AVIGNON ET LA CATALOGNE (1)

« Avignon et la Catalogne », c'est, à bien regarder, une autre forme du riche sujet, « Sienne et la Catalogne », traité dans la précédente conférence. La meilleure part est enlevée. Il reste à explorer le xve siècle, quitte à tâtonner parfois dans l'incertitude et à se proposer moins des résultats positifs que la recherche elle-même, qui a bien son prix.

Elle date de loin, parce que de chaque côté des Pyrénées elle se présentait spontanément à l'esprit. Dès 1889 l'abbé Requin relevait dans les Archives notariales d'Avignon deux ou trois noms espagnols, sans insister. C'est l'Exposition des Primitifs Français, à Paris en 1904, qui suscita la délicate question des « nationalités » artistiques, si tant est qu'elles existent au moyen âge au sens strict d'aujourd'hui. M. Hulin de Loo, chez qui la faculté de comparer élargit toujours les horizons de l'analyse, eut soudainement devant les œuvres l'intuition de rapports entre France et Espagne. En 1906 Sanpere i Miquel creusait ce sujet neuf, et dans le savant ouvrage où il nous faisait connaître les admirables *Cuatrocentistas Catalanes* tout un chapitre, aventureux mais suggestif, était consacré à *La Escuela Catalana en Avinyo*. Depuis, des érudits aux curiosités étendues, comme Emile Bertaux et M. Van Marle, ont pris à tâche de marquer les échanges tout en rendant à chacun son bien. Enfin, un successeur authentique

(1) Par M. René Schneider.

de l'abbé Requin, archiviste en quête de contrats en même temps qu'analyste des styles, et qui travaille sur place entre Avignon et Nice, M. Labande, est actuellement en veine de découvertes.

Au xve siècle les rapports politiques continuent à faire d'Avignon et de Barcelone des villes fraternelles. Le roi René est fils de Yolande d'Aragon ; comte de Provence, où il vient se fixer en 1442 après avoir été chassé de Naples, et où il mourra, à Aix, en 1480. Il est roi d'Aragon et comte de Barcelone. Il guerroye en Espagne. Son fils meurt à Barcelone. Pour lui, pour ses sujets, il n'y a pas de Pyrénées. D'autant plus qu'Avignon c'est toute la Provence, qu'elle résume : c'est Aix, où il réside ; Tarascon, où il a un château qui est une cour de *gay scavoir ;* Carpentras, Montpellier, Brignoles, Nice même. Mais Avignon, il va sans dire, reste le centre de ce pays d'élection.

Maintenant comme au xvie siècle, en effet, Avignon devait attirer les Catalans. Elle a toujours le prestige d'être un centre religieux. Le Pape n'y est plus, depuis qu'en 1378 sainte Catherine de Sienne a ramené Grégoire XI dans la Ville des Apôtres, mais elle reste ville pontificale par ses légats et cardinaux, par son impressionnant château, à la fois forteresse, palais et monastère, où errent les ombres de neuf pontifes. Ville refuge, elle est encore un centre commercial très actif par ses banques et ses marchands. Il va sans dire qu'elle est un brillant centre intellectuel par ses humanistes et ses poètes. Aussi les artistes accourent-ils vers la ville prestigieuse, vibrante de soleil et de poésie, riche en commandes, bourrée d'œuvres d'art de la Flandre française, de Sienne ou de Florence, qui servent de modèles. Les découvertes de l'abbé Requin nous les nomment : Enguerrand Charonton (ou Quarton) arrive de Laon, Pierre Villatte de Limoges, Nicolas Froment d'Uzès, Mirailhet de Montpellier, d'autres de Franche-Comté, de Bourgogne, d'Auvergne. Il y a des artistes allemands. Enfin il y a des espagnols.

Vers 1476, par exemple, le roi René fait travailler un Castillan et un Catalan.

Un mouvement en sens inverse amène les peintres français de la Cosmopolis provençale à Barcelone. Ils y trouvent une ville moins religieuse mais plus active encore, enrichie par le commerce de son port ; où règne partout, dans les églises (comme du reste dans celles de toute la région des Pyrénées et de Valence), l'atmosphère de l'art italien, siennois ou giottesque, apportée par la voie de la mer ou par le rayonnement d'Avignon même. Bientôt ils vont y retrouver le goût flamand ; mais toujours un art original, qui garde jusque dans l'imitation, quoiqu'on ait pu dire, l'odeur du pays. Ils y viennent d'autant plus volontiers, que tandis qu'à la fin du XIVe siècle la Provence est malheureuse, la Catalogne entre Jean Ier et Alphonse le Magnanime jouit d'une grande prospérité économique.

De ces contacts, quels sont les résultats ? Dès l'abord il apparaît qu'ils diffèrent beaucoup d'une période à l'autre.

A la fin du XIVe siècle et dans le premier tiers du XVe siècle l'influence toscane imprègne toujours Avignon. Mais y vient-elle, directement, par les délicats chefs-d'œuvres de la région, surtout par ceux que les siennois Simone di Martino, Lippo Memmi, et leur Ecole, avaient peints entre 1339 et 1344 au château de Papes, et par ceux que vint peindre ensuite l'équipe de Matteo de Viterbe ? Ou bien nous revient-elle aussi par la Catalogne ? En d'autres termes y a-t-il en Provence, en Avignon, un accent catalan du langage siennois ?

Il est certain qu'à ce moment, entre 1390 et 1430, fleurit à Barcelone une école exquise. Après Ferrer Bassa, ce sont Jaume et Pere Serra, et surtout Lluis Borrassa, qui ne meurt qu'en 1424. MM. Soler i March et Francesc Martorell ont excellemment analysé ici même, leur œuvre et la qualité de leur talent, il n'y a donc pas lieu

d'y revenir. Rappelons-nous seulement que d'Italie, ou par la voie indirecte d'Avignon qui leur transmet aussi les influences de la miniature française, ils reçoivent encore, toujours, les effluves de Sienne. Ce sont encore des gothicisants par la profondeur de la vie intérieure, la douceur sereine, le soin et la finissure. Seulement leur dessin est moins sensible, la ligne qui fait l'attitude ou le geste a des inflexions moins mélodieuses : elle cherche moins l'arabesque décorative. Les types ont quelque chose de plus rustique, c'est-à-dire de plus rude, le vêtement a moins d'amplitude et de rythme. Dès Pere Serra les retables, par exemple celui du Saint-Esprit à la cathédrale de Manresa, qui avait 15 panneaux, ou celui de l'église Saint-Michel à Daroca, deviennent gigantesques. Un goût inoui de la luxuriance dore costumes, accessoires, et les fonds damassés. C'est de la peinture orfèvrée. Sienne, dernière héritière de Byzance, n'avait pas atteint cette somptuosité.

Retrouve-t-on chez nous cette Toscane de parfum catalan ? C'est le temps de l'étrange anti-pape Benoit XIII (1394-1424) qui est né à Ilescas en Aragon. A Barcelone, Lluis Borrassa a dans son atelier le fils d'un perpignanais, Alex Cogunya, catalan de France ou, si l'on veut, français de langue catalane. Il est certain qu'entre Avignon et Nice il y a aujourd'hui dans les musées et collections quantité de panneaux, non signés ni datés, qui sont catalans ou valenciens, ou du moins français catalanisants. Au musée d'Aix sont conservées une Nativité et une Annonciation. Faut-il les donner à un siennois, par exemple à Naddo Ceccharelli, comme le voudrait M. Van Marle, ou à un jeune catalan qui a fait le pélerinage de Sienne comme le croit M. Berenson ? En tous cas l'œuvre a été exécutée en Provence. Le même problème est posé par quatre panneaux de la Pierpont Morgan Library, peints vers 1400 : seize petites scènes sur fond d'or à décor gravé, colorées des reflets de la miniature française, de reflets siennois aussi,

mais avec un goût espagnol dans le dessin plus âpre. Ici encore on est amené à penser à un artiste de la France méridionale en contact avec la Catalogne.

Mais l'exemple le plus caractéristique de ces complexités est le beau retable dit de l'abbaye de Valreas, de l'ancienne collection Marius Bernard à Marseille (pl. XXV). Il provient certainement du Comtat Venaissin. Or devant le panneau central de la Crucifixion on se rappelle soudainement le retable de sainte Claire au Musée épiscopal de Vich, de Lluis Borrassa (pl. XIII) : le dessin de l'arc dentelé n'est pas de chez nous, le fond doré est couvert de riches ramages. Dans la scène où saint Jean-Baptiste prêche à deux jeunes convertis, sur un pavement fait d'ailleurs d'azulejos, les figures douces au nez pointu, dissymétriques, les sourcils hauts (bas chez les toscans), les airs un peu penchés et les membres grêles, évoquent Lluis Borrassa. Le saint Jean à Pathmos est analogue à la même scène peinte par Pere Serra sur l'autel de Saint Laurent de Morunys. Les rapprochements les plus divers en effet, les analogies les plus étendues, sautent aux yeux quand on laisse tout souci d'attribution personnelle, pour ne voir que l'école ou le groupe. Qu'on place en pensée le retable « de Valreas » près de celui de saint Jean-Baptiste au musée des Arts décoratifs à Paris (vers 1421), qui relève de Lluis Borrassa : c'est la même disposition des panneaux, la même atmosphère, la même vision de l'humanité sous les auspices de Sienne, mais avec une note rustique dans les types, que la Sienne raffinée n'eut jamais. Un accent un peu paysan de la piété siennoise. Ici encore s'impose l'idée, non d'un pur catalan, mais d'un comtadin qui a étudié les catalans.

Quelquefois même on peut se demander si le provençal n'a pas imité de très près le catalan, presque jusqu'à la copie. Jacques de Cairolis, originaire d'Aix, habite Brignoles (1436) et rayonne dans le pays. Or on peut supposer qu'il a vu la Vierge de Majesté

de Pere Serra, du retable de l'abbé de Moncorp (vers 1415). Ici et là, sur le fond d'or trône la Vierge en belle robe à ornements dorés, avec palmettes d'or éclatant sur le manteau bleu. Autour d'elle des anges musiciens étagés la ravissent de leur concert, et derrière son trône deux séraphins contemplent l'enfant. Malgré tout, les ressemblances ne sont pas si flagrantes qu'on ne puisse supposer que provençal et calatan ont « communié » dans la tradition des retables trecentesques dont Cimabue, Duccio, avaient donné en Italie les vénérables prototypes.

Cette étroite confraternité se retrouve même aux confins de la France méridionale, au delà de la Provence, jusqu'à Nice. Nice est tout près de l'Italie, et il est évident que l'influence siennoise d'abord, puis lombarde, a agi sur les primitifs niçois, qui travaillent au pied des Alpes ligures. Mais l'exposition de 1912 à Nice, qui les a presque révélés, a fait penser à d'autres attaches. Le port de Nice est en relation avec les côtes espagnoles, surtout avec Barcelone et Valence. Un des meilleurs de cette école, Jean Mirailhet de Montpellier, travaille à Marseille et à Nice. Or nous savons qu'en 1419 il travaille à Marseille pour un espagnol. En tous cas sa Vierge de Miséricorde (vers 1440, au musée Masséna à Nice) le montre imprégné de catalanisme. Même disposition des panneaux et des scènes, même décor architectural et ornemental, que sur le polyptyque de l'église de Montesion à Palma de Majorque par exemple, ou sur le retable du Saint-Esprit dans la cathédrale de Manresa. Dans le haut, même représentation du Christ sortant du tombeau, si fréquente en Catalogne et à cette place. Si on était tenté d'alléguer l'envoûtement direct de Sienne, même à cette époque tardive, il suffirait de remarquer qu'à Nice saint Sébastien, toujours nu en Italie où l'on voit son corps de jeune athlète saigner sous les flèches, est habillé, comme presque toujours en Espagne. Du reste ce catalanisme n'empêche pas que l'œuvre est bien de

chez nous, car la Vierge qui étend son manteau est un thème plus provençal qu'espagnol, et elle est légèrement hanchée comme une Vierge du XIVe siècle, en vertu d'un archaïsme naturel en ce pays de montagnes. Enfin le saint évêque en sa lourde chape à cassures se retrouvera bientôt, nous le verrons, jusqu'à quatre fois dans la peinture provençale. Les ressemblances qu'offrait Jean Miralhet continuent plus avant dans le XVe siècle avec Jacques Durandi. Son retable de sainte Marguerite dans la cathédrale de de Fréjus a encore une disposition toute catalane : il fait penser à Ferrer Bassa.

