L'ART
DE LA
CATALOGNE

ART(5-15)[CAT]1937.Expo

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

L'ART
DE LA
CATALOGNE

COPYRIGHT BY "CAHIERS D'ART" 1937 : PRINTED IN FRANCE

Adquirit 1942

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

L'ART
DE LA
CATALOGNE

DE LA SECONDE MOITIÉ DU NEUVIÈME SIÈCLE A LA FIN DU QUINZIÈME SIÈCLE

ÉDITIONS « CAHIERS D'ART », 14, RUE DU DRAGON, PARIS

au Président LLUIS COMPANYS

à M. VENTURA GASSOL, Conseiller de la Culture,
au moment où ce livre fut entrepris.

à M. ANTONI-Mª SBERT,

à M. JOSEP TERRADELLAS,
ses successeurs à la "Conselleria de Cultura",

qui, malgré les terribles soucis de la guerre civile, ont bien voulu s'intéresser à ce travail, auxquels je dois d'avoir pu en pleine liberté, visiter le pays catalan, recueillir la documentation nécessaire, m'entretenir avec tous ceux qui pouvaient m'éclairer sur les prétendues destructions d'œuvres d'art en Catalogne.

à M. MIRAVITLLES, Commissaire,

et à tous ceux qui ont bien voulu m'aider,

je dédie ce livre.

CHRISTIAN ZERVOS

GENERALITAT DE CATALUNYA



REGIONS I COMARQUES

OCTUBRE 1936

Les prétendus vandalismes en Catalogne

par Christian Zervos

Qu'admirer le plus : la prodigieuse candeur du public ou l'audace de ceux qui le bernent? Il ne fallait rien de moins que le concours de l'une et de l'autre pour que les informations publiées sur les affaires d'Espagne aient pu être acceptées comme elles l'ont été.

Encore qu'il me semble difficile de redresser une opinion si égarée et si loin de soupçonner qu'elle l'est, je veux le tenter cependant, et, preuves irréfutables à l'appui, mettre le public en garde contre les prétendues destructions dont la foule catalane se serait rendue coupable depuis le 19 juillet 1936.

Journaux et revues ont rivalisé d'entrain pour décrire le « vandalisme » des républicains. Les rédacteurs sont montés en chaire, pour leur jeter l'anathème, avec quelle chaleur dans leur feinte indignation et que de raffinements dans leur perfidie!

Cette chute dans le mensonge ne surprend pas, sinon par son envergure.

Pouvait-il en être autrement?

Sûrement non.

Le mensonge est leur talent, un talent à la dimension de leur âme; il est aussi leur instrument pour exploiter l'opinion publique. Toute vérité est rejetée par eux, étouffée, anéantie du moment qu'il faut sauver une mythologie de l'honneur, maintenir l'exploitation idéologique, une économie fausse, et mettre à l'abri du danger une classe qui répugne aux efforts de ceux qui cherchent, comme il est juste, à occuper toute leur place d'homme, qui s'applique de son mieux à feutrer non seulement les coups d'audace de l'esprit mais jusqu'à ses plus subtiles retournements; une classe aux nettes exigences d'hégémonie, sa propre prépondérance identifiée au salut de la société et devenue forme du destin!

Les forces qui se sont conjuguées en Espagne pour se donner un point d'application, inconnu jusqu'alors, pour exercer leur mécanisme psychologique et moral, en création continue, ont mis en état de révolte les partisans des conceptions passées d'usage. C'est pourquoi ceux-ci appliquent tous les moyens, même les plus odieux, pour différer, à n'importe quel sacrifice, la mise en œuvre de ces forces et leur prise de possession. Comment pourraient-ils reconnaître la valeur morale d'un geste de libération, admettre qu'un peuple se défende? C'en était de reste pour le condamner et donner corps à cette légende qui veut que la foule soit hostile aux valeurs spirituelles. Il ne leur appartenait pas de porter contre elle pareille accusation, car ce serait l'occasion de leur rappeler que le plus scélérat des attentats contre l'esprit fut commis par un fameux César, qui, sans raison valable, fit de la Bibliothèque d'Alexandrie et des sept cent mille volumes qu'elle contenait un monceau de cendres.

De toute évidence les informateurs en savent long sur l'inexactitude de leurs accusations. Mais ils se soumettent à la loi instituée par les maîtres de l'information comme les médecins de l'antiquité au serment d'Hippocrate.

On objectera sans doute que ces mensonges n'ont pas de valeur pour l'opinion, à moins que celle-ci n'attribue une valeur au fait qu'elle prend mieux conscience de l'organisation du mensonge pour dominer les masses. Qu'on ne se lasse pas de le répéter. Les hommes ne se résignent pas seulement à accepter les mensonges, à leur impuissance à apercevoir la vérité au travers de leur tissu trop serré; mais ils acceptent tout avec passivité.

Tentera-t-il un jour le public d'apercevoir le vrai entre tous ces mensonges qui roulent ensemble à se toucher ? On se sent pris de doute devant la

savante complexité des constructions que le mensonge a échaffaudées devant le regard des peuples. Comment leur esprit ne serait-il pas faussé à force de tâtonner au milieu de ces intrigues. Un mensonge tirant l'autre, il s'opère dans le jugement du public, qu'il le veuille ou qu'il ne le veuille pas, une déformation profonde. D'autant que nulle manière mieux que celle des provocateurs de l'opinion n'eût été propre à donner consistance à la calomnie. Après cela quelle pensée pourrait être assez forte, quel jugement assez assuré et lucide, quelle patience assez obstinée pour démêler jour après jour l'écheveau des mensonges par action et par omission ?

Bien sûr, les informateurs sont trop avisés pour se refuser le bénéfice d'un simulacre d'enquête. Non qu'ils croient le moins du monde que le public ait droit à la vérité, mais pour lui donner le change. Dans leurs témoignages on souhaiterait en vain de trouver des affirmations hors des équivoques qui ajoutent la passion à l'intérêt, avec le souci de servir entière la cause de l'art, de ne pas l'escamoter au profit de ceux qui, à force de réclamer la sauvegarde de la culture ont oublié la culture, sans laquelle on manque de prise effective sur la vie.

☆

Encore qu'elles eussent atteint dès le début de la guerre civile un haut degré, les attaques devaient devenir de plus en plus âpres et violentes, au fur et à mesure que grandissaient l'importance de l'événement et la force de la résistance populaire. Alors on se mit à inventer de ces calomnies horrifiantes qui mettent à vif les sensibilités les plus obtuses. Au début on accusa des pires méfaits les républicains en bloc. Il fallait trouver de nouvelles victimes. L'argument marxiste étant trop ressassé, on eut recours à l'épouvantail anarchiste dont il n'avait pas été question depuis quelques dizaines d'années.

En cette occasion l'anarchie eut vraiment une presse noire. On la présenta comme un conglomérat formé par l'agglutination d'éléments grossiers, liés ensemble par une vague idéologie, négatrice des transcendances et des impératifs, légiférant sur la vie sans en avoir épousé la complexité. Sur le plan moral on la présenta comme un ramassis d'escarpes bons à toutes les besognes infâmes.

Il se peut qu'il y ait eu des excès. Il y en a toujours dans de si grands mouvements. Mais combien parmi ceux qui furent imputés aux anarchistes furent en réalité le fait des éléments dits « incontrôlés » où se sont glissés de nombreux nationalistes désireux de diviser les partis populaires, de déconsidérer le mouvement anarcho-syndicaliste, de rendre exécrable l'idéologie anarchiste elle-même, d'avilir une doctrine qui cherche à éveiller ce minimum d'éternité qui est dans l'homme, à intégrer l'individu dans la collectivité, non pas comme une entité abstraite mais en lui faisant parcourir tout l'espace de l'être, le laissant maître des multiples moments de sa durée !

Ce réquisitoire contre les forces républicaines, est-il besoin de le dire, est faux. Et le public aurait grand besoin qu'on le lui cornât aux oreilles, pour lui faire voir clair dans le jeu de ceux qui feignent d'ignorer que toutes les bibliothèques ont été respectées en Catalogne; que tous les jours, devant les bibliothèques populaires, la foule s'écrase, avide de savoir; qu'elle montre pour la connaissance une ardeur devant laquelle on ne peut se défendre d'une terrible émotion; que le long des trains, dans toutes les stations, c'est un défilé de gens qui demandent des livres; que des anarchistes chargés de récupérer en Catalogne tous les objets en cuivre, pour en faire des instruments à destination militaire, demandaient le droit de mettre de côté tous ceux qui leur semblaient présenter un intérêt artistique, de peur de jeter à la fonte des pièces de qualité; que les hommes chargés de réquisitionner toutes les cloches du pays pour en faire des armes avaient décidé, de leur propre chef, avant de les porter à la fonte, de les faire voir aux compétences de la Généralité pour être sûrs qu'elles ne présentaient aucun intérêt artistique; que du front d'Aragon les miliciens expédiaient au Conseiller de la Culture un retable et le priaient de leur envoyer en retour des livres qui pussent les instruire sur la valeur des objets sauvés; que lors de l'incendie du mobilier de Santa Maria del Mar, des hommes se sont mis à ramasser dans les flammes des fragments de vitraux qui éclataient sous l'action de la chaleur, pour les porter à la « Conselleria de Cultura »; que jamais les anarchistes n'ont accepté un dédommagement pour les frais que leur avait occasionnés le transport d'objets sauvés; qu'après avoir brûlé le banal mobilier d'une église on laissait aux pieds d'un Christ baroque ces mots d'adieu qui le rendaient tabou : « Toi, tu es des nôtres ».

Et on a refusé tout élan spirituel à cette foule, où l'homme se veut homme ! Loin de lui concéder l'espace moral dont elle a besoin pour se développer, les informateurs n'ont tiré de leur encrier que de basses calomnies.

Que leur pensée soit à ce point faussée, que l'aberration soit allée en cette occasion jusqu'à rappeler les cataclysmes qui engloutirent les civilisations dans leur durée et dans leur être (!), c'est une triste honte.

Comment dès lors s'étonner que, s'étant complaisamment étendus sur les destructions de la

foule, ils se soient bien gardés d'ajouter comment elles étaient justifiées; encore moins se sont-ils donné la peine de dire qui a provoqué la colère du peuple.

Sans doute les excès des insurgés ont parfois poussé la foule à l'extrême limite de la tolérance, sans doute dans certaines circonstances elle en est arrivée au point où la logique fait place à l'automatisme de l'instinct; par quoi ses violences se justifient, étant de l'ordre des fonctions élémentaires de défense et de conservation.

Qu'on se détrompe, en admettant qu'on se soit trompé, et qu'on reconnaisse qu'une guerre civile est un état d'exception. La seule présomption suffit pour justifier l'acte de défense. Or, il est souvent arrivé en Catalogne que des violences terribles, aggravées de félonie, aient provoqué des représailles immédiates. Ainsi à Lleida. Dans cette ville, la haute personnalité du commandant de place avait assuré une tranquillité parfaite. Pas une goutte de sang n'aurait coulé, pas une violence n'aurait été commise; mais les sept hommes envoyés en parlementaires, après que les assiégés eurent hissé le drapeau blanc sur le clocher de l'église d'où ils avaient tiré sur la foule, furent lâchement massacrés et mutilés...

L'adversaire épargne-t-il à Madrid et ailleurs les monuments d'art, y compris les églises ? Or, tout compte fait, la foule livrée à ses réflexes et à ses instincts s'est partout montrée plus généreuse que ces hommes cependant entraînés à la maîtrise de leurs nerfs par la discipline militaire. Quand la colère de la foule a éclaté en grandes flammes dramatiques, elle ne s'est pas acharnée après les œuvres d'art. Sitôt éteinte la lumière de ces flammes, la fumée encore répandue sur les villes et les villages de la Catalogne, on a pu constater que pas un monument de réelle valeur n'avait souffert dans ses œuvres vives, que pas une œuvre d'art n'avait été détruite, à la confusion de ceux dont Unamuno déclarait avant de mourir qu'ils ne haïssaient rien tant que l'intelligence.

★

Mais toute la mauvaise foi du monde ne peut pas faire, quelque désir qu'on en ait, que les destructions annoncées aient été réellement commises. Il était donc à souhaiter que s'opérât enfin le décantage des nouvelles, que la calomnie ne fît plus écran pour les empêcher d'apparaître à vif. Une enquête approfondie pourrait être de quelque utilité. A cette fin j'ai parcouru le pays catalan, dressé l'inventaire des trésors artistiques existants et confronté cet inventaire avec les listes que l'« Office du Patrimoine Artistique » avait établies avant la guerre civile.

Lorsqu'on aura pris connaissance de l'état actuel des monuments et des œuvres d'art, quand on saura quels efforts ont été accomplis par le Conseiller de la Culture, par le Commissaire des Musées, par le directeur du « Patrimoine Artistique » et par de jeunes savants, pour les mettre en valeur, pour supprimer tout ce qui nuisait à leur beauté, on pourra mieux juger le jeu adverse.

★

Avant de dresser le bilan des œuvres qui ont été sauvées, je voudrais faire brièvement l'historique des circonstances dans lesquelles elles le furent.

19 juillet... Soulèvement des militaires contre l'autorité républicaine. Alliance du clergé avec les militaires. Violente réaction du peuple contre ceux qui utilisaient les églises et leurs clochers pour massacrer ses compagnons. La colère du peuple s'exaspère et se tourne contre les églises et les couvents.

Les circonstances obligeaient tous ceux qui en avaient la charge morale à prendre des décisions rapides. Au plus fort des combats de rue, le 20 juillet à 11 heures du matin, la Généralité, sur l'initiative du Conseiller de la Culture, faisait apposer sur la cathédrale et les principaux monuments du culte l'avis : « Edifice approprié par la Généralité pour être mis au service des institutions du peuple ». Par la suite d'autres avis (« Musée du peuple », « Monument national; peuple, respecte-le ») plaçaient sous leur protection tous les édifices religieux de la Catalogne.

De la « Conselleria de Cultura » et du service annexe du « Patrimoine Artistique » partaient nuit et jour des ordres téléphoniques dans toutes les directions du pays catalan, jusqu'aux villages les plus lointains, indiquant les œuvres qu'il faudrait à tout prix sauver. Souvent le Conseiller lui-même téléphonait, toutes les fois que son autorité devait exercer une pression.

En même temps, de la « Conselleria de Cultura » des instructions étaient données pour murer les portes des églises afin d'empêcher la foule d'y pénétrer, et pour enlever les sculptures des portails et les mettre en lieu sûr.

Dès le 21 juillet le Conseiller de la Culture formait des équipes bénévoles de peintres, de sculpteurs, de poètes, de musiciens, d'amateurs d'art qui, durant des jours et des nuits, se dévouèrent au sauvetage des œuvres d'art, parfois au péril de leur vie, comme ce fut le cas du secrétaire du Conseiller et de ses amis qui ont sauvé, en plein incendie, toutes les œuvres d'art du Musée ecclésiastique (20 juillet à 13 heures). Grâce à

ces équipes, en quinze jours fut sauvé tout ce qui méritait de l'être.

Les miliciens, à leur tour, entre deux combats, ramassaient toutes les œuvres d'art, naturellement sans distinction de qualité, et les portaient à la « Conselleria de Cultura » d'où on les dirigeait sur le « Museu d'art de Catalunya » à Barcelone. Trois mois plus tard, j'ai encore vu des miliciens apporter des objets qui dans son mouchoir, qui dans ses poches, qui dans son casque.

Quelquefois, il a fallu ruser avec des hommes poussés à bout de patience. Pour sauver, par exemple, le beau monastère de Pedralbes, à la limite de Barcelone, il a fallu user de toutes sortes de stratagèmes pour détourner de leur projet des hommes venus l'incendier. On laissa la nuit toutes les lumières allumées pour faire croire qu'à l'intérieur se trouvait une garde nombreuse; et au jour on plaçait devant le monastère plusieurs chaises avec des vestes d'uniformes dessus. Enfin le peuple se contenta de faire un autodafé symbolique de tous les objets sans valeur qu'on lui donna.

A Vic, ville composée en majorité d'églises et de monastères, dont la population avait beaucoup souffert des exactions de l'Eglise, un seul milicien, ancien guide des musées de Barcelone, a sauvé le palais épiscopal, dont la destruction aurait entraîné celle du magnifique Musée attenant. Il lui a suffi d'expliquer à la foule de quelle richesse artistique elle allait priver sa ville pour la détourner aussitôt de son projet.

C'est de la même manière qu'on a sauvé un beau retable dans une petite église à la Garrigua, près de Barcelone.

Ailleurs il a suffi pour arrêter toute velléité de destruction de la foule de lui promettre qu'avec le produit de la vente des œuvres d'art on achèterait des armes pour faire triompher la République.

★

La destruction des œuvres d'art empêchée, il devenait urgent de profiter de l'indépendance que donnait la révolution à l'égard de l'administration, pour opérer la meilleure organisation des objets sauvés. Cette organisation avait commencé, si étonnant que cela puisse paraître, dès le 22 juillet.

On concentrait dans le Museu d'Art de Catalunya tous les objets trouvés chez les particuliers ou dans les édifices religieux de la province de Barcelone. Pareillement on réunissait dans la capitale de chaque province tout ce qui avait été sauvé à Girona, Lleida, Tarragona et ailleurs. Quelquefois les objets furent groupés dans des villes de moindre intérêt comme Vilafranca, Solsona, Manresa, Tarrassa, Reus, Tortosa, La Bisbal, Empuries, etc., etc.

Bientôt les expéditions parties pour les régions montagneuses revenaient chargées de sculptures romanes ou gothiques et de beaux retables peu ou pas connus.

Quant aux œuvres qui semblaient hors de danger, elles furent laissées en place, comme pour le groupe des trois églises de Tarrassa, riches de fresques romanes et de retables gothiques parmi les meilleurs de l'art catalan.

Les collections privées furent déposées dans les musées. Celui de Barcelone a reçu un grand nombre de statues en bois du XIV^e^ siècle, qu'on avait échangées dans les églises contre d'affreuses sculptures en plâtre, et de retables dont la plupart avaient été achetés à vil prix aux monastères et aux églises. Malheureusement la plupart de ces retables avaient été redorés par leurs propriétaires. Ce qui a été trouvé dans les collections privées, en plus des œuvres romanes et gothiques, était sans intérêt.

L'ensemble des œuvres trouvées fut aussitôt inventorié, leur conservation et leur mise en état furent soigneusement entreprises par des techniciens que j'ai vus déployer un zèle sans défaillance et se donner une grande peine pour éviter que la peinture d'un retable ne s'écaille ou qu'une statue en bois ne s'effrite.

Le tri des œuvres se fit en deux temps. Les experts commencèrent par éliminer les œuvres sans intérêt et par envoyer à la fonte celles en or ou en argent. Puis ils effectuèrent un deuxième tri pour séparer les œuvres d'art des objets médiocres. On procéda par catégories d'objets : œuvres d'art, accessoires du culte, tissus, ustensiles, etc. Les œuvres retenues par le dernier choix furent photographiées, étiquetées avec indication de la collection privée ou du monument d'où elles avaient été tirées. Un spécialiste leur faisait passer un examen de santé, mettait de côté les œuvres qui nécessitaient ses soins, protégeait les autres des dangers du transport, puis les confiait aux miliciens qui les embarquaient dans des camions capitonnés pour une destination lointaine, à l'abri des bombardements possibles.

Il est intéressant de signaler qu'on ouvrit plusieurs tombeaux susceptibles de contenir des tissus ou des objets d'art, ainsi que la châsse où se trouvaient les restes miraculeux de saint Narcisse, gardés dans l'église de Girona. La tradition voulait que celui qui ouvrirait cette châsse fût assailli et tué par les mouches. L'ouverture eut lieu avec toutes les conditions requises par le Code, devant le Commissaire des Musées, un notaire, un médecin, un spécialiste en tissus anciens. Le notaire a con-

signé toutes les opérations effectuées, et le médecin a procédé à l'étude des restes, composés d'une tête momifiée, de deux jambes droites et de mains en bois. Les tissus, qui à première vue me semblent être du X^e siècle, ont été déposés au nouveau Musée de Girona et les restes de saint Narcisse enterrés.

★

Le sauvetage des objets d'art et leur classification terminés, on s'attaquait au désencombrement des édifices religieux. A l'heure présente on est en voie de les débarrasser des chœurs, autels, sculptures, objets ajoutés tardivement qui gâtaient la pureté de leurs lignes. Dans quelques mois ces édifices retrouveront leur aspect primitif pour la joie des amateurs de l'architecture gothique de la Catalogne.

Je me permettrai de donner un exemple de l'enthousiasme avec lequel les jeunes se sont attelés à cette tâche de restauration et de création de nouveaux musées.

Le 19 juillet les soldats casernés dans l'arsenal gothique, à l'extrémité des Ramblas, attaquaient la population. Après deux jours de combats acharnés le peuple se rendait maître de la caserne. Quatre semaines plus tard, celle-ci se trouvait, comme par enchantement, transformée en musée naval, riche de bateaux, d'instruments de navigation anciens, de cartes de toute beauté, de coffrets pour marins intérieurement historiés de belles peintures.

Disons, pour compléter le tableau du « vandalisme » républicain, que dès les premiers jours de la guerre civile le Conseiller de la Culture avait créé, par décret, dans toute la Catalogne, des commissions chargées d'étudier la destination à donner aux églises désaffectées et le moyen de les utiliser au mieux de l'intérêt de l'art.

Pour dissiper l'incalculable malentendu que les calomnies ont insidieusement créé en chacun, afin que chacun puisse prendre de la graine de leur jardin, je veux esquisser le tableau de l'état actuel des édifices catalans.

Ce sont les notes mêmes de mon enquête que le lecteur aura sous les yeux. Bien entendu il ne saurait être question de mentionner toutes les œuvres sauvées, leur nombre étant supérieur à cent mille. S'il fallait comprendre dans ce livre tout ce qui valait la peine d'être reproduit, des dizaines de volumes comme celui-ci n'y suffiraient pas. On ne trouvera donc ici qu'une partie des œuvres dont la disparition eût été une perte irréparable, celles qui pour l'originalité et la valeur plastique soutiennent la comparaison avec les œuvres les mieux connues des autres pays.

BARCELONE :

1° Cathédrale : *L'édifice est en parfait état. Débarrassée des autels, des sculptures, des tableaux sans intérêt, de tout ce qui déshonorait la pureté de ses lignes, la nef est rendue à son aspect primitif. Le trésor d'orfèvreries des XIII^e et XIV^e siècles a été déposé en lieu sûr. Dans la crainte d'un bombardement, les œuvres qui, primitivement, devaient être laissées en place, ont été depuis transportées ailleurs ainsi que tous les objets démontables. Tout ce qui ne pouvait être enlevé fut photographié en détail.*

2° Musée ecclésiastique de Barcelone : *L'édifice, sans intérêt architectural, a brûlé. Les œuvres d'art qu'il contenait ont été sauvées le 20 juillet à 13 heures, pendant la bataille même.*

3° S. Pau del Camp : *Eglise des XII^e-XIII^e siècles. Parfait état de conservation. Débarrassée par le feu du presbytère qui étouffait son abside, elle apparaîtra bientôt avec toute la beauté de ses lignes et de ses formes, grâce aux travaux de dégagement qui seront prochainement entrepris pour rendre salubre un quartier où la mortalité par la tuberculose est extrêmement élevée. Ces travaux terminés, un parc, planté de pins, entourera l'église. Il est question de transformer cette église en salle de lecture pour les ouvriers du quartier. De même le beau cloître de la même époque sera accessible aux gens du quartier.*

4° Santa Maria del Mar : *L'église aurait été absolument épargnée si on n'avait pas tiré sur la foule du haut de ses tours. Seul le mobilier a brûlé. L'édifice est en parfait état. On projette de le transformer en salle de grands concerts. Les sculptures du portail et les œuvres d'art ont été mises en lieu sûr.*

5° Santa Maria del Pi : *Du haut de cette église on a tiré sur le peuple. Exaspéré, celui-ci a mis le feu au mobilier. La construction est intacte et les dégâts faciles à réparer. Les sculptures du portail et les principales œuvres d'art ont été sauvées.*

6° Eglise de Betlem : *Cet édifice d'un style baroque, à mon avis sans intérêt, n'avait d'autre importance que de contribuer à créer la couleur locale des Ramblas. Selon le projet du Conseiller de la Culture d'alors, il est question d'abriter dans les murs de l'église, conservés intacts, une halle aux fleurs où viendraient se ravitailler les fleuristes installés le long de cette partie des Ramblas.*

7° Monastère de Pedralbes : *L'église et le monastère sont absolument intacts. On a conservé l'aspect même qu'il avait le jour du départ des nonnes. On étudie la possibilité de transformer le monastère en Musée d'art gothique.*

ENVIRONS DE BARCELONE :

Eglise et cloitre de Saint Cugat del Vallés : *Les bâtiments sont en parfait état. L'église est provisoirement transformée par le comité local en magasin d'approvisionnement, mais toutes les précautions ont été prises pour l'impeccable conservation de l'édifice. Des tombes ont été ouvertes avec précaution, des améliorations ont été apportées. Les fouilles, depuis longtemps commencées dans le jardin du cloître, se poursuivent, mettant à jour des vestiges romains.*

Eglises de Tarrassa : *Les trois églises, dont la plus ancienne date du XI^e siècle, sont intactes. Les travaux de restauration entrepris depuis quelques années se poursuivent normalement, les antiques fresques de l'église Sant Miquel ont été laissées en place, ainsi que les fresques de l'église Santa Maria (XIII^e siècle). En place se trouvent également deux magnifiques retables, gloire de la peinture catalane du XV^e siècle, dont le fameux retable Saint Abdon et Saint Senen de Huguet.*

On a en outre groupé dans cette église des œuvres d'art de quelque intérêt, trouvées chez les habitants de la ville et des environs en fuite ou ralliés aux adversaires.

