnages du retable apparaissent dans un intérieur voûté d'ogives, mais largement ouvert sur la campagne par de vastes fenêtres dont la partie haute est savamment ajourée. On a voulu voir dans cette dentelle de pierre un souvenir de la chapelle du Palais de la Généralité construit dix ans plus tôt. A travers ces fenêtres on aperçoit deux groupes d'anges qui chantent ; leurs cheveux sont bouclés, leurs manteaux semblables à ceux de la Vierge. Plus loin c'est un paysage minutieux mais conventionnel : on ne comprend guère qu'on ait pu y voir assez longtemps la ville de Barcelone avec ses remparts du moyen âge ; c'est un décor purement imaginaire et ces chateaux surmontés d'une foule de tours et de toits coniques n'ont rien à voir avec les maisons fortes, simples et massives, que Lluis Dalmau put contempler un peu partout dans les pays catalans.

Au pied du trône de la Vierge se lit la légende *Sub anno MCCCCXLV per Ludovicum Dalmau fuit depictum*. On dirait que le peintre a voulu par là couper court à toutes les conjectures des érudits à venir. La précaution n'était pas imprudente. Avant que des recherches récentes d'archives nous aient éclairé quelque peu sur Lluis Dalmau, malgré cette signature en toute lettres et cette date, personne ne voulait croire que la Vierge des Conseillers fût l'œuvre d'un peintre catalan, tant elle paraissait semblable à tout ce que nous possédons de Jean van Eyck. Mains détails du retable de l'Agneau mystique de Gand se retrouvent, en effet, dans le retable barcelonais. Le saint André de Barcelone est le même que le saint Jean-Baptiste de Gand ; l'attitude des conseillers catalans est la même que celle de Jodocus Vydt, le donateur

du tableau flamand ; les anges musiciens et chanteurs sont les mêmes dans les deux cas : c'est le même dessin des cheveux, la même coupe des figures, les mêmes diadèmes, les mêmes perles des manteaux. Le trône de la Vierge des Conseillers est une transformation et une amplification du lutrin des anges flamands. Quant au type de la Vierge, c'est avec une autre œuvre eyckienne qu'il s'apparente : avec la Vierge du chanoine van der Paele, à Bruges. Encore un détail : l'un des carrelages (très valenciens de type) du polyptyque de l'Agneau porte des monogrammes de Jésus et de Marie, identiques à ceux que nous voyons au pavé de la Vierge des Conseillers. On ne peut, d'ailleurs, même pas dire que Lluis Dalmau ait copié chez le maître flamand des éléments séparés qu'il a amalgamés à sa manière ; il a fait beaucoup plus ; il s'est identifié l'esprit même de l'art de van Eyck et l'a transporté tout chaud en Catalogne.

Tous les historiens de l'art catalan et tous les historiens de l'expansion de l'art flamand ont tâché d'expliquer le mystère de cette influence. La multiplicité des solutions proposées prouve qu'aucune n'est définitive. Tout le monde, pourtant, est d'accord sur un point : l'impossibilité d'expliquer le van-eyckisme de Dalmau sans un contact personnel avec le peintre du duc de Bourgogne. Aujourd'hui, nous possédons de nouveaux éléments d'information et de récentes recherches nous permettent d'établir un essai de la biographie de Lluis Dalmau sur des données certaines.

Cette biographie, nous pouvons la suivre pendant trente-deux ans, divisées en deux périodes : dix années — de 1428 à 1438 — de séjour à Valence coupées par des voyages ; et vingt deux années — de 1438 à 1461 — de séjour ininterrompu à Barcelone.

Les renseignements d'archives se rapportant à la première période nous parlent des commandes que recevait Lluis Dalmau comme peintre de la maison du roi, à Valence. Quelques œuvres sont nommées dans les livres de comptes : par exemple, différentes

pièces peintes pour le décor d'une tente royale. Il s'agit probablement d'une des tentes que le roi Alphonse le Magnanime emporta dans la campagne de Naples ; il aimait à y réunir sa cour, fût-ce au milieu des bois ; il y recevait des ambassades au milieu d'une richesse éblouissante. Nous le voyons aussi, dans cette première période, peindre une *Salutation angélique* pour un devant d'autel du château de Xativa. Mais les faits les plus importants, ce sont les voyages qu'il fit sur l'ordre du roi. En 1428, il va en Castille ; en 1431, en Flandre. Depuis que Tramoyeres Blasco a découvert ce fait capital, le flamandisme de Lluis Dalmau s'explique aisément. Car, bien que nous ne possédions aucune de ses œuvres antérieures à ce voyage, nous savons que le *Relable des Conseillers* a été peint peu de temps après son retour de Flandre et quand le peintre était encore sous la pleine influence de ce qu'il y avait vu. Il ne faut pas oublier non plus que Jean van Eyck lui-même voyagea en 1428 dans la péninsule ibérique ; il est même probable qu'un peu plus tôt, en 1427, il était passé à Valence, pour une mission secrète à lui confiée par le duc de Bourgogne. Et nous savons précisément que c'est en cette année 1428 que Lluis Damau apparaît comme peintre dans sa ville de Valence. Nous ignorons la raison du voyage de Dalmau en Flandre et son itinéraire, mais nous pouvons supposer qu'il se rendit à Bruges, où il y avait un « consulat » de marchands catalans et où Jean van Eyck venait d'achever l'*Agneau Mystique*, lequel, avant d'être envoyé à Gand fut exposé publiquement à Bruges jusqu'en mai 1432. Ces faits précisent le mécanisme de l'influence eyckienne subie par Dalmau.

D'autre part l'ambiance générale était propice à cette sorte de rapports artistiques, car c'est un fait bien connu que le chemin de Flandre fut bien souvent suivi par les Catalans des XIV^e et XV^e siècles, pour leurs affaires commerciales. En même temps Barcelone, Valence, Perpignan ou Majorque attirèrent très sou-

vent aussi les artistes flamands. La sculpture catalane du XIV^e siècle est essentiellement influencée par l'art de la Flandre ou du Nord de la France ; nous savons positivement que Jean de Tournai, Pierre de Guines et Jean de Valenciennes travaillèrent longuement dans les pays catalans et y exécutèrent des commandes importantes. Lorsqu'en 1438 les conseillers de Barcelone désirèrent combattre la crise industrielle qui menaçait la ville, c'est en Flandre et en Angleterre qu'ils envoyèrent des commissions pour y apprendre l'art de préparer les laines fines et d'obtenir une plus grande perfection dans les tissus. Les tapisseries venaient également de Flandre et parfois c'étaient des peintres catalans qui en avaient composé les cartons, comme le fit Jaume Huguet en 1453 pour la Députation de Barcelone ; en 1440 Jacquet et Thomas de la Liebra et Jean Falcisson, maîtres d'Arras, s'établissent à Barcelone, où ils élaboreront pour la municipalité les tapis dits *des Anges* et ceux dits *des Sauvages*.

Le vitrail était un autre trait d'union entre la Flandre et la Catalogne. A l'Hôtel de Ville même de Barcelone, la salle dite du Trentenari, à côté de la chapelle qui devait recevoir la Vierge des Conseillers, possédait deux petites verrières venues de Flandre en 1407 et une autre, plus grande, fut exécutée à Bruges en 1437, d'après une composition du peintre Benet Martorell. Pour la fenêtre de la chapelle elle-même, les cartons dûs au peintre Guillerm Talarn furent exécutés par un verrier étranger, probablement septentrional, mais qui habitait alors Barcelone ; les documents nous donnent son nom : Tierri Demès.

Les documents d'archives nous révèlent d'autres noms de peintres flamands établis dans les terres catalanes avant le voyage de Lluis Dalmau, comme ce Louis Alimbrot, de Bruges, qui était à Valence en 1439 et qu'on y retrouve encore vingt cinq ans plus tard ; les Valenciens l'appelaient Louis le Flamand (*Lluis el Flamenc*). Jacomart, le peintre du roi Alphonse, contem-

porain de Dalmau, n'était-il pas également d'origine flamande ?

Le commerce et l'art devaient être de bons passeports pour les voyageurs qui allaient de Flandre en Catalogne ou inversement. Le roi Alphonse le Magnanime les encouragea personnellement. Il serait intéressant de pouvoir rattacher aux voyages des ambassadeurs de Bourgogne à la cour de Valence le voyage de Lluis Dalmau en Flandre, sur l'ordre du roi, ainsi que l'envoi à Naples en 1444 d'un retable figurant l'image de saint Georges à cheval, dessinée et peinte « par maître Jean le grand peintre de l'illustre duc de Bourgogne ». Le roi fit donner 2000 sous à l'artiste pour ce travail. Ce fait nous prouve qu'il y eut non seulement des rapports commerciaux entre la Flandre et la Catalogne, mais il nous montre la liaison personnelle de van Eyck et de la cour de Valence. C'est là le secret du flamandisme de Lluis Dalmau.

Au début du xv^e siècle les Conseillers de Barcelone viennent tout juste d'achever leur maison. D'abord, ils s'étaient contentés d'une grande salle pour les réunions des Cent Jurats avec plusieurs pièces servant de bureaux. Pour les cérémonies religieuses ils se rendaient à la crypte de la Cathédrale, dédiée à sainte Eulalie, patronne de la ville. Ils voulaient ensuite compléter la Maison de Ville avec les salles destinées au conseil des Trente (*del Trencenari*), c'est-à-dire des trente jurats qui se succédaient, chaque trimestre, à l'administration communale. C'est alors qu'ils décidèrent la construction d'une chapelle, qui fut terminée en 1410. C'était un oratoire très modeste, dont la superficie ne devait pas dépasser vingt mètres carrés. Il était au rez-de-chaussée, tout proche du jardin des orangers ; les jours de grande affluence on utilisait aussi une des salles des Trente, séparée seulement par une arcade. L'Hôtel de Ville était alors une maison d'aspect très simple, mais très représentatif du gothique civil catalan. Mais tout le monde protestait parce que sa chapelle ne possédait pas

de retable. La question fut soumise au conseil des Cent Jurats. Un comité spécial fut désigné pour s'occuper de l'affaire. Le 4 septembre 1443, les conseillers réunis dans le jardin des orangers, où ils siégeaient habituellement par les journées chaudes, décidèrent de commander un retable non pas au peintre qui leur offrirait de travailler au meilleur marché possible (préoccupation qui, après tout, eût été normale dans une assemblée composée de marchands et d'hommes de métiers chargés d'administrer au mieux la fortune commune), mais de le commander « au meilleur et plus apte peintre que l'on puisse trouver ». Cette décision de principe autorisait les conseillers à fixer le prix et le sujet de l'œuvre. On décidait aussi d'ouvrir une fenêtre, dans la chapelle afin que le retable puisse être vu aisément. Le fait est d'autant plus extraordinaire que les conseillers municipaux de Barcelone firent alors rarement preuve de largeur d'esprit pour les affaires d'intérêt spirituel. Le projet de doter la ville de Jeux Floraux à l'imitation de Toulouse avait reçu moins bon accueil. Il n'y a qu'une décision comparable à celle-ci : c'est celle de la Députation, entreprenant en 1418 l'embellissement de son palais : et là, le sculpteur qui exécuta l'image de saint Georges reçut non seulement la somme convenue, mais le double, eu égard à sa magnifique réussite artistique.