Ainsi, jusqu'en 1440 à peu près, Provence et Catalogne, Avignon et Barcelone, rapprochées par cet internationalisme que les inventaires du duc de Berry appellent en 1417 « ouvraige romain », ou « de Lombardie », et qui est surtout le goût de Sienne, (dont l'Avignon du XIVe siècle fut un brillant foyer) ou bien échangent leurs apports, ou bien se forment côte à côte une vision analogue du monde divin. De là des œuvres anonymes, non datées, dont l'origine est entourée de mystère mais la complexité très savoureuse.

Il n'en est plus de même dans la deuxième moitié du XVe siècle, à partir de 1440 à peu près. Sans qu'on puisse réduire le groupe (ne disons pas l'école) de Provence aux quelques œuvres célèbres du Louvre, de Chantilly, d'Avignon même, d'Aix, de Carpentras et du Puy, il est frappant que toutes sont postérieures à cette date. Et des caractères communs les éloignent des précédentes sans qu'il y ait entre les deux époques une discontinuité, que l'histoire ne constate jamais.

La délicate influence du Trecento siennois — même le giottisme plus viril, qui avaient tant fleuri à Avignon, séduit le Paris de Charles V et de Charles VI, Barcelone, et toute l'Europe occidentale — s'atténue, très lentement il est vrai. Voici maintenant, sur les deux versants pyrénéens comme dans toute l'Europe, le goût de

l'observation directe, qui s'attache aux réalités immédiates, fût-ce pour leur faire exprimer la vie spirituelle. Sans doute les miniaturistes du XIVe siècle se penchaient déjà sur elles : il suffit de se rappeler les Très Riches Heures du duc de Berry, historiées et enluminées avant 1416, et l'œuvre même de Lluis Borrassa. Mais c'était un naturalisme délicat, imprégné de l'esprit décoratif, dans l'influence italienne et l'atmosphère de cour. Mais désormais elles sont « rendues » avec une franchise insistante, parfois implacable. Alors s'étalent le portrait, le paysage (qui est encore le portrait des choses), la reproduction minutieuse des objets et accessoires. Bref, moins de reploiement sur soi. L'art, devenu « objectif », se tourne plus allègrement vers les apparences du monde qui nous entoure, souvent sans choisir. Et il le voit dramatique ou familier, toujours remué, très vivant. Dès lors, c'est un autre style. La ligne ne cherche plus l'arabesque qui décore, mais les ressauts du caractère, et le mouvement de l'action, qui en Espagne ira parfois jusqu'à la violence. A vision nouvelle, technique neuve, ou presque neuve : elle est sensuelle, vise moins l'éclat des tons chantants que la chaleur, la richesse, la résonance, demandées aux belles matières, même lorsqu'on s'en tient à la détrempe. Est-ce le ferment flamand qui agit, comme naguère agissait le ferment italien, et n'est-ce qu'un internationalisme nouveau ? C'est la doctrine prédominante, que Henri Bouchot et M. Hulin de Loo étayèrent sur l'exposition des Primitifs Français en 1904. Ou bien est-ce la loi fatale des actions et réactions ? En tous cas le mouvement est universel, et il s'accompagne presque toujours d'une curiosité avide vers les Pays-Bas.

Le nationalisme catalan dans la deuxième moitié du XVe siècle, chez Dalmau, Huguet, les Vergos, a été savamment étudié, ici même, par MM. Duran i Sanpere et Folch i Torrès, avec d'autant plus d'autorité qu'ils parlent des choses de leurs pays. Ils ont évoqué

la question des dettes contractées à l'égard de la Flandre, dont l'esprit de vérité dans le dessin et le coloris moelleux séduisent maintenant l'occident. Il n'en est pas moins vrai que jamais, pas plus au XVe siècle qu'au XIIIe, époque de l'hégémonie française en architecture, qu'au XIVe, où régnait en Europe « l'ouvraige » de Sienne, de Lombardie ou de Rome, l'hispanisme n'a perdu ses droits, ni dans l'hispanisme même la personnalité des régions, comme la Catalogne, ni dans la région la personnalité de l'artiste. Même chez ce phénomène de mimétisme eyckien, Lluis Dalmau, qui est allé à Bruges en 1431, il y a la double réaction du pays et de l'artiste. Le médiocre retable des Conseilliers au musée de Barcelone (terminé en 1445), est un centon de réminiscences : tout le monde le reconnaît. Mais les portraits sont bien ceux des conseillers de Barcelone ; flagrante est l'insouciance ou l'ignorance de la perspective, le manque d'air autour des figures ; et le retable, grisâtre et mat, est peint à la tempera, vieille technique à laquelle Catalogne et Aragon resteront longtemps fidèles. Seuls, et dans le dernier quart du XVe siècle, l'énigmatique maître Alfonso et Bartolomé Bermejo se serviront délibérément, systématiquement, de la technique onctueuse perfectionnée par les flamands. A plus forte raison le « naturalisme » de Jaume Huguet et des Vergos est-il un instinct spontané, qui s'aide seulement de l'exemple flamand. Il n'a même jamais été plus personnel, plus âprement racé, que chez l'auteur de la poignante Sainte Face de Vich, qui est un flamingant déterminé.

De même à Avignon. L'envoûtement de la Flandre sur la Provence est un lieu commun de l'histoire de l'art. Avignon ville religieuse, pontificale, riche et cosmopolite, illustre ville d'art, est la principale étape sur la grande voie qui mène de Bruges ou de Gand à Gênes par les foires de Champagne, de Lyon et de Beaucaire. Le roi René y a désormais une habitation. Or il aime le

naturalisme à la manière flamande. Prisonnier du duc de Bourgogne à Lille et à Dijon de 1431 à 1436, roi de Naples où colonisent des peintres de Gand et de Bruges, le voici qui, revenu en Provence, y appelle les peintres du nord : il a pour peintres attitrés Barthélémy le Clerc et Coppin Delf. Cela ne l'empêche pas d'aimer aussi la note française de naturalisme. Car il y en a une : l'exposition des Primitifs Français en 1904 l'a prouvé. Quoiqu'on pense de l'hégémonie flamande, le xve siècle de Charonton et de Fouquet, de Masaccio, de Jean Van Eyck, de Huguet et de P. Vergos, est, en pleine fièvre d'échanges, une nouvelle affirmation des génies nationaux.

Ainsi le naturalisme est l'air que respirent provençaux et catalans, mais chacun à sa façon. Faut-il donc ne voir entre eux qu'une communauté de goût, ou voit-on s'insinuer dans la peinture provençale une note proprement catalane ? La complexité des rapports fait que parfois, exceptionnellement, on est encore embarrassé pour situer une œuvre. C'est le cas des quatre panneaux du retable de saint Georges au Louvre. Emile Bertaux, qui en avait, déjà remarqué les stucs dorés, la composition bourrée, la cruauté du supplice, la mule qui traîne le martyr, eut la bonne fortune de retrouver en Espagne le panneau central, l'étincelant saint Georges, patron de Barcelone : l'œuvre était donc d'un catalan vers le milieu du xve siècle. Il n'en reste pas moins que H. Bouchot l'avait crue provençale et qu'après lui M. August Mayer croit discerner la main d'un français du midi, élève de Jaume Huguet de Barcelone.

Mais interrogeons les grandes œuvres qui sont l'honneur du groupe provençal, du moins celles où l'on croit pouvoir relever influences ou des analogies. On en a trouvé dans le Couronnement de la Vierge d'Enguerrand Charonton à la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon. C'est peut-être voir trop loin. L'art y est bien

français. Le type de la Vierge, où reste quelque chose de l'ancienne tradition siennoise dans l'allongement des yeux et des mains, ressemble à celui de la Vierge Cadart à Chantilly. Le haut de la composition se développe avec une ampleur de fresque, et, dans le dessin des draperies, avec un effet décoratif qui n'est dans la tradition ni de Van Eyck ni de l'Espagne. Cependant M. Van Marle croit y discerner quelque chose de catalan. La disposition en quinconce des personnages comme sur le retable de Saint Vincent de Sarria par Jaume Huguet ? Mais c'est là une disposition traditionnelle au moyen-âge. La qualité de naturalisme des portraits ? Ce sont analogies bien superficielles. Notons simplement qu'on y a pensé.

Nicolas Froment d'Uzès paraît avoir voyagé plus que Charonton. Sa Résurrection de Lazare, aux Offices de Florence, signée et datée de juin 1461, n'est pas seulement française par l'auteur : elle l'est par le sujet, fréquent dans la région. La peinture provençale ressuscite volontiers Lazare, qui débarqua avec les trois Marie à l'embouchure du Rhône. Leurs reliques étaient restées en Provence. D'autre part le paysage panoramique des volets, avec sa précision baignée d'air dans l'espace, est d'origine flamande, et le Repas chez Simon est une scène d'intérieur à la flamande. Mais le naturalisme intransigeant qui fait grimacer les figures, cet art volontaire et tendu qui insiste sur le caractère jusqu'à la laideur, amenait M. Hulin de Loo en 1904 à penser à des « analogies espagnoles ». Il est vrai qu'il enveloppait immédiatement cette impression de relativité, en relevant encore dans cette Résurrection, née près du roi René au point de convergence de plusieurs mondes, des analogies napolitaines et allemandes. C'est que le goût flamand a fait cette unité. La ressemblance avec l'Espagne ne peut venir ici que du baptême d'un même parrain.

Il y a en revanche au musée Calvet deux œuvres isolées qui

peuvent soulever le problème avec plus de précision. L'une est le Saint Siffrein, art puissant, d'une décision presque brutale, où Sanpere i Miquel, puis MM. Guiffrey et Van Marle, soupçonnent une influence ou même une origine catalane. C'est peut-être compliquer l'état-civil de ce saint provençal vénéré, évêque de Carpentras, dont la figure avec la même attitude, la même chape somptueuse aux cassures brusques, se retrouve dans le saint Nicolas du Buisson ardent de Froment, dans le retable de saint Martin de Vésubie et dans celui de la Miséricorde de Miralhet. Le fond sur lequel il se détache est d'or, non pas gaufré selon la luxuriance catalane, mais tout uni. Enfin, presque rien de commun, malgré le rapprochement de Sanpere, avec le saint debout dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone : autre attitude, autres accessoires, autre puissance. Concédons seulement une analogie dans la chape aux cassures, qui est ici et là un simple détail d'observation simultanée.

L'autre œuvre est le portrait du bienheureux Pierre de Luxembourg (vers 1440). L'intensité expressive de cette extase dans la solitude de l'oratoire ? Affaire de tempérament personnel chez l'artiste. La tenture damassée à gros chardons stylisés ? Rien que de normal en Provence au XVe siècle : nous venons de la retrouver derrière la Résurrection de Lazare de N. Froment. Seul le fait d'avoir réservé la place de la tête dans le disque en relief de l'auréole, qui rappelle la tradition des icones à relief métallique, pourrait faire croire à une influence extrapyrénéenne, si cette pratique ne se rencontrait déjà chez nous au XIVe siècle.

Reste l'œuvre éminente qui, cette fois, pose avec urgence le problème Avignon-Catalogne : la Notre-Dame de Pitié de Villeneuve-les-Avignon, au Louvre depuis 1904. Elle apparaîtrait plus éminente encore, et sans doute la solution serait-elle plus décisive, si l'œuvre était complète : elle n'est que le panneau central

d'un grand retable. C'est ici que la thèse de Sanpere est formelle. Elle a influencé MM. Guiffrey et Van Marle. S'autorisant de quelques affinités qui font honneur à l'un et l'autre pays, il attribue la Pitié de Villeneuve à Bartolomé Bermejo, peintre originaire de Cordoue qui travailla en Aragon puis à Barcelone. Attribution digne de l'œuvre, car Bermejo est un artiste très puissant. Pas de texte direct : rien que l'obsédant document qui signale vers 1476 deux peintres espagnols, dont un catalan, qui fait des retables pour le roi René. Mais un nom sur 90 que l'abbé Requin a relevés dans les archives, c'est peu ; et la Pitié s'affirme par tous ses caractères antérieure à cette date. Il y a bien la Piedad de Bermejo dans la salle capitulaire de la cathédrale de Barcelone, en qui Sanpere voit la sœur de la nôtre. Mais cette Piedad est de 1490. La mise en scène est très différente : aussi dispersée à Barcelone qu'elle est massée à Avignon. Là-bas un paysage septentrional fourmille de détails minutieux, à la flamande, ici s'étale un fond doré. Très différents aussi, dans la vision des formes, dans le dessin des traits, la Vierge et le Christ mort. Enfin le donateur de Barcelone, le chanoine Despla, de modelé assez plein, n'a rien de commun avec la laideur brutale du donateur français, brossée à larges méplats, sauvagement.