AUTRES PROVINCES :

Seu de Manresa : *L'édifice est en parfait état. A un moment donné, lors de mon séjour en Catalogne, on a conçu des craintes au sujet de cette église. Il était, paraît-il, dans les intentions du comité local d'en faire démolir certaines parties. Il a suffi d'un article dans le journal anarchiste « Solidaridad Obrera », soulignant la distinction entre l'art et la religion, pour arrêter le comité local dans ses projets de démolition. Les œuvres d'art ont été laissées en place.*

Vic : *On a parlé de la destruction du musée de cette ville par l'incendie, calomnie qui a provoqué parmi les conservateurs des musées et les milieux des artistes des colères heureusement injustifiées. Non seulement le musée est absolument intact, mais on en étudie l'agrandissement par l'annexion des salles contiguës du palais épiscopal désaffecté, ce qui permettra d'aérer les œuvres dans ce musée, riche de pièces romanes et gothiques, qui sont parmi les plus belles de la Catalogne.*

Monastère de Ripoll : *Le magnifique bâtiment à la façade ornée d'admirables sculptures, spécimen de la plus ancienne glyptique romane de la Catalogne, est en parfait état.*

Cathédrale de Girona : *L'ancienne cathédrale, gloire de l'architecture gothique catalane, avec sa triple nef continuée par une seule nef aux proportions admirables, est intacte. On s'emploie avec ardeur à débarrasser la nef unique du chœur, sans valeur artistique, qui l'encombre, en vue de lui rendre sa majesté primitive. En même temps on s'applique à supprimer tous les meubles, sculptures, objets qui détruisent l'harmonie de l'édifice. Le cloître est également en parfait état. Le baldaquin et l'autel en argent ont été placés dans les salles du Chapitre transformées depuis la guerre civile en salles de musée. Il entre dans les projets du conservateur de ce musée de remettre ces deux pièces en place et d'en faciliter la vision par des éclairages appropriés.*

Seu d'Urgell : *L'édifice est intact. Tous les objets d'art ont été également sauvés. Le fameux « Livre de l'Apocalypse », si magnifiquement illustré, a été enlevé du trésor par un homme du peuple et transporté par lui à Barcelone. Il se trouve actuellement dans les coffres-forts de la Généralité. Après avoir longuement feuilleté ce livre je peux certifier qu'il est dans le même état qu'avant la guerre civile.*

Cathédrale de Tarragona : *Les événements ne lui ont porté aucun préjudice. Sous la direction intelligente d'un jeune savant on procède actuellement à de petits travaux de restauration, entre autres au nettoyage des fresques cachées sous des couches de chaux. L'autel en albâtre de Pere Joan et les beaux retables sont restés en place. Le magnifique cloître de la cathédrale est également intact, ainsi que les retables qui s'y trouvent.*

Monastère de Poblet : *On continue normalement les travaux de restauration entrepris depuis plusieurs années et activés depuis la proclamation de la République en Espagne, le gouvernement républicain s'étant montré infiniment plus généreux que le gouvernement antérieur qui se réclamait cependant de l'Eglise.*

Sous la direction d'un homme qui s'est donné avec une intelligence et une ferveur rares de notre temps, à la reconstruction du magnifique monastère, les travaux avancent rapidement. Déjà l'église

est consolidée, les sculptures sont patiemment reconstituées avec les mille morceaux retrouvés. Loin d'arrêter ces travaux, les événements actuels les ont accélérés, grâce aux crédits octroyés par la Généralité. Il est vraisemblable qu'au rythme actuel des travaux l'ensemble de ce petit Carcassonne sera rapidement restauré.

ANCIENNE CATHÉDRALE DE LLEIDA : *Transformée depuis des siècles en caserne, elle n'a subi récemment aucun préjudice. Ce magnifique bâtiment, élevé exclusivement par le peuple, sans le concours du clergé ou des rois, reprendra, grâce à la guerre civile, son aspect primitif.*

En effet, le commandant de place se propose, sitôt que la situation sera redevenue normale, de faire transférer les troupes dans des couvents désaffectés et de restaurer ce monument, dont il a déjà fait dégager certaines parties, sans moyens financiers, et on pourrait presque dire grâce uniquement à l'enthousiasme qu'il a su inspirer à quelques soldats; ceux-ci, gens du peuple, ont entrepris avec joie la restauration de ce chef-d'œuvre de l'architecture catalane. Déjà un certain nombre de chapiteaux, noyés sous plusieurs couches de chaux, et certaines parties de l'édifice ont été dégagés et consolidés.

MUSÉES :

Par suite de la concentration dans les centres urbains de la plus grande partie des trésors artistiques de la Catalogne, non seulement les anciens musées se sont considérablement enrichis, mais on a dû en créer de nouveaux.

MUSEU D'ART DE CATALUNYA : *Comme nous l'avons déjà dit, les œuvres recueillies dans les édifices religieux et dans les collections privées de la province de Barcelone furent transportées dans ce Musée, qui s'en est trouvé considérablement enrichi. Plusieurs projets sont à l'étude. On envisage la création de nouvelles salles, et l'organisation de moyens de transport et de repos suffisants pour attirer le public. Il est même question de créer un nouveau Musée dans le centre de la ville.*

Pour le moment les œuvres du Musée sont en lieu sûr, à cause du danger que leur faisait courir le voisinage du fort de Montjuich, une des principales défenses fortifiées de Barcelone.

J'ai assisté à l'emballage et à l'expédition de ces œuvres et j'ai pu constater qu'aucune précaution n'était négligée pour qu'elles fussent transportées avec le minimum de risques.

NOUVEAU MUSÉE DE GIRONA : *En octobre dernier les salles du Chapitre attenantes à la Cathédrale furent remises en état et transformées en un Musée qui fut aménagé avec beaucoup de goût. On a consacré une salle spéciale à la fameuse tapisserie des X^e^-XI^e^ siècles. Dans la salle voisine on a déjà installé le magnifique autel en marbre du XI^e^ siècle, l'autel en argent, commencé par maître Bartomeu en 1320 et terminé par Pere Berneç en 1358 , des sculptures et des retables gothiques. Dans les deux grandes salles qui séparent cette dernière de la cathédrale, se trouvent déposés le baldaquin en argent terminé en 1326, une crucifixion gothique de toute beauté, des statues gothiques et des retables remarquables. On procède actuellement à l'installation de ces deux salles. Bientôt ces travaux seront terminés et le petit Musée de Girona, riche de toutes ces œuvres et du fameux trésor de la cathédrale, comprenant de belles croix, des tissus, des objets liturgiques et le fameux « Livre de l'Apocalypse », constituera un élément d'intérêt pour le savant comme pour le touriste.*

MUSÉE DE VIC : *Ce Musée sur le compte duquel on a dit tant de mensonges est absolument intact. Comme je l'ai écrit d'autre part, il sera bientôt agrandi. On y annexera en effet les salles du palais épiscopal dont il fait partie. Les véritables trésors de ce Musée, le plus important après celui de Barcelone, y seront exposés dans de meilleures conditions et le visiteur pourra mieux les étudier.*

MUSÉE DE LLEIDA : *La principale richesse de ce Musée consistait surtout en des fragments de l'ancienne cathédrale. La guerre civile vient d'en augmenter considérablement l'importance grâce aux nombreuses sculptures et aux retables d'un haut intérêt qu'on a recueillis dans la région. Pour le moment il sert d'abri à toutes les œuvres d'art ramenées des régions montagneuses de la province de Lleida. On envisage l'organisation prochaine du Musée qui, avec la cathédrale remise en état, fera de la ville de Lleida un centre artistique.*

✶

D'une façon générale, j'estime que le patrimoine artistique de la Catalogne n'a pas diminué de plus de 2 %, et encore dans ce chiffre on ne saurait compter aucune œuvre importante.

Par contre ce patrimoine se trouve augmenté d'environ 40 % d'œuvres naguère inconnues et dont plusieurs sont d'un grand intérêt.

Toutes ces richesses sont nationalisées, car, à l'exception de deux ou trois collections particulières, toutes les collections privées et ecclésiastiques appartiennent au peuple, et cela grâce au Conseiller de la Culture du début de la guerre

civile, qui avait exigé, avec juste raison, que les œuvres d'art appartiennent à l'ensemble de la nation et non seulement à quelques privilégiés. C'est ainsi qu'on peut aujourd'hui voir librement les œuvres qu'on ne pouvait autrefois connaître que si on obtenait l'autorisation papale, autorisation qui était souvent refusée comme c'était le cas pour la chapelle du monastère de Pedralbes décorée par Ferrer Bassa.

On le voit; le bilan que je viens de dresser nous autorise à tirer la conclusion qu'il est désormais prouvé que l'histoire des destructions est montée de toutes pièces. Si quelques œuvres ont souffert, je puis affirmer qu'elles sont fort peu nombreuses et d'intérêt secondaire. Toutes les grandes œuvres sont sauves. J'ajoute que la colère du peuple avait d'amples justifications et qu'il faut lui savoir gré de s'être maîtrisé pour respecter les œuvres d'art contenues dans les édifices religieux et d'avoir voulu, loin de détruire, rassembler et mettre en valeur toutes les richesses artistiques de son pays. C'est beaucoup plus qu'on n'aurait osé espérer.

L'accusation de vandalisme portée contre les Catalans est donc sans aucun fondement. Que cette conclusion permette au moins d'envisager avec un peu plus de sang-froid le grand événement qui secoue la vie d'un peuple. Au surplus tous les faits de la guerre civile espagnole se rattachent à la crise morale que traverse notre société. Les explosions révolutionnaires sont la conséquence fatale de la lutte des hommes qui peinent et des hommes qui pensent clairement, aux prises avec leur destin, de leur effort pour briser tout ce qui entraîne la dégradation de l'énergie humaine et relever les forces nobles que l'ordre ancien détruisait ou déshonorait. Obscurément, les éléments de l'humanité qui pressentent l'avenir se laissent guider par des idées-forces qui dépassent toutes les considérations de l'intérêt immédiat et quotidien.



Considérations sur l'art médiéval de la Catalogne

par Christian Zervos

A l'époque de la « thalassocratie » catalane, lorsque la marine de la Catalogne égalait en puissance celle des plus florissantes républiques italiennes, l'art de ce pays a connu une ère prospère. Son déclin, commencé au XV^e siècle, allait bientôt se consommer.

Un trafic maritime des plus intenses, mettant les Catalans en contact avec les autres peuples de la Méditerranée, développait chez eux le désir de luxe et le goût des arts.

Il s'est alors produit en Catalogne ce qui s'était passé quelque vingt siècles auparavant chez les Etrusques. Peuple de marins et d'hommes de négoce, ils étaient entrés, au cours de leurs périples, et grâce à leurs comptoirs disséminés un peu partout dans le bassin de la Méditerranée orientale, en contact avec des civilisations brillantes et des œuvres d'art célèbres. Intelligemment, avec goût, ils en ont fait leur profit. Ils rapportaient des impressions, des souvenirs artistiques, d'Egypte, d'Asie Mineure et de Grèce, et, leur sensibilité éveillée, ils évoquaient les images des œuvres qu'ils avaient admirées, ils s'essayaient à créer à leur tour, en transposant leurs souvenirs selon les qualités propres de leur esprit.

C'est ainsi que la Catalogne devint à son tour un foyer d'art, qu'elle eut sa place dans l'évolution continue de l'histoire spirituelle et que pendant cinq siècles elle créa les annales artistiques que nous admirons aujourd'hui.

L'art catalan, qui débute, à proprement parler, avec le XI^e siècle et se termine avec le XV^e siècle, marque chez les artistes de ce pays une tendance à inventorier tout ce qui se fait dans les contrées avec lesquelles ils commercent et sur les rivages étrangers où ils abordent, et à enregistrer avec la volonté visible d'en tirer profit.

L'on se plaît cependant à constater que l'esprit qui a créé les œuvres d'art catalanes, la démarche, l'humeur de cet esprit sont d'une originalité authentique; et, pour peu qu'on les embrasse dans leur ensemble, ces œuvres apparaissent vraiment comme les divers éléments d'un bel édifice.

Le style de cet art est dérivé de l'art byzantin, oriental et français pour ses manifestations romanes; de l'art italien, français ou flamand pour ses manifestations gothiques. Cependant, on ne dira jamais assez sa force drue et vraie quant à l'esprit, et, quant à la technique, ses tons, qui ne se rencontrent pas ailleurs. Devant tout ce que cet art nous a transmis, on comprend que sa substance lui est propre, qu'elle est bien déterminée par le tempérament même des Catalans, par la terre qui les porte, que l'homme et la terre sont d'un seul tenant. Cette communion entre la terre, l'homme et les œuvres qu'il a laissées marquent le style catalan d'une empreinte profonde et expliquent l'esprit catalaniste des habitants de cette partie de la péninsule ibérique.

Que l'on prenne les fresques romanes des petites églises des régions montagneuses de la Catalogne, ou les sculptures et les retables gothiques, ce sont toujours les confidences d'un peuple. On se dit que ces artistes avaient une grande particularité, le degré extraordinaire auquel ils portaient leurs vertus naturelles qui gonflaient de substance personnelle leurs dons d'assimilation. Parmi ces vertus la plus importante est sans conteste le pouvoir d'observation, qui leur fait voir la vie immédiate sous un angle tout particulier et les distingue de leurs modèles italiens ou français.

Soit qu'ils travaillent avec le souvenir d'un chef-d'œuvre qui s'était imposé à leur attention, soit qu'ils en prennent le contre-pied, ils construisent toujours leurs œuvres avec des images réelles et des faits quotidiens, qui en constituent et ordonnent le visage.

Ils voient de près, rarement de haut. On soupçonne chez eux comme une défiance à l'égard de toute généralisation, et s'il leur arrive de s'y laisser

aller, ils n'ont de cesse qu'ils ne lui aient conféré des proportions évidentes.

Rien dans cet art qui frappe par quelque trait éclatant de l'esprit, rien en lui qui corresponde à l'idéalisme italien, ou à la spiritualité française, mêlée d'intimité. On ne peut dire non plus que sa pensée déroute ou contrarie. A peine y surprend-on une grandeur, mais d'une sorte spéciale, qui vient à l'artiste de son coup d'œil sincère et ému sur le monde, dont l'assurance ne manque pas de fascination, si elle manque de mystère. Point, en effet, d'envolée qui force la réflexion, d'allusion qui demande un effort pour se faire comprendre. L'artiste n'aime pas beaucoup faire crédit au spectateur. Il préfère le prendre doucement par la main et lui faire faire le tour de ses amis de tous les jours avec lesquels il vit et dont il aime raconter l'action. Alors seulement la joie le saisit et il se rend mieux compte de ses possibilités de contact avec la vie, de ses ressources, de ses attaques. Il fait ainsi passer en lui le plaisir et la gravité des jeunes filles qui dansent formant l'anneau mystique, mystique depuis les temps immémoriaux de la préhistoire, autour de la Vierge, dont elle est le joyau spirituel; du chien qui protège ses petits contre les agaceries d'un singe; des femmes qui longent, affairées, de charmantes allées peintes avec l'exaltation de l'amour; de la mère qui allaite son petit dont les doigts serrent sensuellement le sein voluptueux; de l'homme qui mange, de l'homme qui prie, de l'homme qui souffre; de toutes les images enfin dont l'artiste a gardé le souvenir ému.

La vie est observée sans qu'on veuille se laisser séduire aux surenchèrers de l'inconnu, de l'au-delà, de l'inconscient. Les choses sont vues d'un œil net. D'un œil qui voit dans la réalité un champ inépuisable de formes, d'expressions familières, d'attitudes délicieuses, d'actions émouvantes. La réalité s'imprime dans l'esprit de l'artiste; rien n'échappe à son regard. Sa vision, en un mot, est spécialement constituée pour donner, autant qu'il se peut, des notations exactes, scrupuleuses, longuement observées, patiemment rendues.

Sans doute est-ce déjà un spectacle émouvant que celui de la vie quotidienne, promue à un destin exceptionnel. On ne saurait s'empêcher de louer l'artiste catalan d'avoir aussi nettement éclairé cette vie.

D'ailleurs s'agit-il tout à fait de vie quotidienne ? Plutôt d'une vie qui dépasse le réel pour atteindre à la Réalité, où l'homme dans son entier et la vie dans son entier s'épaulent et se soutiennent. L'on peut dire que la fiction s'incorpore au réel, au point que dans l'émotion qui se dégage d'une œuvre on les distingue à peine l'une de l'autre. Et cela suffit pour créer, avec des personnages surpris dans leurs gestes les plus élémentaires et dans leurs aventures les plus simples, des êtres d'une portée et d'une valeur humaines générales.

Un tel art aurait pu aboutir à un monde terne; on s'émerveille de le voir tirer de si pauvres gens une matière très riche. Cela ne va pas sans quelque gaucherie, ni quelque limitation due à ce mouvement en rond qui est le propre d'une pensée honnête. Mais, si les matériaux de la pensée sont élémentaires, ils sont par cela même solides. C'est ce qui confère du relief à la vie qu'il décrit, de la substance à la forme, de la densité à la couleur.

La couleur lui est absolument propre et le distingue nettement de ses modèles. Ses rouges et ses verts, par exemple, ne sont pas dans la peinture italienne. La couleur est combinée d'une manière toute personnelle, elle est imbriquée selon un jeu visuel qui lui est particulier, qu'il parfait et consolide patiemment. Les tons, et la manière de les faire jouer l'un sur l'autre, l'un contre l'autre, conviennent spécialement à sa nature.

Il faut admirer aussi que ces deux éléments : plastique et réaliste, qui sont la figure propre de l'art catalan, ne se soient pas contrariés, que l'essentiel de la peinture n'ait pas été sacrifié aux exigences de la réalité; qu'enfin l'artiste catalan ait ainsi donné dans son œuvre non pas des images, mais la substance même de l'art, où l'amour du réel ne va point sans l'expression plastique, sans une émotion et une ardeur très vives.

En est-il qui atteignent bien plus haut ?

Il y a autre chose encore : quelque chose d'incisif et d'insistant qui éveille l'intérêt et différencie cet art de celui des artistes italiens et français. On y sent comme une force élémentaire levant l'esprit de ces hommes qui ont touché la vie de leurs doigts et en ont pris une conscience directe.

N'est-on pas en droit, pour peu que l'on songe à cette nature de leur talent, et aux qualités vraies qu'il suppose, d'affirmer la haute valeur de l'art catalan, dépourvu de la superbe d'esprit et du châtoiement qui sont dans l'art italien, mais riche de substance, d'émotion profonde, d'un langage suggestif, et de ce pli d'humour qui est un trait presque général chez les hommes de la Catalogne ?

LA CATALOGNE

histoire à vol d'oiseau

par FERRAN SOLDEVILLA

On comprend sous le nom de Pays catalans la Catalogne, le Roussillon, Valence et les Baléares. Dans tous ces pays on parle catalan.

Strictement, l'ancienne principauté de Catalogne, dont l'art médiéval fait l'objet de ce volume, était limitée par les Pyrénées, la Méditerranée, le royaume d'Aragon, et le fleuve Cénia qui la séparait du royaume de Valence.

Les ethnographes découvrent quatre éléments principaux parmi les primitifs habitants de la Catalogne : le pyrénéen (en relation plus ou moins lointaine avec le peuple basque), le capsien, l'ibérique et le celte — le premier et le dernier européens, les deux autres d'origine africaine.

A ces éléments primitifs se sont ajoutés les nouveaux éléments apportés par les colonisations : les Grecs, les Carthaginois, les Romains. Les Grecs phocéens, établis à Marseille, ont fondé au VI^e^ siècle, sur la côte catalane, les villes d'Emporion et Rhode. Ces colonies, en rapport constant avec la Grèce métropolitaine, ont exercé, outre une remarquable influence commerciale et agricole, une influence artistique.

Le contact avec une culture supérieure avait préparé le pays catalan, pendant plus de trois siècles, pour la colonisation romaine, d'autant plus que les colonies grecques étaient alliées de Rome. Et l'arrivée d'un autre peuple colonisateur, ancien rival, victorieux, du peuple grec, le carthaginois, a déterminé l'entrée des Romains en Catalogne. C'est à Emporion que les légions des Scipions avaient débarqué (218 av. J.-C.); c'est sur le territoire catalan que s'est déroulée une partie des luttes entre Rome et Carthage pour la prédominance en Méditerranée; et c'est Tarraco qui a été choisie, d'abord comme base d'opérations pour la conquête de l'Espagne, puis comme capitale d'une province étendue. « Métropole non seulement de l'Hispania en deçà de l'Ebre, mais aussi de la plus grande partie de l'Hispania qui reste au delà », l'a appelée Strabon.

La domination romaine en Catalogne a duré près de sept siècles — presque un tiers de son histoire, qui en réalité commence avec l'arrivée des Scipions. Aussi a-t-elle été essentielle pour la formation du peuple catalan : idiome, droit, religion, art, culture, caractère, en ont été profondément influencés.

La domination visigothique, qui commence avec l'établissement d'Ataulphe à Barcelone (414), non seulement n'a pas arrêté totalement le cours de la « romanisation », mais en beaucoup de points l'a continuée. L'apport proprement visigothique s'est fait sentir surtout dans l'ordre juridique.

L'invasion musulmane est venue brider ce premier essai d'unité péninsulaire indépendante que représente la monarchie visigothique; et parmi les Etats chrétiens dont elle a permis l'éclosion il y a eu la Catalogne.

Puis celle-ci fut conquise par les Francs. Sous Charlemagne et Louis le Débonnaire, le pays a été délivré jusqu'à Barcelone (801), c'est-à-dire des Pyrénées au Llobregat : la Vieille Catalogne. Dans cette partie du territoire l'empreinte arabe n'a donc pu être que superficielle. Par contre l'influence de l'organisation carolingienne s'y est fait sentir. Le pays catalan, divisé en comtés, a fait partie de la Marche de Gothie et de l'archevêché de Narbonne. Le régime féodal, avec toutes ses caractéristiques, s'y est développé, tout comme dans les autres pays de l'empire carolingien. Des magnats de la Marche sont intervenus dans les luttes de l'Empire; des savants et des théologiens, dans la renaissance carolingienne et dans les controverses religieuses de l'époque. L'écriture même a été française, et on a daté les documents par les années des rois de France.

Mais en même temps l'esprit d'indépendance s'affirmait en face de la domination franque. Les révoltes se succédaient. Charles le Chauve, en

séparant les comtés catalans de la Marche de Gothie (865) et en formant avec eux la Marche d'Espagne, est venu donner une organisation officielle à une grande partie du territoire catalan. On l'a déjà remarqué : les Marches de l'Empire carolingien ont été l'origine de plusieurs nationalités — parmi lesquelles la Catalogne.

La figure de Wifred le Vélu († 898), comte de Barcelone, d'Urgell, de Cerdagne, de Bésalu, entourée des plus belles légendes, symbolise le triomphe de l'esprit d'indépendance contre les Francs et contre les Sarrasins. Il est le fondateur de la dynastie nationale qui pendant plus de cinq siècles a dirigé les destinées de la Catalogne. Son nom est lié en outre à l'œuvre de restauration du pays et à la fondation ou à la vivification de grands monastères : notamment celui de Ripoll, joyau de l'art roman catalan, centre et refuge de science, le fruit le plus parfait de la Catalogne comtale.

L'établissement du régime héréditaire et les luttes des derniers Carolingiens favorisaient l'indépendance des comtés catalans. Le petit-fils de Wifred le Vélu, Borell II, ne fit pas acte de vassalité envers Hugues Capet; il reconquit en outre une partie de ses comtés dévastés par Almançour : c'est avec lui que commence, en fait, l'indépendance de la Catalogne.

Depuis lors, la lutte est dirigée contre les Sarrasins. Peu à peu, les successeurs de Wifred le Vélu étendent leurs domaines. Les comtes de Barcelone ont d'ailleurs une autre tâche : ils doivent, en établissant la suprématie de leur comté, unir tout le pays catalan. Ils y réussissent. Ils commencent même à étendre plus loin leurs ambitions, surtout vers le Midi de la France. Carcassonne et Béziers sous Raimond Berenger I^er^ (1066), la Provence sous Raimond Berenger III (1112), le Béarn sous Raimond Berenger IV, s'attachent à la Maison de Barcelone. Alphonse I^er^, fils de Raimond Berenger IV, arrive à posséder un large Etat catalano-occitan dont les côtes s'étendent de Tortosa à Nice, et des territoires de Nice jusqu'auprès de l'Atlantique. Dans tous ces pays fleurit une culture identique, dont la représentation la plus haute est la poésie des troubadours.