Le 26 novembre 1443, les conseillers municipaux barcelonais convinrent avec le sculpteur ébéniste Francesc Gomar de l'exécution du dais du retable et ils lui recommandèrent, comme s'ils eussent voulu accorder le cadre à l'esprit du tableau, d'employer du bois de chêne de Flandre ; le décor du dais devait être fait de feuillage et conforme à un dessin qui pourrait bien être le même que celui qu'on retrouve dans le contrat signé trois jours plus tard avec le peintre et qui nous a été, heureusement, conservé.

L'artiste choisi comme le meilleur, suivant les termes de la délibération, fut Lluis Dalmau. D'où lui venait ce prestige ? Nous

ne saurions le dire, puisque nous ne possédons point d'œuvre antérieure du peintre et qu'il n'apparaît même pas, d'après nos textes, à Barcelone antérieurement à cette date. Il faut pourtant admettre, puisqu'il fut choisi, qu'il y était connu avant 1443 et qu'il y avait gagné une considération suffisante. Nous voyons néanmoins le notaire chargé de rédiger le contrat, ignorer son prénom et l'appeler chaque fois *Joan* au lieu de *Lluis*. Autre fait, plus grave : les conseillers stipulèrent que tous les fonds seraient dorés, exigence à laquelle, naturellement, le peintre se déroba, mais qui prouve que les conseillers ignoraient absolument ses tendances artistiques.

Le contrat et le croquis qui l'accompagne (pl. XV) sont fort explicites. Nous y voyons qu'en plus du panneau principal, conservé au Musée, l'œuvre devait comprendre un petit carré avec la Descente de Croix. Les recommandations les plus pressantes s'appliquent aux portraits des conseillers eux-mêmes. On précisait les couleurs, qui devaient être « vibrantes et bien voyantes ». Le manteau de la Vierge devait être bleu, du plus fin bleu d'Acre, avec une frange dorée semée de perles et de perreries. Le prix convenu était de 5.000 sous ; on se rappelle que Jean van Eyck en avait reçu 2.000 pour son saint Georges. Le délai d'exécution était d'une année. L'un des garants de Lluis Dalmau fut Manuel Dalmau, marchand de Valence établi à Barcelone, probablement son frère.

Quels étaient, à cette date de 1443, les peintres barcelonais qui rivalisaient avec Lluis Dalmau, nouveau venu dans la ville. Lluis Borrassa était mort en 1425 et Jaume Huguet n'apparaîtra qu'en 1448. Joan Reixach était alors à Valence ; Jacomart était à Naples, appelé par le roi Alphonse ; Nicolas Marsal semble avoir été à Majorque ; Pons Colomer travaillait à la Cathédrale de Barcelone, à des œuvres de peu d'importance ; Gaspar Gual, valencien qui s'établira plus tard à Barcelone, comme Lluis Dalmau lui-même, nous est encore inconnu à cette date. De même Joan Cabrera. Mateu Ortoneda ne semble pas avoir vécu jusqu'en 1443. C'est

donc un instant critique pour la peinture catalane et le choix des conseillers barcelonais était forcément très limité. Les seuls qu'ils eussent pu préférer à Lluis Dalmau étaient Tomas Alemany, Jaume Vergos et Pere Deuna, qui étaient précisément les peintres attitrés de la ville. Le fait qu'ils ne furent pas choisis prouve qu'on n'avait pas grande confiance en eux et qu'on les supposait tout au plus bons à peindre des drapeaux ou des cierges pour les cérémonies municipales.

Un seul peintre de retables était alors en pleine activité. Bernat Martorell, auteur, entre autres œuvres, du retable de la corporation des cordonniers de la Cathédrale et d'un retable de Pedralbes daté de 1439. Déjà en 1437 les conseillers lui avaient commandé les cartons d'un vitrail. Plus tard ils lui firent enluminer la première page d'un livre. Cette miniature est non seulement contemporaine de la *Vierge des Conseillers*, mais elle traite le même sujet, puisqu'elle nous montre les conseillers entourant la Vierge Marie ; c'est une imitation de Lluis Dalmau et pour nous un élément de comparaison entre les deux artistes. Nous y voyons que les conseillers avaient agi sagement en préférant Dalmau à Martorell.

Bien que Dalmau n'ait pas doré ses fonds, son travail semble avoir été bien accueilli. Ce qui prouve son succès, c'est que la corporation des peaussiers lui commanda en 1452 le grand retable dédié à leur saint patron dans l'église de Saint-Augustin ; la commande ne fut d'ailleurs pas exécutée. En 1454, ce sont les marins qui l'appellent pour la restauration de leur chapelle dans l'église de Sainte-Claire. Trois ans plus tard, Dalmau peint un retable de sainte Cécile pour Mataró. Les textes nous le montrent aussi revenant à son premier métier et décorant des drapeaux pour la marine royale.

De toute cette œuvre, seul le retable des Conseillers nous a été conservé. Les autres attributions restent douteuses. Mais la peinture sauvée du naufrage est assez belle pour assurer à Lluis Dalmau une place d'honneur parmi les peintres qui s'efforcèrent de faire connaître à l'Europe l'art glorieux de la Flandre.

JAUME HUGUET

Jaume Huguet, par opposition à Lluis Dalmau qui « flamandise », représente dans la peinture catalane du xv^e siècle la tendance traditionnelle. Ce n'est pas qu'il échappe complètement à l'influence flamande. Le courant nordique était arrivé de bonne heure dans les pays méditerranéens. L'œuvre de Marçal Sas ou de Saxe en fournit la preuve à Valence ; à Barcelone même, Lluis Borrassa n'y échappe pas absolument. Jaume Huguet ne pouvait y être insensible, mais les influences flamandes se fondent chez lui dans la technique de la vieille école catalane.

Les documents ne nous renseignent guère sur sa famille. On a supposé qu'il était le fils de Pere Huguet, un autre peintre, originaire de Valls, en rapport avec l'atelier de Mateu Ortoneda et qui fut occupé souvent à des travaux secondaires à la cathédrale de Barcelone. La première fois que Jaume Huguet lui-même est nommé dans nos textes, c'est en 1448 : il s'engage à exécuter des retables. Nous lui connaissons deux frères, tous deux prêtres d'un village voisin de Valls ; l'un d'eux, Antoni, bénit l'union de notre peintre avec Joana Baruta. Le dernier document appartient à l'année 1489. Les archives nous permettent donc de suivre la vie de Jaume Huguet pendant 42 ans. Dans ces textes 12 retables sont mentionnés ; cinq seulement nous sont parvenus, entiers ou morcelés. Par contre on peut lui attribuer trois autres retables sur lesquels les textes font défaut. A ces 15 retables, il faudrait ajouter des cartons de tapisseries, des portes d'orgues, etc. L'activité de son atelier fut donc considérable. Cet atelier a quelques points de res-

(1) Par M. DURAN I SANPERE.

semblance avec celui de Lluis Borrassa : aucun des deux artistes n'était originaire de Barcelone même, mais ils vinrent s'établir dans la capitale où les commandes affluèrent vers eux. Mais, tandis que Lluis Borrassa travailla, semble-t-il, pour d'autres villes, Huguet s'imposa à Barcelone même où il trouva une clientèle importante parmi les corporations et dans la maison royale.

Jaume Huguet collabora souvent. Avec Miquel Nadal il partagea la commande d'un projet de tapisserie pour la Députation. Il travailla avec le peintre Pedro Ramirez, de Saragosse ; et il ne serait pas étonnant qu'il eût résidé quelque temps dans la capitale de l'Aragon. Lorsqu'en 1460 Jaume Vergos le Vieux mourut, Huguet est son exécuteur testamentaire. Cette même année il se porte garant dans une affaire d'argent pour le peintre Antoni Dalmau. En 1486 encore, il est associé au peintre andalou pour la commande de la peinture des orgues de Sainte-Marie-de-la-Mer. Ainsi Huguet était un des membres les plus actifs de la corporation des peintres dans la confrérie de saint Etienne. Cette confrérie était un curieux assemblage de gens exerçant les métiers les plus divers : à côté de peintres on y trouvait des brodeurs, des miroitiers, des fabricants de cuirasses, de coffres et tous ceux qui, directement ou non, travaillaient aux armures des chevaliers et aux harnachements des chevaux. Ils avaient une maison commune près de l'abside de la cathédrale, voisine de la chapelle qu'ils possédaient à l'intérieur du monument et qui continue à être consacrée à saint Etienne. Précisément une des œuvres de Jaume Huguet est le retable de la chapelle corporative des selliers. Nous savons par les textes qu'il assistait avec assiduité aux assemblées de la confrérie où il occupa souvent la charge de prudhomme. A cette confrérie appartenaient d'autres peintres, tels que Antoni Dalmau, Jaume Vergos, Gabriel Janer, Marc Quatrecases, Nicolau Leonart et Francesc Mestres. Jaume Huguet y figure encore en 1489. C'est là qu'il est nommé pour la dernière fois.

Le premier retable de Jaume Huguet mentionné par nos documents et qu'on puisse étudier directement est celui de Terrassa (pl. XVI). La partie principale est consacrée aux deux saints Abdon et Senen ; quatre scènes de leur vie et la Crucifixion occupent les côtés et la partie haute du retable. La prédelle est réservée aux saints médecins Cosme et Damien. On trouve déjà dans cette peinture toutes les caractéristiques de l'art de Jaume Huguet : l'élégance des figures jeunes, comme le sont ici Abdon et Senen ; la manière de désigner les saints par une couronne de feuilles en relief et un nimbe décoré seulement de cercles concentriques ; le mauvais dessin des oreilles toujours anatomiquement mal conformées et mal placées. L'hagiographie s'inspire ici, comme généralement à l'époque, de Jacques de Voragine, modifié parfois par des conseils particuliers de théologiens. Mais ce qui caractérise surtout Jaume Huguet, c'est l'interprétation placide de l'action : par exemple, dans le transport à dos de mulet des reliques des deux saints, dans la surprise du conducteur du mulet, surprise qui se traduit non seulement par le regard interrogatif, mais par un geste de la main que nous retrouverons constamment. Un autre bel exemple de placidité nous est offert par la scène de la guérison miraculeuse accomplie par Cosme et Damien.

Le dessin, surtout celui des contours, reste visible et mal soigné sous la peinture, et parfois sur la peinture même, étant obtenu par de véritables égratignures. Le modelé est indiqué par le dessin plus que par la couleur ; c'est une accumulation de petites ombres. Les draperies sont riches, reproduisant fidèlement les beaux brocarts qui arrivaient d'Italie. Les armures, au contraire, sont souvent très arbitraires, comme si Huguet ne voulait pas laisser deviner ses rapports constants avec la confrérie de saint Etienne. Les tapis orientaux à couleurs vives sont nombreux et presque toujours uniformes chez lui ; de même les pavés semés de dalles vitrées à la mode de Valence.