L'intensité du sentiment avait, dès l'exposition de 1904, frappé la critique. « Gravité poignante, disait H. Bouchot ; on peut penser à l'Espagne. » Et M. Hulin de Loo à son tour : « pathétique intense qui dépasse la moyenne de l'expression de l'art français... Il fait penser à l'Espagne plus qu'à la France et à l'Italie. » Mais ce sentiment dramatique est affaire de tempérament personnel, non d'école. Bertaux l'avait bien vu. Et en Catalogne il s'extériorise toujours avec plus de violence : témoin la Sainte-Face de Vich, de Bermejo lui-même. Chez nous il reste plus contenu, sans que cette réserve enlève rien à sa puissance, qui est celle de la suggestion.

Un argument plus précis, parce qu'il est plus concret, est le fond d'or épandu derrière la Pitié de Villeneuve, comme sur les panneaux catalans, alors qu'en Provence, à la même époque, l'art le trouait d'intérieurs ou de paysages profonds. Mais il est à noter qu'il n'est ici que le ciel, immense il est vrai, et qui baigne de spiritualité le drame sacré, tout en projetant en avant le groupe de douleur : en l'isolant il l'exalte. Mais il y a dans le bas un paysage large, des monts, une plaine jadis verte, un fleuve qui serpente, et sur ses rives une plage de sable blond. C'est bien sur la terre que se passent la souffrance et la mort du Dieu sauveur de l'humanité. Seulement la ruine, les repeints ont effacé l'herbe et les fleurs. Et puis, devant notre Pitié, où le guillochage sur le fond d'or, les rayons d'or qui auréolent la tête du Christ, les œillets burinés sur l'or des nimbes, sont si fins, si discrets, il convient de se rappeler les éblouissants retables catalans, de Lluis Borrassa à Huguet, aux Vergos. Ils éblouissent non seulement par l'abondance de l'or bruni sur le champ et les vêtements, mais par le relief énorme des stucs dorés, tantôt à demi-géométriques tantôt à ramilles, qui apparaissent dès 1439 sur la Vierge de Tarazona de la collection Lazzaro. La surface du retable devient un bas-relief d'opulence inouie, souvenir des devant d'autel d'orfèvrerie du XIIe siècle, dont il est issu (Folch i Torrès) et, par delà peut-être, des icones byzantines. Rien de pareil chez nous.

Un dernier argument peut sembler plus troublant. A l'horizon du drame palestinien on voit se profiler une ville étrange. Deux monuments la dominent : une sorte de mosquée à coupoles et fin minaret que surmonte un croissant authentique, et un gros massif circulaire, sorte d'amphithéâtre d'aspect antique. Il est certain que ces édifices sont ou veulent être musulmans : ils résument Jérusalem, qui est aux mains des infidèles. Mais s'ils ne sont pas français, on ne voit pas non plus lesquels dans la

Catalogne ancienne ou dans l'Espagne du nord pourraient avoir servi de modèles. Il est tout simple d'y voir la transposition d'un dessin rapporté d'Orient. Cette archéologie palestinienne est au xve siècle un fait courant dans la miniature, sur les panneaux. En Provence, des villes orientales s'étalent, autour du saint Sépulcre, sur le Calvaire de la collection Paul Arbaud à Aix, au bas du Couronnement de la Vierge, de Charonton. Seulement elle est ici de couleur locale un peu plus exacte et plus forte est la suggestion de l'Orient. Malgré tout se glissent dans cet exotisme islamique des détails inattendus qui nous ramènent dans l'Europe septentrionale : un lanternon sur une des coupoles, de fines aiguilles d'esprit gothique. Sans doute les nouveaux moyens d'investigation technique révèleraient dans cette Jérusalem une interprétation bien française.

Car, en fin de compte, la Pitié a bien été peinte, vers 1470, par un français, à Avignon, et pour la chapelle de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, d'où elle n'était jamais sortie. Le dessin des mains jointes de la Vierge n'a pas son pareil en Catalogne pour la distinction ; c'est encore un héritage de la délicatesse siennoise, qui enchanta l'Avignon pontificale du xive siècle et vient s'insinuer jusque dans cette robustesse. Tout le groupe a cohésion et stabilité, comme s'il était de pierre ou de bois polychromé. Sans doute ce caractère plastique, qui sera celui de la peinture espagnole jusqu'à Zurbaran, se retrouve aussi dans la Piedad de Bermejo à la cathédrale de Barcelone, mais non aussi sensible que dans ce groupe concentré, sobre, projeté en saillie par le fond plat d'or uni, et peint par larges masses, un peu durement. C'est vision de sculpteur, dans un pays où sont passés des sculpteurs bourguignons. Le peintre a peut-être vu Le Moiturier tailler la Pitié de l'église Saint-Pierre à Avignon.

En veine de contracter alliance, autant vaudrait évoquer

la « parenté » que M. José de Figueiredo signale entre le panneau de Villeneuve et certains tableaux du xve siècle portugais. Jaume Huguet de Barcelone a été au Portugal. Aurait-il aussi franchi les Pyrénées ? Bornons-nous à constater quelques qualités communes à notre panneau et à ceux de Nuno Gonçalves, l'énergie du style, la puissance du métier, la gravité des physionomies. Nous pouvons conclure : œuvre d'un français du midi, de sensibilité profonde, qui a travaillé à l'ombre de la ville religieuse, non loin de la tragique Espagne.

Du reste son caractère plastique et d'autres ressemblances la rapprochent d'une autre œuvre d'origine provençale : le retable de Boulbon (Louvre). Malgré les repeints indiscrets on y peut reconnaître des caractères qui éclairent l'autre par reflet. Il a une puissance extraordinaire de relief comme la Pitié. L'art est sobre, austère. Le donateur est le parent de l'autre : tête osseuse, à plans brusques, de grand caractère. La puissance de suggestion égale ici le pathétique direct de la Pitié. Parmi les instruments de la Passion qui se détachent en clair sur fond sourd, paraît une main décharnée : la main de Judas, qui reçut les 30 deniers. C'est sinistre. Voilà qui dépasse en résonances l'étroit naturalisme, et surtout telle œuvre de goût catalan, comme le retable dit de Valreas où se trouvait déjà le même sujet. Ici le panneau du Christ sortant du tombeau parmi les instruments de la Passion était de modelé tendre, presque inconsistant ; l'expression était douce, le sentiment dramatique absent comme la main sinistre.

Différences profondes enfin quand, au déclin du xve siècle, Avignon revient à l'Italie. Non plus à l'Italie toscane, mais lombarde cette fois. La Catalogne va faire le même chemin, mais plus tard, et sans qu'elle se rencontrent. Sanpere donne pourtant à la Catalogne deux œuvres qui seraient les filles de Bermejo encore, catalan à la fin de sa vie par les vicissitudes de sa carrière. Mais

rien de commun, sauf le sujet — saint Michel terrassant le dragon — entre le panneau de la collection Vernher à Londres, qui est signé de Bermejo, et celui du Musée Calvet, qui provient d'Avignon. A Avignon le souci décoratif prédomine : un vent de style soulève le manteau en remous, au lieu de le briser en sèches cassures ; le dessin cherche dans la courbe une arabesque mélodieuse, non l'aigu ; le visage, vu en raccourci très savant, est imprégné de grâce milanaise, non de gravité flamande. Le saint Michel de Bermejo, encore un peu gothique, est de la famille eyckienne ; l'avignonnais, déjà maniériste, a sur lui des reflets d'Italie.

La peinture catalane, de son côté, dégage alors chez Martorell, Jaume Huguet, les Vergos, le valencien Jacomart Baço, maître Alfonso, Bermejo, et en pleine hégémonie flamande, une saveur propre si originale, qu'elle se met à part, d'elle-même. Hagiographie locale qui sent le terroir. Ce ne sont pas les saints de Provence, saint Mitre, saint Siffrein, saint Agricol, qui patronnent les catalans, mais saint Ildefonse, saint Vincent Ferrer, saint Médin, les saints Abdon et Senen, sainte Thècle, saint Domingo de Silos. Retables gigantesques comme des murs ; prodigalité de l'or orfévré sur les vêtements, auréoles et objets ; splendeur des fonds dorés, estampés et gaufrés, soulevés en relief de stuc qui donnent un éclat unique au musée de Barcelone et à la grande salle du musée de Valence. Disposition en hauteur du panneau central, où un personnage de proportions monumentales, saint Martin (Augustines de Ségorbe), saint Augustin (Barcelone), saint Dominique de Silos (Daroca), trônent comme des idoles. Multiplication des panneaux secondaires. Apreté fréquente des types, rudesse du dessin, cruauté sanguinaire des supplices, ferveur du martyre. Enfin exotisme oriental, moins théâtral que le nôtre qui vient surtout des Mystères ; plus véridique, très précis même dans les types, la coiffure, le vêtement et les armes, car il est indigène en Espagne : c'est l'orient

des Maures, qui venaient d'occuper le pays durant sept siècles. Le retable de Saint-Vincent de Sarria, entre autres, ne pouvait avoir son équivalent en France ni en aucun autre pays.

Ainsi, certains contacts dans la première moitié du xve siècle sous les auspices de la miniature française et de l'art siennois ou florentin ; puis, après 1440, dans l'atmosphère flamande, développement parallèle qui suscite de curieuses analogies, tel paraît être le mot du problème Provence-Catalogne, du moins dans ses données actuelles. Toujours est-il que jamais ne sont restés loin l'un de l'autre, en art, deux pays voisins qui politiquement n'en ont fait qu'un à certaines périodes des xiie, xiiie, xve siècles, et qu'une communauté de langue, du moins jusqu'à Perpignan, unit encore malgré les Pyrénées.

L'ART DANS LA VIE SOCIALE CATALANE D'APRÈS LES ROMANS DU XVe SIÈCLE (1)

En parcourant les musées, nous sommes portés à ne voir dans les œuvres d'art qu'une manifestation désintéressée de l'art pour l'art. Nous avons tort, au moins pour le moyen âge où l'art joue toujours un rôle social, se propose toujours une fin utile, où chaque œuvre est un fragment de vie et d'histoire. Les documents complètent ici notre connaissance, en lui ajoutant quantité de valeurs, anecdotiques peut-être, mais non négligeables. La littérature, notamment, situe ces œuvres d'art dans l'ensemble de la société ; elle élargit la vision que nous pouvons avoir de l'art d'une époque ; tandis que les œuvres conservées sont généralement des manifestations du grand art, la littérature nous parle d'œuvres plus modestes, plus directement utiles : les romans, notamment, qui nous font saisir l'ensemble de la vie sociale ou du moins de certaines classes sociales.

Jusqu'à quel point faut-il faire confiance au témoignage des romans ? Tous ceux qui les ont étudiés ont insisté sur le réalisme de nos romans. A côté d'une part de fantaisie, tirée des aventures bretonnes et du roman sentimental italien, le fond en est fourni par le réalisme des fabliaux, du *Décameron* et surtout par la vie et l'histoire nationales : tout ce qu'ils nous disent du commerce, de la navigation est vrai ; les préoccupations guerrières et diplo-

(1) Par M. Nicolau d'Olwer.

matiques qui s'y réflètent sont celles de l'heure. On en a la preuve pour tous les détails susceptibles d'être confrontés avec des documents historiques. Nous pouvons donc leur faire confiance pour le reste. S'il y a des exagérations, ce ne sont pas celles de la fantaisie — comme dans les romans de chevalerie — mais d'une réalité véritable.