Cependant l'extension en d'autres directions n'a pas été négligée. Raimond Berenger IV non seulement assure la libération définitive de la Catalogne par les conquêtes de Tortosa (1148) et de Lleida (1149), mais, par son mariage avec Pétronila d'Aragon, il ajoute ce royaume à sa couronne (1137). De plus, il fixe avec le roi de Castille les limites des futures conquêtes catalanes et castillanes sur les musulmans (1151).

Ainsi un vaste Etat gallo-hispanique se dessinait. Mais cette entreprise, où les Visigoths, les Arabes et les Francs avaient échoué, ne devait pas davantage réussir sous les princes catalans. La France et l'Empire germanique convoitaient des terres du Midi. Et Pierre le Catholique (I^er^ de Catalogne, II d'Aragon), qui avait annexé encore à ses domaines la seigneurie de Montpellier, fut vaincu et trouva la mort à Muret en luttant contre les croisés de la France du Nord (1213). Depuis lors l'influence catalane dans les territoires du Midi de la France ne fit que décliner, et Jacques I^er^ le Conquérant (1213-1276) tourna décidément ses efforts vers la lutte contre les Maures. Il conquit les royaumes de Majorque (1229), Valence (1232-1245) et Murcie (1266); ce dernier appartenait à la Castille, il le conquit pour son gendre Alphonse le Savant.

A ce moment, le pays d'organisation aristocratique et féodale qu'était la Catalogne à ses débuts a commencé à devenir un pays démocratique et urbain. L'intérêt des rois, la croissance de villes comme Lleida, Tortosa, Perpignan et surtout Barcelone, la formation de la bourgeoisie marchande, les conquêtes territoriales et la prospérité de la marine favorisent et accélèrent l'évolution. Pendant le règne de Jacques I^er^, des institutions capitales naissent et s'affermissent : on peut dire que dans cette période commencent à fonctionner les Corts catalanes, le premier parlement politique de l'Europe. Les institutions municipales, introduites antérieurement, se développent surtout sous Jacques I^er^, en premier lieu le Conseil municipal de Barcelone, ville qui est devenue une puissante capitale. L'idiome, enfin, est entré déjà, avec des œuvres considérables, dans la vie littéraire, culturelle et juridique. Raimond Lulle, qui incarne plus qu'aucun autre à cette époque l'effort pour mettre en valeur les deux cultures qui coexistent en Catalogne, la latine et l'orientale, a déjà ouvert aux langues vulgaires les chemins de la philosophie.

Parvenue aux bornes hispaniques fixées dans ses traités avec la Castille, la Catalogne avait atteint les limites de son extension nationale. Se sentant dès lors à l'étroit, elle devait s'efforcer de les dépasser. Elle entre donc en lutte avec la Castille, lui disputant ses conquêtes, et d'autre part, du côté de la mer, avec les puissances méditerranéennes, les Anjou et Gênes principalement. Tous les efforts des successeurs de Jacques I^er^ se dirigent dans ces deux sens : expansion maritime et expansion péninsulaire. Mais tandis que du côté de la péninsule on ne réussit, après des luttes opiniâtres pour Murcie et Almeria, qu'à annexer la région d'Alicante (1304), en Méditerranée c'est successivement l'occupation de la Sicile (1282), Malte, Gozzo et Gerbe, de Minorque (1287), des

duchés d'Athènes (1311) et de Néopatrie, de la Morée (1315), de la Sardaigne (1320), de Naples (1443), et la réduction à l'état de tributaires des royaumes de Tunisie, Tlemcen et Bougie.

Les épisodes remarquables abondent dans ces luttes pour la formation d'un empire méditerranéen, mais peut-être aucun ne revêt-il des caractères si extraordinaires que celui de l'établissement des Catalans dans le duché d'Athènes. Toutes les caractéristiques de la vie catalane revivent sous le ciel de la Grèce : la langue, le droit, le régime municipal. Les Propylées deviennent le siège du gouvernement des duchés; la Pinacothèque, la chapelle de Saint-Barthélemy; le Parthénon, la cathédrale de Sainte-Marie; l'Acropole, que le roi Pierre III qualifiait du « plus riche joyau qui soit au monde », le château de Cetines.

Dans tous les domaines, spécialement dans ceux du commerce, de la science et de l'art, cette expansion maritime a été pour la Catalogne un élément déterminant de suprématie. Le commerce du Levant, une des principales sources de sa richesse, en a été assuré; la cartographie en a reçu un essor très remarquable; l'art catalan s'est répandu non seulement dans tous les pays politiquement liés à la Catalogne, mais encore en d'autres pays, telles les îles de Chypre et de Rhodes.

L'établissement (1412) de la dynastie castillane sur le trône des rois d'Aragon et comtes de Barcelone, après la mort du dernier roi catalan Martin I^er^, a amené un notable changement dans les destinées de la Catalogne. Les rois castillans apportèrent une nouvelle mentalité à la direction de l'Etat catalano-aragonais; à l'extérieur, des ambitions supérieures aux forces de leurs peuples (politique d'Alphonse le Magnanime — 1416-1458); dans la Péninsule, des efforts pour réaliser l'union des couronnes catalane et castillane; à l'intérieur, outre le régime autoritaire propre à l'époque, des tendances peu favorables à la passion de self-government *qui a toujours distingué les Catalans, et des éléments de « dénationalisation ». Bientôt des différends se produisirent entre les rois et leurs sujets, et sous le règne de Jean II, le troisième prince de la nouvelle dynastie, eut lieu la première grande révolte de la Catalogne, une guerre de dix ans (1462-1472), soutenue contre le roi par la Généralité, institution de la plus grande importance, qui, ayant été à ses débuts une simple commission financière déléguée par les* Corts, *était devenue, au cours du XIV^e^ siècle, leur délégation permanente et représentative, et, en conséquence, politiquement, la représentation de la Catalogne. L'issue de la lutte ne fut pas défavorable à son régime autonome (le roi dut jurer de nouveau ses* Constitucions*), mais contribua à détruire sa prospérité économique, de sorte que le jour où, sous les Rois catholiques, l'union avec la Castille s'accomplit (1479), la Catalogne se trouvait dans un état de décadence. D'autres causes y avaient contribué, parmi lesquelles les guerres du temps d'Alphonse le Magnanime et l'établissement des Turcs dans les pays de la Méditerranée orientale. La découverte, par les Portugais, de la nouvelle route de l'Inde (1487) vint empirer cette situation. La découverte de l'Amérique, qui aurait pu compenser la perte des marchés orientaux, ne produisit de résultats favorables à la prospérité de la Catalogne que trois siècles plus tard, c'est-à-dire lorsque Charles III accorda à Barcelone la liberté de commerce avec plusieurs ports américains (1778).*

Sous les rois de la maison d'Autriche la Catalogne, quoique en décadence, conserve ses institutions nationales. La Généralité et le Conseil municipal de Barcelone ont encore un grand prestige, mais les Corts *sont convoquées de moins en moins par les rois. La « dénationalisation » se réalise, d'abord pacifiquement, sous les premiers Habsbourg; puis Olivarès, le ministre de Philippe IV, essaye de la précipiter par la force et provoque la deuxième grande révolte des Catalans, la guerre dite* dels Segadors *(des moissonneurs), qui est un épisode de la Guerre de Trente Ans. Pendant les douze années que dure la révolte (1640-1652) les rois de France Louis XIII et Louis XIV sont les souverains de la Catalogne. Comme résultat de la lutte, les Catalans ont encore assuré leur autonomie trois quarts de siècle. Mais, si avant la révolte ils vivaient en marge de la vie politique espagnole, bientôt après leur retour à l'obéissance de Philippe IV ils commencent à s'y intéresser, à tenter d'y intervenir et de l'influencer. Le point culminant de cette nouvelle tendance est la Guerre de Succession, où la Catalogne s'efforce de donner un roi à l'Espagne, Charles d'Autriche, en face de Philippe d'Anjou, le candidat des pays castillans.*

La victoire de Philippe V coupe net à l'interventionnisme catalan, et détruit en même temps, après la chute héroïque de Barcelone sous la force des armées franco-espagnoles (1714), le régime autonome de la Catalogne. Tout son effort se borne alors, en collaborant aux visées bourboniennes, à devenir une province soumise, pacifique et travailleuse. Mais plus forts que ses desseins, plus forts que les desseins de ses dominateurs, sa prospérité économique, rétablie pendant le XVIII^e^ siècle, la Révolution française, la guerre napoléonienne, le Romantisme, provoquent le réveil de ses énergies spirituelles et matérielles, et produisent ce qu'on a appelé la Renaissance catalane.

L'ART ROMAN

par JOSEP GUDIOL

l'architecture romane

L'invasion arabe, qui provoqua en certains endroits l'exil presque total de la population indigène, laissa souvent aux habitants des villes soumises une liberté relative. Les organisations religieuses conservèrent le monopole de la culture et profitèrent de la civilisation arabe, pour incorporer dans l'art et dans les sciences traditionnels, les apports de l'Orient. L'art du pays se présentait à ce moment comme le résultat des formules indigènes primitives profondément modifiées par l'introduction des éléments classiques, acquis lors de la domination romaine et légèrement altérés par la civilisation visigothique. Il fut conservé de la même façon que la langue et les mœurs.

L'exil de quelques catalans notables à la cour carolingienne établit une liaison culturelle et artistique entre les pays au nord et au sud des Pyrénées. D'autre part l'aide que les monarques de cette cour prêtèrent pour la reconquête du pays, détermina l'établissement dans la Marche Hispanique d'éléments francs.

La dépopulation, consécutive aux guerres de conquête et de reconquête, provoqua aussi l'immigration des chrétiens mozarabes venus de l'Espagne musulmane. Ainsi Francs et Mozarabes, devenus partie intégrante de la population, introduisirent leurs formules artistiques dans la nouvelle nation pyrénéenne.

Il est nécessaire de faire encore bien des investigations pour mettre au clair l'art complexe des IX^e^ et X^e^ siècles. Il nous reste à trouver un grand nombre d'éléments inconnus, dont la mise en valeur et l'étude comparée, permettront probablement de mieux discerner les influences étrangères sur l'art autochtone.

Du passage des architectes carolingiens on conserve encore une trace remarquable dans l'église de Sant Pere de les Puelles, de Barcelone, édifice profondément modifié par des reconstructions et des restaurations successives, au plan en forme de croix grecque, couverte de voûtes et avec des colonnes monolithiques et des chapiteaux corinthiens. Son caractère architectonique laisse croire que les éléments essentiels de l'édifice actuel, appartenaient au temple érigé en 801 par Ludovic le Pieux.

Les immigrés mozarabes construisirent pendant le X^e^ siècle quelques églises avec des arches en fer à cheval, entre autres celles d'Olérdola (930), de Pedret, de Marquet et de Boada. De ces constructions mozarabes sont directement dérivées de petites chapelles couvertes en voûte ou en charpente, telles que Canapost, Fenouillar, Sta. Coloma d'Andorra.

On trouve également en Catalogne une série de constructions du IX^e^ siècle caractérisées par des voûtes, des arcs surhaussés, des absides au plan intérieur en fer à cheval, et une construction combinée de blocs grands et petits selon la méthode constructive de l'art romain provincial. Les exemples les plus caractéristiques de cette architecture, fortement influencée par celle de Byzance, sont les trois églises de Santa Maria, Sant Miquel et Sant Pere de Tarrassa, bâties avec les restes de la cathédrale visigothique d'Egara et sur l'emplacement même de ses ruines. Leur ressemblance avec l'église française de Saint Germigny des Prés (consacrée en 806), permet de supposer l'existence d'une école d'architecture développée entre Barcelone et Narbonne.

Le plan basilical byzantin fut adopté mais profondément modifié par les influences franque et mozarabe. C'est un plan à trois nefs couvertes avec charpente en bois ou en voûte en berceau : grande église de Cruxà (consacrée en 974) avec des arches en fer à cheval, Sant Pere del Burgal, Amer, Tossa de Montbuy, San Joan de Bellcaire, Sta. Cecilia de Montserrat, et quelques autres églises construites probablement avant l'an 1000. Malgré l'adoption presque générale, à partir de

cette date, de la voûte en berceau, on trouve encore la couverture en charpente dans quelques églises de la Vallée de Bohi qui datent du XII^e siècle.

La tradition carolingienne inspira la structure de la grande église du monastère de Sant Pere de Roda (1022), la plus belle construction romane de la Catalogne, structure qui permettait l'utilisation du travail du sculpteur. Aussi le style lombard servit de modèle à presque tous les constructeurs catalans du XI^e siècle. L'église de Roda, dont Saint André de Soréda est la copie, inspira l'édification de plusieurs bâtiments ornés de sculptures, construits à partir de la seconde moitié du XI^e siècle.

A la fin du X^e siècle l'ingérence des monastères dans toutes les affaires publiques, provoqua une forte influence du pouvoir de Rome. C'est peut-être grâce à cette influence que l'architecture catalane du X^e siècle a appartenu à un groupe nettement lombard, qui domina sur une partie étendue de l'Europe et qui a été étudié sous le nom général de premier art roman.

La nouvelle architecture a pour condition essentielle la qualité absolument constructive de chacun de ses éléments. La technique des murs est directement dérivée des constructions en briques. Les fenêtres et le portail sont faits suivant un plan strictement utilitaire. On n'y trouve comme éléments ornementaux que les grandes arcades aveugles, les frises de fausses fenêtres, les petites arcatures lombardes, les bandeaux de dents, les niches intérieures et plus rarement, des éléments sculptés. Les couvertures sont en bois, en voûte, en berceau, en quart de cercle ou en voûte d'arêtes. Les plans suivent les variations infinies d'une ou trois nefs, avec ou sans transept; plans en croix ou circulaires. Les grandes églises avaient souvent une coupole sur trompes, élément qui fait son apparition en Catalogne au premier tiers du XI^e siècle.

Les actes de consécration nous donnent avec certitude la date d'une grande quantité de monuments terminés pendant le XI^e siècle : Casserres (1006), avec trois nefs, trois absides et décoration de fenêtres aveugles; Saint Martin du Canigou (1007), avec trois nefs, crypte et arcatures soutenues par des colonnes avec chapiteaux sculptés; Ripoll (1032), avec cinq nefs, transept, coupole, et cinq absides, piliers et colonnes à chapiteaux sculptés; Sant Sadurni de Tavérnoles (1036) avec cinq absides disposées en double croix; cathédrale de Vic (1038), plan en croix avec cinq absides; Cardona (1040), avec trois nefs, transept, coupole, crypte et trois absides avec des niches intérieures; Arles sur Tech (1046), cathédrale d'Elne (1042-62), St. Miquel de Fluvià (1067).

L'architecture de la deuxième période de l'art roman (XII^e et XIII^e siècles) améliora la technique constructive. Presque tous les bâtiments construits pendant ces deux siècles sont faits en pierre bien travaillée, aux surfaces polies et très souvent ornées d'éléments sculptés.

Il n'y a pas de grandes différences dans la typologie des plans de la première et de la seconde période de l'art roman en Catalogne. L'élément nouveau introduit durant la deuxième période est la voûte d'ogive, dont on trouve des exemples dans Sant Pau del Camp, de Barcelone (1117), au plan en croix latine et avec coupole, dans les églises de Serrabona et de Corneilla du Conflent (XII^e siècle), avec trois nefs et transept, dans l'église de Gurb et dans d'autres, construites avec une seule nef. Une série d'églises à trois nefs et transept, trois absides et piliers décorés de colonnes aux chapiteaux historiés ont été édifiées sur les modèles d'Elne et de Sant Miquel de Fluvià, entre autres Santa Maria de Besalù (1155), Sant Pere de Galligans (1131), Sant Esteve de Bas (1119), Sant Joan les Fonts (première moitié du XII^e siècle); Santa Maria de Vilabertran (1100) et Sant Pere d'Ager. Parmi les cas sporadiques il faut citer Sant Joan de les Abadesses (1114), au plan en croix grecque avec des chapelles rayonnantes; Sant Pere de Besalù (XII^e siècle); la cathédrale d'Urgell, œuvre construite pendant le XII^e siècle sur un plan absolument lombard. L'influence provençale s'introduisit au début du XIII^e siècle et on la trouve fortement représentée avec les églises de Sant Cugat del Vallés (XII^e siècle) et d'Agramunt (1238-1283). L'influence de l'ordre de Cîteaux allait accentuer au XII^e siècle la sobriété de l'architecture catalane, en introduisant la chapelle rectangulaire et en simplifiant les coupoles et les voûtes. Parmi les meilleurs spécimens de cette tendance, il faut mentionner Sant Pere de Camprodon (1169), les églises des monastères de Santes Creus et de Vallbona. Les éléments nationaux devaient bientôt être mélangés aux éléments du plan primitif cistercien. Dans quelques constructions, à l'imitation du style de l'ordre de Cîteaux, les absides circulaires, accusées à l'extérieur, sont souvent ornées d'une très riche décoration sculptée (Camarasa et Sant Marti Sarroca, XII^e siècle). L'influence de l'architecture cistercienne sur le fonds national se fait le plus clairement sentir dans la grande église du monastère de Poblet.

Le XIII^e siècle fut l'époque des grandes constructions. La cathédrale de Tarragona (commencée pendant le XII^e siècle), celle de Lleida (1203-1278) et une grande partie des plus importants monastères de Catalogne furent commencés selon un plan roman qui tournait au gothique à mesure que les constructions avançaient. En dépit des influences gothiques qui altèrent l'aspect de plusieurs éléments, les grandes constructions du XIII^e siècle conservent pure l'expression traditionnelle de l'art roman indigène.

Parmi les structures complémentaires des églises il faut noter l'importance des clochers, des cloîtres et des portails. Les clochers en forme de tour au plan généralement carré ou polygonal, rarement circulaire, sont des constructions simples et robustes avec des fenêtres et des frises d'arches pour toute décoration. Ils ont l'aspect de structures superposées. Ce sont la qualité et la dimension de l'appareil et la forme des fenêtres qui différencient les clochers construits pendant les XI^e, XII^e et XIII^e siècles.

Bien que l'origine du cloître ne soit pas catalane, c'est probablement en Catalogne qu'il a acquis le plus d'importance. Souvent la richesse des sculptures d'un cloître contraste avec la simplicité de l'église ou du monastère adjacents. La disposition générale du plan est de quatre galeries, couvertes d'une voûte en pierre ou d'un toit de bois, supportés par une série d'arcatures d'une ou deux colonnes. Le plus ancien cloître date du début du XI^e siècle (Manresa), mais la grande époque des cloîtres richement décorés de chapiteaux et d'impostes historiés, va, du début du XII^e au milieu du XIII^e siècle.

Les constructions civiles romanes sont rares et pauvres. L'exemple le plus ancien est la Porta Ferrada de S. Feliu de Guixols déjà mentionnée, quelques établissements balnéaires tel celui de Girona, quelques maisons (Besalù, Girona, Vic) et comme œuvres d'une certaine richesse il faut mentionner la maison Floresta de Tàrrega, La Paheria de Lleida et le palais épiscopal de Barcelone, œuvres du XIII^e siècle.

la sculpture romane

La tradition de la sculpture classique maintenue d'une façon précaire par les civilisations romaine-chrétienne et visigothique, apparaît pendant la période romane sous la forme d'une réaction archaïsante profondément modifiée par des influences carolingienne et arabe.

La sculpture dirigée par l'architecte, qui l'utilisa avec grande parcimonie n'a pas laissé de spécimens marquants propres à se grouper par écoles, et cela jusqu'à la fin du X^e siècle. Les seules œuvres d'un certain intérêt antérieures à cette date, que l'on peut signaler en Catalogne sont un relief de Gurb, les chapiteaux de Sant Pere de les Puelles, et quelques autres utilisées pour des constructions postérieures, ainsi que l'autel portatif de Sant Pere de Roda, œuvre d'un orfèvre qui était aussi sculpteur.

On trouve dans quelques monuments de la Catalogne des chapiteaux et des bases que, par leur identité avec ceux de Medina Azahara et de la mosquée de Cordoue, toutes deux appartenant à la deuxième moitié du X^e siècle, on peut considérer avec certitude comme l'œuvre de sculpteurs arabes travaillant en Catalogne. On trouve ces chapiteaux, dérivés du corinthien, avec les détails ornementaux taillés au ciseau. à la partie ancienne du monastère de Sant Benet de Bages (IX^e siècle) et à la basilique de Ripoll provenant des arcatures de séparation des nefs latérales, qui faisaient probablement partie du bâtiment consacré en 977.

Ces chapiteaux marquent clairement l'origine des plus fortes influences que les sculpteurs de la Marche aient reçu d'Espagne. Les modèles arabes de Bages et de Ripoll ont sans doute inspiré les chapiteaux de Cornella de Llobregat et ceux de la grande église de Sant Pere de Roda (terminée en 1022). Il faut dire que ces derniers édifices présentent déjà une transformation totale du type andalou due à l'introduction d'éléments ornementaux indigènes et de représentations animales, et à une forte influence mozarabe. La technique de la taille au ciseau, presque gravée, caractéristique de ce groupe se révèle également dans la table de l'autel de Girona, dans le célèbre linteau de Saint-Génis-les-Fontaines (1021) et dans les diverses sculptures de Saint André de Sorède.

Au début du XI^e siècle il y avait dans la Marche Hispanique deux écoles de sculpture. La première naquit autour des carrières du nord des Pyrénées. En modifiant les thèmes d'ornementation carolingienne par l'introduction de représentations humaines, cette école avait préparé celle de Toulouse. Son œuvre la plus ancienne est l'ensemble des chapiteaux de Saint Martin du Canigou (1007). Cette école du Roussillon évolua

rapidement vers une accentuation des éléments naturalistes : sculptures du cloître de Saint-Génis-les-Fontaines, chaise épiscopale de Girona (1038), tympan d'Arles sur Tech (1046), chapiteaux d'Elne (1042-62). Au début du XII^e siècle on réalisa dans les ateliers du nord des Pyrénées des œuvres d'une qualité étonnante : entre autres le portail et le cloître de Cuxà, les merveilleuses arcatures de Serrabona, la partie ancienne du cloître d'Elne et d'autres œuvres conservées dans le Roussillon. Le style roussillonnais traversa les Pyrénées; on en trouve l'influence dans les chapiteaux des cloîtres de Sant Pere de Roda et de Ripoll.

La deuxième école de sculpture s'était formée autour du monastère de Ripoll, le plus important centre de culture de la Marche depuis le X^e siècle. Les travaux de cette école sont hispaniques, avec une forte influence arabe. Il nous reste une série d'œuvres très caractéristiques dont la plus célèbre est le grand portail de Ripoll, une des plus belles productions de l'art roman vers 1100. Le style de cette école quoique différent de celui de l'école roussillonnaise présente avec lui des analogies frappantes. Le style de Ripoll se retrouve dans plusieurs édifices de la première moitié du XII^e siècle, tel que le portail de Malla, les reliefs de Vic, le cloître de Llussà, les chapiteaux de Sainte Marie de Besalù, la partie ancienne du cloître de l'Estany (1133). Quant à l'influence arabe elle est beaucoup plus sensible dans les sculptures du monastère voisin de Sant Joan de les Abadesses (1114) que dans le portail de Ripoll.

A partir du XII^e siècle les styles de l'école du Roussillon et de l'école de Ripoll se trouvent mêlés sans toutefois perdre aucune de leurs qualités plastiques. On peut citer dans ce groupe le portail de Covet, Lladó, Cistella, les sculptures de Sant Esteve de Bas (1119), Porqueres, Sant Juan les Fonts et de Sant Pere de Galligans (1132).

La construction de la cathédrale d'Urgell créa, au milieu du XII^e siècle, un style de sculpture certainement dérivé du groupe dont nous venons de parler, en accentuant la simplicité des masses. Ce type s'est étendu dans la Cerdagne. En même temps s'est développé dans la Vallée d'Aran un atelier de sculpture naïve et sobre, mais pleine d'émotion.

Pendant la seconde moitié du XII^e siècle s'est formée au centre de la Catalogne une grande école de sculpture qui donna les cloîtres de Sant Pere de Galligans, de la cathédrale de Girona, de Sant Cugat del Vallés (œuvre du maître Bernat Gatell), les portails de Manresa, de Sanpedor et de la cathédrale de Barcelone.

L'influence directe de l'école de Toulouse se fit sentir en Catalogne au milieu du XII^e siècle. On conserve encore une grande œuvre toulousaine importée à cette époque, c'est la Vierge du cloître de Solsona attribuée à maître Gilbertus (1132-1152). L'influence toulousaine est très nette dans les sculptures des deux grandes cathédrales de la Catalogne bâties sur le territoire qui venait d'être repris aux Arabes, celle de Tarragona et celle de Lleida. La construction de ces deux édifices qui remplit tout le XIII^e siècle fit naître, au sud de la Catalogne, une école de sculpture qui survécut jusqu'au gothique bien avancé. Cette école avait été enrichie par l'action directe des Arabes restés dans les pays reconquis.