Antérieurement au retable de Terrassa, Jaume Huguet avait accepté de peindre un retable consacré au saint Sauveur pour la petite ville d'Arbeca. Ce retable est perdu. Disparue également une peinture pour sainte Marie de Ripoll, dont nous ne possédons que le contrat rédigé en 1455 et par lequel il s'engageait à représenter quatre scènes de la Passion du Christ : la Cène, le Jardin des Oliviers, la Mise en Croix et la Pieta. Au-dessus, saint Benoit. Au revers cinq figures en grisaille, ce qui, semble-t-il devait convenir parfaitement à sa manière incolore.

Une autre obligation, qui revient toujours dans les contrats, c'est de faire le fond, les diadèmes et les bords des vêtements en or emplâtré. C'est encore là un des caractères de l'école de peinture catalane du xv^e siècle. Plus de ces champs libres qu'on décorait en or bruni et pointillé ; ici les champs, les vêtements, les couronnes, les coupes, les crosses et beaucoup d'autres accessoires sont en relief, dorés et décorés de feuillages. Les peintres doivent obéir au goût général de l'époque. Un poète catalan contemporain de Huguet compare l'attrait invincible de la bien-aimée au charme de l'enfant, qui contemple ébloui, l'or qui entoure les figures des retables.

Un autre retable (perdu) de Jaume Huguet, exécuté pour les Frères Mineurs de Berga, est encore signalé par les textes ; il était consacré à saint Antoine de Padoue et à saint Antoine de Viana. Le document, après avoir décrit la composition de l'œuvre future, nous fournit la confirmation du fait que Huguet résidait à Barcelone même, car il s'engage à se rendre à Berga ou à y envoyer une personne de confiance pour mettre le retable en place quand il sera terminé.

En 1462, Jaume Huguet accepte la commande que lui font les prudhommes de sa corporation de saint Etienne, de peindre le retable de la chapelle de la corporation dans la cathédrale de Barcelone. Le texte du contrat est fort curieux ; le ton en est sévère, comme si le peintre n'était digne d'aucune confiance ; les obligations de Huguet sont minutieusement spécifiées et chaque

fois une sanction est prévue pour les manquements éventuels. Il devra d'abord dessiner chaque scène, la soumettre aux prud'hommes et ne pourra entreprendre de les peindre que lorsque la corporation lui en aura donné l'autorisation. Ce dessin préalable complet, que la couleur ne fait pas disparaître entièrement et qui donne parfois à l'œuvre entière l'aspect d'une enluminure, est, comme nous l'avons déjà indiqué, une des caractéristiques de l'art de Jaume Huguet. Un seul panneau de ce retable nous a été conservé ; il devait faire partie de la prédelle. Il représente la douleur de la Vierge devant le corps inanimé du Christ descendu de la croix. On sait que l'artiste avait dû traiter le même sujet pour les moines de Ripoll.

Une émeute populaire a détruit en 1909 les éléments d'un retable que l'on conservait dans l'église Saint-Antoine de Barcelone. Ce retable, dédié à saint Antoine, était probablement l'œuvre de Jaume Huguet. Nous ne pouvons plus l'étudier que par des photographies. Au centre devait être l'image du saint, avec sa crosse en or, assis sur une grande chaise sculptée. On note dans les compartiments les caractères que nous avons déjà signalés : la distinction et l'élégance des personnages jeunes, par exemple dans la scène où saint Antoine communique à un de ses disciples son pouvoir d'exorcisme ; les courroies, les colliers, les franges des robes et les autres accessoires sont en or emplâtré ; le pavé est semé de dalles vitrées, les têtes de cercles concentriques, les fonds décorés de feuillages dorés, ces feuillages qu'on retrouve pareils dans presque tout l'œuvre de Huguet : très découpés et aigus, alternant avec de petits glands. Les autres panneaux qui représentent le miracle de saint Antoine soutenant vivant un homme pendu au gibet, la visite de saint Antoine à saint Paul ermite, l'invention du corps de saint Paul qui avait été enseveli par deux lions au désert, tous attestent également la main de Jaume Huguet. Dans cette dernière scène apparaît un autre élément caractéristique de son art : nous voulons parler de la profonde

humanité des personnages ; ce ne sont plus des figures décoratives, des prétextes pour étaler de fines couleurs, de riches vêtements, des dorures ; on y sent une âme qui vit intensément, le geste est expressif, le regard intelligent et profond.

Nous en avons un autre exemple, plus éloquent encore, dans le triptyque de saint Georges, réparti entre les musées de Berlin et de Barcelone (pl. XVII). Dans les panneaux latéraux, voici les donateurs et leurs saints patrons, qui ne nous sont pas parvenus sans retouches. Le saint Georges central a perdu sa parure d'or et d'argent, mais cette figure, réduite à elle-même, nous apparaît plus qu'aucune autre figure de Huguet pleine de force spirituelle, d'émotion contenue, sobrement exprimée par le regard. C'est ici le résumé de toutes les hautes qualités de l'art de Jaume Huguet (pl. XVIII).

Si le peintre catalan avait persévétré dans cette voie, il dominerait de haut toute l'histoire de la peinture du xv^e siècle. Mais il se soumet aux exigences de son époque, ce qui nous vaut le plus souvent un art acharné à la recherche de l'effet, soucieux surtout de richesse et de somptuosité extérieures. N'oublions pas que ses clients sont des gens du peuple, les confréries d'artisans et d'ouvriers, et que chacune de celles qui lui commandent un retable veut pouvoir éblouir par son luxe les confréries voisines.

Si nous comparons, dans le retable de saint Antoine, la scène de saint Antoine délivrant les possédés avec la scène analogue du retable de saint Vincent également attribué à J. Huguet (pl. XIX), nous remarquerons l'importance donnée dans la première aux draperies, aux couronnes, aux diadèmes tandis que la seconde est empreinte d'une certaine dureté. En nous rappelant que les prud-hommes des selliers exigeaient du peintre qu'il leur soumit d'abord le dessin de chaque scène, nous pourrons supposer que, une fois obtenue l'approbation de ce dessin (ce qui est le fait essentiel), Huguet laissait à ses ouvriers le soin d'y apposer les couleurs. Cette hypothèse nous aiderait à expliquer les multiples inégalités

de facture qu'on relève dans les œuvres qui lui sont attribuées. Dans l'exemple que nous venons de citer, le panneau du saint Antoine représenterait l'œuvre exécutée en collaboration et celui du saint Vincent l'œuvre personnelle du peintre.

Ce retable de saint Vincent, provenant de la paroisse de Sarria, est aujourd'hui au musée de Barcelone. Nous y saisissons une nouvelle forme de collaboration : non plus l'enluminure, faite par une autre main, d'un dessin authentique, mais l'assemblage de panneaux, dont les uns sont entièrement de Huguet et dont les autres lui sont complètement étrangers. Nous voyons à la fois des éléments architectoniques de style gothique et d'autres qui appartiennent déjà à la « Renaissance ». Mais nous y retrouvons aussi les tapis orientaux aux couleurs brillantes et surtout, sur le fond d'or, les feuillages découpés que nous connaissons. La scène du bûcher miraculeusement éteint par les anges est sans doute la meilleure et la plus caractéristique : composition mouvementée, mais bien équilibrée et qui concentre l'attention sur le personnage du saint, apparenté aux figures les plus sveltes de Huguet. Un groupe de cavaliers se retrouve également dans des Calvaires du même peintre ; le personnage debout, en armes, près du bûcher, rappelle encore le saint Georges du triptyque. L'attribution du retable à Jaume Huguet — réserve faite pour les panneaux « interpolés » — est donc certaine.

Vers 1454 Jaume Huguet peignit une de ses œuvres les plus importantes : le grand retable de la chapelle du Palais-Royal de Barcelone (pl. XX). C'était en temps de guerre. La Catalogne s'était soulevée contre son roi, l'avait déclaré ennemi du pays et avait offert la couronne à Pierre, connétable de Portugal. La lutte était indécise et le connétable-roi, pour paraître confiant et sûr du résultat, multipliait les commandes aux artistes. La plus magnifique devait être celle de ce retable, dédié comme la chapelle même à l'Epiphanie. Par bonheur l'œuvre existe encore, à sa place originelle, dans la chapelle convertie en Musée. La partie centrale

montre clairement l'effort de l'artiste pour prodiguer, dans toute la mesure possible, une impression de richesse. Les personnages royaux qui y sont représentés et la destination du retable l'exigeaient ainsi. Les brocarts sont abondants et variés ; ils envahissent même les draperies de la Vierge, qui, ailleurs, avaient été traitées avec une grande simplicité. Les couronnes prennent du relief et les coupes où sont déposés les présents destinés à l'Enfant divin semblent réellement des œuvres d'orfèvrerie incrustées sur la peinture. Les têtes des deux rois, qui esquissent un geste de salutation, rappellent à nouveau saint Abdon et saint Senen de Terrassa, mais la couronne du martyr est changée en turban ce qui pour Huguet est le symbole même de l'Orient.

Dans les panneaux latéraux sont réparties les principales scènes de la vie de Jésus et de la Vierge. Huguet a voulu fixer ici toute la grâce qu'il pouvait prêter à la figure féminine et particulièrement à celle de Marie, qu'il s'agisse de la Vierge de l'Annonciation (pl. XXI), de celle de la Nativité ou de celle de la Pentecôte ; mais n'oublions pas sainte Elisabeth, reine de Portugal, qui fait revivre pour nous quelque personnage de Lluis Borrassa. Un des panneaux porte la devise du donateur : « Peine pour joie » ; le connétable n'oublia jamais de la faire figurer dans les œuvres dont il passa commande pendant son règne éphémère et si tourmenté.

Une autre œuvre de Huguet est le retable de la corporation des Revendeurs de Barcelone, en partie conservé, et qui s'apparente intimement avec celui de l'Epiphanie par la douceur des physionomies féminines, particulièrement dans le panneau où la Vierge apparaît accompagnée de quatre saints aux visages d'enfants. La distribution symétrique de cette composition n'enlève rien à son charme. Le trône de la Mère de Dieu se dresse au milieu d'un enclos aux murs bas, que nous voyons bien souvent dans l'œuvre de Huguet ; il est posé sur le tapis d'Orient qui dénonce l'atelier du maître.

Jaume Huguet peignit encore d'autres retables, qui ne nous sont

connus que par quelques allusions dans des documents d'archives. On ne peut en faire état que comme d'une donnée statistique.