Les romans que nous retiendrons ici sont *Curial e Guelfa* et *Tirant lo Blanc*. Celui-ci, le plus fameux, traduit au XVIe siècle en espagnol et en italien et au XVIIe siècle en français, nous parle des exploits de Tirant à la cour d'Angleterre et surtout de ses luttes contre les Turcs pour sauver l'Empire de Constantinople. A cet égard on a pu noter que l'histoire de Tirant et de ses compagnons n'était que la version poétique de celle, parfaitement authentique, de Roger de Flor en 1303, racontée par Muntaner, l'un des principaux hérauts de cet exploit. Comme il fallait s'y attendre, Tirant tombe amoureux de Carmésine, l'héritière de l'Empire. Ce roman, écrit en 1460, est l'œuvre de Joanot Martorell, achevée par Jean de Galba : on sait le magnifique éloge qu'en a fait Cervantès, éloge qui en souligne, justement, le réalisme. Quant à *Curial e Guelfa*, œuvre anonyme et moins connue, elle est pourtant presque aussi importante que *Tirant* auquel elle paraît être de quelques années antérieure. L'auteur y raconte les aventures du chevalier Curial, tiraillé entre son amour pour l'allemande Laquesis et pour l'italienne Guelfa, qui finit par l'emporter ; on y retrouve très présent le souvenir de la chronique de Desclot et des exploits du roi Pierre II, celui qui conquit la Sicile sur Charles d'Anjou.

C'est donc la vie de la haute société et de la cour que nous font surtout connaître ces romans. Ne nous en plaignons pas : ce n'est pas dans la petite bourgeoisie, ni chez les gens de condition très modeste, que l'on aurait pu trouver au XVe siècle une place pour l'art.

*
* *

Pour orner les murs des maisons et des palais, on avait recours, le plus souvent, aux draperies et aux tapisseries. Ainsi fait Curial quand il vient s'établir à Paris : « il acheta, nous dit le romancier, un hôtel très beau, qu'il orna de draps d'Arras et de beaucoup d'autres draperies notables ». *Tirant* n'en dit rien, mais il nous parle des mosaïques et des peintures murales, ce qui est plus magnifique encore, car la tapisserie n'est qu'une remplaçante, plus modeste, de la fresque. Ce sont probablement des peintures qui, dans son récit, ornent les salles du palais de Constantinople : tous les personnages des lais d'amour, du cycle troyen et du cycle breton, (mais non pas du cycle carolingien déjà démodé) y passent. Les mêmes sujets devaient se retrouver sur les murs des châteaux des grands seigneurs catalans ; le roi Pierre III — celui qui, pour avoir voulu réglementer jusqu'au moindre détail l'étiquette de sa cour, fur appelée le *Cérémonieux* — nous parle d'une chambre moresque de l'Aljaferia de Saragosse, sur les murs de laquelle était peinte l'histoire de Jaufré. Les histoires d'amour et de chevalerie reviennent ainsi très souvent. Un inventaire de la très noble maison de Cruylles mentionne, entre autres, un drap d'Arras *cum historiis de Lancelot*. Si nous en revenons au Curial, j'ajouterai que le songe de Guelfa, tel qu'il est décrit, n'est que le souvenir d'une tapisserie : la déesse Vénus, le petit Cupidon vêtu seulement des plumes dorées de ses grandes ailes, les couples d'amoureux qui entourent la mère et le fils sur la belle prairie, tout celà, ce ne sont que des personnages descendus d'une tapisserie pour hanter les nuits d'une femme amoureuse. On peut penser ici au drap en laine d'Arras que la reine Elionor avait acheté en l'an 1373 à Barcelone, où, parmi des feuillages et des roses, on voyait huit figures d'hommes et de femmes, *groupés par couples*.

Les rares allusions que fait le *Tirant* à l'architecture des édifices n'ont trait qu'à la richesse des matériaux. Elles sont si vagues qu'on ne peut même y reconnaître les caractères du style gothique. Il nous parle d'une « grande salle toute bâtie en albâtre » ou d'une autre « dont les murs étaient revêtus de jaspe et de porphyre de différentes couleurs, avec les images qui faisaient l'admiration de tous ceux qui les voyaient », « dont le plafond était tout en or et azur » ; une seule préoccupation, celle du luxe, mais ne soyons pas plus naïfs que l'auteur et, quand il nous parle d'un « plafond en or », comprenons simplement « en bois doré » ; autrement, il aurait écrit « en or massif ».

Plus détaillée est la description de la chapelle où l'on devait placer le tombeau de Tirant et de Carmosine : on pourrait en faire le dessin. C'était une « chapelle voûtée, dont les arcs de porphyre s'appuyaient sur quatre piliers de jaspe ; la clef de voûte était en or massif, en relief, garnie de beaucoup de pierres fines, et avec un ange ayant en main l'épée de Tirant souillée du sang de tant de batailles. Le pavé de la chapelle était en marbre et les parois couverts de brocart cramoisi... Accrochés au long du mur, du côté extérieur, les boucliers des chevaliers vaincus en champ clos ; sur l'arc triomphal, de grands et beaux tableaux, où étaient peints quelques-uns des actes merveilleux et des nobles victoires de Tirant ». Qu'étaient ces « tableaux » ? non pas sans doute un ensemble d'une pièce, comparable aux retables religieux ; mais plutôt des panneaux séparés ? Non pas de véritables tableaux de genre, mais peut-être quelque chose d'analogue à ces grands pavois où, comme témoignage d'une victoire, on peignait l'image du vaincu. On a vu par les conférences précédentes que les décorations des écus, armes et même des selles et des freins étaient alors besogne des meilleurs artistes.

On ne trouve dans les romans catalans du xve siècle, aucune

allusion aux grands retables des églises, mais ils nous parlent souvent de petits retables domestiques, retables d'oratoires ou de chambres à coucher, devant lesquels les dames priaient pour la victoire de leurs chevaliers servants. L'auteur du *Curial* nous dit ainsi qu'il y avait dans cette chambre de Laquésis, fille du duc de Bavière et amoureuse de notre chevalier, « dans un coin un autel avec un retable de Monseigneur saint Marc, en figure de lion ». Les dames poussaient la délicatesse jusqu'à installer dans leur boudoir l'image du saint dont la fête tombait le jour des combats soutenus par leurs favoris. Si Laquésis avait un autel de saint Marc, Guelfa — dame doublement intéressée à Curial, puisqu'il l'aimait et qu'elle pourvoyait à ses dépenses, ce qui à cette époque de chevalerie n'avait, comme on le voit, rien de déshonorant — Guelfa, elle aussi « avait commandé une image de saint Marc très finement achevée et lui fit faire un autel, là où elle couchait, malade ». C'est qu'à la saint Marc le chevalier Curial devait jouer sa vie dans un combat à outrance. Quelque temps après, un autre combat étant décidé pour le jour de la saint Georges, « Guelfa fit faire une image de saint Georges et tous les jours elle entendait trois messes en l'honneur du saint ». Hormi ces cas particuliers, c'était plutôt la sainte Vierge que les dames honoraient de leur dévotion et dont elles gardaient l'image.

Ces oratoires étaient sans doute de petits triptyques pareils à ceux qu'on voit au Louvre, dans la salle des Primitifs français. Faciles à manier, ils servaient d'images que l'on plaçait sur les autels portatifs, dont l'usage nous est avéré par le *Tirant*. Nous sommes en droit de croire que ces petits oratoires étaient une spécialité du pays flamand. L'an 1372, la somme de 16 florins d'or fut payée à maître Henri de Bruxelles « en raison d'une image de Notre-Dame qu'il avait dessinée et peinte sur un drap », et que le roi Pierre III avait dans sa chambre. Plus tard, en 1408 le roi

Martin réclame un « retable très gentil », qu'on vient d'apporter de Flandre, pour le placer dans la petite chapelle qu'il faisait bâtir dans le jardin de son palais de Barcelone.

Une dévotion très répandue aussi fut celle de saint Sébastien. L'image de ce jeune homme servant de cible à des archers païens fournissait prétexte à de belles académies masculines, dont le souvenir nous est transmis par le *Tirant*. Le Maure qui sauva le héros exténué après son naufrage sur la plage de Tunis, lui dit : « Quand je t'ai vu tout nu, ton corps bien proportionné me semblait pareil à celui de Sébastien, qui fut percé par des sagettes. »

Les miniatures — parfois œuvres des peintres les plus éminents — pouvaient devenir de précieux joyaux qu'il fallait enfermer comme dans un étui sous de riches couvertures. Cette double richesse se concentrait souvent dans de petits livres d'Heures. Nous en voyons un aux mains de la princesse de Constantinople. « La reliure en était d'or massif, très finement émaillé et se fermait à l'aide d'une vis, de telle façon que, si on n'en possédait la clef, personne n'était capable de deviner par où l'ouvrir. A l'intérieur la lettre était fort singulière et les histoires dessinées d'une façon bizarre, très bien illuminées. Tous ceux qui voyaient ces Heures disaient que dans ce temps-là on n'en trouverait pas de plus fastueuses. » Cette œuvre d'art, Tirant se hâte de nous l'avouer, avait été exécutée à Paris.

Quant l'auteur parle d'*images* tout simplement, on a cru qu'il faisait allusion à des images peintes ; mais il est bien possible qu'il ait songé parfois à des images sculptées en bois, en pierre ou faites en cire : s'agit-il de métaux précieux, son engouement pour la richesse le pousse à le dire explicitement. Sur la sculpture en bois, le *Tirant* renferme quelques allusions. Il s'agit de sculpture funéraire, du « tombeau très riche et fait avec beaucoup d'art » que le roi d'Angleterre éleva à la mémoire des rois de Frise et de

Pologne, tués par Tirant. Il était en bois d'aloès et sur le tombeau il y avait un tabernacle avec une épitaphe en lettres d'or. L'ensemble était décoré des armoiries peintes des deux rois. Les documents d'archives nous parlent eux aussi de ces tabernacles de tombeaux. Les corps de Tirant et de Carmésine furent, de même, mis dans « un coffre de bois très beau, recouvert de planches d'or avec émaux, d'un travail très délicat ; on voyait bien que c'était la sépulture d'un grand seigneur .» On transporta ce coffre mortuaire en Bretagne, pour l'enfermer dans un grand et riche tombeau, pour lequel l'empereur dépensa jusqu'à 200.000 florins. Quatre lions soutenaient la châsse et de chaque côté étaient deux anges, dont l'un tenait un bouclier aux armes de Tirant et l'autre un autre bouclier aux armes de la princesse. L'ensemble était en albâtre très pur, « polychromé d'or, d'azur et de beaucoup d'autres émaux, avec beaucoup d'art et de délicatesse ». L'auteur du *Tirant*, qui était né à Valence, se souvient peut-être ici du tombeau du dernier roi de Majorque, Jacques III, qu'il avait vu maintes fois dans la cathédrale de cette ville : ce tombeau, peint par Simon Despuig, est soutenu par quatre lions.

Pour la sculpture en ronde bosse, *Curial* fait des allusions aux images de marbre ; *Tirant*, toujours plus somptueux, décrit des images en argent et en or. La salle du Palais de Constantinople, que l'on pourrait, d'après sa décoration murale, appeler la *salle du cycle breton*, était enrichie, dans sa partie haute, tout autour du plafond, « de statues en or des rois chrétiens, avec une belle couronne sur la tête et le sceptre à la main. Le nom de chaque roi se voyait écrit en caractères latins dans un écu posé sur le piédestal où l'on avait aussi gravé ses armes ». On est porté à penser à la série des 19 statues en albâtre des comtes de Barcelone, puis des rois d'Aragon, de Wifred I à Pierre III, exécutées sur l'ordre de celui-ci par le sculpteur maître Aloi, pour le palais de Barcelone.