Les sculptures des cathédrales de Tarragona et de Lleida sont d'une qualité étonnante. Elles n'ont pas manqué d'exercer leur influence dans les régions de Tarragona, de Lleida, de Huesca. Les sculptures du portail d'Agramunt (1283) en témoignent de façon éloquente.

Les moines de Cîteaux adoptèrent une variante simplifiée de l'art de cette école pour la décoration de leurs grands monastères, déjà gothiques. Poblet est orné avec profusion de sculptures décoratives presque sans relief, composées de thèmes végétaux très fins et très travaillés entre lesquels on interpose de temps à autre une figure. Cette sculpture presque gravée sur la masse des éléments d'architecture ouvre la porte à l'ornementation gothique.

Pendant la seconde moitié du XII^e siècle, l'école du Roussillon avait tiré son inspiration des ateliers de sculpture qui travaillaient encore sous l'héritage du groupe de Cuxà : portail de Corneilla du Conflent.

Vers 1200 elle reçoit également l'influence de l'école de Toulouse qu'on trouve très marquée sur quelques tombeaux d'Elne (sculptés par Ramon de Bianya), sur un tombeau d'Arles sur Tech (1211) et sur les remarquables sculptures de Saint Jean le Vieux de Perpignan.

Parallèlement à la sculpture architectonique, chacun des groupes mentionnés produit des images en bois peint. Sont assez courantes les statues de la Vierge et du Christ nu ou habillé d'une longue tunique, appartenant au XII^e siècle. Ces œuvres sont dues la plupart du temps à la collaboration du sculpteur et du peintre. D'une façon générale ces images sont plutôt médiocres. Mais parfois on rencontre des chefs-d'œuvre parmi lesquels il faut citer les groupes de la Descente de Croix provenant de Tahull, de Bohi, d'Erill-la-Vall, de Mitg-Aran (XII^e siècle) et celui de Sant Joan de les Abadesses en 1250 par Ripoll Tarrasco.

la peinture romane

La peinture montre plus clairement qu'aucune autre branche de l'art roman la synthèse des courants artistiques orientaux et européens qui se sont rencontrés dans la Marche Hispanique au commencement de la première période du style roman.

On y discerne une forte influence de l'art indigène, mais saturé d'éléments arabes et mélangé avec des traditions classiques et des influences venues du nord. On en trouve des exemples frappants dans les codex enluminés de Girona, de Vic et de Ripoll.

Les innombrables miniatures des grandes Bibles de Ripoll et de Roda, actuellement à Paris et à Rome, enluminées autour de l'an 1000, et d'autres exemplaires contemporains ont servi de point de départ pour les grandes compositions de la peinture et de la sculpture romanes de la Catalogne. Elles expliquent également les influences hispanique et arabe qu'on rencontre dans d'autres écoles européennes de la même époque. Il est très probable que ce sont les manuscrits enluminés de la Catalogne qui introduisirent ces influences dans l'art du Languedoc.

La Catalogne possède, en plus des manuscrits enluminés, un des meilleurs et des plus complets cycles d'images romanes peintes sur les absides et les murs des églises ou bien sur les devants d'autel et les baldaquins en bois. Malheureusement, par suite de la disparition de quelques-unes des plus importantes églises de la première période du roman (cathédrales de Vic, de Girona et de Barcelone) et de la perte de la décoration des églises qui restent (Ripoll, Arles-sur-Tech, Roda, Cardona, etc.), nous sommes portés à croire que, malgré la grande qualité artistique de quelques peintures conservées, nous ignorons les véritables chefs-d'œuvre de l'école. Nous pouvons en dire autant de la peinture sur bois. La plupart d'entre elles nous viennent de petits ermitages perdus dans les montagnes où le désir de rénovation ne s'était pas fait sentir, pas plus que l'action iconoclaste des révolutionnaires.

La décoration murale peinte était le complément nécessaire des églises de la première période du roman, construites de façon très simple et intérieurement couvertes seulement d'une couche de chaux. Pendant la deuxième période du roman, les murs des églises étant construits en pierre bien travaillée intérieurement et extérieurement et le besoin d'une décoration polychrome ne se faisant plus sentir, les peintres des XII^e^ et XIII^e^ siècles dirigèrent leur activité vers la décoration des chapelles rustiques, construites encore selon les anciennes méthodes, ou vers les églises du XI^e^ siècle restées sans décoration, ou encore vers les églises dont la décoration murale très ancienne avait besoin d'être repeinte.

La décoration des églises couvrait en général l'abside, mais dans certains cas tout l'intérieur de l'édifice était couvert de fresques. On décorait jusqu'à la façade, surtout si celle-ci se trouvait protégée par un porche (Bohi). La technique employée n'était plus qu'une corruption du procédé de la peinture à la fresque. On appliquait au pinceau la peinture simple sur une couche de chaux.

On peut à l'heure actuelle étudier les fresques de la Catalogne d'une manière très commode; depuis quelques années elles ont été enlevées aux murs des églises et transportées dans les musées, notamment dans le Museu d'Art de Catalunya à Barcelone. On travaille encore pour enlever celles qui restaient dans quelques petites églises rurales et qu'il était difficile de protéger ou d'étudier.

Le groupe le plus primitif de ces fresques fait partie de la décoration absidiale des trois églises de Tarrassa. Ces ensembles sont probablement contemporains de la reconstruction des édifices, qui eut lieu immédiatement après l'expulsion des Arabes. Les fresques des églises de Sant Pere et de Santa-Maria sont à pleine couleur; celles de Sant Miquel à ligne sèche en couleur et noir.

Il est possible que la décoration qu'on trouva dans un petit ermitage de Campdevanol, très proche par le style des minatures des Beatus, soit une œuvre contemporaine des fresques de Tarrassa.

On vient de mettre en lumière un fait très important pour l'histoire de la peinture murale. Dans l'abside centrale de l'église mozarabe de Pedret (X^e^ siècle) on a trouvé deux décorations superposées : l'inférieure, très simple, en noir et rouge, pareille à celle de Sant Miquel de Tarrassa, et sans doute contemporaine de la construction de l'édifice; la supérieure pourrait faire partie d'un groupe du début du XII^e^ siècle que nous étudierons plus loin.

Le groupe de fresques le plus notable du point de vue artistique est sûrement celui de la vallée

de Bohi, avec les peintures de Sant Joan de Bohi, Sant Climent et Santa Maria de Tahull. Les fresques de Sant Joan, probablement les plus anciennes du groupe, sont une œuvre de grande classe, très importante du point de vue du style et de l'iconographie. Celles de Sant Climent de Tahull, le chef-d'œuvre de l'art roman de la Catalogne, touchent au point culminant d'une étonnante formule de stylisation. Quant à celles de Santa Maria de Tahull, qui couvraient la totalité de l'église, elles sont contemporaines des précédentes, mais inférieures en qualité. On peut rapprocher par le style de ce groupe la décoration de l'abside de la cathédrale de Roda d'Isabena.

Dans la vallée du Noguera Pallaresa nous trouvons un autre groupe de fresques qui couvrent les absides d'Eterri d'Aneu, de Sant Pere del Burgal, de Ginestarre de Cardos, de Sorpe, d'Esterri de Cardos et de Santa Eulalia d'Estahon.

Les peintures des deux premiers édifices, œuvre du même artiste, laissent voir une qualité et une technique qui rappellent les fresques de la couche supérieure de Pedret.

L'ensemble du groupe pourrait sans crainte d'erreur être classé parmi les œuvres du premier quart du XII^e siècle.

Non loin de ce groupe se trouvent les fresques d'Orcau et d'Argolell, appartenant aussi au premier quart du XII^e siècle, et ceux de Santa Maria de Mur, un peu plus tardives, mais d'un grand effet décoratif et d'un grand intérêt iconographique.

Les fresques de Sant Miquel d'Urgell (vers 1150) représentent un cas isolé, de grande qualité artistique, au milieu d'un groupe régional d'œuvres pauvres, telles que celles de Santa Coloma d'Andorra, Sant Miquel d'Angulasters, et d'autres qui ont été découvertes dans les ermitages d'Andorra.

Au nord des Pyrénées il existe encore une série d'églises romanes décorées de fresques : celle de la Clusa et de St. Martin de Fenouillar, d'un seul artiste de la première moitié du XII^e siècle; celle de Serrabona, couverte presque entièrement par une couche de chaux; et celle de Marcevol, œuvre de la seconde moitié du XII^e siècle.

Les régions de Vic et de Girona possèdent quelques fresques d'un groupe d'artiste du milieu du XII^e siècle, réparties entre les églises d'Ossormort, de Brull, de Bellcaire et de Marenyà; celles de Ses-Corts, contemporaines, appartiennent à la même région.

On trouve la dernière étape de la peinture murale romane en Catalogne, dans une série d'églises de la région de Vallés, peintes pendant le XIII^e siècle; Sant Iscle de les Feixes, Santa Maria de Tarrassa, Barberà et Polinyà.

La peinture romane sur bois, bien qu'elle présente certains rapprochements avec les fresques, ne permet pas d'établir entre elles de véritables points de contact.

Chaque province semble avoir eu des ateliers, à qui les directives venaient du centre régional.

Les écoles les plus primitives pourraient être localisées à Ripoll, à Vic et à Seu d'Urgell. Elles produisirent des œuvres marquantes pendant les XII^e et XIII^e siècles. Celles de Roda et de Lleida ont eu une abondante production pendant le XIII^e siècle. Leurs œuvres sont caractérisées par l'adjonction du stuc en relief comme complément de la peinture sur bois.

Les plus importantes collections de peintures romanes sur bois se trouvent au Museu d'Art de Catalunya et au musée de Vic.

D'une façon générale les peintures murales aussi bien que les peintures sur bois suivent un formulaire iconographique restreint, dérivé directement des compositions byzantines. Les peintures murales figurent, dans la partie de l'abside formant quart de sphère, le Pantocrator ou la Vierge entourés d'évangélistes, d'archanges, de chérubins et de rois. Dans la partie cylindrique de l'abside se trouve une suite de personnages bibliques, ou bien des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou encore des vies de saints.

Les devants d'autels et les baldaquins représentent également le Pantocrator ou la Vierge avec des évangélistes, des apôtres, des scènes de la vie d'un saint. Parfois la surface totale est partagée en plusieurs scènes.

L'ART GOTHIQUE

par JOSEP GUDIOL

l'architecture gothique

Les moines cisterciens de Fontfroide, qui s'établirent à Poblet en 1149 et ceux de Grandselve, qui fondèrent Santes Creus en 1152, furent les introducteurs en Catalogne des nouvelles méthodes d'architecture. On trouve dans ces deux grands monastères, les plus importants du pays, et dans celui de Vallbona, fondé en 1157 et dépendant aussi de Grandselve, les premiers échantillons de la voûte d'ogive. Les structures ogivales françaises y apparaissent aussi dans leur forme la plus austère, mais avec toute la gamme d'éléments caractéristiques du style cistercien alors en usage. Les églises de ces trois couvents, achevées au début du XIII^e^ siècle, furent sans doute les modèles qui donnèrent naissance à la série d'édifices que l'école catalane d'architecture gothique nous a laissés. De même leur architecture monastique, celle des merveilleuses salles capitulaires, des réfectoires, des dortoirs et des bibliothèques, devint le modèle de l'architecture civile. Il convient cependant de faire remarquer que dans ces premiers monuments gothiques de style français ressort toujours l'esprit de l'art roman de Catalogne avec toute une série d'innovations et de modifications nettement indigènes qui donnent un caractère personnel et vraiment national au style de la nouvelle école.

Parallèlement à l'apparition de ces édifices monastiques d'une architecture importée nettement gothique, et probablement sous leur influence, eut lieu la transformation de la structure des bâtiments religieux que l'on était en train de construire; et ce qui avait été commencé en roman fut continué en gothique. La cathédrale de Tarragona (1174-1287) et le monastère de Sant Cugat del Vallés (XII^e^-XIII^e^ siècles) sont les types les plus importants de cette transformation. La cathédrale de Lleida (1203-1278), construite sous la direction de Pere de Coma, est une des églises catalanes les mieux équilibrées. Elle présente une unité architectonique peu fréquente dans ces grands édifices. Elle peut être considérée comme le chef-d'œuvre de l'équilibre synthétique issu des traditions constructives romanes et des éléments introduits par l'architecture gothique.

La charpente en bois, traditionnelle en Catalogne, est adaptée au nouveau style et l'on crée ainsi un type, employé dans les églises et les grands bâtiments civils, qui consiste en une construction très simple de poutres, de listeaux et de soffites, souvent ornés de tailles et polychromés, qui s'appuient sur des arcs en pierre. Le Sanctuaire de Paret Delgada, nef sans chapelles latérales, et Sant Miquel de Montblanc, avec chapelles, tous deux édifiés en plein XIII^e^ siècle, sont contemporains du grand dortoir du Monastère de Poblet et couverts, à l'instar de ce dernier, d'une charpente en bois à deux versants. Les architectes catalans des XIV^e^ et XV^e^ siècles obtinrent par ce type de construction des résultats d'une beauté extraordinaire. L'église du Carme de Perelada, la chapelle de Santa Agatha, œuvre de Bertran Riquer (1302-1315), les grandes salles des hôpitaux, les « llotges » ou bourses de commerce, le « Salo de Cent » et le « Tinell » ou grande salle-office du Palais Royal de Barcelone en sont des exemples.

Les ordres dominicain et franciscain créèrent, avec les chapelles à une seule nef de Santa Caterina et Sant Francesc, construites à Barcelone à la fin du XIII^e^ siècle, d'un style gothique pleinement épanoui, une forme d'architecture qui devint le modèle type des constructions de la Catalogne : couverture en croix d'ogives renforcée par de massifs contreforts, entre lesquels sont placées les chapelles, ce qui permet une utilisation absolue du plan. Ce système est une synthèse des traditions romanes, des couvertures de charpente et des constructions cisterciennes. C'est une architecture de volume très originale et indépendante non seulement du gothique de l'Ile de France mais encore de celui du Languedoc. Elle a donné naissance au gothique catalan.

La plupart des bâtiments catalans des XIV^e^ et XV^e^ siècles s'accommodent du canon que nous

venons d'exposer. Il reste tellement enraciné que, résistant à l'élan de la Renaissance, il se maintient avec une certaine pureté pendant les XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Nous nous bornerons à mentionner les exemples les plus remarquables : couvent et église de Pedralbes, œuvre de Domènec Granyera et Ferrer Peiro, terminés en 1326, d'une beauté extraordinaire; les deux grandes églises paroissiales du Pi et de Sant Just de Barcelone; Sant Francesc, de Vilafranca del Penedès; la cathédrale de Perpignan, commencée en 1324, composée d'une nef avec transept et trois absides; Santa Maria, de Montblanc, et beaucoup d'autres qui, malgré la répétition d'un même plan, ne donnent jamais l'impression d'œuvres faites en série. Cette qualité prouve le sens constructif des architectes catalans.

Les églises à trois nefs, type adopté pour la construction de grands édifices religieux, ont pour caractéristique essentielle la hauteur presque égale de toutes les trois et la tendance à éliminer ou à réduire le nombre et le volume des supports isolés intérieurs. Cela permet d'éviter la construction d'arcs-boutants, qui caractérise l'architecture gothique française, mais d'autre part rend impossible l'éclairage direct de la nef centrale, ce qui explique qu'en Catalogne les églises gothiques sont plutôt obscures.

Les travaux de la cathédrale de Barcelone, commencés en 1298, furent dirigés successivement par Jaume Fabré (1317-1356), Bernat Roquer, Bartomeu Gual et Andreu Escuder, qui en 1448 termina la dernière clé de voûte. Une tribune sur les chapelles latérales avec une voûte de la même hauteur que celle des trois nefs, lui donne un aspect de grandeur. C'est un édifice d'une beauté incomparable, où perce un sentiment exquis du rythme.

La cathédrale de Girona fut commencée par l'abside en 1312, suivant un plan semblable à celui de la cathédrale de Barcelone, sous la direction de Maître Enric; puis continuée en 1321 sous la direction de Jacques de Faveran, architecte de la cathédrale de Narbonne. En 1347, Guillem de Cors acheva l'abside. La construction resta interrompue jusqu'au début du XV^e^ siècle. On convoqua alors un congrès d'architectes afin de discuter si cette construction devait être continuée suivant un plan de trois nefs ou d'une seule nef. Cette dernière forme ayant prévalu, Guillem Bofiy dirigea la construction de la grandiose nef, large de 34 mètres, qui existe encore actuellement et où l'on peut admirer la voûte ogivale la plus large que l'architecture gothique ait construite.

Les cathédrales de Manresa et de Tortosa forment un groupe à part. La première, commencée en 1328, œuvre de Montagut et Valleres, est un exemple de la fusion du type d'une nef et du type de trois nefs, avec la moitié de chaque contrefort saillant à l'extérieur. La seconde, commencée en 1347 par Delguaire et continuée par Andreu Julià i Pasqual et Joan de Xulba, possède deux séries d'arcs-boutants bien déterminées.

La simplicité et l'économie d'éléments constructifs et de supports atteignent leur plus haut degré dans l'église de Santa Maria del Mar de Barcelone (1328-1383). Trois nefs avec de simples colonnes octogonales et trois chapelles sous chaque espace compris entre les murs de soutènement, montrent les progrès réalisés en 50 ans par l'architecture gothico-catalane, si on compare cette église à la cathédrale de la même ville. L'église de Santa Maria del Mar est le type qui résume d'une façon précise toutes les trouvailles faites par les architectes catalans du moyen âge.

Il faudrait, pour compléter la typologie, ajouter à ces exemples une série de variantes dérivées directement de l'architecture romane, parmi lesquelles celle du plan en croix, comme Santa Anna de Barcelone, Bellpuig, etc... Il faut mentionner aussi les structures complémentaires des grandes constructions monastiques : les clochers, parmi lesquels celui de Lleida est très remarquable, les cloîtres comme ceux de Poblet, Santes Creus, Vic, Barcelone, etc., les salles capitulaires comme celles de Poblet, Vic, Barcelone, Tarragona, etc. Ces compléments architectoniques portent l'empreinte du même sens à la fois austère et élégant des églises.

L'architecture civile, bien que saturée du même esprit, tolère néanmoins une marge de fantaisie et elle accepte, par exception dans l'histoire de l'architecture gothique catalane, les déformations tortueuses de la variante du style flamboyant. Parmi les types les plus remarquables de l'architecture civile on peut citer : l'Hôtel de Ville de Barcelone, le Palais de la « Generalitat », les palais royaux de Poblet et de Santes Creus, la « Sala Tinell », grande salle-office du Palais Royal de Barcelone et toute une série de maisons privées, dont on trouve le meilleur ensemble rue Montcada, à Barcelone.

La caractéristique essentielle de l'architecture gothique de Catalogne, est la qualité absolument constructive de chacun de ses éléments. Elle obtient le résultat maximum avec le minimum de moyens. D'autre part tandis que pendant les XIV^e^ et XV^e^ siècles, l'architecture gothique européenne avait tourné au style flamboyant, la Catalogne conserva toute la pureté du gothique classique, tendant toujours vers la synthèse et la simplification.

la sculpture gothique

Pendant la deuxième moitié du XIII^e siècle quelques sculpteurs, entraînés probablement par l'exemple du changement qui se produisait dans l'architecture, renouvelèrent les formules traditionnelles de l'art. Parmi les faits qui exercèrent une certaine influence sur ce renouvellement simultané de la sculpture et de la peinture, il faut compter l'importation de manuscrits, enluminés au delà des Pyrénées, et le séjour en Catalogne de sculpteurs français et italiens employés dans les constructions élevées autour de 1300. C'est ainsi que lentement, presque insensiblement, la sculpture romane devint gothique. Ce changement de style ne fit que transformer les modèles traditionnels romans, lesquels, chargés d'une forte dose de naturalisme, perdirent leur caractère profondément constructif.

L'austérité du style architectonique que l'art gothique créa en Catalogne limita l'œuvre du sculpteur à l'ornementation des portails et des chapiteaux, aux gargouilles et aux consoles. En général on ne trouve des figures monumentales que dans quelques églises de première catégorie (apostolats de Tarragona, Lleida, Girona et Castelló d'Empuries). Par contre, les figures isolées, en pierre calcaire, en albâtre ou en bois, sont innombrables. Exécutées d'après un nombre limité de types iconographiques, elles sont parfois de haute qualité, mais dans la plupart des cas il s'agit plutôt de pièces médiocres, n'ayant d'autre caractère que le charme spontané d'une tradition fidèlement suivie. Les sculpteurs des XIV^e et XV^e siècles trouvèrent un terrain propice au développement des formules du haut et du bas relief dans les grands retables formés par une superposition symétrique de compositions entourées de motifs ornementaux souvent ajourés.

Les sépulcres devinrent les œuvres par excellence où l'artiste put faire valoir son talent. C'est dans les statues couchées des tombeaux des grands personnages que l'on doit chercher la personnalité de l'artiste. Elles témoignent que la sculpture gothique catalane atteignit à l'équilibre et à la pureté des œuvres classiques, et que, sans jamais perdre ses qualités caractéristiques, puisées dans la race, elle sut s'élever jusqu'au niveau artistique des hautes écoles de cette époque.

Il est évident qu'il y avait en Catalogne un certain nombre d'ateliers de sculpture situés près des carrières d'où l'on extrayait les matières premières. Mais si on fouille l'histoire des sculpteurs catalans on y découvre très clairement l'arbre généalogique d'une sorte de dynastie de grands maîtres, qui recevaient directement les influences étrangères et qui inspiraient à leur tour leurs collègues.

On ne peut commencer la description sommaire des œuvres de la sculpture gothique catalane autrement que par les images du tympan d'un portail du cloître de la cathédrale de Girona et d'un groupe de la Crucifixion de la même cathédrale. Tous deux accusent la main d'un grand sculpteur formé dans le canon roman, mais déjà influencé par les premières tendances de l'art gothique. L'analyse de ces sculptures établit un rapport entre elles et l'image centrale et quelques images des apôtres de la cathédrale de Tarragona, qui sont des sculptures complètement gothiques.

Nous savons que celles-ci sont l'œuvre de Maître Bartomeu, d'après une commande de 1278. Maître Bartomeu est aussi l'auteur de quelques-uns des reliefs de l'autel en argent de la cathédrale de Girona, commencés en 1320. Toutes ces œuvres nous le révèlent comme un des plus grands artistes de son temps.

Jacques de Faveran, architecte des cathédrales de Narbonne et de Girona, sculpta en 1322 dans cette dernière le tombeau de Guillem de Villamarí. Quatre ans après, Maître Joan (Jean de Tournai ?) avait fini le sépulcre de Sant Narcis de Girona. Nous pouvons placer dans le premier tiers du XIV^e siècle la date de construction d'un groupe d'œuvres qui, si elles ne sont pas dues à la main d'un seul maître, sont sûrement issues d'un seul atelier : l'autel d'Anglesola (Museum of Fine Arts, Boston), le tombeau de Ramon Folch de Cardona (monastère de Poblet), le tombeau d'Armengol VII d'Urgell (Metropolitan Museum of New York), la sculpture de la porte du chœur et le tombeau de l'archevêque Joan d'Arago (1330), de la cathédrale de Tarragona. C'est peut-être dans les œuvres de ce groupe, toutes de premier ordre, que l'on découvre les traces les plus profondes de l'influence française. De cette époque, nous avons des références des travaux de Pierre de Guines à Lleida, et de Maître Reynard à Santes Creus.

Maître Ramon est l'auteur du retable du château de Santa Pau (1340). Par analogie nous pouvons attribuer à son entourage le sépulcre d'Elisenda de Moncada dans le monastère de Pedralbes (1340) et les sculptures d'une chapelle de la cathédrale de Tarragona.

Pendant la première moitié du XIV^e^ siècle il y eut à Sant Joan de les Abadesses un atelier de sculpture où l'on travaillait l'albâtre extrait des carrières de Beuda. Les documents nous parlent de la collaboration de sculpteurs d'Italie. Cela expliquerait le caractère italianisé des sculptures de cet atelier, parmi lesquelles il faut citer le retable de la Verge Blanca, le retable de Baget, le sépulcre du Beat Miró, d'auteur anonyme, et le retable peint par Jaume Saulet (1341).

Un autel de Corneilla du Conflent, daté (1345) et signé de Jaume Cascalls, nous fournit la première œuvre de ce grand sculpteur, un des membres de la dynastie à laquelle nous avons fait allusion. Cascalls hérita des trouvailles de Maître Bartomeu, de la préciosité de Maître Ramon et de la claire composition de l'école de Sant Joan de les Abadesses. Sa carrière fut longue, féconde et semée d'œuvres de haute qualité. Outre le retable de Corneilla il faut mentionner la figure de Charlemagne (cathédrale de Girona), le relief du tombeau de Pons de Gualba (cathédrale de Barcelone), le retable et les sépulcres de Poblet terminés en 1377, le retable de Santa Ursula (Sant Llorenç, à Lleida), le groupe du sépulcre du Christ (Musée de Girona), le sépulcre du monastère del Puig (Valence) et les images des apôtres du portail de la cathédrale de Tarragona (1379). Les œuvres de Cascalls exercèrent une puissante influence sur les ateliers locaux de Tarragona et de Lleida.