Nous avons réservé pour la fin le grand retable de saint Augustin, de la corporation des peaussiers de Barcelone. Ce retable avait été commandé en 1452 à Lluis Dalmau. Onze ans plus tard, et sans que nous sachions pourquoi, Dalmau est éliminé et la commande va à Huguet. C'est l'œuvre la plus importante qu'il lui fut donné d'exécuter dans sa longue carrière ; elle lui fut payée 1.100 livres ; aucun de ses autres retables ne lui valut la moitié de cette somme. A cette date il venait d'achever le retable de la chapelle royale ; sa renommée devait donc être grande et bien établie, et c'est pourquoi on serait en droit de voir dans ce saint Augustin son tableau le plus caractéristique. Cependant les six panneaux dont il se compose offrent entre eux tant de diversité qu'ils ont soulevé beaucoup de discussions et de doutes. La scène de la Consécration de saint Augustin, la meilleure assurément de la série, semble bien être de la main même de Jaume Huguet (pl. XXII). Sous la grande profusion de brocarts et de broderies à laquelle l'artiste ne pouvait pas renoncer, car la corporation qui lui passait la commande lui en faisait une obligation, l'art de Huguet se reconnaît dans les attitudes des personnages, leurs figures, leurs vêtements. Il y a pourtant dans cette scène quelque chose de nouveau, d'assez vague sans doute, mais qui lui assure une place à part dans l'ensemble de la production du maître. Peut-être le fait tient-il à la différence d'échelle. Jusqu'ici les figures de Huguet étaient petites ; celles du retable de saint Augustin ont plus du double des autres. Ce n'est pas le seul cas où un changement de proportions aura entraîné une transformation de la manière d'un artiste. Il ne s'agit d'ailleurs point ici de déformation, mais d'une modification d'allures capable de désorienter les critiques. Rien au surplus qui déshonneure l'atelier de Huguet ; les figures ont bien l'expression voulue ; les caractères sont bien accusés ;

la composition est heureuse. La petite anecdote du personnage guettant derrière le brocart ne suffit pas à troubler la gravité de la scène et nous en trouverions l'équivalent dans d'autres œuvres de Huguet.

Les autres panneaux du retable présentent de plus sérieuses difficultés pour l'attribution à Huguet. Les traits caractéristiques de sa manière, que nous avons notés chemin faisant, sont ici estompés. Tout au plus peut-on reconnaître une certaine unité extérieure entre les différents éléments du retable. Aussi suffit-il d'admettre l'idée d'une collaboration importante pour expliquer cet assemblage.

Cette idée de collaboration est, d'ailleurs, incluse dans le contrat. Celui-ci répète, d'abord, l'obligation de ne commencer la peinture d'aucune scène sans que le dessin en ait été approuvé. Mais il y a plus. Une des clauses stipule que Jaume Huguet lui-même devra peindre les visages et les mains des personnages, ce qui semblerait indiquer que le contraire était habituel. L'examen de l'œuvre montre, en outre, que Huguet s'affranchit souvent de cette exigence.

Nous avons passé en revue l'œuvre de Jaume Huguet. Elle témoigne d'un génie personnel très remarquable, mais qui fut malheureusement étouffé par la pauvreté de l'ambiance locale. Les confréries se montraient de plus en plus entichées de l'or emplâtré et, d'une façon générale, de la richesse décorative ; la peinture même n'était à leurs yeux que secondaire. A cette date de 1487, qui est celle du retable de saint Augustin, l'esprit rénovateur soufflait de partout ; néanmoins la vieille tradition catalane s'obstinait. Si l'on trouve dans ce contrat de 1487 une allusion à la Vierge des Conseillers, elle ne touche point au nouveau style de la peinture, mais à l'or bruni qui l'encadrailt.

Après Jaume Huguet, d'autres peintres sacrifieront encore à ce goût des dorures répandues à profusion et qui restera toujours cher aux confréries. C'est dans ce clinquant, dans l'apothéose de cette fausse richesse, qu'a disparu l'ancienne école de peinture catalane.

LES VERGOS (1)

La peinture gothique en Catalogne se prolonge jusqu'au XVI^e siècle. Les artistes les plus représentatifs de cette dernière période sont les Vergos, dont nous connaissons trois générations qui ont travaillé entre 1434 et 1547. Leur atelier, dirigé d'abord par Jaume Vergos à qui succéderont Jaume, puis Pau et Rafael, est le type de ces ateliers médiévaux où la tradition du métier se transmet de père en fils, et où les modes successives sont suivies modestement et industrieusement par des ouvriers qui tâchent d'adapter leur production au goût de ceux qui les entourent.

Or le goût artistique des Catalans, vers la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, était loin de correspondre aux courants nouveaux qui dominent déjà dans une partie de l'Europe. C'est pour la Catalogne une époque de décadence. Le commerce avec les ports de l'Orient méditerranéen, qui était sa meilleure source de richesse, est mort. Le changement des routes maritimes produit par la découverte de l'Amérique a bouleversé toute l'économie de la péninsule ibérique et contribué grandement à cette déchéance qui s'accentuera encore avec la puissance unificatrice des rois catholiques ; dès la réunion de la couronne d'Aragon à celle de Castille, les lignes précises et vigoureuses de la personnalité politique de la Catalogne commencent à s'effacer ; une nouvelle étape de son existence commence pour ce pays, qui tombe du rang de nation à celui de province.

Lorsque toute expansion économique ou poétique lui fut interdite, la Catalogne se replia sur elle-même. Son art traduit

(1) Par M. FOLCH I TORRÈS.

cette contraction ; il se trouve enfermé dans son passé, dans sa propre tradition. Cette tradition, dont le moment le plus brillant avait été la fin du xive siècle, se survit encore après deux siècles et celà au moment où apparaissent Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël. L'influence de la Renaissance se fait à peine sentir en Catalogne. Les artistes italiens qui la transmettront à Valence n'ont joué aucun rôle chez nous. C'est plutôt par l'intermédiaire de la Castille que la Catalogne sera mise au courant des nouveautés et la Castille elle-même ne connaît l'Italie que par des artistes flamands ou allemands. C'est pourquoi un des artistes novateurs qui eussent pu davantage influencer les Catalans, parce qu'il travaillait à Barcelone, Bartoloméo Bermejo, est surtout animé d'une inspiration flamande, d'une sève van eyckienne où nous chercherions vainement le vrai et chaud parfum de l'Italie : le « renaissantisme » de Bermejo n'est qu'un rajeunissement naturaliste de la tradition.

La conception fondamentale de l'humanisme n'arrive pas en Catalogne. Vers la fin du xv^e siècle la peinture catalane continue à être, comme aux temps gothiques, l'illustration pieuse, ministieusement descriptive des thèmes de la Légende Dorée. Des enluminures de livres d'heures sont maintenant distribuées entre les panneaux d'un retable ; ces retables mêmes sont chaque jour plus somptueux, plus riches, car ils sont beaucoup plus le produit d'une industrie décorative que la création d'artistes librement inspirés comme ceux qui faisaient alors la gloire de l'Italie.

Nous touchons ici la distinction fondamentale : d'un côté, l'art médiéval industriel ; de l'autre, l'art humaniste de la Renaissance. Cette distinction oppose, mieux que toute autre, deux époques artistiques. Cette différence dans la conception même de l'art est la plus infranchissable des frontières. La production catalane du début du xvi^e siècle est un industrialisme décoratif exaspéré ; elle se noie dans la mer sans fond de l'ornamentalisme, avec l'art castillan contemporain. Et cela au moment où partout

l'art cesse d'être une simple recherche ornementale pour redevenir ce qu'il fut dans l'antiquité ; un des moyens d'expression de la spiritualité humaine.

En voici la preuve. Un des traits communs à toutes les écoles de peinture, ce sont les fonds dorés des retables sur lesquels les figures se détachent. Ces fonds abstraits, qui nous rappellent que la peinture est née de l'orfèvrerie, disparaissent à mesure que le naturalisme fait des progrès. Tant que l'artiste garde le souvenir de la somptuosité des œuvres de métal, il tâche de produire avec la peinture la même sensation que ces modèles. Mais ce souvenir va s'effaçant, tandis que le naturalisme dirige l'art dans une voie nouvelle, où il ne sera plus que l'expression de sentiments et d'idées.

Le mouvement avait commencé en Italie avec Giotto ; il avait continué en Flandre avec les van Eyck. Ici et là les retables perdent leurs fonds dorés. La Catalogne du XIV^e siècle et du début du XV^e siècle avait évolué avec l'Europe ; elle était passée des devant d'autels romans, pure imitation des œuvres d'orfèvreries, aux Serra et à Borrassa ; Lluis Dalmau, tout imprégné de van Eyck, avait marqué un progrès décisif et malgré le contrat qui lui avait été imposé, il avait renoncé à l'or du fond, qu'il avait remplacé par un paysage flamand. Mais le mouvement s'arrête là. Après Dalmau les fonds dorés reparaissent, prenant même de plus en plus d'importance, tandis qu'ils ont radicalement disparu dans tout le reste de l'Europe. La courbe de l'art catalan, longtemps ascendante, s'abaisse et à son extrémité nous trouvons les retables des Vergos, œuvres de doreur autant que de peintre, meubles somptueux plutôt que tableaux. Ainsi, dans l'ensemble de l'art européen au début de la Renaissance, la Catalogne constitue une singulière exception.

* *

Indiquons brièvement, d'après les textes qui nous sont parvenus, ce qu'était cette famille des Vergos.

En 1434 habitait à Barcelone un peintre nommé Jaume Vergos. Le 25 avril de cette année-là, on le voit solliciter du Conseil municipal le poste de peintre des drapeaux de la ville. Il l'obtient. En 1460 son testament contient l'inventaire des objets qui se trouvaient dans son atelier : il y est fait mention, entre autres choses, des outils de son métier, ainsi que de retables non terminés, de toiles et de rideaux peints : preuve de plus, s'il en était besoin, que ces artistes s'appliquaient souvent à des besognes fort modestes. Par ailleurs, nous voyons Jaume Vergos décorer aux armes de la ville des escabeaux pour la chapelle du Conseil municipal ; il peint à l'huile le cheval et le cavalier qui ornaient la fontaine du jardin des conseillers, les bâts et les housses des animaux qui figuraient dans les processions ; il entretenait les *pasos* qu'on portait au jour de la Fête-Dieu.

Ce Jaume Vergos avait un fils, également nommé Jaume et que nous appellerons Jaume II. Le testament le fait légataire universel des biens de son père et le désigne comme peintre et citoyen de Barcelone. L'atelier de Jaume I Vergos passe donc en 1460 sous la direction de Jaume II Vergos. Ce second Vergos est nommé en 1464 dans une liste de peintres qui travaillaient au Palais Royal de Barcelone pour le connétable Pierre de Portugal, roi d'Aragon. En 1465 et 1467 il assiste aux réunions de la corporation (*gremi*) des peintres ; en 1476 la confrérie du Saint-Esprit de la ville de Cervera lui passe la commande de deux étendards.

Maitre Jaume II Vergos avait lui-même deux enfants qui furent peintres eux aussi : Rafael et Pau. Le nom de Rafaël apparaît en 1492, lorsqu'il signe avec un autre peintre, Pere Alemany, un contrat pour un retable à Vich. Celui de Pau Vergos apparaît en 1493 dans un contrat pour un retable passé avec la corporation des cardeurs de Barcelone ; Jaume Vergos figure également à ce contrat, comme caution de son fils. Pau meurt prématurément, puisqu'un document de 1495 mentionne une œuvre qu'il laissait inachevée et que son frère Rafaël s'engage à terminer.