L'auteur du *Tirant* n'est pas seulement ami du luxe ; il l'est aussi de la fantaisie, poussée jusqu'à la parodie. Voici quelques détails du décor des quatre grands bâtiments du château d'Amour, où le roi et la reine d'Angleterre avaient été logés au temps des fêtes de leur mariage. « On voyait dans l'appartement du roi une statue d'argent qui représentait une femme nue ; son ventre paraissait un peu enflé, ainsi que sa gorge, qu'elle semblait soutenir et même presser entre ses deux mains. Il sortait de cette gorge deux filets d'une eau extrêmement claire, qui tombait dans un vase de cristal. Dans le logement de la reine était la statue d'une jeune fille faite d'or émaillé ; elle était nue et tenait ses mains baissées et serrées contre son corps comme pour s'en couvrir. Sous ses mains sortait une fontaine de vin délicieux, qui était reçu dans un vase transparent. De l'autre côté paraissait une statue d'évêque, aussi en argent. Il était représenté les mains jointes, les yeux levés vers le ciel et la mitre en tête ; de cette mitre coulait une fontaine d'huile, qui tombait dans un vase de jaspe. Enfin, dans le dernier corps de bâtiment, on voyait un lion d'or portant une couronne ornée de pierreries et jetant continuellement par la gueule un miel blanc et délicieux, qui était reçu dans un vase de calcédoine. Au milieu d'une cour qui séparait ces quatre logements, était un nain, le plus difforme qu'on puisse imaginer. Une de ses mains posait sur sa tête ; l'autre soutenait son ventre, dont il sortait un ruisseau d'un excellent vin rouge qui tombait dans un vase d'argent. Ce nain était moitié d'or et moitié d'acier et paraissait couvert d'un demi-manteau. Un peu au-dessous, il y avait une statue d'argent représentant un homme d'une grande vieillesse avec une bosse d'une grandeur énorme et couvert d'une barbe très blanche. Il avait un bâton à la main et cette bosse était creuse et elle était toujours remplie d'un pain le plus blanc et le meilleur que l'on pût manger ». Un passage de cette description évoque la

petite statue, bien connue, de Bruxelles. L'auteur se hâte de nous dire que « toutes ces merveilles, qui tenaient de l'enchantement, étaient l'ouvrage de l'art ».

C'est aussi une statue d'or à son image que le sultan de Babylone veut ériger à Constantinople en signe de sa victoire. Mais où l'imagination de l'auteur du *Tirant* est à son comble, c'est quand il nous parle de « deux pommes de pin en or, aussi hautes qu'un homme et tellement lourdes que cent hommes ne seraient pas capables de les ébranler ».

Si toutes ces grandes statues ne sont que fantaisie, il n'en est pas de même des petites images, véritables joyaux, dont les chevaliers aimaient à enrichir leurs armures d'apparat. L'auteur nous décrit plusieurs cimiers décorés de la sorte, toujours en or : celui du roi d'Egypte, avec un aigle ; celui du roi de Tunis avec une image de Mahomet ; celui de Tirant avec un saint Graal sur quatre piliers, etc. Toujours plus près de la vérité, le *Curial* ne parle que d'une « lance en or » sur le heaulme du roi d'Angleterre. Apparenté au décor des cimiers était le décor de l'extrémité du mât des tentes et des pavillons. Curial en décrit un où, sur une grande boule d'or, on voyait un lion attaquant un oiseau de proie « dont on discutait si c'était un faucon ou un épervier ».

*
* *

Nos romans, de même que la vie réelle, nous montrent nos orfèvres appliqués, plus souvent qu'à la statuaire, à la production d'argenterie de table et de bijoux.

La vaisselle — assiettes, plats, gobelets, écuelles, carafes, bassins, salières — d'argent, d'argent doré et d'or massif est mentionnée à chaque instant dans les textes, car elle était la caractéristique des tables princières. Quelques pièces sont à citer :

un plateau d'argent, dont Tirant nous parle, du poids de 35 marcs ; une coupe offerte comme prix au vainqueur d'un tournoi : elle avait un couvercle et sa partie haute était enrichie de beaucoup de grosses perles et de pierres fines.

Quant aux bijoux, ils n'étaient pas moins aimés des chevaliers que des dames. Dans le boudoir de Laquésis, sur un lit, Curial trouva tous les joyaux de cette demoiselle, « c'est à-dire — ajoute le romancier, comme en essayant une classification — diadèmes de perles, boucles d'oreilles, colliers, pendentifs, écharpes, chaines, ceintures, bracelets, agrafes, anneaux et beaucoup d'autres joyaux d'or avec des pierres et des perles d'un prix inestimable ». Pour les diadèmes, à l'époque que nous étudions, la mode était de les faire seulement en perles ; autrefois on y mettait aussi des pierres ; plus tard, une seule pierre, étincelante comme une étoile. Les colliers étaient portés indifféremment par les hommes et par les femmes ; d'ordinaire, on nous dit seulement qu'ils étaient en or avec des pierres et des perles ; parfois on les décrit avec détail : un collier de la princesse Carmésine se composait de feuilles d'or émaillées ; de chacune des feuilles pendaient des rubis et des diamants. L'empereur, son père, avait un collier que le romancier estime 100.000 ducats. Comme pendentifs les femmes aimaient une grosse pierre brillante (rubis, escarboucle) soutenue par une chainette d'or ou par un collier de perles ; souvent ces pendentifs étaient pareils à des médailles : la demoiselle Festa, pour accompagner son chevalier au combat, avait un petit écusson noir entouré de riches diamants et de grosses perles ; elle le portait sur le sein gauche, soit que ce fût une mode soit que, s'agissant d'un bouclier en miniature, elle le plaçât du côté d'un bouclier véritable. On employait aussi comme pendentifs des médailles de piété, par exemple le saint Christophe que portait Tirant et qu'un musulman décrit de cette façon naïve et bizarre : « il porte au col son Mohamed

à la grande barbe, tout en or, qui passe une rivière avec un petit enfant sur les épaules ; je crois que ce petit enfant là doit être le fils de son Mohamed. » Outre ces médailles, on portait aussi des reliquaires, mais avec des reliques bien profanes parfois : ainsi Curial avait toujours sur sa poitrine la première lettre qu'il avait reçue de Guelfa et qu'il tenait cachée dans un petit lion d'or orné de beaucoup de pierreries et de grosses perles d'Orient.

L'empereur envoie à Curial une écharpe *(esquerpa)* ; Guillaume de la Tour en donne une à Aznar d'Atrosillo, dont le duc de Bretagne lui avait fait cadeau. Nous savons seulement que l'une et l'autre étaient « d'or et très riches » — c'est-à-dire de tissu d'or. Le fait que le romancier cite les écharpes parmi les joyaux de Laquésis nous empêche de penser, comme ces deux exemples pourraient nous y inciter, qu'il s'agissait d'une pièce de luxe n'intéressant que l'habit masculin.

Mais les joyaux à la mode dans la seconde moitié du xve siècle furent surtout les grosses chaînes d'or que l'on portait au cou. On les voit constamment citées dans nos romans ; c'était le cadeau obligé et la parure commune aux hommes et aux femmes du monde. Ces chaînes d'or étaient grosses et par conséquent lourdes : Tirant fait cadeau d'une, dont le poids dépassait dix marcs. Très rarement elles étaient agrémentées de pierres ou de perles.

Hommes et femmes portaient aussi de riches ceintures pour se serrer la taille, que l'on aimait à faire paraître mince. Curial se parera d'une « large ceinture d'or, avec beaucoup de grosses perles et de pierres précieuses, d'une grande valeur », cadeau de l'empereur d'Allemagne. Pareillement, l'héritière de l'empereur de Constantinople se montrera à Tirant avec une « ceinture de fils d'or tirés, toute semée de diamants, rubis, saphirs et émeraudes très grandes et brillantes ».

Accrochés parfois à la ceinture, enroulés souvent autour des

poignets, les chapelets ou patenôtres, tout en conservant leur caractère d'objets de dévotion, étaient devenus de riches joyaux : nous en trouvons en calcédoine, en or émaillé, en or entremêlé de pierres et de perles.

On aimait à se parer de bracelets. Curial porte à son bras gauche, puis offre à Laquésis un bracelet d'or avec beaucoup de pierres et de perles et tout autour la devise (en français) « Ami sans amie ». Guelfa, de son côté, envoie son bracelet à Curial pour qu'il le porte au jour du combat : notons que ce bracelet n'était pas en métal, mais en buffle, exigence, sans doute, de son deuil de veuve.

Les agrafes servaient à attacher les manteaux et les robes, mais, très souvent, elles n'étaient que décoratives. C'est le cas de celles qu'on mettait sur les toques ou les bonnets, dont quelques-unes étaient extraordinairement riches ; celle de la princesse Carmésine valait 150.000 écus. Laquésis fit cadeau à Curial d'une très grande agrafe : « au milieu de grosses perles s'y montrait un lion, dont les yeux étaient de rubis fin ; il était blessé à la poitrine et de sa blessure sortait un petit écriteau (en français) « Cœur désireux n'a nul séjour ».

Au pouce de la main droite — les usages ont bien changé — Curial portait l'anneau d'or avec le lion en guise de sceau qui lui servait à cacheter ses lettres. Outre cet emploi, le plus courant, les anneaux en avaient un autre : ils servaient de signe de reconnaissance ou de garantie pour l'authenticité d'un message. Nul ne pouvait mieux convenir à cette fin que celui du comte de Verwick, tel que le décrit Tirant : « Le comte avait fait faire un anneau d'or à ses armes et à celles de la comtesse, avec un tel art, qu'il se divisait par la moitié, restant en ce cas comme un anneau entier avec la moitié des armes de chacun ; en les rajustant les armes apparaissaient complètes. »

Les insignes de dignités deviennent naturellement des joyaux, qu'il s'agisse de couronnes ou de bâtons de maréchal. Même cas pour les armes de grands personnages. Mentionnons tout particulièrement celles du turc Caratxi « de cuir, ornées d'or avec beaucoup de perles et de pierres fines ». Et n'oublions pas non plus l'armure-bijou que la princesse Carmésine voulut revêtir, quand elle alla au front rendre visite à son chevalier Tirant.

Veut-on savoir quelle richesse un chevalier ami du luxe emportait avec lui dans ses déplacements ? Voici une base de calcul. A un moment donné, Tirant vendit à Alexandrie toute sa vaisselle d'or et d'argent et tous les joyaux qu'il portait, pour racheter des captifs. On exigea de lui pour chacun d'eux 55 ducats d'or ; il en racheta 473 : soit une somme totale de 26.015 ducats d'or.

Dans ce luxe, ce sont surtout les pierreries et les perles qui excitaient la convoitise générale. Autour des lapidaires venus des grands marchés de Damas et du Caire se pressent les riches et les élégants du grand monde. On évalue les pierres ; on les compare à d'autres bien connues. Tel diamant est estimé 25.000 ducats, telle autre pierre, pour laquelle on demande 60.000 ducats, est reconnue plus grande et plus belle que ce qu'on voit à Saint-Marc de Venise sur la *Pala d'Oro* ou sur la tombe de saint Thomas de Cantorbéry. Un diamant est cadeau courant ; c'est en lui mettant dans la main un riche diamant que Guelfa prend congé de son chevalier servant. L'impératrice donne à son amant Hippolyte 1.400 perles « pour se faire broder par amour d'elle une paire de chausses ; la broderie devait représenter une grappe de raisin dont les perles seraient les grains ».

Ce fait nous amène à parler de l'emploi de perles pour la broderie des costumes. Nombreux sont les passages du *Curial* ou du *Tirant* qui y font allusion. Je ne soulignerai que quelques points : d'abord que l'engouement pour ce genre de broderie était aussi

vif chez les hommes que chez les femmes ; ensuite que, pour ces ouvrages, on employait surtout les perles, plus que les pierres ; enfin que ce décor précieux pouvait s'appliquer à n'importe quelle pièce du costume.

A défaut de broderies en perles on pouvait recourir, plus modestement, à la broderie en fils métalliques, dite d'orfèvrerie et même à la broderie en soies de couleur. Souvent ces divers systèmes se combinaient entre eux. Voici la description de deux robes dont l'empereur d'Allemagne fit cadeau à Curial : « l'une, de satin d'Arras vert foncé : tout autour de la jupe on voyait des arbres avec leurs racines, leur tronc et leurs branches en perles, les feuilles en relief, toutes d'or fin et les fruits, qui étaient des mûres, faits d'émeraudes et saphirs très précieux ; de telle sorte que ces arbres-là occupaient toute la robe et que l'on ne pouvait distinguer l'étoffe nulle part ». L'autre robe était en velours noir ; autour de la jupe il y avait, « très bien brodée, une tête de dragon qui paraissait dévorer celui qui avait revêtu la robe ; les yeux du dragon étaient deux rubis d'un prix inestimable. »

Brodées ou non, avec ou sans fourrures de martre zibeline ou d'hermine, la qualité des étoffes dans les robes d'apparat était toujours la même : soie, damas, velours, brocart, par ordre d'importance croissante. Ce sont les mêmes tissus qu'on employait pour parer les chambres et, à défaut de tapisseries, pour décorer les murs. Nous sommes ainsi ramenés à notre point de départ ; ne nous en étonnons point, en pensant que dans le monde élégant de la fin du moyen âge l'habillement perd son caractère d'utilité pour n'être plus qu'un décor et un étalage de richesses. Seuls les fastueux ornements utilisés aujourd'hui pour les cérémonies solennelles de l'église pourraient nous donner une faible idée de la manière dont on s'habillait alors pour les fêtes de la cour.