Maître Aloi, collaborateur de Cascalls, travaillait en 1337 à Poblet. Il est l'auteur du retable des Tailleurs de la cathédrale de Tarragona (1368), des stalles du chœur de la cathédrale de Girona (1351). Jordi de Deu était un esclave grec. Il travailla comme aide-sculpteur de Cascalls pour les tombeaux de Poblet en 1377. Il est l'auteur de diverses œuvres de Cervera, Forés, Santa Coloma de Queralt, Ripoll, Girona, Poblet et Barcelone. Nous avons des renseignements sur son activité jusqu'en 1402, lorsque, déjà libéré, il prit le nom de Jordi Johan. Dalmau Balcells avait fait en 1375 un retable pour la cathédrale de Tarragona, dont on ne conserve qu'un petit fragment.

Parmi les sculpteurs anonymes de l'école de Tarragona il faut réserver une place d'honneur à ceux qui sculptèrent les images et les détails ornementaux de la chapelle « des onze mille vierges » et de la salle capitulaire de la cathédrale de cette ville.

L'école de sculpture de Lleida, dont les débuts furent annoncés de façon si excellente par les œuvres de la cathédrale romane, continua à produire des œuvres très personnelles. On attribue à Bartomeu Rubio une image de la Vierge (1362). Guillem Solivella ciselait en 1390 les images des apôtres du portail de la vieille cathédrale de Lleida, conservées, ainsi que l'œuvre de Rubio, au Musée de cette ville. L'abondance de retables en pierre dans la contrée dont Lleida est la capitale, indique l'existence d'un certain nombre de sculpteurs ayant subi l'influence, ou dérivés en quelque sorte, du style de Cascalls. Nous pouvons les diviser, d'après leurs analogies de style, en deux groupes : l'un caractérisé par le retable de Sant Pere (paroisse de Sant Llorenç à Lleida) et l'autre par le retable d'Albesa, inférieur au précédent.

Parmi les grands sculpteurs de la deuxième moitié du XIV^e^ siècle, il faut mentionner Pere Morey, auteur de la Vierge centrale du Portail de la Mer, de la cathédrale de Palma (1389), et son frère Guillem Morey, auteur du tombeau d'Ermesindis (1385) et d'autres œuvres de la cathédrale de Girona. Pere Moragues, sculpteur et orfèvre descendant de l'art de Berneç (auteur d'une partie de l'autel en argent de Girona), sculpta le tabernacle de Daroca (1386) et le tombeau de Lope de Luna de la cathédrale de Saragossa (1382) ; Pere ça Anglada, qui fut le plus grand sculpteur de la période de transition entre le XIV^e^ et le XV^e^ siècle, est l'auteur des stalles du chœur de la cathédrale de Barcelone, du sépulcre de Sant Oleguer, de Barcelone (1406), d'un sépulcre de la cathédrale de Girona et de beaucoup d'autres œuvres ; Pere Oller, élève de Pere ça Anglada, est l'auteur du maître-autel de la cathédrale de Vic (1420) et de diverses œuvres qui se trouvent à Girona, Vic, Banyoles, Barcelone, Poblet, Besalù, etc.

Cependant le plus important sculpteur catalan du XV^e^ siècle est Pere Joan, fils de Jordi de Deu, qui, d'après les documents, travailla de 1406 jusqu'en 1455 à Barcelone, Girona, Tarragona, Saragossa et Naples, souvent au service d'Alphonse le Magnanime. C'est un artiste d'une puissante fantaisie, d'une technique parfaite et d'un art de haute qualité. Il est le représentant le plus complet du style international en Catalogne. Ses œuvres les plus remarquables sont : la façade de la « Generalitat » (1418), le maître-autel de la cathédrale de Tarragona (1426), les soubassements des apôtres du côté gauche de la cathédrale de Girona, et le maître-autetl de la cathédrale de Saragossa (1434).

Parmi les sculpteurs postérieurs à Pere Joan, les plus remarquables sont : Antoni Claperôs, auteur de diverses œuvres de la cathédrale de Barcelone (1440-1450) ; Joan Claperós, son fils, auteur des apôtres du portail de la cathédrale de Girona (1460) ; le maître inconnu de la magnifique déco-

ration de la chapelle de Saint-Georges à Poblet (seconde moitié du XV^e siècle); Vicents Borràs, auteur du retable de Castelló d'Empuries (1483); et beaucoup d'autres dont l'art accuse la décadence. Quelques sculpteurs dont on parle dans les documents de la fin du XV^e siècle sont étrangers. Ce sont eux qui conduisirent vers la Renaissance.

Il faut étudier ensemble, avec l'œuvre des sculpteurs, les pièces d'orfèvrerie dont la Catalogne est particulièrement riche. On ne connaît pas encore l'histoire des orfèvres romans de la Catalogne. Par les anciens inventaires nous savons l'existence de pièces très importantes, mais malheureusement disparues. Nous avons déjà mentionné comme la plus ancienne parmi les pièces conservées l'autel portatif de Sant Pere de Roda. Nous pouvons y ajouter la croix de Riells en argent, pièce capitale du XII^e siècle. Mais la liste est très maigre.

Par contre l'œuvre des orfèvres des XIV^e et XV^e siècles peut être comptée parmi les plus belles du monde. Au début du XIV^e siècle Girona était un centre de production de pièces en argent ciselé, repoussé, estampé et émaillé. On compte parmi ses orfèvres les meilleurs sculpteurs de l'époque. Maître Bartomeu commença en 1320 le maître-autel de la cathédrale de Girona, terminé par Pere Berneç en 1358; en 1326 était déjà terminé le grand baldaquin d'argent repoussé de la même cathédrale; à la même époque appartiennent une série de croix processionnelles, parmi lesquelles se détache celle de Vilabertran. A Barcelone il y avait aussi une école importante d'orfèvres : en 1383 Francesc Vilardell fut payé pour l'œuvre de la croix de Santa Eulalia de la cathédrale de Barcelone; en 1386 le sculpteur Pere Moragues avait déjà terminé le tabernacle de Daroca, déjà mentionné.

L'orfèvrerie fleurit également à Vic, à Tarragona, à Morella, à Perpignan, à Montblanc, à Cardona, à Lleida, à Castelló d'Empuries et à Manresa. On conserve une grande série d'œuvres anonymes des XIV^e et XV^e siècles, parmi lesquelles il faut citer la croix des Montcades de la cathédrale de Tortosa, les coffres de Sant Cugat, de Camprodon, de Banyoles, et les bustes reliquaires d'Arles-sur-Tech.

la peinture gothique

Vers la fin du XIII^e siècle les peintres de retables, fresques et devants d'autels incorporèrent, petit à petit, tous les éléments de l'art nouveau venant du Nord par le truchement des manuscrits enluminés. De cette façon fut créé le style classé sous le nom de franco-gothique, style dérivé des traditions romanes, modelé sobrement, qui dessine à ligne sèche sur tonalité violente et plane.

Il était comme une préface au style italo-gothique, qui se perpétua dans l'école catalane jusqu'à la fin du XIV^e siècle. Les écoles italiennes les plus influentes furent celles de Sienne et de Florence. Il est très probable que le contact entre les peintres catalans et les italiens se fit par l'intermédiaire des écoles d'Avignon et de Naples.

Le premier grand maître de l'art italo-gothique en Catalogne est Ferrer Bassa (1324-1378), auteur de la décoration murale de la chapelle de Sant Miquel, de Pedralbes. Dans son œuvre se mêlent et s'équilibrent l'ironie et le drame brutal, de source nettement indigène, et l'idéalisme de provenance italienne. Malgré la forte influence siennoise, l'œuvre est très loin d'être un plagiat.

La période contemporaine et celle qui suit immédiatement Ferrer Bassa sont représentées par une série d'œuvres anonymes, parmi lesquelles il faut citer le retable de Saint-Etienne, d'Estopinyà, échantillon de l'influence florentine; le maître-autel de Tortosa; et une série de retables de l'école de Tarragona, dont celui du maître anonyme des retables de Sant Bartomeu à Tarragona et des Saints-Jean au Museu d'Art de Catalunya.

Pendant la seconde moitié du XIV^e siècle vivait un grand maître inconnu, que l'on désigne sous le nom de Maître de Saint-Marc, auteur de plusieurs peintures sur bois d'une grande qualité artistique, qui représentent une phase de l'art italo-gothique plus avancé que celui de Ferrer Bassa. Son chef-d'œuvre est le retable de Saint-Marc, de l'église de Manresa.

L'influence de Sienne se fit sentir sur les ateliers de la Catalogne jusqu'à la fin du XIV^e siècle. La mode des grands autels à plusieurs compositions, montés sur une prédelle, provoqua la création d'ateliers qui, sous le nom d'un grand maître, produisaient un nombre considérable d'œuvres assez souvent d'une qualité secondaire. Le grand atelier de cette époque est celui des frères Jaume et Pere Serra (1361-1400). De style profondément siennois mêlé de conceptions originales, il exerça son influence sur tous les artistes contemporains. Parmi les œuvres de Jaume Serra on peut citer le retable du couvent du sacré tombeau de Saragossa (1361), le retable de Sixena, ceux de Palau, d'Ira-

valls, de la cathédrale de Barcelone, de Gualter et d'autres. De Pere Serra nous connaissons les retables de Manresa, de Sant Llorenç de Morunys, de Segorbe, de Santa Clara, de Tortosa, et d'autres.

De l'atelier des Serra sont sortis les peintres : Maître de Cardona, Bernat de Montflorit, Domènec Valls, Jaume Cabrera et Jaume Ferrer I.

Avec les premières années du XV^e siècle le style international produit par la fusion des écoles italienne, française, allemande, fit la conquête de la Catalogne. Le Maître de Guimerà est le peintre qui opère la transformation du style jusque là adopté. Son œuvre, d'une surprenante richesse de couleur, et d'une ligne sobre et bien composée, peut être placée au premier rang des meilleures œuvres européennes de son temps. Son chef-d'œuvre est le retable de la Création du Musée de Vic.

Le peintre qui représente le mieux en Catalogne le style international est Lluis Borrassà, peintre de Girona, fondateur à la fin du XIV^e siècle d'un atelier barcelonais où il travailla une trentaine d'années. La peinture de Borrassà est vive et riche de couleur. Sa composition est pleine de petits détails, puisés dans la vie réelle, et en contraste avec les scènes religieuses, d'un réalisme brutal. Les personnages de Borrassà sont habillés selon la mode de l'époque, et sont en général de vrais portraits, de ses concitoyens. Les documents sur sa vie sont aussi nombreux que son œuvre, dont les exemplaires les plus importants sont le retable de Guardiola, ceux de Manresa, de Santa Clara, de Gurp, et beaucoup d'autres.

Parmi les artistes de son entourage il faut citer Grau Gener, souvent collaborateur de Borrassà, auteur du retable de Sant Bartomeu et Santa Caterina de la cathédrale de Barcelone; Mateu Ortoneda, peintre de quelques volets de Tarragona; Maître de Penyafield; Jaume Cirera; etc.

Dans le deuxième quart du XV^e siècle naquit, sous l'héritage du Maître de Guimerà et transformé bientôt par l'influence flamande, le peintre connu sous le nom de Maître de Saint-Georges. Ses tableaux sont sans doute les plus attirants de l'école catalane. Ses compositions, pleines d'anecdotes et de lyrisme, ont toujours une grâce infinie et une expression cultivée, avec de légères touches d'ironie. Il est le véritable pionnier du style franco-flamand en Catalogne. Parmi ses œuvres, qui couvrent tout le milieu du XV^e siècle, on peut détacher les retables de Pubol, de la cathédrale de Barcelone, de la cathédrale de Tarragona, de Poblet, et d'autres encore.

A la même époque l'atelier établi à Lleida par Jaume Ferrer, élève des Serra, donna naissance à une grande école régionale de peinture dont les élèves et les œuvres se trouvent éparpillées dans la province de Lleida et dans celle de l'Aragon. Cet atelier travailla pendant plus de cinquante années sous la direction des membres de la famille Ferrer. Jaume Ferrer I développa et transforma légèrement, sous l'action du style international, les formules créées par les Serra. Son chef-d'œuvre est le retable de la Cène de Solsona. Jaume Ferrer II, influencé par le Maître de Saint-Georges, réalisa un nombre considérable de retables, dont le plus important est celui d'Alcover.

Vers le milieu du XV^e siècle s'établit à Barcelone Lluis Dalmau, peintre d'origine valencienne formé sous la discipline de l'école de Bruges. Son unique œuvre conservée est le retable des Conseillers de Barcelone (1445), de technique et d'esprit flamands.

Parmi les peintres contemporains de Dalmau se détachent, soit par les notices conservées sur eux, soit par quelques retables qui sont parvenus jusqu'à nous, Bernat Martorell, Pere Garcia de Benabarre, Miquel Nadal et le Maître de Saint-Quirse.

De l'atelier de ce dernier est sorti le grand Jaume Huguet, qui eut le plus grand atelier barcelonais de la fin du XV^e siècle, et dont l'activité va de 1448 à 1486. Le style d'Huguet, malgré les nombreux collaborateurs auxquels il avait fait appel pour exécuter les multiples commandes qu'il recevait, est sobre, conscient et fort. Grand dessinateur et très habile dans l'art de composer, il peut être tenu pour le premier peintre de la Catalogne. Influencé par l'école flamande, il en fait un tout autre usage que Dalmau. Tandis que celui-ci suit de très près l'œuvre de Van Eyck, au contraire Huguet l'enrichit de toutes les recherches et de tout l'esprit des écoles indigènes et développe l'esprit et la technique du Maître de Saint-Georges.

L'art de Jaume Huguet fut le centre autour duquel tourna toute la constellation des peintres de la fin du moyen âge, tels que les frères Bergós (auteurs du retable de Granollers), Jaume Guardia et d'autres.

Par un hasard du destin, Barcelone devint pour très longtemps la patrie adoptive des deux plus grands peintres espagnols de la fin du XV^e siècle; Maîtres Alfonso et Bartomeu Bermejo, tous deux procédant de l'école de Cordoue. Du premier on conserve seulement deux volets du retable, peint en 1473, dans le monastère de Sant Gugat del Vallés. Bermejo a laissé plusieurs œuvres en Aragon et en Catalogne. En 1490 il signa le grand tableau de la Pietà de Barcelone. L'œuvre de ces deux peintres est un mélange d'influences italienne et flamande vivifiées par l'esprit hispanique.

L'art des brodeurs eut en Catalogne des représentants qui atteignirent à la qualité des grands maîtres de la peinture. De la période romane, la cathédrale de Girona conserve la fameuse tapisserie brodée de l'Apocalypse, une des œuvres les plus importantes de l'art occidental du XI^e siècle, pleine encore des traditions classiques. Du siècle suivant on conserve, provenant de la Seu d'Urgell, un devant d'autel avec le Pantocrator et des apôtres (Victoria and Albert Museum, Londres) et une œuvre figurant St. Od (Museu d'Art de Catalunya), signée par Elisava.

La tradition fondée sur des bases aussi précieuses produisit pendant la période gothique une quantité d'œuvres remarquables qui enrichirent les musées et les cathédrales de la Catalogne. Il faut en citer le devant d'autel de la cathédrale de Girona; le devant d'autel et le complet de Despujol (XV^e siècle) au Musée de Vic; le devant d'autel et le complet de Saint Georges (XV^e siècle) au Museu d'Art de Catalunya. Parmi les brodeurs les plus connus on peut retenir les noms de Jacob Mandil (1358), de Jaume Cupi (1431), d'Antoni Sadurni (1458), de Berenguer Gurea (1494), de Vicens Ermengol (1509), et de bien d'autres.





PL. I. — 1. VUE D'ENSEMBLE DES ÉGLISES SANTA MARIA ET SANT MIQUEL DE TARRASSA.

LES ÉGLISES DE TARRASSA

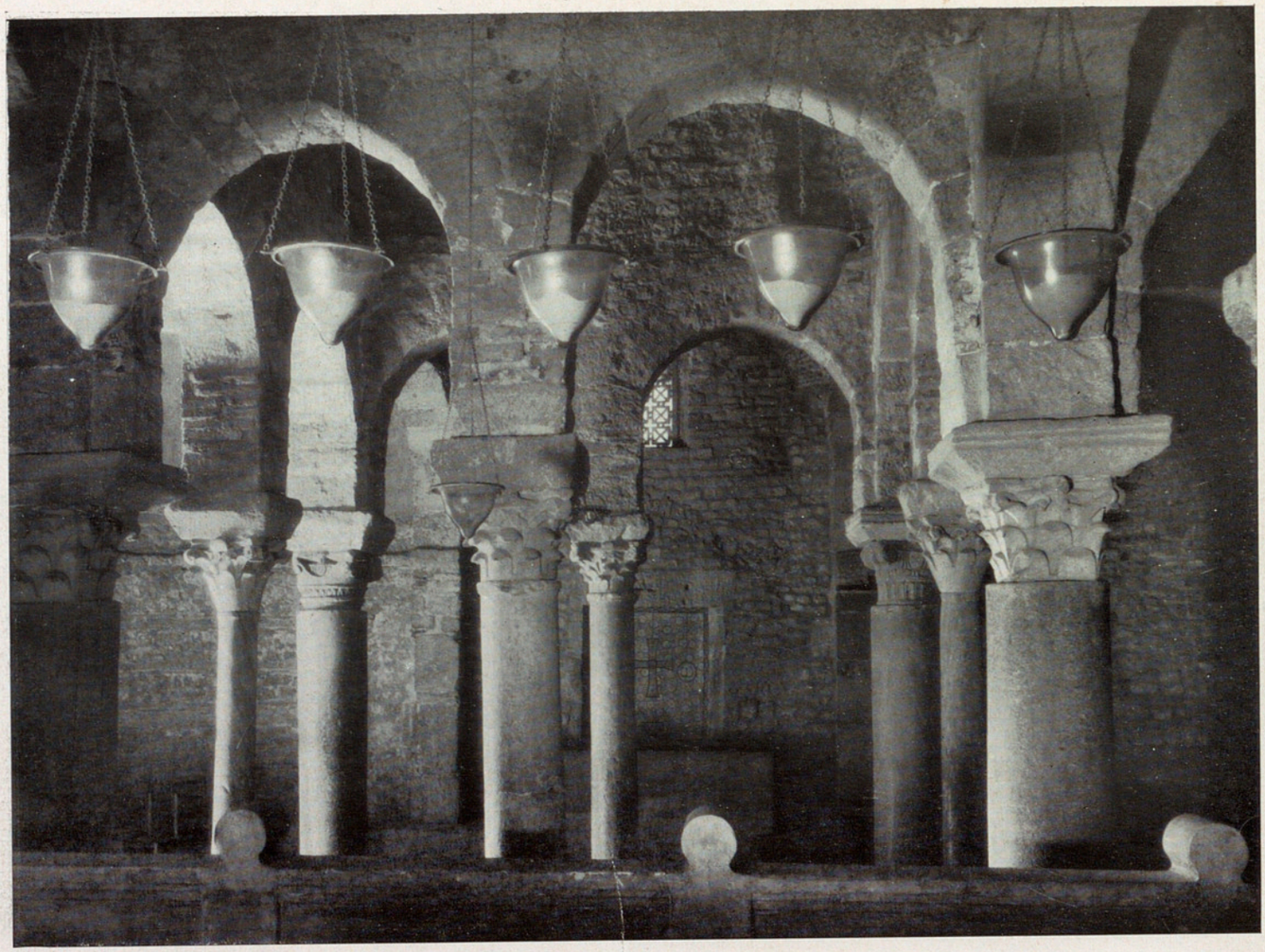
La moderne Tarrassa fut bâtie sur l'emplacement même de l'ancienne Egara,cité d'origine préromane, qui devint siège épiscopal par la scission de l'évêché de Barcelone en 450.

En 614, eut lieu un concile dans la basilique d'Egara. Puis, l'invasion arabe qui détruisit les bâtiments, marqua la fin de la première étape de l'évêché.

Sur ces ruines visigothiques, et avec l'aide des rois de la dynastie carolingienne, les « pionniers de la reconquête » bâtirent trois églises consacrées à Sainte Marie, Saint Michel et Saint Pierre.

En ces dernières années, on a restauré les bâtiments et fait quelques fouilles qui ont permis de résoudre un des problèmes les plus importants de l'art préroman en Catalogne. Au sous-sol de l'actuelle église de Sainte Marie, on a retrouvé la mosaïque qui constituait le sol de la basilique visigothique. On a pu ainsi reconstituer l'aspect d'un édifice à trois nefs. La mesure de la section des piliers indique que la couverture était en bois.

C'est probablement au début du XI[e] siècle, que furent commencées les églises actuelles. Les absides des deux premières et l'ensemble de la troisième procèdent de la même technique constructive. Les fresques, qui ornent l'abside de chacune de ces trois églises, relèvent d'après leurs caractères de l'art du XI[e] siècle. Sainte Marie, fortement remaniée pendant le XI[e] siècle et aujourd'hui restaurée, est devenue un petit musée contenant des retables gothiques d'un grand intérêt.





PL. II. — 2-3. INTÉRIEURS DE L'ÉGLISE SANT MIQUEL DE TARRASSA. IX^{e}-X^{e} SIÈCLES.



PL. III. — 4. FRESQUE. ÉGLISE SANT MIQUEL DE TARRASSA. IX^{e}-X^{e} SIÈCLES (DÉTAIL).


IN PRINCIPIO CREAVIT DS CELV ET TERRAM MARE ET OMIA QVAE IN EIS SVNT
DIXIT QVOQVE DS FIAT LVX ET FACTA EST LVX
DIES SOLIS



PL. V. — 6. TAPISSERIE DE L'APOCALYPSE. X^e-XI^e SIÈCLES. (DÉTAIL). CATHÉDRALE DE GIRONA.



FIG VI. — 7. ÉGLISE SAINT GÉNIS DES FONTS (ROUSSILLON). 1020-1021. (DÉTAIL DU LINTEAU).





M. VII. 90 ÉGLISE SAINT ANDRÉ DE SOREDA (ROUSSILLON). ŒUVRE DU MAITRE DU LINTEAU DE SAINT GÉNIS (DÉTAIL DE LA FENÊTRE).



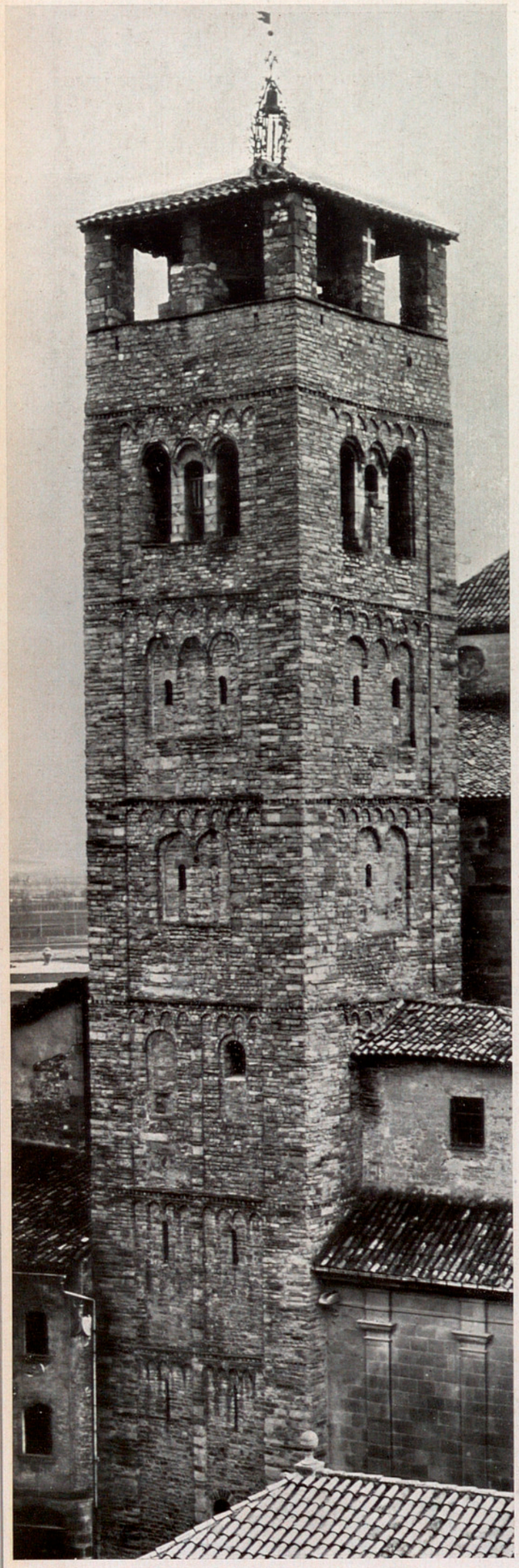
PL. VIII. — 10. FRAGMENT DE L'AUTEL EN MARBRE DE LA CATHÉDRALE DE GIRONA. DÉBUT DU XI^{e} SIÈCLE.