Jaume II Vergos était encore, en 1498, peintre des drapeaux de la ville, emploi qu'il avait probablement hérité de Jaume I son père. A cette date il demande au Conseil municipal à être relevé de ses fonctions et à ce que celles-ci soient transmises à son fils Rafaël. Le Conseil refusa d'admettre Jaume à la retraite, mais il nomma Rafaël coadjuteur de son père avec promesse de succession.

Cependant Rafaël exerçait activement son métier de peintre. En 1495 et 1498 il signe, d'accord avec Pere Alemany, deux contrats pour les retables des églises de Teya et de Callela. A la mort de Pau, en 1495 il se substitue à lui ; c'est ainsi qu'en 1500 il signe avec son père une pièce relative à la terminaison du retable de saint Etienne de Granollers.

Malgré son âge Jaume II Vergos travaillait encore. En 1502 il est élu conseiller de la ville. L'année d'après il démissionne une seconde fois de son emploi de peintre des drapeaux de la ville, demandant qu'il soit transmis non plus à son fils Rafaël, mais à son beau-fils Climent Domènec : c'est la preuve qu'il était devenu veuf et s'était remarié avec une veuve qui avait elle-même des enfants, au moins un fils qui était peintre.

Continuons à suivre Rafaël Vergos. En 1503 il cède au beau-fils de Jaume II la peinture des étendards municipaux. En 1547 il peindra encore, avec Pere Alemany, les portes de l'orgue de l'église de Sainte-Marie de la Mer. C'est là, dans l'état actuel de nos connaissances, le dernier témoignage que nous ayons sur la famille des Vergos.

* * *

Une seule œuvre mentionnée dans ces documents est parvenue jusqu'à nous : le grand retable de saint Etienne de Granollers (Musée de Barcelone). Le texte qui s'y rapporte est non pas un contrat, mais une quittance : Jaume II Vergos et son fils Rafaël

touchent en 1500 le prix convenu pour l'achèvement de cette œuvre, laquelle, nous est-il déclaré, avait été commandée antérieurement à Pau Vergos, fils et frère des signataires du reçu, et commencée par lui. Le retable constitue donc un échantillon de l'art des trois Vergos. C'est le seul point d'appui certain dont nous puissions nous servir pour tenter ensuite d'autres attributions par comparaison.

Si l'on veut établir une discrimination entre les trois peintres co-auteurs du tableau, il ne faut pas oublier que Pau Vergos est le plus important des trois. C'est à lui qu'avait été passée la commande primitive du retable de Granollers et c'est à lui que s'adresse la corporation des cardeurs : deux œuvres considérables, aussi bien par la richesse de ceux qui les commandent, que par le prix convenu ou par leurs dimensions mêmes. Au contraire, les deux autres Vergos semblent avoir été des artistes de second plan. Le père, Jaume II, ne fait nullement figure de chef d'école ; il n'est pas même le chef de l'atelier familial, puisque les seuls contrats où il apparaisse comme peintre se rapportent à l'achèvement d'œuvres entreprises par son fils Pau. Si la physionomie de Rafaël est plus intéressante, on ne le voit pourtant jamais signer seul un contrat ; il est toujours associé à Pere Alemany et n'est pas toujours nommé le premier des deux.

Faut-il en conclure que Pau était le meilleur et le plus notoire des trois Vergos, le chef véritable de l'atelier et celui qui fonda sa réputation ? C'est très vraisemblable. Aussi, partant de l'idée de cette supériorité artistique de Pau Vergos, est-ce à lui que nous penserons, pour lui attribuer la plus ancienne des œuvres de style « vergo-sien » que nous connaissons, tellement supérieure à toutes les autres qu'elle doit être tenue pour la manifestation la plus haute de ce style.

Il s'agit du retable de la Transfiguration, de la cathédrale de Tortose, placé derrière le maître-autel de cette église (pl. XXIII). Les textes nous apprennent seulement que l'œuvre était terminée

en 1463. On y aperçoit les caractéristiques de l'art des Vergos. C'est une peinture intense, d'une perfection de dessin et d'une finesse de coloris peu communes dans l'ensemble de leur production. Il est donc naturel de l'attribuer au plus éminent des peintres de cette famille, à celui qui recevra plus tard les commandes les plus enviables, c'est-à-dire à Pau Vergos. Il serait même d'autant plus difficile d'en faire hommage à Jaume ou à Rafaël que dans le retable de Granollers, terminé par eux, les qualités du retable de Tortose n'apparaissent que ça et là, notamment dans le panneau de la Crucifixion (pl. XXIV) et dans quelques figures de Prophètes. On peut donc tenir le retable de Tortose pour le chef-d'œuvre des Vergos et spécialement de Paul. Il était dès lors naturel que les conseillers de Granollers, lorsqu'ils eurent à choisir entre les trois peintres de l'atelier, s'adressassent au meilleur d'entre eux. Ainsi, si nous essayons de reconstituer le fonctionnement de l'atelier des Vergos dans la seconde moitié du xve siècle, il nous apparaîtra comme dirigé par Pau Vergos. Ce devait être lui le créateur des types, lui qui devait donner les formules, imposer le style ; lui qui valut à l'atelier son prestige. Après sa mort, son père et son frère, qui n'étaient que ses auxiliaires, durent copier et répéter ses œuvres originales ; ils le firent sans génie, produisant des retables qui relèvent moins de l'art que de l'industrie.

Considérons maintenant l'ensemble de l'œuvre des Vergos, en partant du retable de Tortose. Celui-ci fut commandé par un prêtre attaché à la cathédrale et nommé Pere Ferrer, aussi voyons-nous sur le dais du retable les fers à cheval qui sont les armes parlantes de la maison des Ferrer. Les documents ne nomment point l'auteur, indiquant seulement que l'œuvre était déjà peinte en 1463. La peinture apparaît pleine de jeunesse, exempte de ce maniérisme industriel et lourd qui nous gêne dans le retable de Granollers. Le retable de Tortose est de proportions moyennes, du

type courant dans la première moitié du xv^e siècle et qui s'accroitra beaucoup par la suite : ses mesures totales sont de 2 m. 49 de haut sur 2 m. 34 de large. Sur le panneau central apparaît la figure du Christ assis sur une nuée. A ses côtés, sortant chacun d'une auréole céleste, les images des prophètes Moïse et Elie, ainsi que trois figures d'Apôtres blotties sur un fond de paysage. Au-dessus de cette scène centrale, le Calvaire, comme dans tous les retables contemporains : le Christ, saint Jean, les saintes femmes sont des types que nous retrouverons, mais moins fins, dans la Crucifixion de Granollers.

Les panneaux latéraux représentent : d'un côté Moïse sur le Sinaï agenouillé devant l'Eternel et recevant les tables de la Loi ; — Moïse dans la scène du Buisson Ardent ; — l'Ascension de Jésus-Christ en présence de Marie et des Apôtres ; de l'autre côté : le prophète Elie emporté au ciel dans un char de feu ; — Elie entouré des envoyés d'Ochosias ; — le Christ avec des saints et des anges portant les instrument de la Passion. A la partie inférieure, la Résurrection des morts.

Artistiquement parlant, l'œuvre est de premier ordre. Les types des personnages, les draperies, le coloris même, bien qu'ils aient évidemment leur source dans l'art de Jaume Huguet (qui fut le grand maître catalan du xv^e siècle), révèlent une personnalité originale, une technique savante et singulière que nous ne pourrons jamais confondre avec celles de Huguet. Néanmoins la parenté de certains morceaux va parfois jusqu'au plagiat. Il est clair que Pau Vergos s'est inspiré du retable du Connétable peint par Huguet pour la chapelle Sainte-Agathe. Comparons la scène de l'Ascension dans les deux retables (pl. XX et XXIII, 4) ; comparons le saint Pierre du retable du connétable au saint Pierre du panneau central de Tortose ; comparons ici et là les figures des Apôtres, c'en est assez pour établir qu'entre Huguet et Pau Vergos il y a d'incontestables rapports de style, des formules de composition

et d'expression communes. C'est ainsi que se pose la question que les historiens de la peinture gothique catalane ont appelée la « question Huguet-Vergos ». Les affinités entre les deux maîtres sont telles que, pendant de longues années et sur la foi de documents peu explicites, on a attribué aux Vergos la presque totalité de l'œuvre qui, d'après une bonne analyse critique, appartient à Huguet. Ce n'est pas ici le lieu d'examiner à fond cette question. Qu'il nous suffise de constater que l'art de Pau Vergos dérive de celui de Jaume Huguet, sans aller jusqu'à affirmer que le second fut le maître du premier.

Des ressemblances du même ordre existent entre le retable de saint Vincent de Sarria, œuvre de Huguet, et celui de Granollers, peint par les trois Vergos. Au surplus les œuvres sont contemporaines, puisque c'est en 1463 que Huguet toucha la somme convenue pour prix de son travail. Mais comme Huguet s'était déjà manifesté antérieurement, c'est bien lui le créateur et Pau Vergos n'est que son continuateur éminent. Jaume II Vergos et Rafaël ne sont au contraire que de médiocres suiveurs.

Y a-t-il eu collaboration véritable entre les deux maîtres ? Ont-ils eu un atelier commun ? Aucun document historique ne pourrait être apporté à l'appui de cette thèse, mais si nous la présentons ici, c'est parce qu'il existe dans un retable que les documents attribuent incontestablement à Huguet, celui de saint Augustin peint pour la corporation des tanneurs de Barcelone, toute une partie qui est sans aucun doute possible de la main des Vergos. Collaboration permanente ou accidentelle ? Nous ne saurions le dire. Ce qui est certain, c'est que l'art des Vergos est un reflet brillant et pompeux de celui de Huguet, d'où les meilleures qualités du maître ont disparu, mais qui en a conservé l'apparence extérieure.

Une autre œuvre attribuée aux Vergos se place chronologiquement entre le retable de Tortose et celui de Granollers : c'est

le retable des saintes Julienne et Sempronienne, conservé au Musée Diocésain de Barcelone. Impossible d'en détailler ici l'iconographie, d'ailleurs curieuse. La facture en est sèche et le style inférieur à celui du retable de Tortose. L'œuvre, toutefois, nous sert de transition pour suivre la manière de Pau Vergos jusqu'à certaines parties du retable de Granollers.

Entre le retable du Musée Diocésain et celui de Granollers nous placerons encore quatre panneaux qui sont à Munich et aussi la part de collaboration des Vergos dans le retable de saint Augustin de Huguet. Ce retable, comme on l'a vu, est une des œuvres monumentales de la fin du xve siècle ; pendant de longues années, l'attribution aux Vergos, formulée par l'illustre historien de la peinture catalane Salvador Sanpere i Miquel, est demeurée incontestée. En 1912 des documents d'archives sont venus prouver que la commande en avait été passée par la corporation des tanneurs à Huguet. Néanmoins sur les six panneaux qui le composent, un seul, croyons-nous, est de Huguet ; les cinq autres relèvent de la manière des Vergos. C'est en nous basant sur le retable du Connétable, œuvre incontestable et bien documentée de Huguet, que nous risquons cette discrimination. Mais lequel des Vergos fut ici son collaborateur ? Question difficile ; toutefois, puisque nous savons que le retable était achevée en 1486 et que nous voyons Pau Vergos traiter en 1493 avec la corporation des cardeurs, c'est à lui que nous penserons d'abord.