*
* *

Après avoir parlé du costume il nous faudrait, pour terminer, dire un mot de son complément naturel : l'art de se faire ou de se refaire une beauté. Les écrivains médiévaux ne furent pas toujours très réservés sur ces secrets de boudoir. Ne les imitons pas et bornons-nous à constater qu'hier comme aujourd'hui et comme demain, la toilette n'a qu'un but : réaliser l'idéal de beauté humaine de l'époque. Quel était donc cet idéal en Catalogne, vers la fin du xve siècle ? Il s'incarne dans la princesse Carmésine : « Ces beaux cheveux blonds, rattachés en partie sur sa tête, flottaient en grosses boucles sur un col dont la blancheur faisait honte à la neige. Ses sourcils un peu arqués, ni trop épais ni trop noirs, paraissaient tracés au pinceau. Ses yeux ressemblaient à deux étoiles, plus brillants qu'aucune pierre précieuse ; leur éclat se trouvait mêlé de tant de grâce et de douceur qu'il était impossible de ne pas leur rendre les armes. Son nez fin n'était ni trop grand ni trop petit ; dans la plus juste proportion, pour un visage formé de lys et de roses. Elle avait les lèvres aussi rouges que le beau corail et les dents de la plus grande blancheur. Ses mains, petites et potelées, ses doigts longs et menus étaient accompagnés d'ongles de si fort incarnat qu'on les eût soupçonnés d'être peints. Sa taille était grande et légère. En un mot la nature l'avait douée de toutes les perfections capables de charmer les yeux et de captiver le cœur. » Ce n'est pas là un portrait. Parlant d'autres femmes, Tirant leur trouve des qualités pareilles. Curial aime le même type féminin et nos peintres de retables catalans aussi : la peau blanche, les cheveux blonds et très longs, les doigts longs, le cou de même, la bouche petite, les yeux brillants. Pas une seule brune aux yeux noirs n'est admise dans leurs œuvres ni par les peintres ni par les

écrivains médiévaux de la Catalogne. Ce type féminin, c'est celui que le folklore catalan a conservé jusqu'à nos jours. Une chose nous étonnera peut-être : l'âge auquel nos lointaines arrière-grand' mères étaient jugées les plus belles et donnaient le coup de foudre à qui les voyait la (littérature médiévale ne connaît pas d'autre sorte d'amour) : c'était de seize à dix-huit ans, jamais plus tard, souvent plus tôt. Laquésis, la fille du duc de Bavière, n'avait que quinze ans ; Guelfa, la fille du marquis de Montferrat, n'en avait que treize quand le seigneur de Milan s'en éprit et l'épousa. Dans ces conditions, rien d'extraordinaire à ce qu'on demande seulement aux femmes un type enfantin, à la gorge peu développée. L'unanimité fait défaut seulement sur un petit détail : chez *Curial* on loue les ongles blancs, pareil à l'ivoire ; chez *Tirant*, les ongles rouges. Dans l'intervalle qui sépare les deux romans, la manucure avait fait son apparition.

Et pour les hommes ? L'auteur du *Curial* nous donne la réponse en deux portraits. Voici le type à la mode : « Ponç d'Orcau était, nous dit-il, un homme de noble lignée, mince et haut de sa personne, jeune, les cheveux roux et si gentil qu'il paraissait fait au pinceau ». Et voici l'homme que ses contemporaines devaient juger défavorablement : « Dalmau d'Oluge était gros, d'épaules très larges et fort trapu de tous ses membres ; il avait tant de force, que sans doute le chevalier qui entrait en combat avec lui ne devait plus croire à sa sûreté ; mais il n'était aucunement gentil de sa personne. »

***

C'est ainsi que les romans catalans nous renseignent pour leur part sur l'art de l'époque. Si l'on veut faire la synthèse de ce qu'ils nous apprennent, on dira qu'un même désir de somptuosité animait

à la même époque la plume des romanciers et le pinceau des peintres de retables — de ces retables faits pour donner aux yeux l'illusion des pierreries et de l'or. Toutes les époques ont été charmées par cette illusion de l'or, mais aucune aussi fortement que le moyen âge : illusion de l'or qui nous explique l'alchimie et la céramique à reflets, illusion de l'or qui poussa les hommes de la fin du xve siècle à la découverte des routes de l'Inde et de l'Amérique.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

En langue française

E. Bertaux, *La Peinture en Espagne aux XIV et XVe siècles* (*Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, t. III, 2, p. 743 s., Paris, 1908).

G. Rouchès, *La Peinture Espagnole, Le Moyen Age* (Paris, s. d.) (1928).

L.-H. Labande, *Peintres et peintres verriers de la Provence occidentale* (Marseille, 1932).

En langue catalane

S. Sanpere i Miquel, *Los cuatrocentistas catalanes* (Barcelone, 1905-1906, 2 vol.).

S. Sanpere i Miquel, *La Pintura Mig Eval Catalana, Els Trecentistes*, vol. I (Barcelone s. d.).

J. Gudiol, *La Pintura Mig Eval Catalana, Els Trecentistes*, vol. II (Barcelone s. d.) (1924).

J. Folch i Torres, *Junta de Museos de Barcelona, Museo de Arte decorativo y arqueologico, Guia Catalago* (Barcelone, 1930).

J. Gudiol, *El pintor Lluis Borrassa* (Barcelone, 1925).

En langue anglaise

R. Chandler Post, *A History of Spanish Painting*, vol. II et III (Harvard University Press, 1930) (Avec biographie complète).

Benjamin Rowland, *Jaume Huguet* (Harvard University Press, 1932).

En langue allemande

Aug. Mayer, *Geschichte der spanischen Malerei* (2e éd., Leipzig, 1922) (Édition espagnole en 1926).

G. Richert, *Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand-und Tafelmalereien* (Berlin, 1925) (Édition espagnole, 1926).

TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE

XXIII. — Pau VERGOS : Retable de la Cathédrale de Tortose.
XXIV. — VERGOS : Retable de Granollers. Détails de la Crucifixion.
XXV. — Panneau du retable dit de Valréas.

NOTE. — Le Palais du Parc de la Citadelle, où étaient installées les collections du Musée d'Art de Barcelone, est devenu en janvier 1933 le siège du Parlement de la Généralité de Catalogne. Les collections ont été transportées au Palais National (Montjuich).

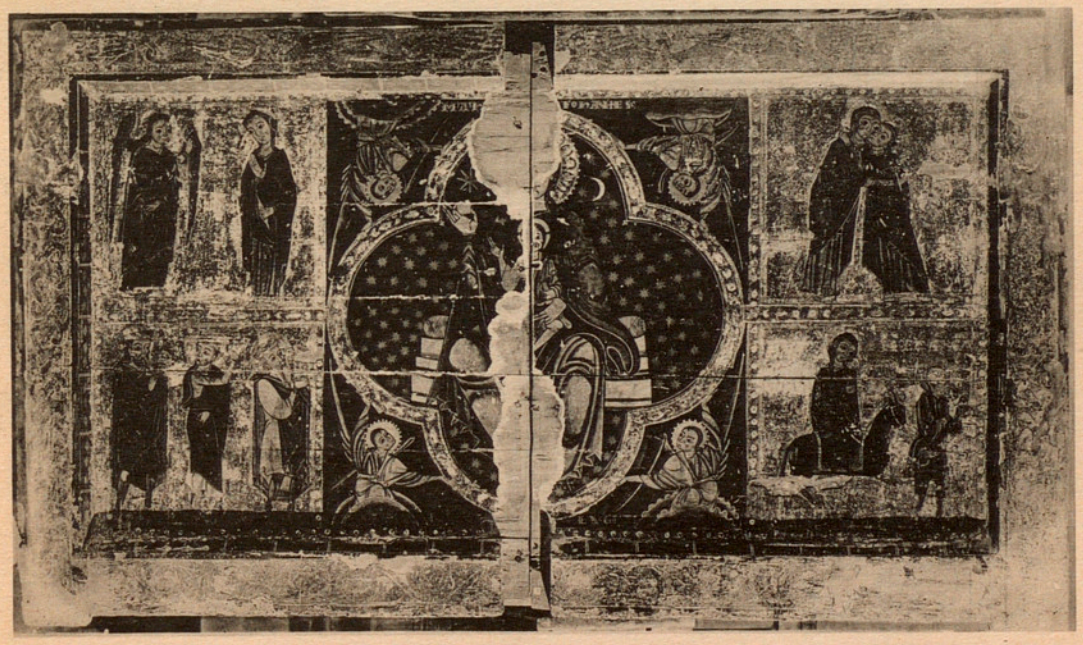
La collection Plandiura a été acquise en 1933 par la Généralité de Catalogne et transportée au Palais National.

Voir le *Buttleti dels Museus d'Art de Barcelona.*

TABLE DES MATIÈRES

Cliché Musées de Barcelone

Devant d'autel provenant de Sainte-Marie d'Avia
(Barcelone. Musée de la Citadelle)



Cliché Musée de Vich

Devant d'autel de l'Enfance du Christ
(Vich. Musée Épiscopal)

Cliché Musée de Vich

Saint-Pierre
Face latérale d'un devant d'autel
(Vich. Musée Épiscopal)

Cliché Musées de Barcelone

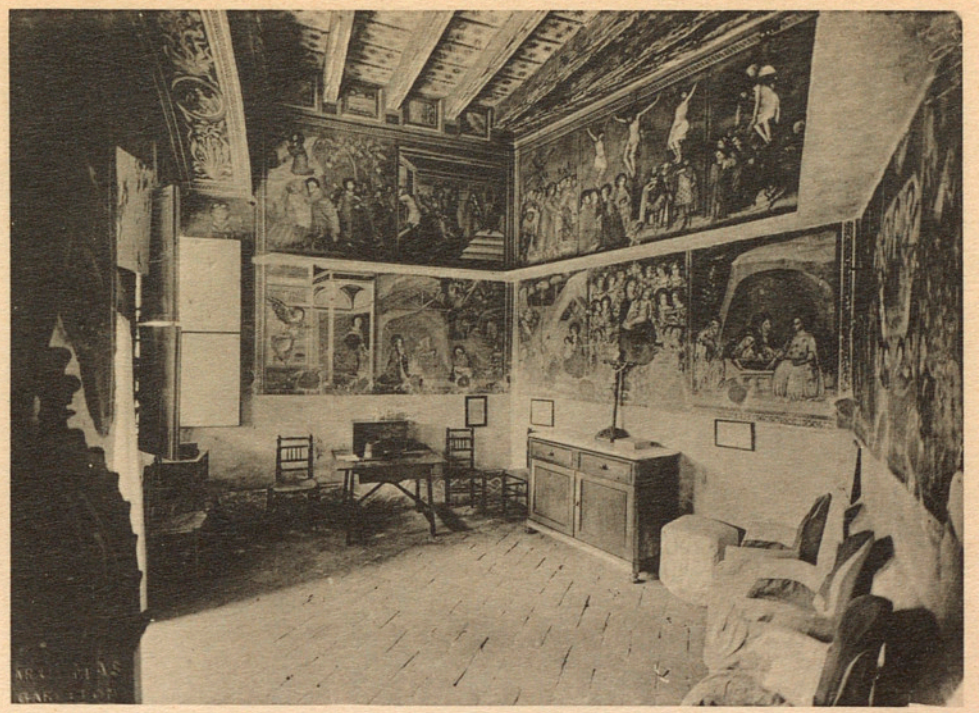
Saint-Dominique
Figure centrale d'un devant d'autel
(Barcelone. Musée de la Citadelle)