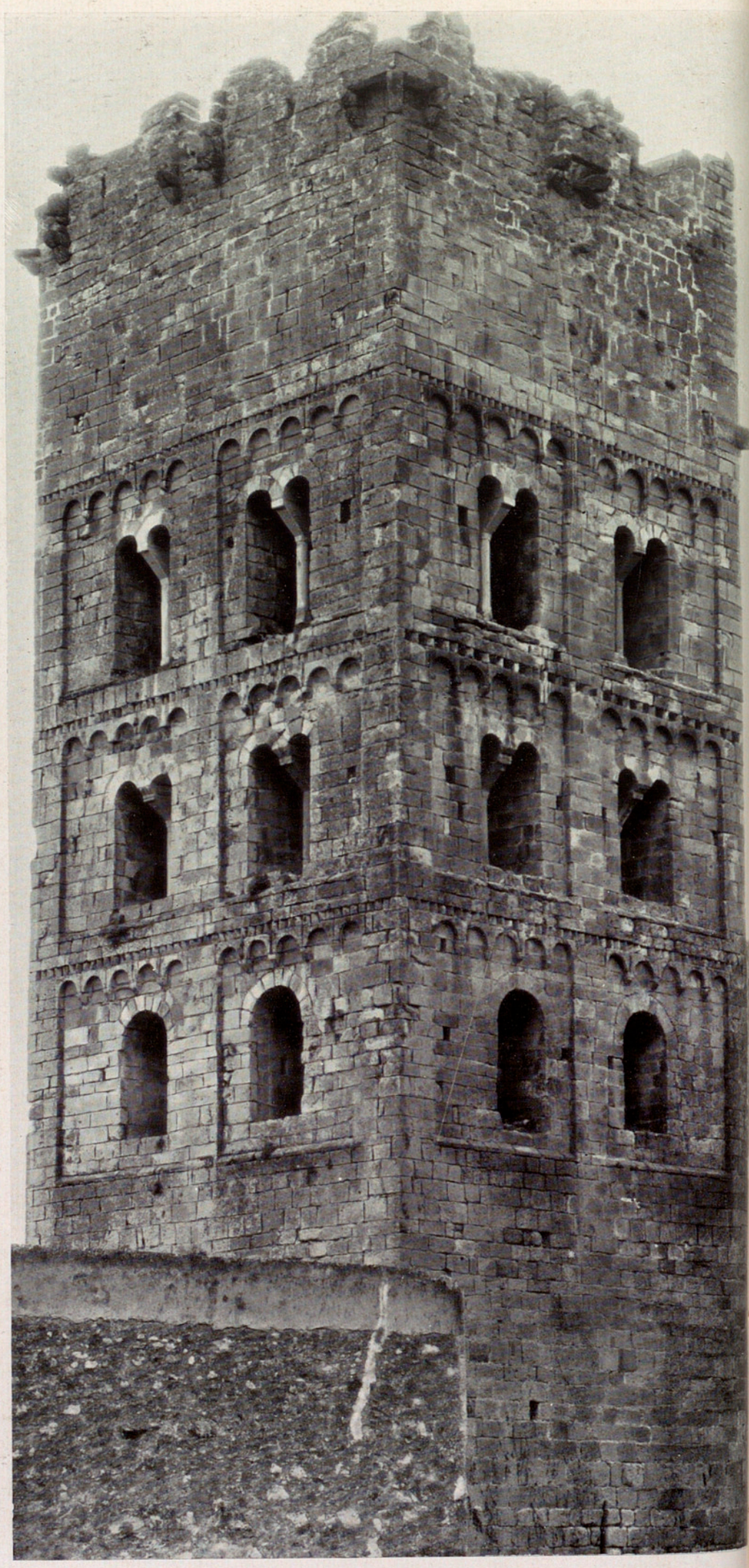
PL. VIII. — 11. DÉTAIL DE L'AUTEL EN PIERRE DE L'ÉGLISE SAINT ANDRÉ DE SOREDA (ROUSSILLON). PREMIÈRE MOITIÉ DU XI^{e} SIÈCLE.



PL. IX. — 12. DÉTAIL DE LA CHAISE ÉPISCOPALE DE GIRONA. VERS 1030.



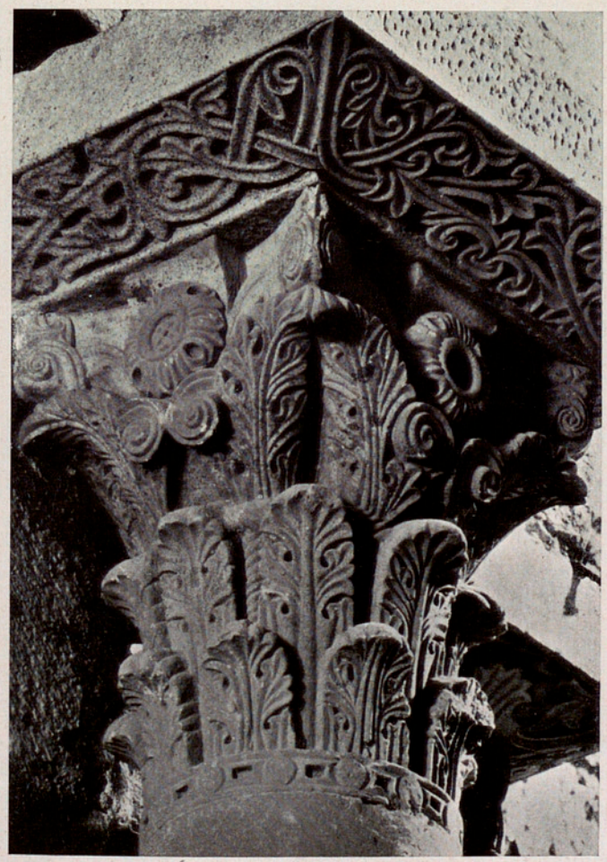
PL. X. — 13. TOUR DE LA CATHÉDRALE DE VIC. XI^{e} SIÈCLE.



14. TOUR DE SAINT MIQUEL DE FLUVIA. VERS 1100.



PL. XI. — 15. VUE D'ENSEMBLE DES RUINES DU MONASTÈRE DE SAINT PERE DE RODA. PREMIER QUART DU XI^{e} SIÈCLE.

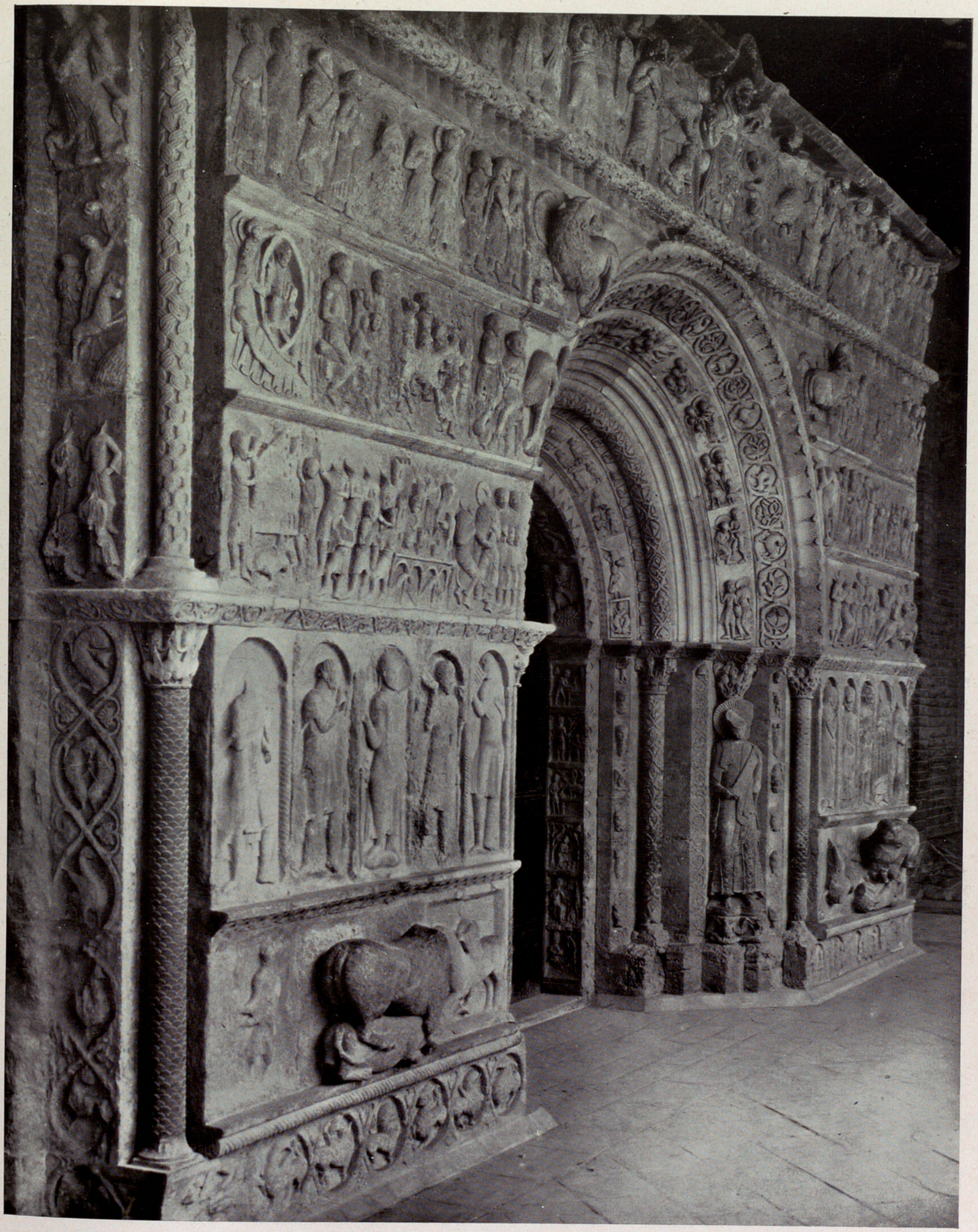




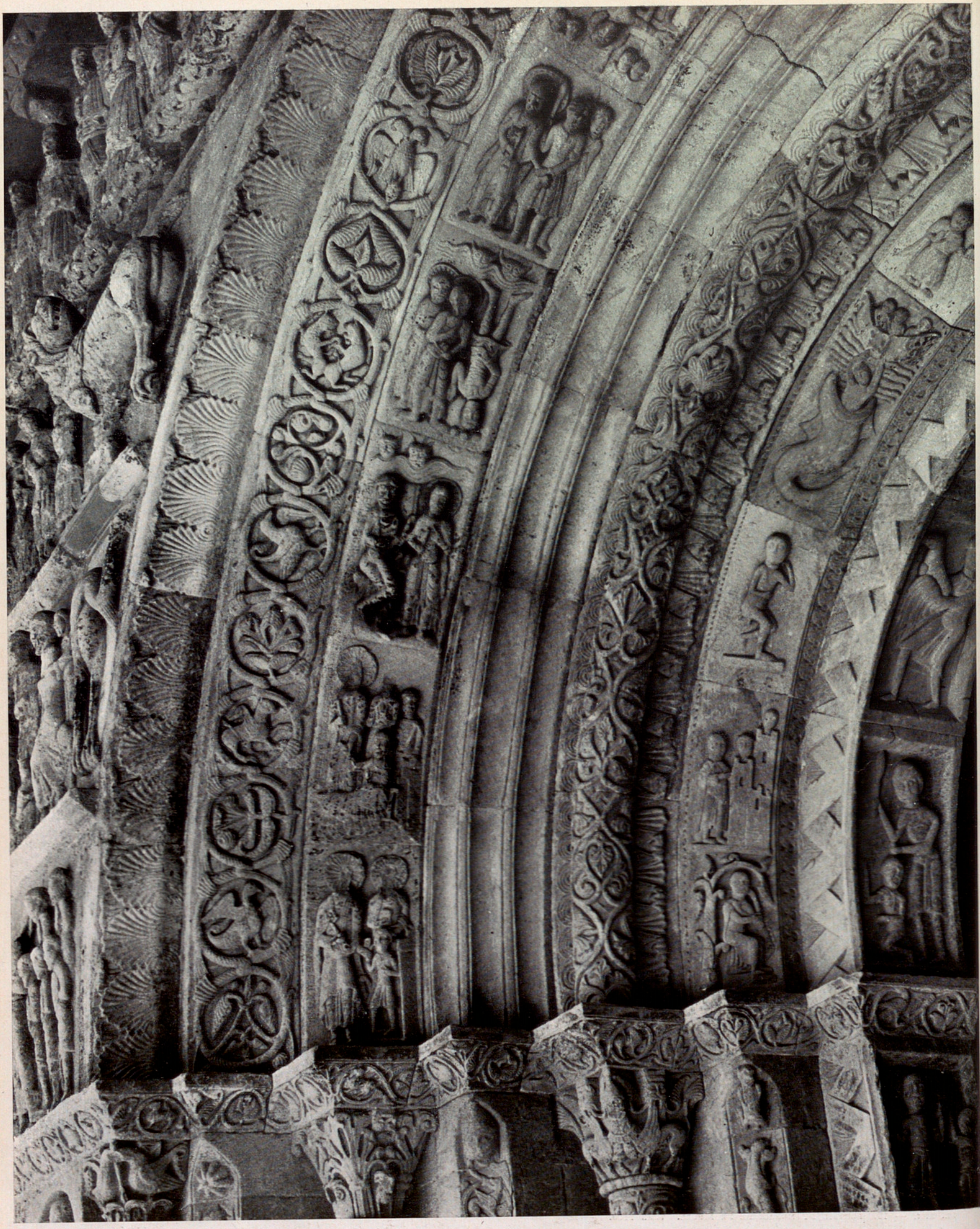
PL. XI. — 16-17. CHAPITEAUX DU MONASTÈRE DE SAINT PERE DE RODA. PREMIER QUART DU XI^{e} SIÈCLE.



PL. XII. — 18. ÉGLISE D'ARLES SUR TECH (ROUSSILLON). MILIEU DU XI^{e} SIÈCLE. SCULPTURE DU TYMPAN.



PL. XIII. — 19. PORTAIL DU MONASTÈRE DE RIPOLL. VERS 1100.



PL. XIV. — 20. PORTAIL DU MONASTÈRE DE RIPOLL. VERS 1100 (DÉTAIL).



PL. XV. — 21. PANTOCRATOR. PORTAIL DE RIPOLL. VERS 1100





PL. XVI. — 22. SAINT PIERRE. PORTAIL DE RIPOLL (DÉTAIL). VERS 1100.

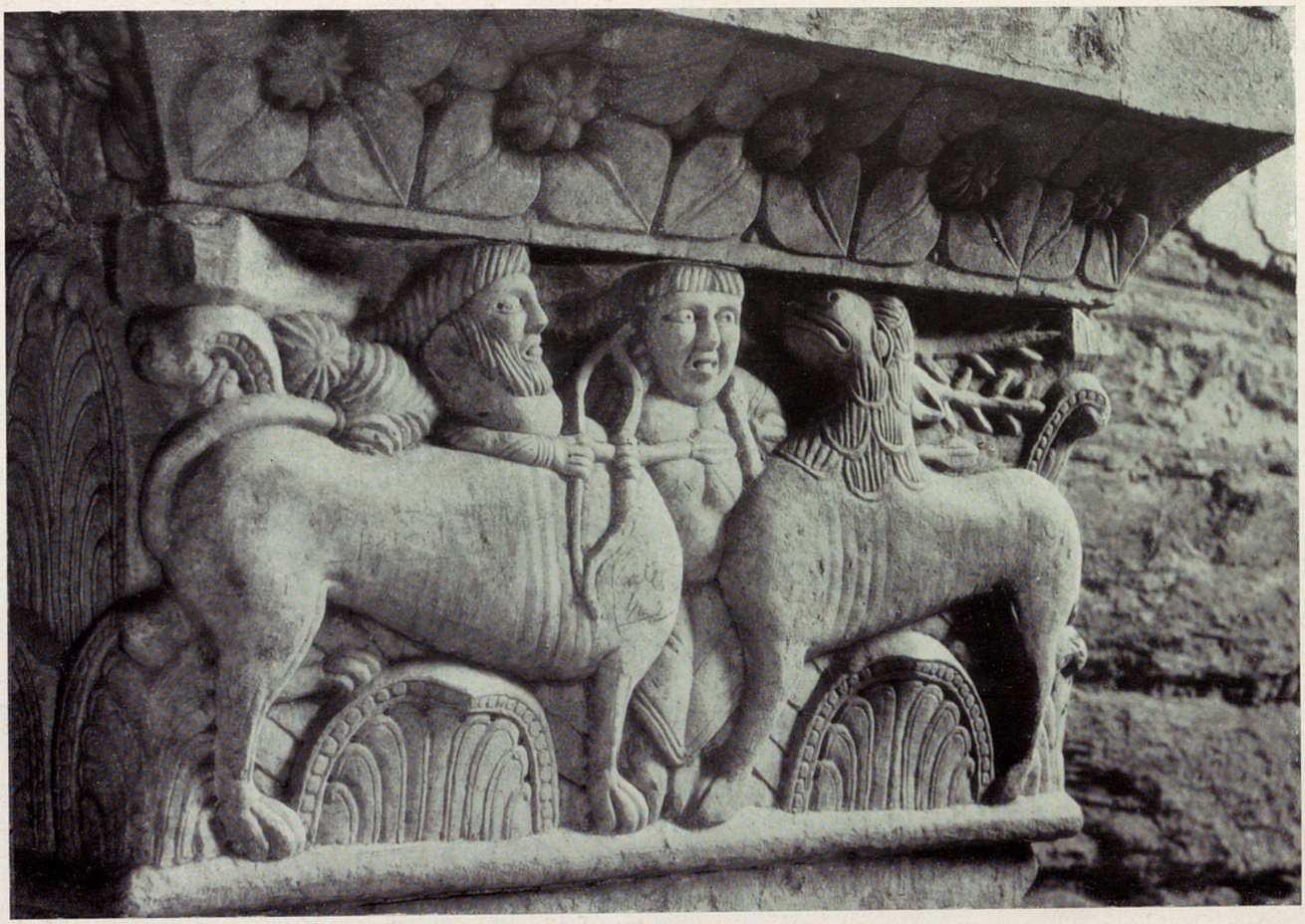
23. COMBAT DE CHEVALIERS. PORTAIL DE RIPOLL. VERS 1100.

24. DÉTAIL ORNEMENTAL. PORTAIL DE RIPOLL. VERS 1100.





PL. XVII. — 25. ÉGLISE DE SERRABONA (ROUSSILLON). PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^{e} SIÈCLE (DÉTAIL DU PORCHE).



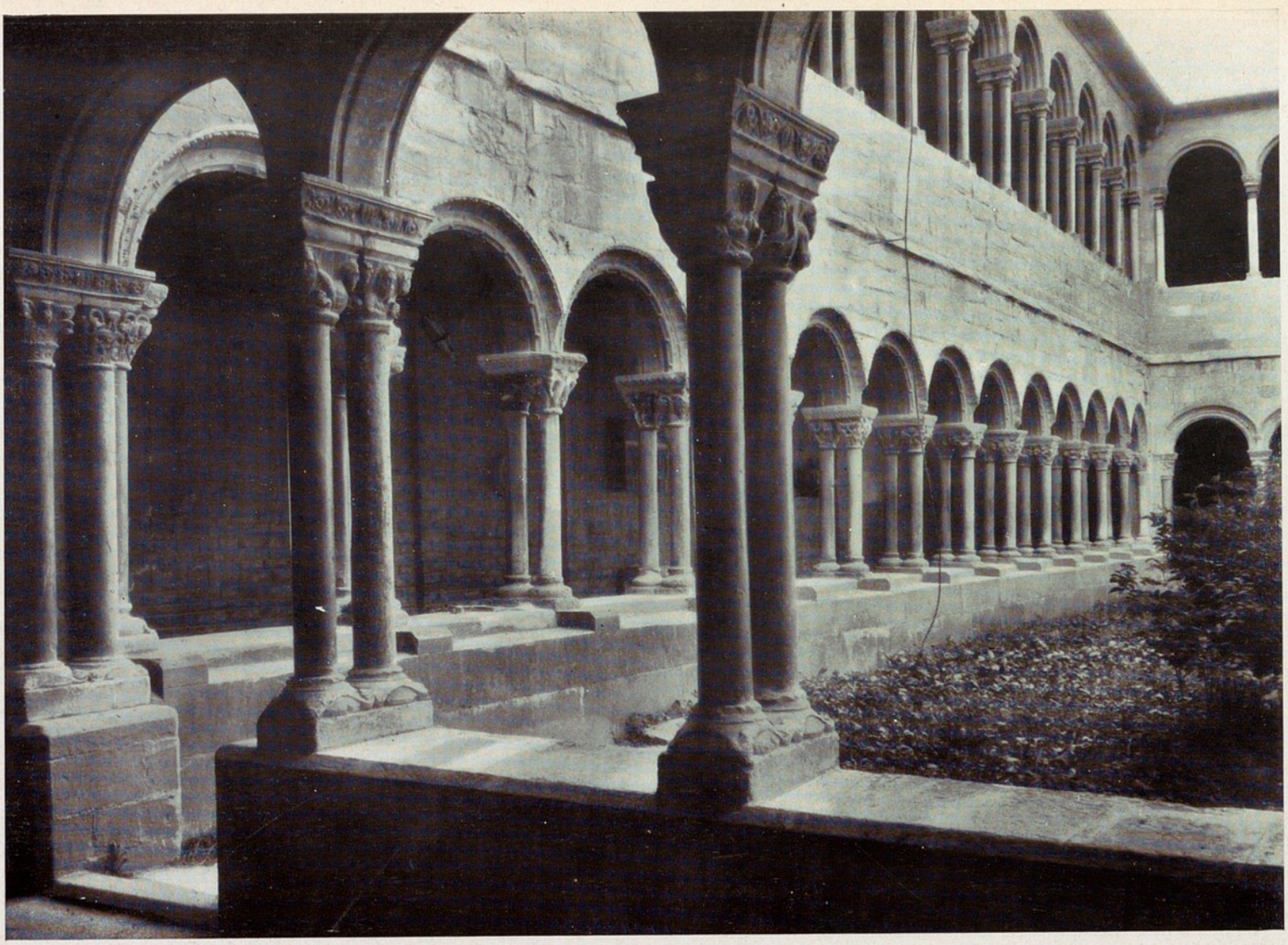
PL. XVIII. — 26. ÉGLISE DE SERRABONA (ROUSSILLON). PREMIÈRE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE (DÉTAIL DU PORCHE).



PL. XVIII. — 27. ÉGLISE DE SERRABONA (ROUSSILLON). PREMIÈRE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE. (DÉTAIL DU PORCHE).

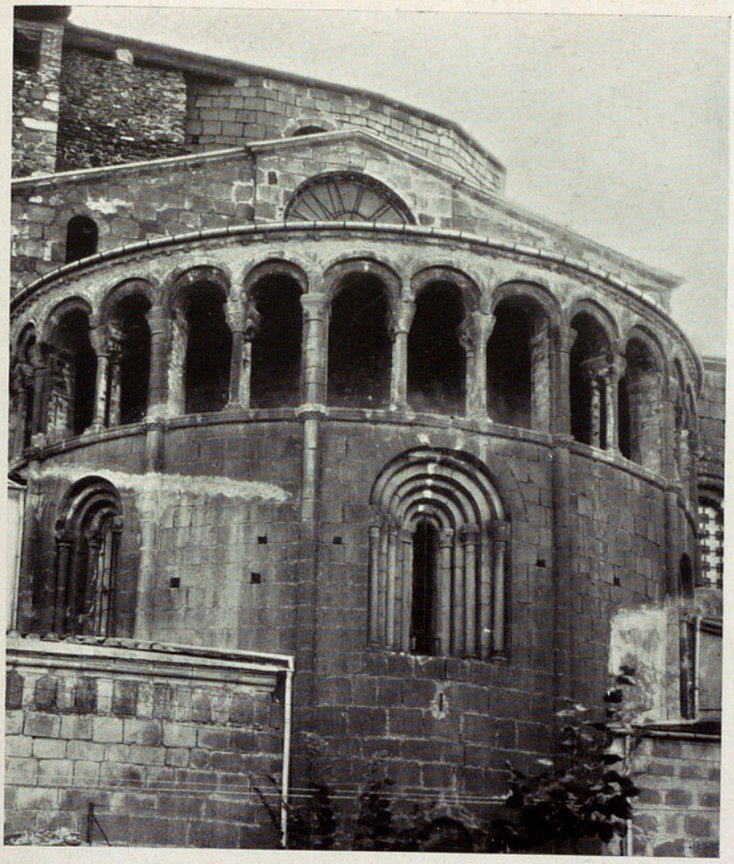


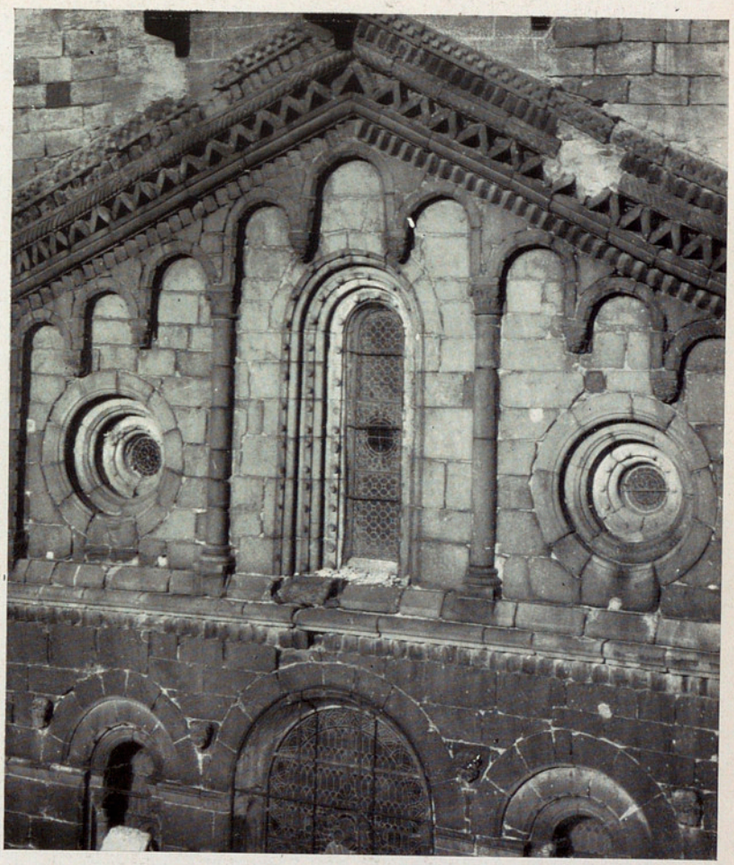
PL. XIX. — 28. ÉGLISE DE CORNELLA DU CONFLENT (ROUSSILLON). SECONDE MOITIÉ DU XII^{e} SIÈCLE. SCULPTURE DU TYMPAN.