A Rafaël et à Jaume Vergos nous attribuerons un autre retable provenant encore de Granollers, mais plus petit, ainsi qu'un fragment de retable conservé aujourd'hui au Musée diocésain de Barcelone. D'autres pièces éparses pourraient encore grossir leur bagage artistique, mais elles n'ajoutent rien à ce que nous savons d'eux et ne modifient pas la théorie que nous venons d'esquisser sur le rôle respectif des trois Vergos. Ici finit la peinture gothique catalane.

SIENNE ET LA CATALOGNE (1)

C'est à Sienne, à Avignon, à Paris qu'il faut chercher les éléments de ce style occidental qui, selon Courajod, s'impose, avec des variantes locales fortement caractérisées, à la peinture de la fin du moyen âge, avant les grandes expériences novatrices de la première moitié du xv^e siècle. Un de ses traits les plus remarquables, c'est le recul du giottisme comme définition de l'espace monumental et, dans les milieux longtemps attachés à la tradition romane pour la décoration des églises, un afflux assez brusque de formes italiennes, conçues moins pour des murailles que pour des panneaux réduits, portatifs et précieux. Mais cet italianisme nouveau, dont les sources sont d'ailleurs anciennes, exprime aussi par la fresque, dans de vastes décorations peintes, un sentiment particulier de la nature et de l'homme. On peut s'en rendre compte, non seulement au palais d'Avignon, mais dans les églises de Vérone où travaillèrent les prédecesseurs de Pisanello. Jamais les échanges ne furent plus actifs et plus féconds qu'au cours du xive siècle. En France, l'art de Jean Pucelle et de ses contemporains faisait accueil à l'inspiration siennoise, et les ivoiriers parisiens répandaient leurs aimables chefs-d'œuvre jusque dans les ateliers florentins. On sait ce qu'ont fait les Siennois en Bohême ; les villes de l'Italie du Nord étaient en étroite relation avec l'Europe centrale par les passes des Alpes, avec l'Occident par les goûts et les curiosités de la cour milanaise. Chaque centre, chaque groupe reçoit et propage à son tour.

Le milieu catalan offre un intérêt particulier à cause de son

(1) Par M. Henri FOCILLON.

antique originalité : il y a lieu de s'attendre à le voir réagir d'une manière personnelle et attachante. On peut dire qu'il repose sur de doubles assises. La vieille marche carolingienne, à cheval sur les Pyrénées, s'enfonce comme un coin dans l'Espagne arabe dont elle a d'ailleurs reçu, puis élaboré des influences. Dès le soir du X^e siècle, elle prend place avec autorité dans cette première culture romane dont M. Puig i Cadafalch a écrit l'histoire architecturale et qui eut à l'abbaye de Ripoll un de ses grands centres spirituels. Dans ces lieux si beaux, on croit saisir la direction historique de cette activité. Le sévère paysage qui encadre Ripoll ne l'isole pas. Son arrière-pays, au delà des montagnes, c'est la France. Avec la France, avec Saint-Benoît-sur-Loire le savant abbé Oliba entretenait des relations dont la transmission de Beatus fut peut-être un des résultats, avec ce mélange d'Orient et d'Occident dont la culture mozarabe était alors le creuset. D'autre part, à mesure que l'Islam libère la Méditerranée, la Catalogne, sans relâcher ses liens avec le Nord, devient méditerranéenne. Par le commerce de mer, elle confine à l'Italie. Plus que l'Espagne d'alors, elle prend une forte part à la vie de l'Europe. Au XIV^e siècle, elle s'est d'ailleurs étendue et fortifiée dans la péninsule : elle est réunie à l'Aragon depuis le XII^e siècle et, depuis le XIII^e, elle s'est annexé Valence. La maison de Barcelone poursuit ses conquêtes en Corse, en Sardaigne, dans le royaume de Naples. Des alliances dynastiques l'unissent à la Provence, par les deux mariages, aragonais et majorquin, de Robert d'Anjou. Des deux côtés de la mer, Italie et Catalogne font des échanges. Des Catalans achètent de la peinture en Toscane, des artistes italiens voyagent en Aragon. Dès lors on peut admettre, comme l'a fait M. Gabriel Rouchès dans ses savantes études sur la peinture espagnole au moyen âge, le principe d'une école méditerranéenne où, à côté de l'influence française, Sienne et Avignon ont un rôle prépondérant, mais où la Catalogne ne perd pas sa qualité personnelle.

Essayons de définir d'abord l'art que Sienne pouvait propager et qui, du reste, ne représente pas l'apport unique de l'Italie. C'est un style, et c'est une manière. Les Trécentistes siennois, fortement opposés à cet égard au « statuaire » Giotto, inventeur de gestes, ordonnateur de drames simples et violents, conservent à la forme sa qualité ornementale et à l'harmonie du ton sa valeur décorative. Le profil que tracent dans l'espace leurs figures vaut par l'élégance de l'arabesque ; souvent un mince ourlet clair suit le mouvement des draperies et met en évidence la beauté d'une sorte de chiffre qui se superpose au dessin des corps. Ceux-ci ne se composent pas de volumes substantiels ; ce sont encore moins des solides définis par leurs arêtes, mais ils ne sont pas plats, étant modelés au contraire, surtout aux visages, avec une grande subtilité, par des passages délicats qui fondent les tons les uns dans les autres. La gamme est une gamme d'enlumineur autant que de peintre ; elle abonde en tons rompus, limpides et doux, que hausse une note vibrante et qui s'accorde avec un savant emploi des ors. Ainsi naît un monde d'une musicalité charmante, où, sur des fonds diaprés et guillochés de rinceaux, paraissent des figures à la fois séraphiques et enfantines, une féerie pieuse, suavement chatoyante, un univers imaginaire, brillant et tendre, qui a le précieux de l'objet d'art. Cette manière peut paraître étroite et monotone, surtout chez les maîtres secondaires, mais, dans l'étude des problèmes d'influences, il doit être noté que c'est l'unité, fortement reconnaissable, et la constance d'un style qui assurent sa diffusion, et aussi que ce ne sont pas les maîtres de premier plan qui sont le plus fréquemment imités. L'équilibre se fait par les moyennes. On ne saurait oublier, d'autre part, que cette même Sienne fut un atelier d'expériences et de recherches, que ces délicieux irréalistes, en créant un paysage, ont tenté une nouvelle possession de l'univers : tantôt ce sont ces grandes vues, largement étendues en hauteur et en largeur, qui préludent au

paysage de l'humanisme et qui prennent peut-être leur source dans une conception cartographique ; elles sont riches en éléments et en épisodes, traités avec une fine allégresse, une sorte d'instinct de jeu ; — tantôt ce sont ces vastes verdures qui, comme celles de la Garde-Robe d'Avignon, suspendent aux murs d'une salle une illusion de tapisserie et de forêt, ou plutôt (car l'illusion n'est pas leur but) un roman sans histoire où de belles frondaisons peintes enveloppent les bêtes, traitées avec un charme persan, et le songe de l'homme.

C'est moins par sa valeur expérimentale, à coup sûr, que par la constance d'une certaine *manière* que l'art siennois devait exercer une influence sur la peinture catalane. Encore les éléments n'en sont-ils pas absolument purs de tout mélange, lorsque nous les retrouvons de l'autre côté de la mer. C'est qu'une influence procède rarement par imitation directe, mais presque toujours d'une manière complexe et, si l'on peut dire, par contamination. Voici un pays qui est à la fois Occident et Méditerranée, accessible aux influences de la France et aux influences de l'Italie : les unes et les autres s'y combinent d'abord. Il n'y a guère lieu de disputer pour savoir si une œuvre comme le triptyque de saint Vincent, provenant d'Estopinan (Barcelone, collection Plandiura), est siennois ou bien, comme le pense M. August Mayer, français avant tout, car il est déjà, dans une matière catalane, je ne dis pas une tentative d'équilibre, mais une combinaison d'apports mêlés. Il en est bien de même pour le *Livre des Privilèges* de Majorque, œuvre de Romeu Despoal, prêtre de Manresa (1334). Bertaux retrouvait dans l'enluminure du frontispice « les lignes harmonieuses et le coloris éclatant d'une fresque de Simone Martini ». Eléments indiscutablement siennois, la superposition des figures, les beaux anges musiciens disposés de chaque côté du dais, tandis que la bordure rappelle encore certains décors romans de bandes repliées. Les proportions très allongées des personnages, le type du roi siégeant

sous le dais et couronné par les anges, le petit scribe qui, au bas de la page, à demi installé dans la marge, enregistre les priviléges, enfin une certaine sécheresse élégante dans le graphisme de l'exécution rappellent le style des manuscrits français.

Au couvent de Pedralbes, à peu de distance de Barcelone, l'art de Ferrer Bassa, révélé par le savant Sanpere i Miquel, nous donne une plus ample définition de la peinture catalane, pendant la première moitié du XIV^e siècle.

Le sens en a quelque peu varié depuis une vingtaine d'années. Au lendemain même de leur découverte, la critique française relevait dans ces fresques, exécutées selon les formules cenniniennes, les procédés de composition, la morphologie, la qualité brillante des maîtres siennois, et Bertaux se demandait si leur auteur n'avait pas travaillé sous les yeux de Simone, s'il n'avait pas été attiré par les ateliers d'Avignon, comme tant d'autres artistes venus de partout et qui rapportaient la leçon de Sienne dans leur pays d'origine. Il est certain qu'il y a un singulier écart entre le grand style roman des absides catalanes et même le style, plus élégamment sec, des antependia du XIII^e siècle, et, d'autre part, la manière, si nouvelle, de Pedralbes. A un art épique, encore sous l'empire des visions de l'Apocalypse, adaptant à l'ordre de l'architecture une surhumanité monumentale, cloisonnée de tons plats et forts, succède un art narratif, dont l'iconographie est plus riche en épisodes et en détails familiers, dont la matière plastique est plus souple, et dont le sentiment s'exprime avec une gaucherie qui n'est pas exemple de charme. Il n'était pas illégitime de rapprocher la Vierge en gloire, au milieu du chœur des anges, du type de la Maestà telle que l'a conçue, par exemple, Lippo Memmi : ce sont bien les mêmes grands yeux tristes, un peu vacants, la même fierté dans le dessin du nez aquilin, la même bouche aux lèvres petites, riches et serrées. Dans la scène de l'Annonciation,

l'architecture est d'une pureté, d'une sobriété toutes toscanes, et la frise de rinceaux qui court au-dessus de la tête de l'ange sortent du répertoire ornemental de la première Renaissance. La rocaille entamée de larges éclats qui sert d'abri à l'Adoration des Rois, les trois arbres qui se dressent au fond constituent un cadre topographique et décoratif familier à l'art italien du Trecento. Les trois cavaliers qui se renversent presque sur leurs montures, en tirant sur les rênes pour les arrêter, échelonnés les uns au-dessus des autres et vus comme d'en haut, appartiennent à cet ordre perspectif « montant » qui est typique à Sienne. Certes la vigueur insolite de quelques figures de saints n'avait pas échappé à Bertaux. M. Rouchès insiste sur ce point, et il lui paraît manifeste qu'une âpreté, toute locale, est la tonique de l'art de Ferrer à Pedralbes. L'imitation des modèles italiens trahit une dureté et même une rudesse qui sont peut-être l'inflexion du terroir, un intérêt pour l'« authentique » de la vie, pour l'énergique individualité des types, qui se fera jour de plus en plus, notamment avec les portraits de donateurs. La sainte Isabelle au nez long, aux bras fins, au corsage qui pointe, est une dame du temps. Mais les deux interprétations de l'art de Pedralbes ne sont pas en désaccord. Elles se complètent. Autant qu'à l'exemple immédiat et direct et aux modèles de Simone di Martino, ce cycle de la vie militante et de la vie triomphante du Christ semble faire accueil aux récentes expériences du giottisme, mais transposées dans un registre populaire. Ces marionnettes, brèves et violentes, ont l'aptitude à la vie.