Cliché Musée de Vich

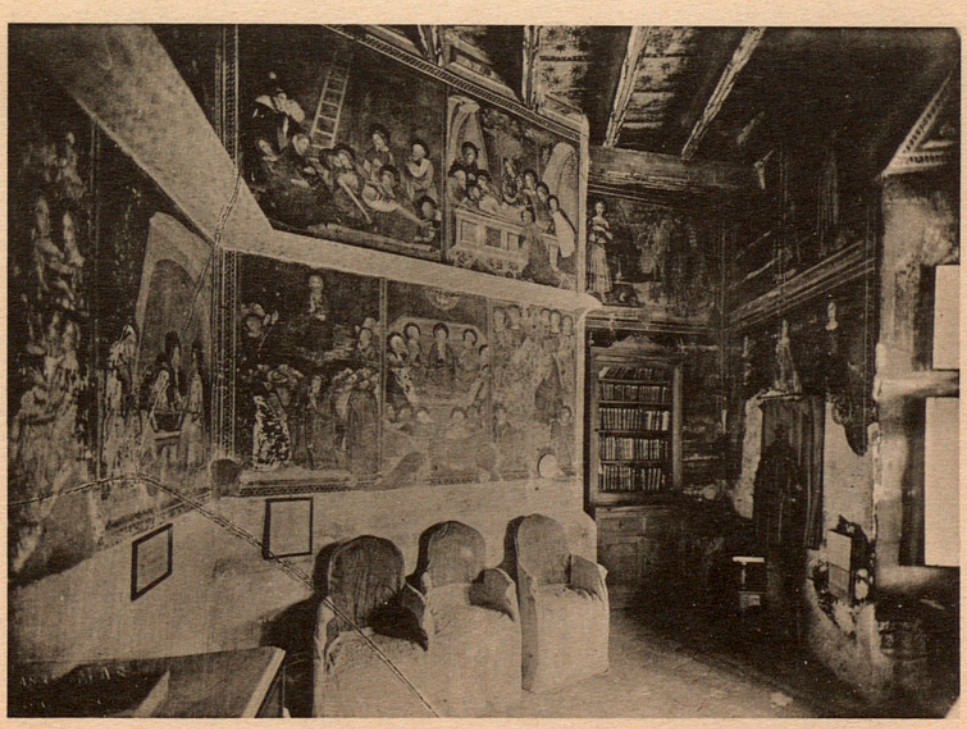
Devant d'autel de Saint-Cyprien
(Vich. Musée Épiscopal)

Cliché Musées de Barcelone

Devant d'autel de Saint-Dominique
(Barcelone. Musée de la Citadelle)

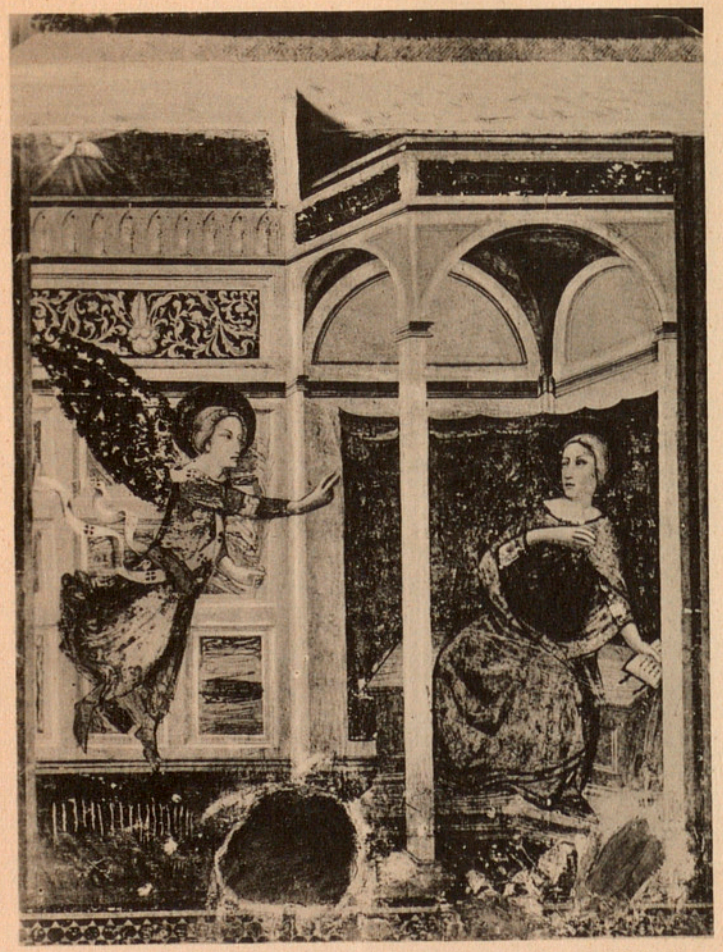


Cliché Mas



Cliché Mas

FERRER BASSA. — Fresques de la Chapelle Saint-Michel
(Barcelone. Monastère de Pedralbes)



Cliché Mas

FERRER BASSA. — L'Annonciation
(Barcelone. Monastère de Pedralbes)

Cliché Mas

FERRER BASSA. — Le couronnement de la Vierge
(Barcelone. Monastère de Pedralbes)

Cliché Mas

FERRER BASSA. — L'arrestation de Jésus
(Barcelone. Monastère de Pedralbes)

Cliché Mas

FERRER BASSA. — La mise au tombeau
(Barcelone. Monastère de Pedralbes)

Cliché Mas

JAUME SERRA. — Descente de Jésus aux Limbes
(Retable de Saragosse)

Cliché Mas

JAUME SERRA. — La Résurrection
(Retable de Saragosse)

Cliché Mas

Atelier des Serra. — Retable de Tous les Saints provenant de Saint-Cugat
(Barcelone. Musée Diocésain)

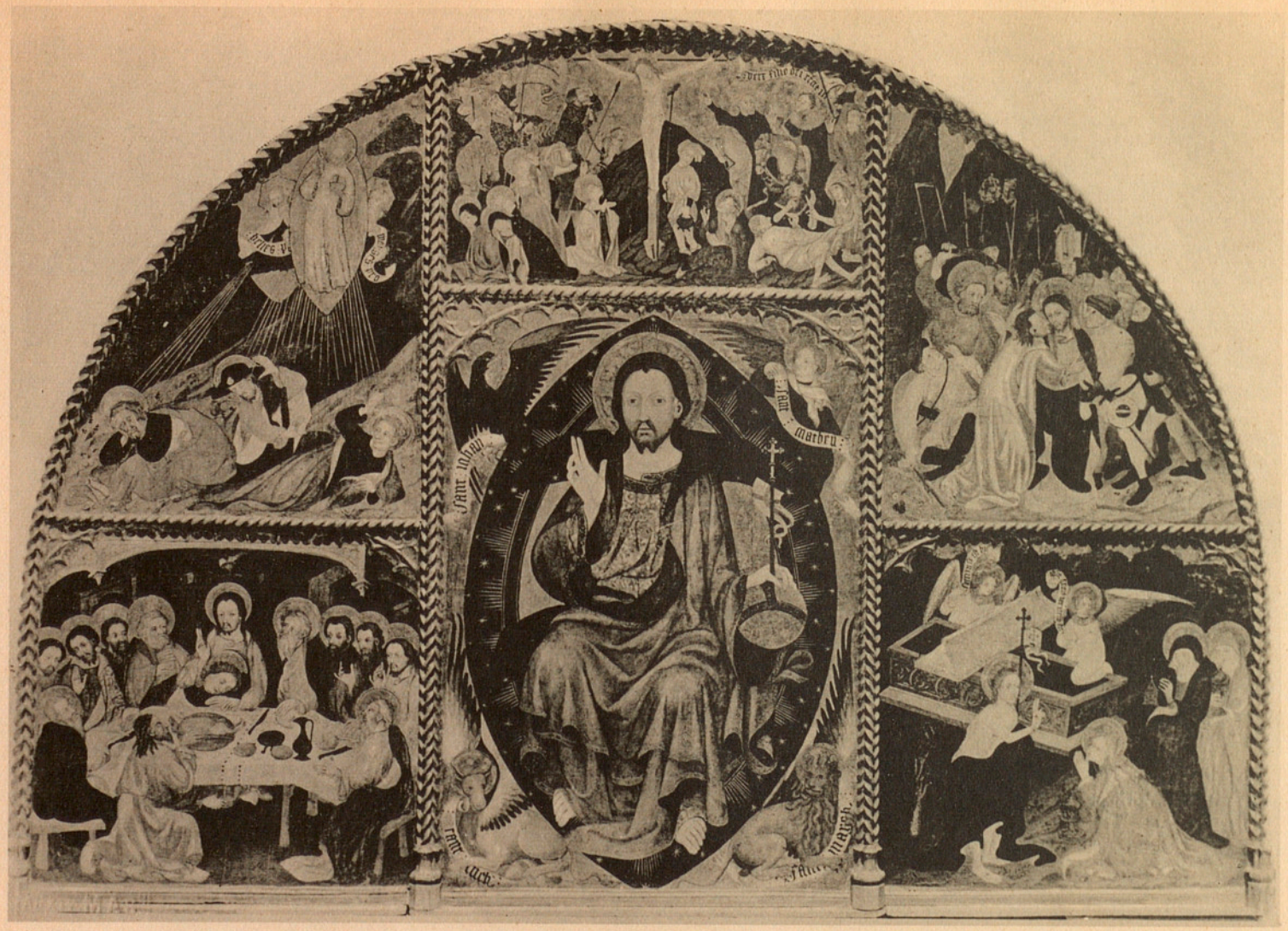
Pere Serra. — Retable du Saint-Esprit
(Cathédrale de Manresa)

Cliché Musées de Barcelone

SERRA. — Vierge de lait
(Barcelone. Musée de la Citadelle)

Cliché Musées de Barcelone

L. BORRASSA. — Vierge de lait
Retable de Cervera
(Barcelone. Musée de la Citadelle)



Cliché Mas

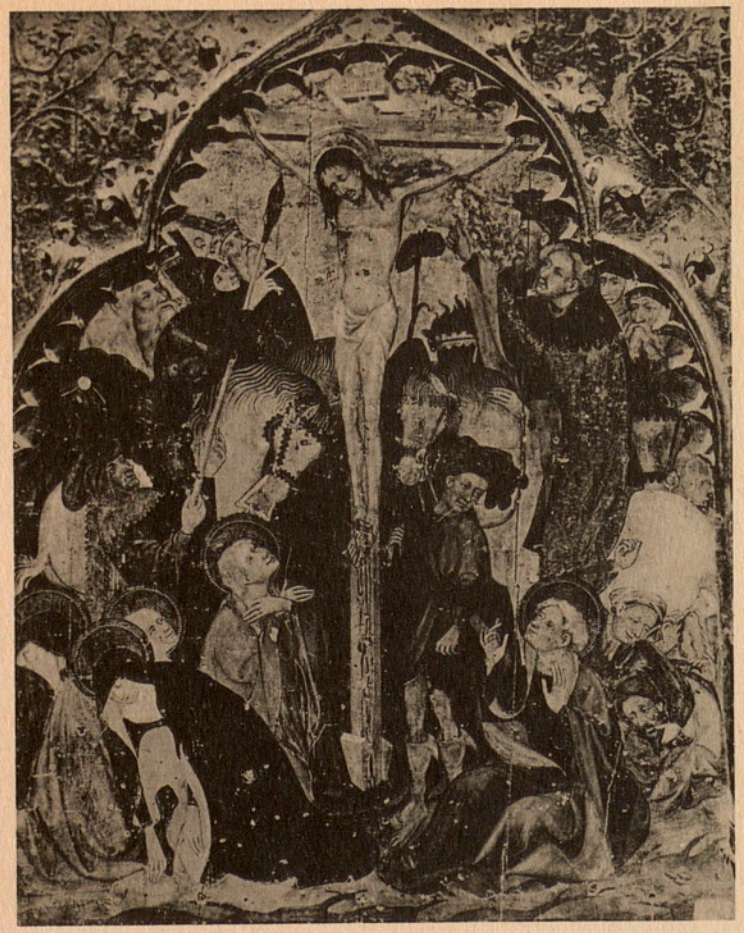
L. Borrassa. — Retable de Guardiola (1404)
(Barcelone, Coll. Soler i March)