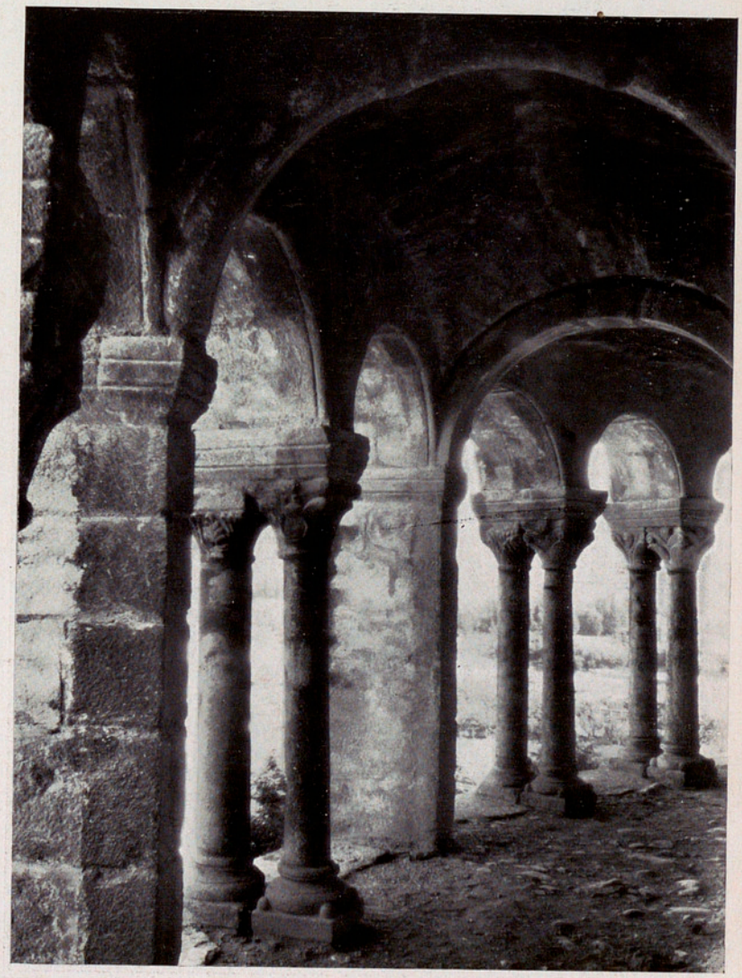


PL. XX. — 29-30. CLOITRE ET CHAPITEAUX DU MONASTÈRE DE RIPOLL. PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^{e} SIÈCLE.









PL. XXI. — 31-34. SEU D'URGELL : ABSIDE, FAÇADE, INTÉRIEURS. XII[e] SIÈCLE.









PL. XXII. — 35-38. CHAPITEAUX DE SANTA MARIA DE L'ESTANY. A) XII^{e} SIÈCLE; B) XIII^{e} SIÈCLE; C) XIV^{e} SIÈCLE; D) XIV^{e} SIÈCLE.





PL. XXIII. — 39-40. ÉGLISE DE COVET. XII[e] SIÈCLE (DÉTAILS DU PORTAIL).

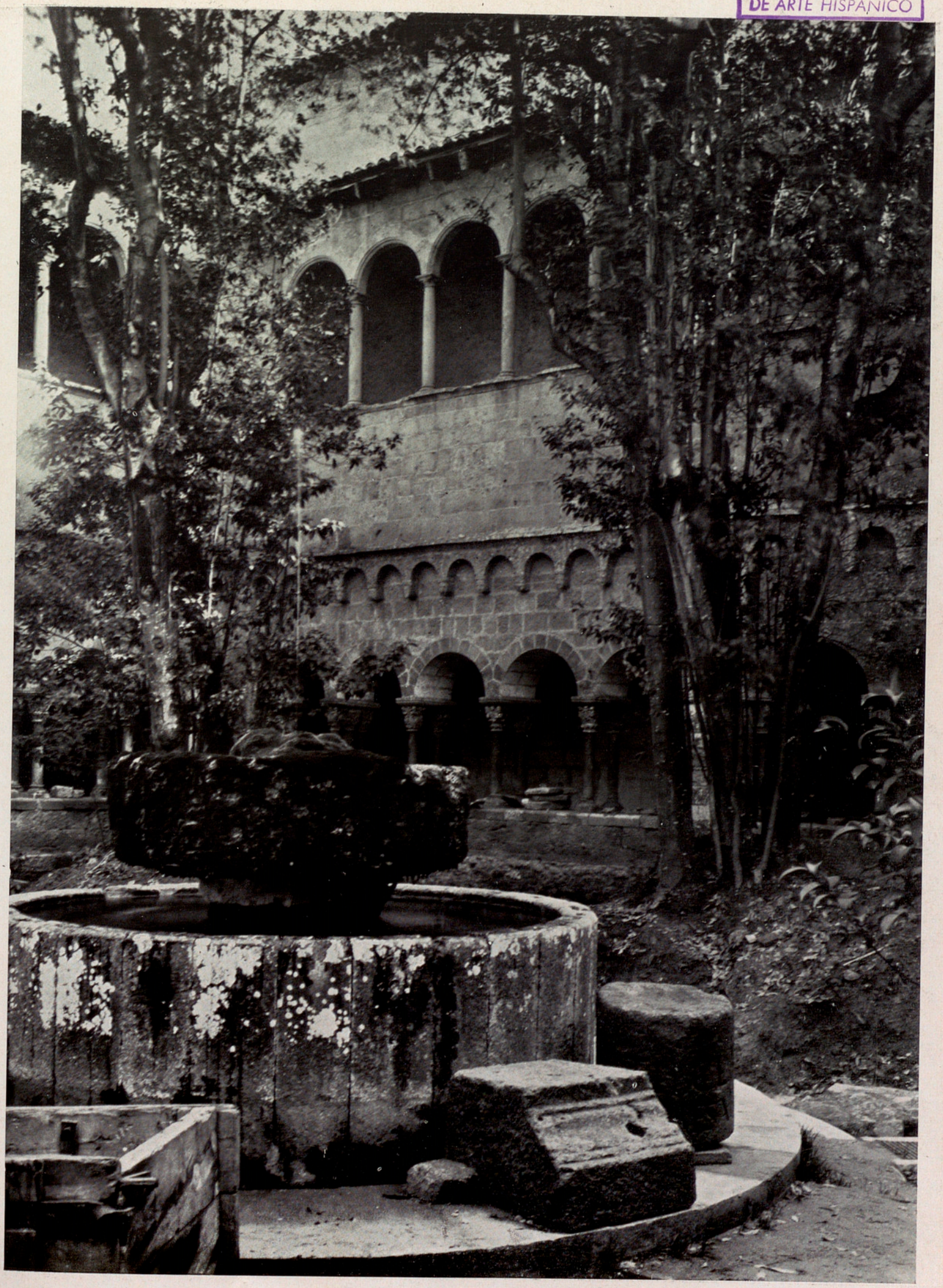






PL. XXIV. — 41-43. CHAPITEAUX DU MONASTÈRE DE SAINT BENET DE BAGES. XII^{e} SIECLE.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



PL. XXV. — 44. CLOITRE DE SAINT CUGAT DEL VALLÉS. SECONDE MOITIÉ DU XII^{e} SIÈCLE.









PL. XXVI. — 45-48. CHAPITEAUX DU CLOITRE DE SAINT CUGAT DEL VALLÉS. SECONDE MOITIÉ DU XII^{e} SIÈCLE.



PL. XXVII. — 49. CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE GIRONA. SECONDE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE.



PL. XXVII. — 50. IMPOSTES DU CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE DE GIRONA. SECONDE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE.





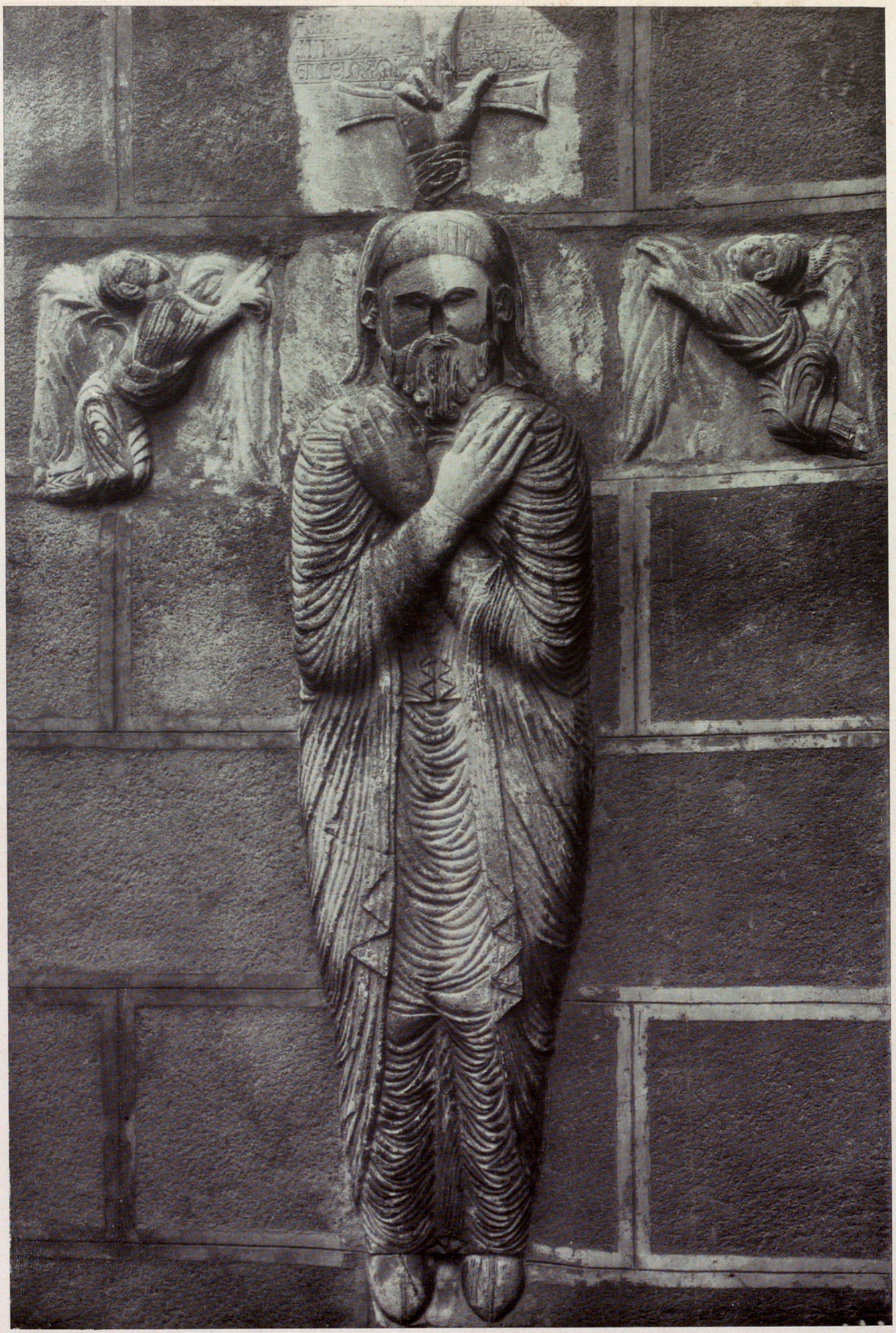


PL. XXVIII. — 51-53. DÉTAILS DES CHAPITEAUX DU CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE GIRONA. SECONDE MOITIÉ DU XII^{e} SIÈCLE.





PL. XXIX. — 54-55. SANT PAU DEL CAMP. BARCELONE. PORTAIL ET CLOITRE. XII^{e}-XIII^{e} SIÈCLE.



PL. XXX. — 36. TOMBEAU DE GUILLEM GAUCELM. ARLES SUR TECH. — VERS 1211



PL. XXXI. — 57. PANTOCRATOR. PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT JEAN LE VIEUX. PERPIGNAN. DÉBUT DU XIII^{e} SIÈCLE.





PL. XXXII. — 58-59. CATHÉDRALE DE BARCELONE. CHAPITEAUX DU PORTAIL. XII^{e} SIÈCLE.

LES CATHÉDRALES

DE LA FIN DU STYLE ROMAN ET DU DÉBUT DU STYLE GOTHIQUE

CATHÉDRALE DE LLEIDA

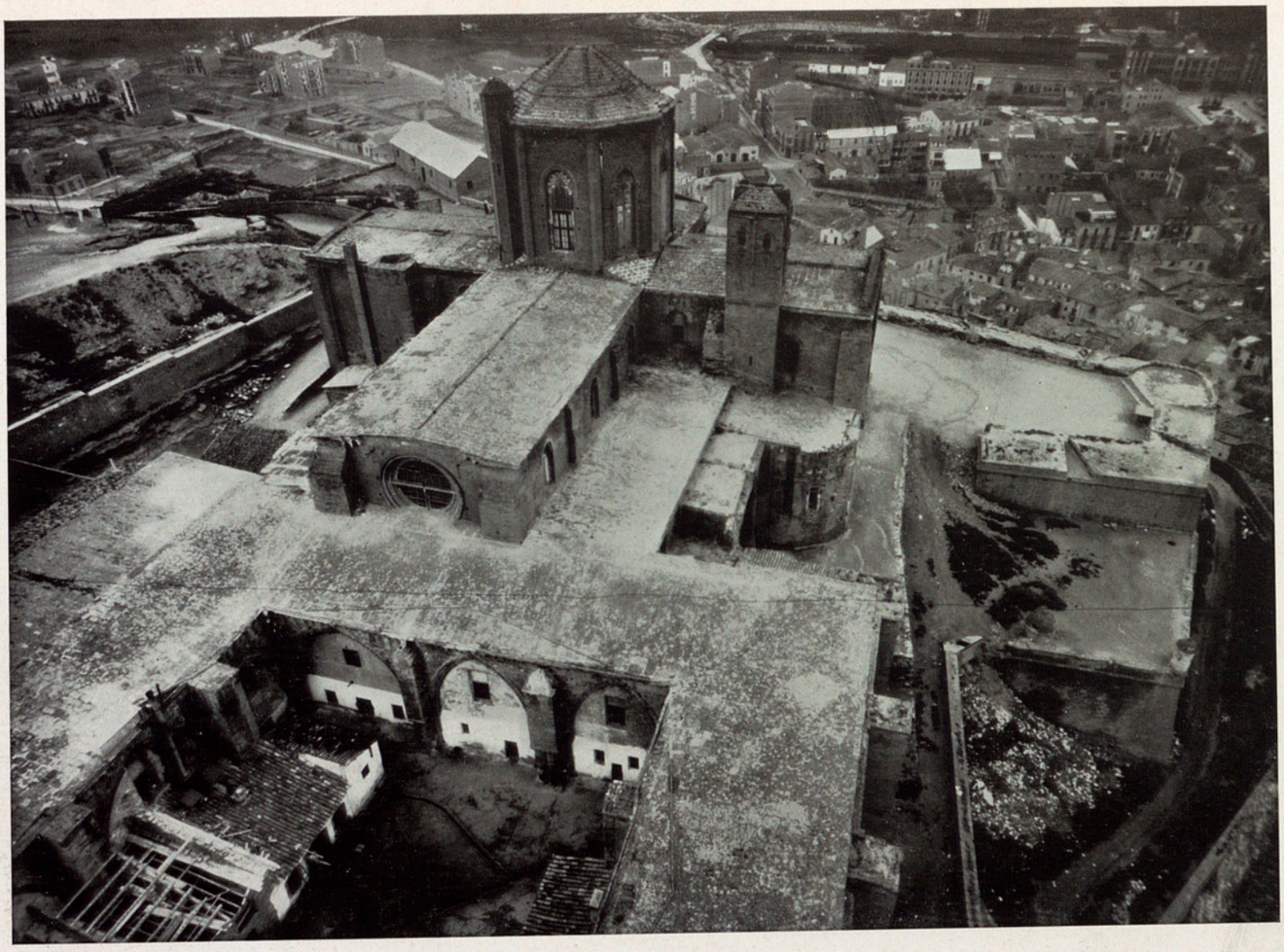
Elle fut commencée en 1203 sur les ruines d'une vieille mosquée arabe. Pere de Coma dirigea la presque totalité des travaux, complétés par Pere Pennafreta. En dépit de son importance l'édifice fut presque terminé en 1278. Au début du XIV^e^ siècle, on poursuivit la construction du cloître, déjà gothique, avec de grandes arcatures aux colonnettes ornées de chapiteaux magnifiquement sculptés. Ce cloître, ainsi que la tour du clocher, la plus belle de la Catalogne, étaient déjà terminés au début du XIV^e^ siècle. Pour punir la Catalogne de sa rébellion, Philippe V transforma la cathédrale de Lleida en château-fort et caserne, profitant ainsi de sa position stratégique.

Ses trois nefs sont à présent divisées en étages qui servent de dortoirs pour les soldats. On voit ainsi des lits auprès de magnifiques chapiteaux. Quant à la grande abside centrale elle sert d'écran pour les séances cinématographiques. Les superbes arcatures du cloître avec leurs broderies de pierre se trouvent encore cachées sous un mur vraiment ignoble. Des travaux sont entrepris depuis des années pour dégager la cathédrale et le cloître.

CATHÉDRALE DE TARRAGONA

C'est un chef-d'œuvre caractéristique de la période où le style roman cède la place au style gothique. Sa construction débuta en 1174; la dernière clé de voûte date de 1278. Le monument fut achevé plus tard avec des changements de style.

Les directeurs des travaux du monument furent tour à



PL. XXXIV. — 60. VUE D'ENSEMBLE DE LA CATHÉDRALE DE LLEIDA.

tour maître Bernard (+ 1256), Guillem de la Mota (+1326), Ramon Albert (+1345) et Bernard de Vallfogona (+1375). La façade de style gothique, est probablement l'œuvre du sculpteur maître Bartomeu qui, en 1278, avait reçu la commande de tailler dans le marbre les grandes figures du portail. Elle fut continuée et terminée par Jaume Cascalls en 1375.

Cette basilique est composée de trois nefs, d'un transept et de cinq absides. Les piliers sont carrés avec des colonnes géminées et d'autres simples, dans les angles.

Le cloître de la cathédrale, qui, déjà, en 1214 était en voie de réalisation, est composé de grandes arcatures de trois arches à deux colonnes. La sculpture des chapiteaux est un des plus beaux exemples de la glyptique en Catalogne à la fin de la période romane.

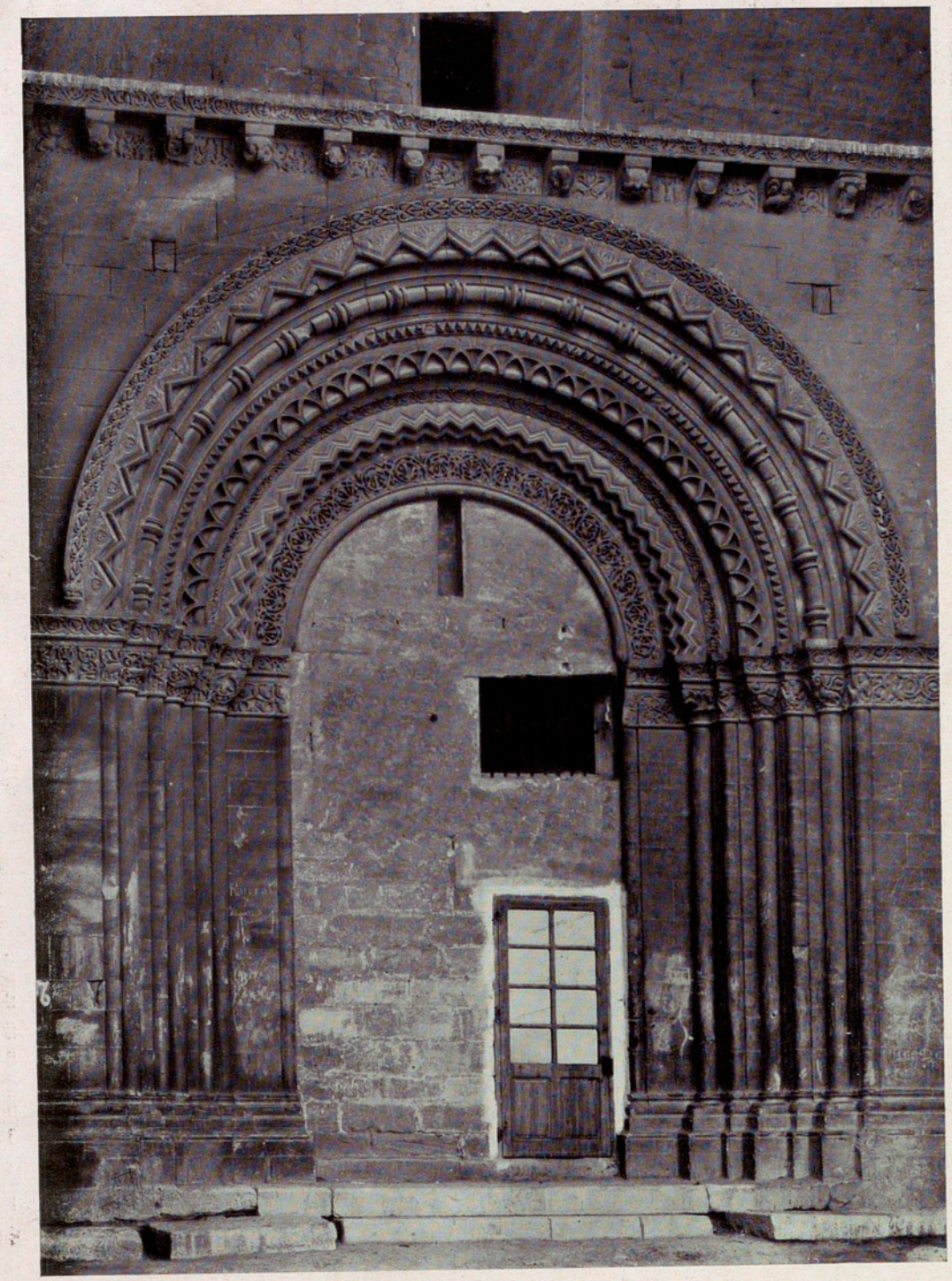
Outre le cloître cette Cathédrale contient le retable de Sainte Tecla, œuvre de Pere Joan, et un véritable musée d'œuvres du Moyen Age et de la Renaissance.