Au surplus l'influence de la peinture siennoise n'est ni constante ni absolue ; sauf dans un milieu bien déterminé, elle ne s'exerce pas avec une monotone passivité, elle est, en quelque sorte, modulée selon les peintres. Jaume et Pere Serra, par exemple, ne l'acceptent pas de la même manière. Malgré la suavité du sentiment, malgré la transparente fraîcheur de la gamme, malgré cette

poétique des ors, qui s'accorde avec charme et magnificence à de délicates combinaisons chromatiques, l'instinct de Jaume le rapproche peut-être davantage des Florentins, autant qu'il est permis d'en juger par les panneaux du retable de Saragosse et par le retable qu'il peignit pour la cathédrale de Manresa, dont on conserve à Sant Cugat del Valles une copie exécutée par son frère. L'œuvre de ce dernier nous est mieux connue, malgré quelques divergences entre les critiques dans les attributions. Il peignit lui aussi pour le couvent du Saint-Sépulcre à Saragosse un retable, dont quatre panneaux subsistent à la chapelle du Rosaire de l'église Saint-Nicolas, et deux autres pour la cathédrale de Manresa, le retable du Saint-Esprit, le retable de saint Barthélémy et de saint Bernard. On a heureusement mis en lumière l'élégance un peu molle de cet art, son charme romanesque, les rapports étroits qui l'unissent à des modèles siennois, la Mise au tombeau de la chapelle du Rosaire, par exemple, étant bien voisine d'une composition de Simone, conservée au musée de Berlin. Le retable du Saint-Esprit est une sorte de roman cyclique de l'histoire du monde, dont les panneaux sont séparés par des piliers de saints superposés dans des compartiments d'or, de part et d'autre d'une grande image de la Vierge. C'est le type de ces vastes séries de compositions narratives, dont l'exemple le plus fameux est donné par le revers de la grande *pala* siennoise. Mais combien Pere Serra nous éloigne de l'art de Duccio, dont la puissance dramatique et la qualité austère restent les dominantes, par delà la poésie du métier ! La note d'une dévotion romanesque, je ne sais quel air de courtoisie féerique et de séraphique élégance, si caractéristiques de la manière siennoise au milieu du XIV^e siècle, se mêlent aux scènes les plus solennelles. Malgré l'intérêt des rapprochements entre des œuvres de cet ordre et les plus grands noms de l'art siennois, on ne doit pas oublier qu'une influence ne s'exerce pas forcément par les sommets,

surtout lorsqu'il s'agit d'une école qui s'est prodiguée il, faut bien le reconnaître, en travaux de second ordre, en objets de commande et d'exportation. Sienne (comme l'art français du XIV^e siècle) a, sinon autant de prestige, du moins une action aussi efficace par la production d'atelier que par les chefs-d'œuvre.

N'est-ce pas de la même manière que s'exerce une action linguistique ? Elle peut être maintenue, éclairée par le purisme, mais elle se répand par d'autres moyens. En matière plastique, les chefs-d'œuvre innovent, les disciples créent la manière, et c'est à travers la manière et par elle que se répandent au loin les influences. Remarquons-le d'ailleurs, si cette action à deux degrés peut être interprétée comme un garant de conservatisme, elle est aussi, à certains égards, un garant de recherche et de liberté, parce qu'elle offre une moindre résistance stylistique. Nous croyons en saisir quelques preuves dans l'art de Pere Serra, qui parle un idiome siennois, mais avec une forte intonation locale. Ainsi peuvent sans doute s'expliquer les variations de la critique au sujet de cet artiste, ou plutôt ses nuances dans l'interprétation. L'auteur de tant de « Vierges de lait », au col penché, aux yeux longs, au petit sein tendu, pareil à un citron, détachant leur jolie silhouette sur un fond d'or chatoyant, peut passer pour le monotone récidiviste de la même formule. Mais à les regarder avec plus d'attention, l'on voit bien que chacune a son inflexion propre et que, d'une façon générale, elles sont plus amplement drapées que leurs prototypes siennois, plus solidement assises, comme s'il se glissait, dans le style des enlumineurs toscans, un souvenir du style monumental du Nord.

Mais revenons à Manresa. Sur le panneau central du retable du Saint-Esprit, la Vierge lève à demi les bras, montrant les paumes de ses mains, par l'ouverture d'un manteau dont les bords dessinent une figure ornementale symétrique. Au-dessus de sa tête, qu'elle penche sur l'épaule droite, la colombe, les ailes éployées,

descend des cieux. Elle semble porter dans son bec une mince gerbe de rayons qui se posent sur les têtes des assistants, les Saintes Femmes et les Apôtres, groupés de chaque côté de la Vierge. Les têtes s'inclinent dans des positions habilement contrastées, des mains se lèvent, touchent les fronts que vient de frapper le feu surnaturel. L'action appartient au monde doré du symbole et du songe. Et pourtant l'irréalisme siennois fait ici accueil à un instinct qui se développera plus tard avec magnificence, d'accord avec l'art des ateliers septentrionaux. La plupart des types respirent les conventions d'atelier, mais certains autres ont la force et l'accent de la vie individuelle, — plus encore, peut-être, que dans le timide portrait de Fray Martin de Alpartil, donateur du retable du Saint-Esprit, à Saragosse. Peut-être même discerne-t-on une parenté entre le dernier apôtre en haut à gauche, au-dessus duquel s'épanouit une sorte de corolle de mains, et le jeune Christ du *Noli me tangere*, aux traits fins dans un ovale allongé, à la mince barbe en collier, physionomie charmante, pleine d'une innocente douceur, et qui, sur ces deux visages, reflète (on est du moins tenté de le croire) le même modèle pris dans la vie ? La Vierge a les joues pleines, le menton richement nourri. Elle est, à cet égard, très différente de la Vierge de la Pentecôte, de l'église Santa Anna, à Barcelone, dont le type est plus délicat, et qui, en outre, présente un remarquable exemple de modelé noyé dans la lumière, tout en passages insensibles, et dont l'unité, presque immatérielle, fait valoir l'éclat extraordinaire des yeux. Mais la Vierge siennoise elle-même a varié, et d'abord selon les convenances de l'iconographie. La petite fille étonnée et candide des Annonciations n'est pas la Vierge de Majesté ni la Vierge de Merci. De cette dernière on sait quelle image a laissée Lippo Memmi au Dôme d'Orvieto, vaste, solennelle, toute droite sous son manteau épousé, la face étonnamment volumineuse, avec ses yeux rapprochés et ses traits fins.

Ainsi l'art complexe des frères Serra nous éloigne et nous rapproche tour à tour de ces influences siennoises, qui, même à Pedralbes, laissent percer l'accent du terroir et le souvenir des manuscrits français. Aux modèles d'Italie, aux exemples de Sienne l'école des Baléares devait rester plus longtemps et plus rigoureusement fidèle. Il est probable qu'elle fut même un centre de propagation, puis, comme la plupart des milieux insulaires, elle vécut sur son premier fonds sans le renouveler, sinon par des variantes et des nuances. De même que les maîtres de Murano, avec quelques inflexions modernes et surtout avec une sensibilité raffinée qu'aiguisait encore la contrainte du style qui s'imposait à eux, continuaient à suivre une tradition très ancienne, aux jours mêmes où la lente Venise s'éveillait aux nouveautés des ateliers italiens du Centre et du Nord, de même, toutes proportions gardées, les peintres majorquins se développaient sur un rythme plus lent que les peintres de Barcelone et les peintres de Valence. Nous saisissons Joan Daurer au moment le plus intense de la pénétration siennoise, peu après le milieu du XIV^e siècle, en 1373, d'après l'inscription qui figure au bord inférieur de sa grande icône de la Vierge tenant l'Enfant. Par les proportions, par le type, par le caractère ornemental, par l'emploi de l'or, cette Vierge de Daurer transpose dans un style plus sec un thème siennois plein de charme et de grandeur, et il est naturel qu'il en soit ainsi, à cette date, dans ce milieu. Près d'un demi-siècle plus tard, la source d'inspiration n'a pas changé, mais le sentiment plastique est devenu plus tendre et plus délicat, jusqu'à cet « air de puérilité » dont parle BERTAUX. Entre ces limites chronologiques, et sans doute aux environs de l'année 1400, se place le beau polyptyque de l'église de Montesion que l'on peut justement considérer comme l'exemple typique de ces « apports », de ces œuvres d'imitation qui, malgré leur stricte fidélité à un style d'emprunt, conservent l'éclat et la grâce de sa vie. La composition en est plus limpide et plus simple que

celle des grands retables des Serra, elle est aussi moins chargée d'éléments. Les diverses parties prennent place dans les cadres de cette légère architecture adoptée par Sienne pour ses tableaux d'autel. Sur de minces pilastres d'or s'élèvent des arcades polylobées dont les archivoltes esquissent une contre-courbe. Sur le fleuron qui s'épanouit à la clef semble reposer l'appui d'une arcade secondaire, terminée par un arc en mitre. Le compartiment central, plus large que les autres et portant l'image de la Vierge en gloire avec des anges musiciens, est couronné par une Présentation au Temple, où les souvenirs siennois se combinent avec celui de Taddeo Gaddi. Dans chacun des compartiments latéraux se dresse une figure de saint ou de sainte ; celles des arcades supérieures, plus petites, sont à mi-corps. La prédelle, compartimentée sous des arcs surbaissés et polylobés, s'installe sur un socle décoré de médaillons tréflés. Les manteaux de la Vierge et des deux saintes qui l'accostent de part et d'autre dessinent l'élégant parcours des galons ornementaux. Dans la figure de droite, sainte Catherine tenant la palme et, semble-t-il, l'instrument de son supplice, l'on peut retrouver ce joli mouvement de flexion, à la fois si savant et si naturel, qui caractérise les figures de femmes dans l'art français de la seconde moitié du XIV^e siècle, ce ton de mondanité sobre, sérieuse, qui devient autour de Jean de Berry mondanité romanesque. Mais tout le reste est ici purement italien, les figures de saints et de saintes comme les scènes de la prédelle, d'une iconographie et d'un sentiment tout siennois, dans leur brillante transparence, dans leur aimable luxe de tons, et l'on peut avec raison évoquer, au sujet du polyptyque de Monteson, le nom et le souvenir de Taddeo di Bartolo.