Cliché Mas

L. Borrassa. — Résurrection de Tabita
(Terrassa, Église Sainte Marie)

Cliché Mas

L. Borrassa. — Résurrection de Tabita
(Pise. Coll. particulière)

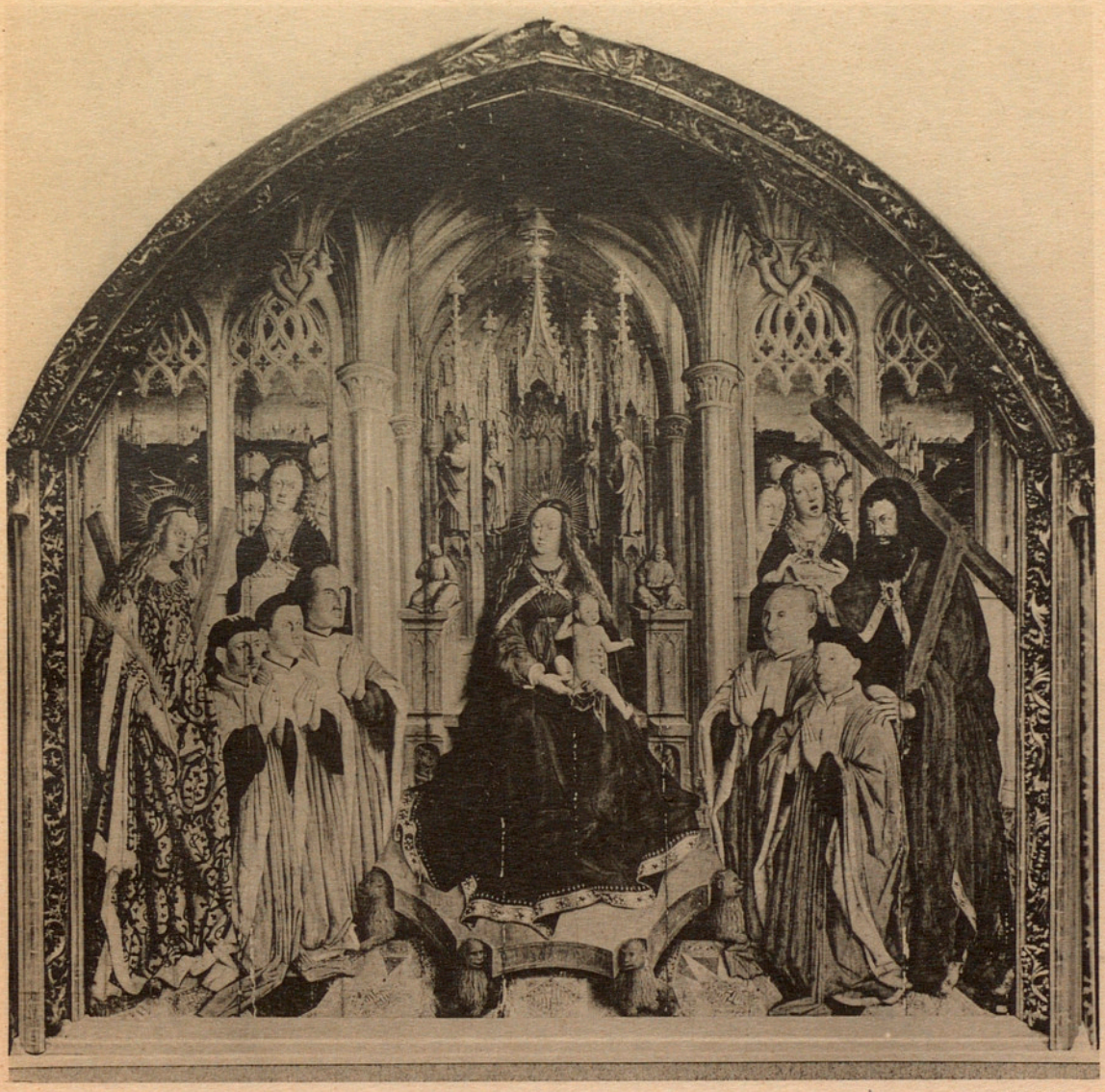


Cliché Mas

BORRASSA. — Retable de Sainte-Claire
Le Calvaire
(Vich. Musée épiscopal)

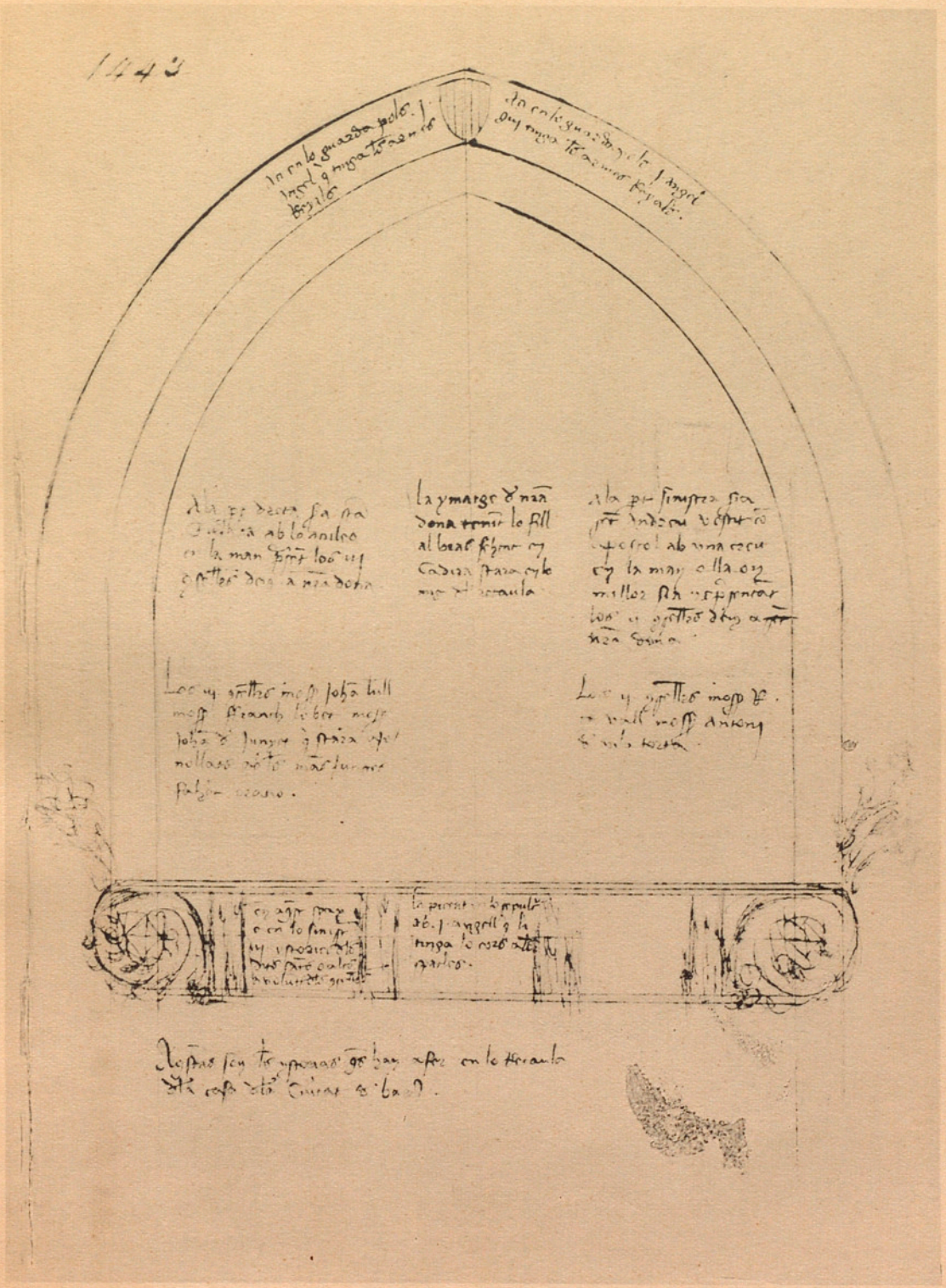
Cliché Mas

BORRASSA. — Retable de Sainte-Claire
Présentation de la Sainte Face
(Vich. Musée épiscopal)



Cliché Mas

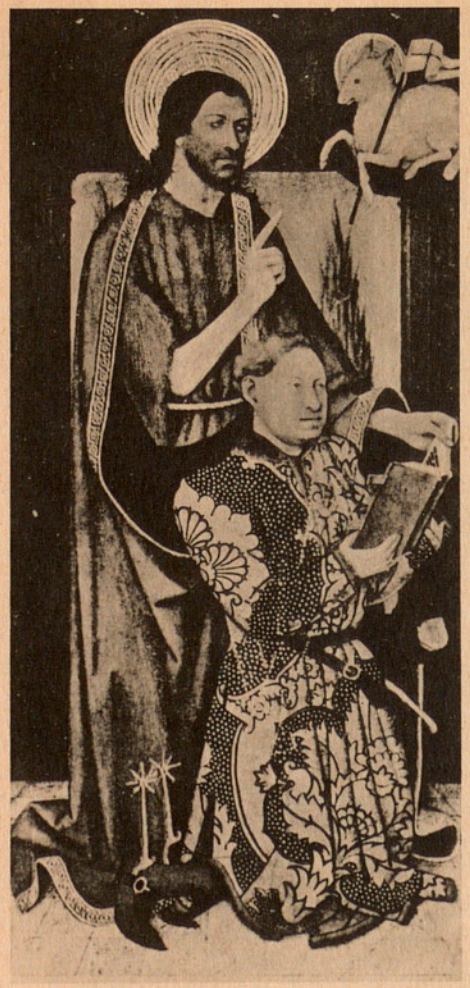
DALMAU. — La Vierge des Conseillers
(Barcelone. Musée de la Citadelle)

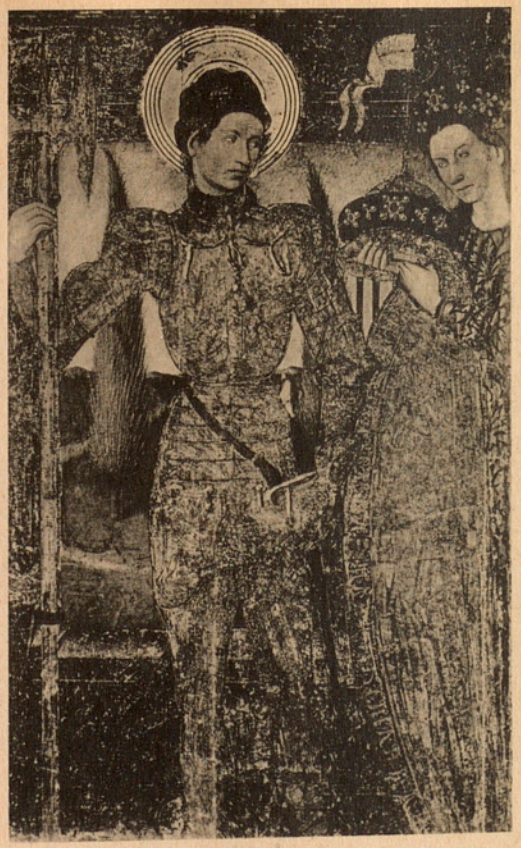


Croquis joint au contrat du Retable des Conseillers, de Dalmau

Cliché Mas

JAUME HUGUET. — Retable de Saint Abdon et Saint Senen (1460)
(Terrassa, Église Sainte Marie)





Cliché Musées de Barcelone

JAUME HUGUET. — Retable de Saint-Georges
(Partie centrale au Musée de la Citadelle de Barcelone. Panneaux à Berlin)

Cliché Musées de Barcelone

JAUME HUGUET. — Tête de Saint-Georges
(Barcelone. Musée de la Citadelle)

Cliché Mas

JAUME HUGUET. — Miracle de Saint-Antoine
(Retable de Saint-Antoine. Détruit)

Cliché Mas

JAUME HUGUET. — Miracle de Saint-Vincent
(Retable de Sarria, Barcelone. Musée de la Citadelle)

Cliché Mas

JAUME HUGUET. — Retable de l'Épiphanie ou du Connétable de Portugal vers (1464)
(Barcelone, Musée de Santa Agueda)

Cliché Mas

J. Huguet. — Retable du Connétable (Détail).
Vierge de l'Annonciation

Cliché Musées de Barcelone

HUGUET. — Consécration de Saint-Augustin
(Barcelone. Musée de la Citadelle)

Cliché Mas

Transfiguration

Cliché Mas

Transfiguration

Cliché Mas

L'Éternel apparaissant à Moïse

Cliché Mas

L'Ascension

PAU VERGOS. — Retable de la Cathédrale de Tortose

VERGOS. — Retable de Saint-Étienne de Granollers
Détails de la Crucifixion

Cliché Brimo

Panneau du Retable dit de la Chartreuse de Valréas

texte p 105

Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme-Paris

LA PEINTURE CATALANE À LA FIN DU MOYEN AGE