Mais l'influence de Sienne, malgré sa force et sa persistance, ne suffit pas peut-être à expliquer toute la peinture majorquine. D'Italie lui vinrent plus tard d'autres modèles et d'autres conseils. Nous en avons une preuve dans le petit *Saint Georges délivrant la princesse*, du musée de Palma, œuvre exquise et révélatrice en ses

éléments, sa composition, son sentiment. Le saint à cheval, dans une armure chevaleresque, enfonce dans la gueule béante du monstre sa longue lance qui traverse en diagonale tout le tableau. A droite, à quelque distance, agenouillée sur un socle de rochers, les mains jointes et la tête penchée, dans une attitude résignée, attendrie, la princesse de Trébizonde attend l'issue du combat. Une vaste ville ceinte de murailles se déploie à l'horizon et, par l'une de ses portes, s'avance une troupe d'hommes en armes. Comment ne pas penser à la fresque peinte par Pisanello à l'église Sant'Anastasia de Vérone ? C'est le même type de cheval, à la tête petite, — *argutum caput*, — à la riche encolure, aux fortes pattes, exemplaire d'une race aujourd'hui disparue, dont nous retrouvons de magnifiques études dans les dessins du recueil Vallardi et qui s'entrechoque dans les mêlées d'Uccello, prétexte à des recherches et à des combinaisons perspectives, modèle d'analyses morphologiques inépuisables. C'est le même type de ville, à la fois chimérique et vraie, haussant ses tours, ses basiliques et ses palais de style composite, au bord d'une mer pleine de caravelles. C'est le même songe d'irréalité romanesque développé autour de la légende d'un saint. Il n'est pas jusqu'à l'étude de cette topographie montueuse, pleine d'accidents de terrain et de détails observés et rendus avec amour, qui n'autorise notre rapprochement. Sans doute, dans ce cadre qui présente de si curieuses analogies entre les deux œuvres, le style des figures présente les plus notables différences. Le saint Georges de Sant' Anastasia n'appartient qu'à Pisanello. Mais à Palma de Majorque comme à Vérone, c'est bien le même univers et le même rêve de la vie.

Avant cette époque, le commerce méditerranéen importait dans le royaume de Valence des œuvres comme le triptyque de Barnabé de Modène conservé à Murcie. Nous avons là, en dehors des données stylistiques, une preuve concrète, un irréfutable témoin. Il y en avait d'autres à coup sûr. Aujourd'hui encore il arrive que l'on retrouve dans l'Espagne orientale de petites Vierges dont il est

difficile de dire si elles sont catalanes, italo-valenciennes ou proprement siennoises. Mais nous n'avons pas seulement pour cette région et pour cette période le témoignage de Barnabé de Modène à Murcie, nous savons aussi qu'un peintre giottesque, Gherardo Starnina, travailla pour Jean I^{er}, qu'il séjourna de 1398 à 1402 à Valence. Il est possible qu'il soit l'auteur des peintures de Saint-Blaise à Tolède et qu'il ait formé Garci Fernandez à Séville. Est-il l'auteur, comme on l'a cru, du retable de Boniface Ferrer, frère de saint Vincent Ferrer, exécuté pour la chartreuse de Porta Cœli, aujourd'hui au musée de Valence, ou bien faut-il attribuer cette œuvre au maître aragonais Lorenzo Zaragoza, qui vécut longtemps à Valence et qui y fut rappelé en 1374 par le conseil des jurés de la ville ? Peut-être ni à l'un ni à l'autre. M. August Mayer se contente d'indiquer comme auteur du retable de Porta Cœli un « maître italo-valencien de 1400 ». Ce qui est sûr, c'est que l'œuvre est considérable. Elle nous fait pénétrer dans un monde plein de violence et de passion, dont le mouvement dramatique évoque l'art giottesque de Toscane plus encore que l'art de Sienne. A gauche, dans un de ces paysages de rocailles rudement et régulièrement taillées en assises, comme au couteau, saint Paul, sur le chemin de Damas, tombe de cheval à la renverse ; au centre, l'évanouissement de la Vierge au pied de la Croix ; à droite, le Baptême du Christ : Jésus, dont le type physionomique est très analogue à celui que lui prêtent les deux Serra, se penche en arrière, s'incurve, dans l'eau du Jourdain où il est plongé presque à mi-corps. Au sommet, le Couronnement de la Vierge ; de part et d'autre, les figures de l'Annonciation, peut-être les plus « siennoises » de l'ensemble. La véhémence de l'inspiration, la maigreur ardente de certains personnages se retrouvent dans les trois scènes de la prédelle, qu'accompagnent de chaque côté, dans les compartiments extrêmes, les portraits du donateur et de sa famille, d'un sentiment recueilli, d'un style délicatement harmonieux et paisible.

Jusqu'au milieu du xv^e siècle, ce mélange d'ardeur et de suavité reste le caractère essentiel de l'école, même dans des œuvres moins importantes : le *Saint Clément et sainte Marthe* de la cathédrale de Valence par exemple. La sainte appartient encore à la dynastie des figures siennoises, le saint a déjà l'accent et le type « espagnols », et la *Sainte Ursule* du musée, avec ses cheveux bien coiffés, aplatis sur le crâne, son grand front, ses yeux étroits, son nez légèrement relevé, dans sa disgrâce maladive, c'est un portrait.

On pourrait croire au premier abord le xv^e siècle catalan tout entier défini par une sorte de révolution qui, sous l'influence des disciplines eyckianes, aurait favorisé aux dépens de l'italianisme des aptitudes jusqu'alors refoulées. Au temps déjà lointain où le nom de Dalmau avait encore la valeur d'un symbole et où l'on connaissait mal, non seulement le Trecento catalan, mais la première moitié du Quattrocento, on avait sans doute quelque raison de penser ainsi. Même aujourd'hui, nous devons faire place aux apports septentrionaux, dès la fin du xive siècle, dans les œuvres de Jaume Cabrera, qui évoque parfois Stefan Lochner et les maîtres de Cologne, et dans celles de Lluis Borrassa, où l'on retrouve à juste titre des « indices » flamands-bourguignons, mais Sienne est encore toute-puissante, par la limpidité du ton, par la conception décorative de l'espace, par le tassement de la composition sous l'accordade polylobée, malgré l'intérêt iconique et l'étude des figures, dans la *Guérison d'Abgar*, du musée de Vich. Si nous faisons appel aux circonstances historiques extérieures, nous voyons bien que le mariage de Jean I^r avec Violante de Bar avait mis en faveur les artistes de France, mais l'annexion de la Sicile par le successeur de Jean, le roi Martin, ne fut sans doute pas sans influence sur les rapports de culture entre la Catalogne et l'Italie. Plus tard, l'installation d'Alphonse V d'Aragon à Valence a pour résultat de favoriser cette ville au détriment de Barcelone et, en quelque sorte, de déplacer la tonique. Mais, on vient de le voir, le milieu valencien

était tout pénétré de leçons italiennes, si bien que des œuvres comme le triptyque de Porta Coeli et celui de la Vraie Croix peuvent compter au nombre des meilleures inspirations du giottisme. Si le voyage officiel de Lluis Dalmau en Flandre est un événement considérable, si le retable des Conseillers se présente à nous, non comme une œuvre vaguement influencée par une manière, mais comme un surprenant pastiche, il subsiste encore, *même là*, quelques traces d'italianité, que nous croyons discerner dans la belle figure de sainte, debout, à gauche. Le Valencien Jacomart Baço se met à la mode des Flandres en cassant de plis étoilés les amples manteaux de ses personnages : mais le *Saint Francois distribuant la règle de l'ordre*, qu'on lui attribue, se rattache entièrement, sauf ce détail, aux Siennois de Naples. L'énergique visage de saint Martin, au centre du rétable de Segorbe, est un portrait, mais qui n'a rien de « flamand », et les panneaux qui se répartissent de chaque côté peuvent se référer (avec une plus riche substance picturale, et plus intense) aux mêmes exemples, à la même tradition.

La seconde moitié du xv^e siècle voit un maître admirable unir avec force dans un art tout personnel les expériences anciennes et l'expérience récente de la peinture catalane. Il les pétrit, il les unit, il les fond dans une même matière plastique, à la fois antique et moderne. C'est Jaume Huguet. Il compte au nombre des plus grands artistes d'une époque féconde en maîtres de premier ordre, en révélateurs. Il reste fidèle au caractère précieux de l'œuvre d'art, telle qu'elle a été conçue par les Siennois. A un moment où l'espace se creuse, s'approfondit, acquiert une magie cristalline, il continue à employer l'or, non comme tonalité épisodique, non comme rehaut ou, par une fiction charmante, enseignée par Jean Fouquet à Bourdichon, comme délicate suggestion de la lumière, mais comme valeur fondamentale de l'orchestre, valeur mystique et valeur optique à la fois. Il en prodigue les variations avec magnificence, il le fait onduler en reliefs puissants, ainsi que la matière peinte

d'ailleurs, si bien qu'il se crée une dimension nouvelle, qui se substitue aux effets de modelé ou de transparence aérienne et qui gaufre la surface d'une manière étrange et charmante. Il accumule les figures, il presse les visages les uns contre les autres, comme les chantres aux hauts chapeaux de la *Prise d'habit de saint Vincent*, d'une maigreur pathétique, à la Van der Weyden, — mes savants confrères catalans me permettront de maintenir à Huguet l'attribution de ce panneau — mais l'aplomb des masses, leurs relations, la chute sobre et puissante des plis sont de caractère monumental. Dans tout cet or rutilant, damassé de fleurs éclatantes et sombres, incrusté de cabochons, velouté de bandes de pourpre, il installe des blancs de surplis, des noirs de chevelures qui ne sont ni d'Italie ni de Flandre, mais tout de son impérieux génie. Dans la *Vierge du Connétable*, peut-être exécutée en collaboration avec Pablo Vergos, le monde apparaît comme la merveille la plus touffue, comme une écrasante surcharge de splendeurs. Les fleurs d'or courent sur les habits des rois, tenant à la main des ostensoris d'or. Derrière ceux qui sont debout, on voit se dresser les têtes de leurs chevaux, comme si les bêtes prolongeaient les hommes, et le vieux agenouillé devant la Vierge, dans son manteau boutonné d'une énorme agrafe d'or, évoque par sa caducité royale, par son abondante barbe de prophète, par son front vaste et fuyant, le Moïse de Sluter. La blancheur des chairs, dans cette harmonie intense, presque obsédante à force de richesse, a quelque chose de mystérieux. Cette matière si délicate, réceptacle d'une ardeur cachée, brille doucement au fond de cet univers doré. Il serait sans doute possible de reconstituer l'ordre des suggestions et des souvenirs qui ont aidé Jaume Huguet à se définir lui-même, — mais ces éléments sont fonduς dans une telle unité, maniés avec un tel ascendant qu'il semble bien ne dater que de lui. L'accord des influences qui ont pu s'exercer sur la peinture catalane (comme sur toute autre école) fait oublier ces influences mêmes.