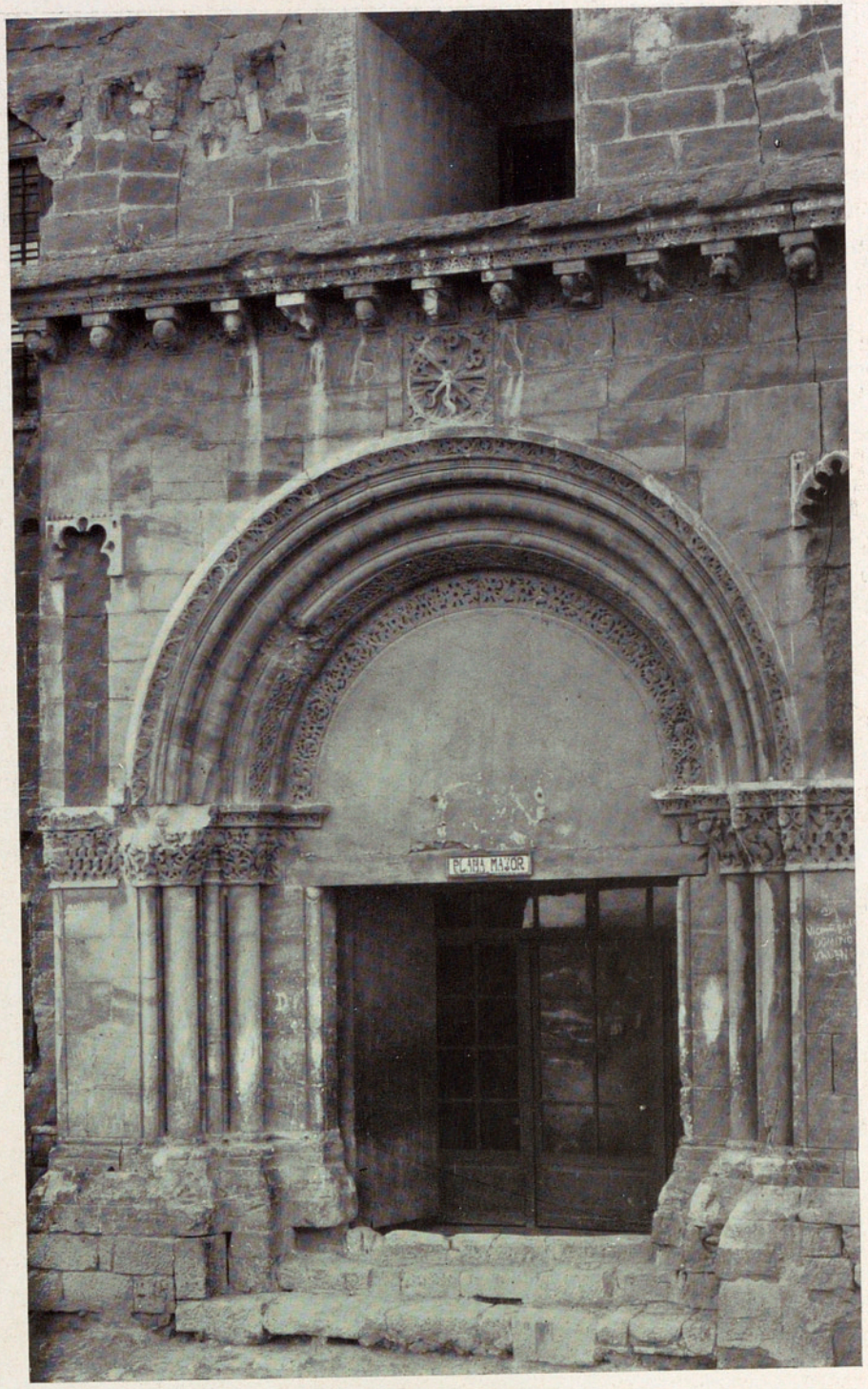
PL. XXXV. — 61. CLOITRE ET CATHÉDRALE DE LLEIDA.



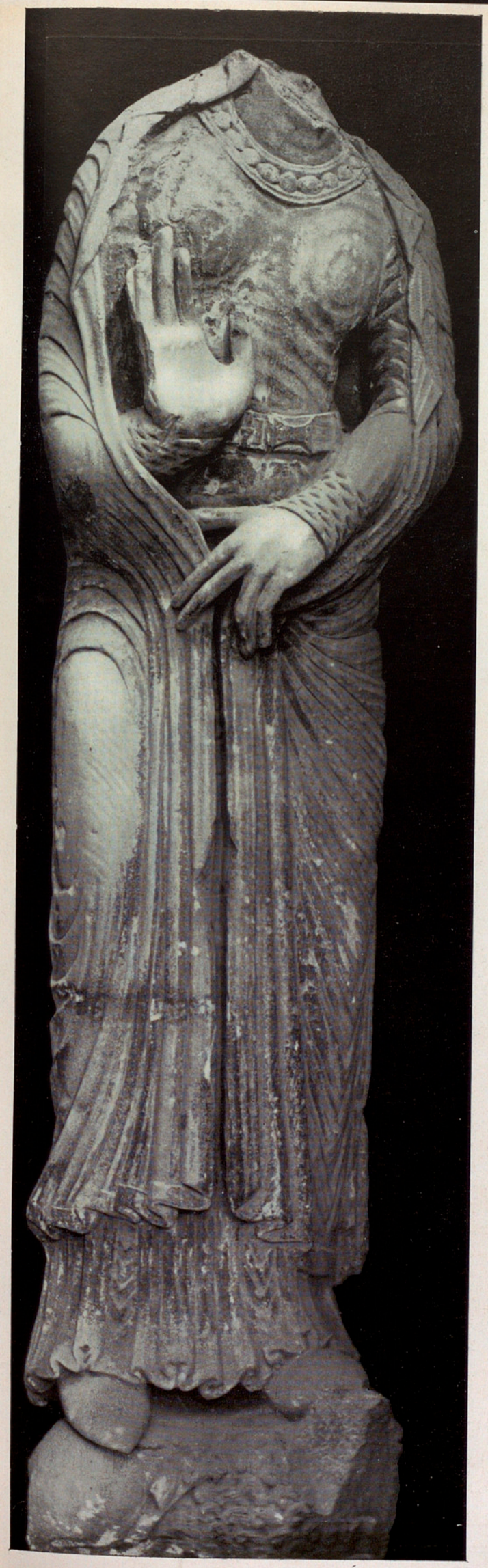
PL. XXXV. — 62. CATHÉDRALE DE LLEIDA.

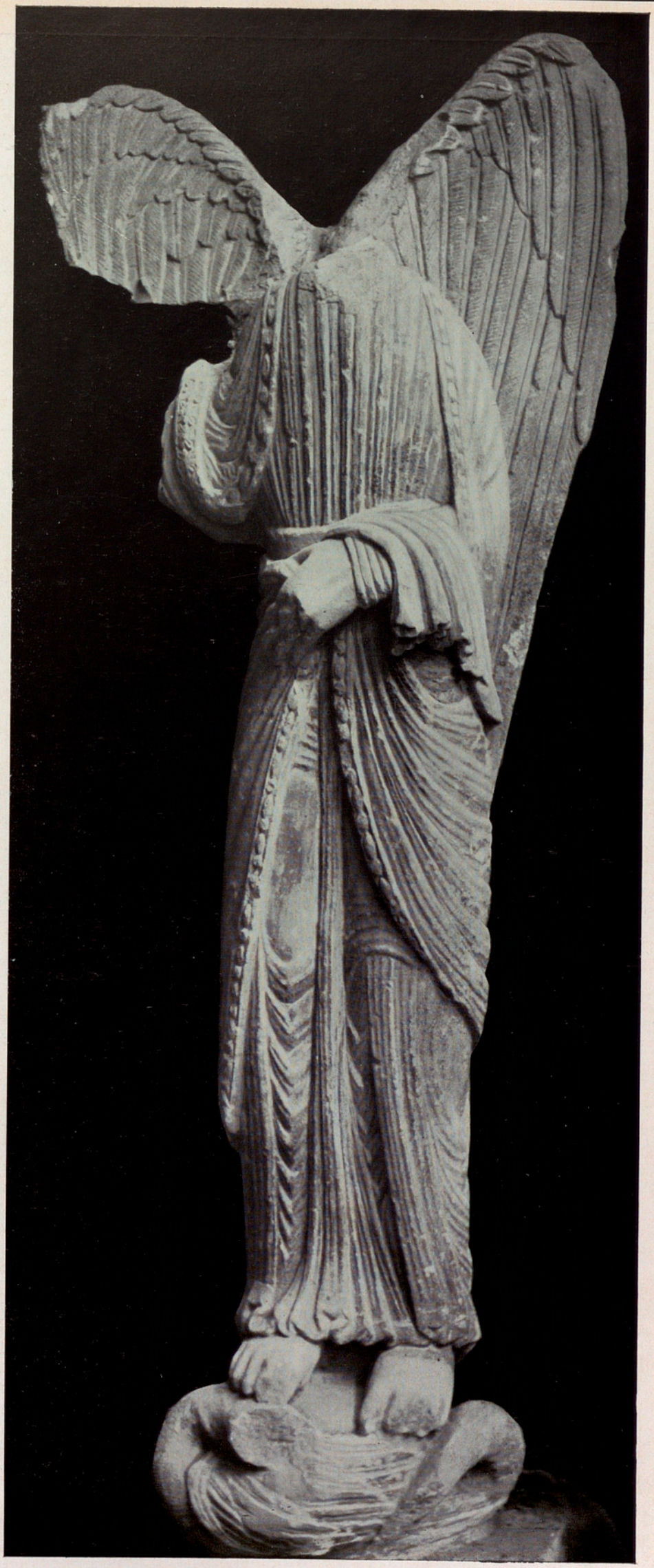


PL. XXXVI. — 63. PORTE DELS FILLOLS. MILIEU DU XIII[e] SIÈCLE. CATHÉDRALE DE LLEIDA.



PL. XXXVI. — 64. PORTE DE L'ANNUNCIATA. MILIEU DU XIII[e] SIÈCLE. CATHÉDRALE DE LLEIDA.





PL. XXXVII. — 65-66. SCULPTURES DE LA PORTE DE L ANNUNCIATA. XIII^{e} SIÈCLE. CATHÉDRALE DE LLEIDA.

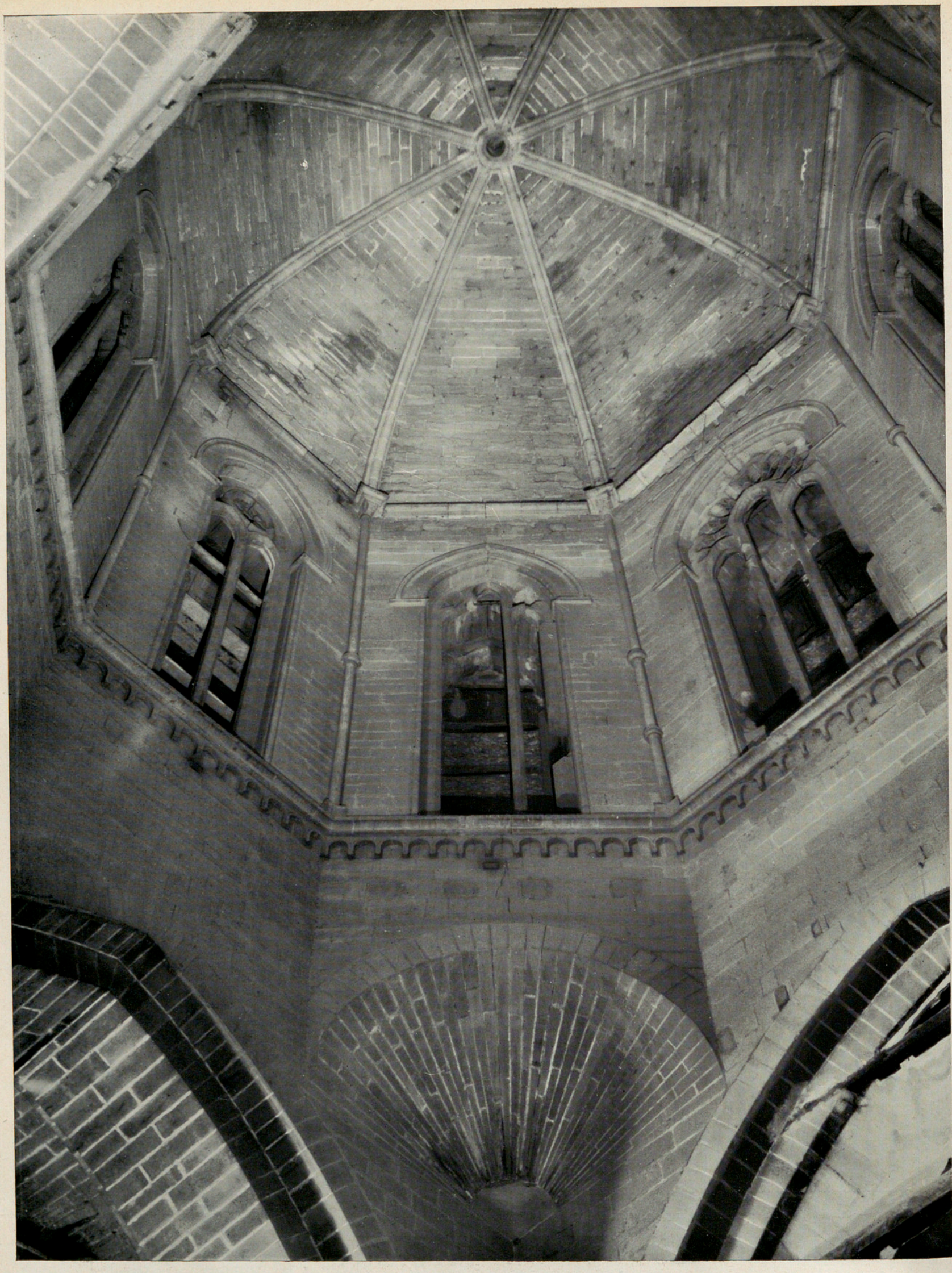




PL. XXXVIII. — 67-68. DÉTAIL DE LA PORTE DELS FILLOLS. MILIEU DU XIII^{e} SIÈCLE. CATHÉDRALE DE LLEIDA.



PL. XXXIX. — 69. DÉTAIL DE LA PORTE DELS FILLOLS. MILIEU DU XIII[e] SIÈCLE. CATHÉDRALE DE LLEIDA.



PL. XL. — 70. COUPOLE DE LA CATHÉDRALE DE LLEIDA. SECONDE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.



PL. XLI. — 71. CLÉ DE VOUTE DE LA CATHÉDRALE DE LLEIDA. SECONDE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.

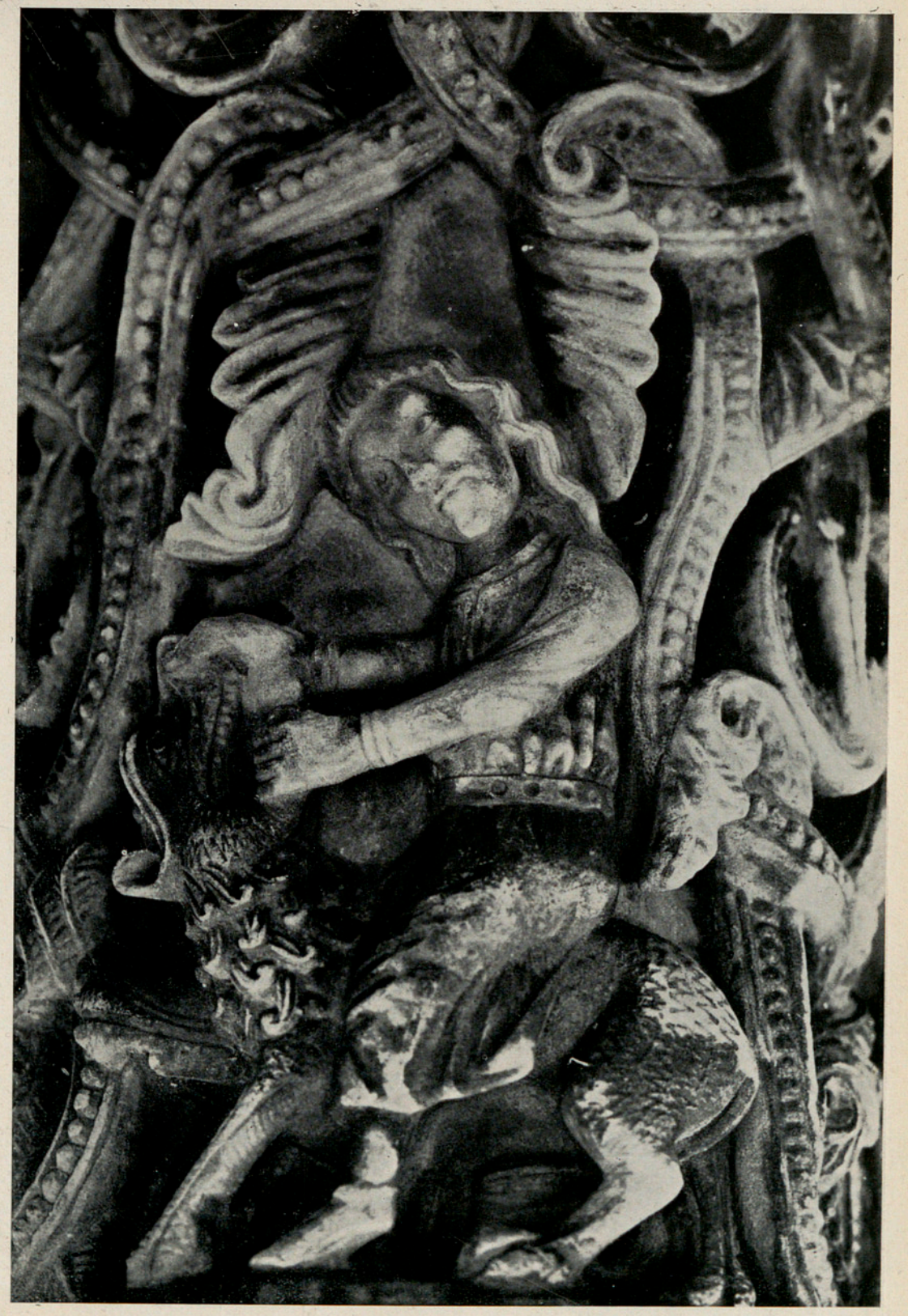






PL. XLII. — 72-74. DÉTAILS DES CHAPITEAUX DE LA CATHÉDRALE DE LLEIDA. XIII^{e} SIÈCLE. (LES FIGURES NE SONT PAS EXTRÊMEMENT NETTES, CAR ELLES VIENNENT D'ÊTRE DÉGAGÉES DE LA CHAUX QUI LES COUVRAIT ET LE NETTOYAGE N'EST PAS ENCORE TOTAL.)





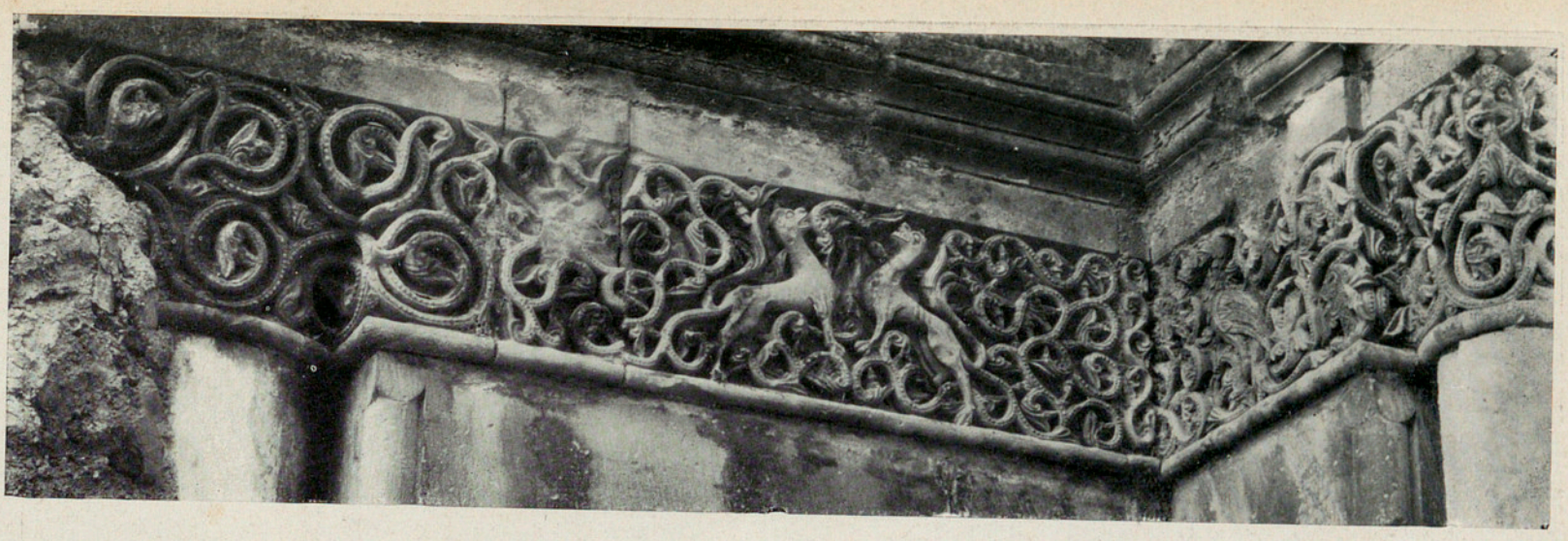
PL. XLIII. — 75-76. CHAPITEAUX DU CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE LLEIDA. SECONDE MOITIÉ DU XIII^{e} SIÈCLE.



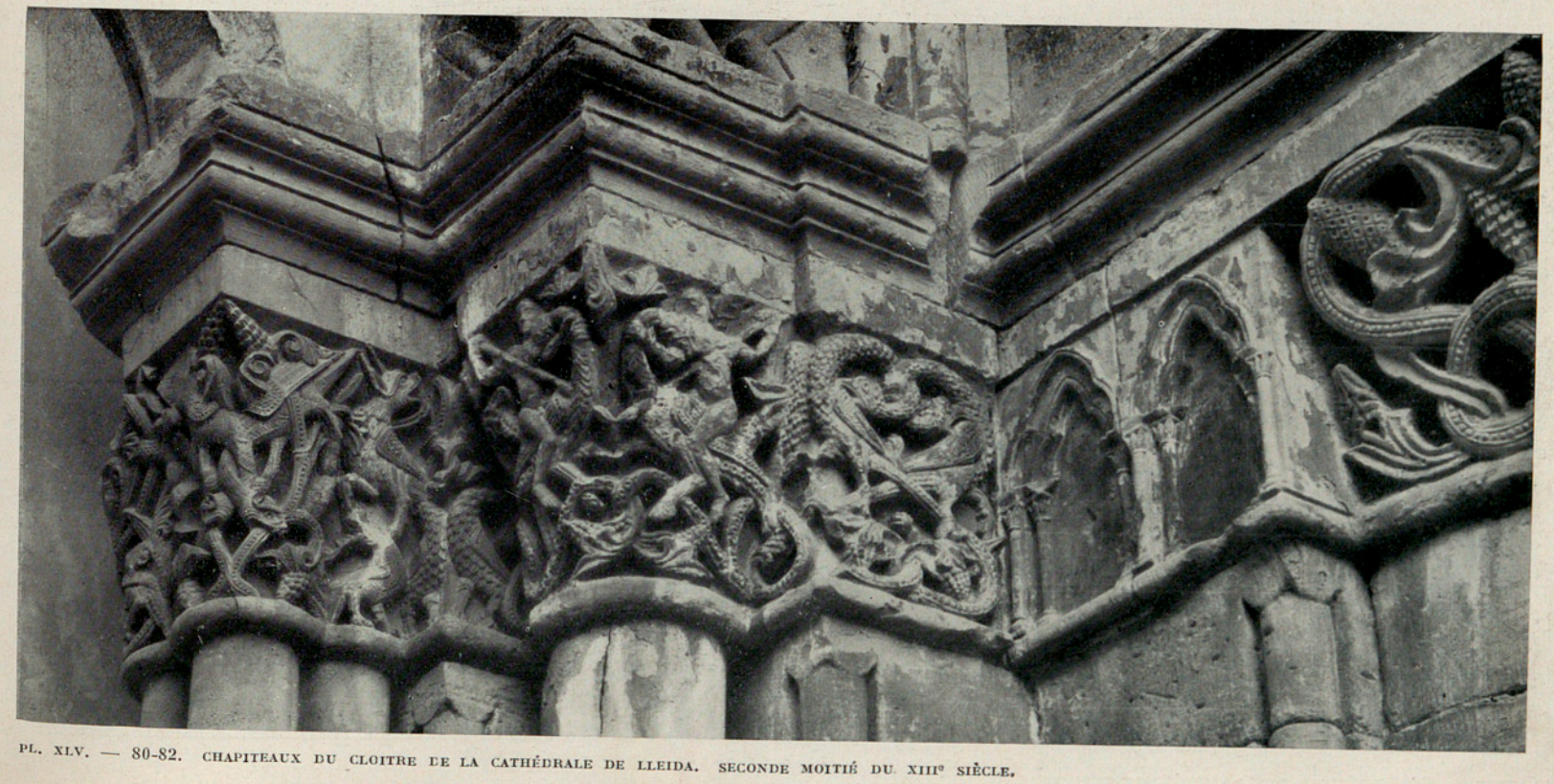




PL. XLIV. — 77-79. CHAPITEAUX DE LA CATHÉDRALE DE LLEIDA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.







PL. XLV. — 80-82. CHAPITEAUX DU CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE LLEIDA. SECONDE MOITIÉ DU XIII^{e} SIÈCLE.



PL. XLVI. — 82. INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONA. XIII^{e} SIÈCLE.





PL. XLVII. — 84-85. CHAPITEAUX DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.





PL. XLVIII. — 86-87. CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONA. XIII^{e} SIÈCLE.







PL. XLIX. — 88-90. DÉTAILS DE CHAPITEAUX. CATHÉDRALE DE TARRAGONA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.







PL. L. — 91-93. CHAPITEAUX ET DÉTAIL DE CHAPITEAU DU CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.



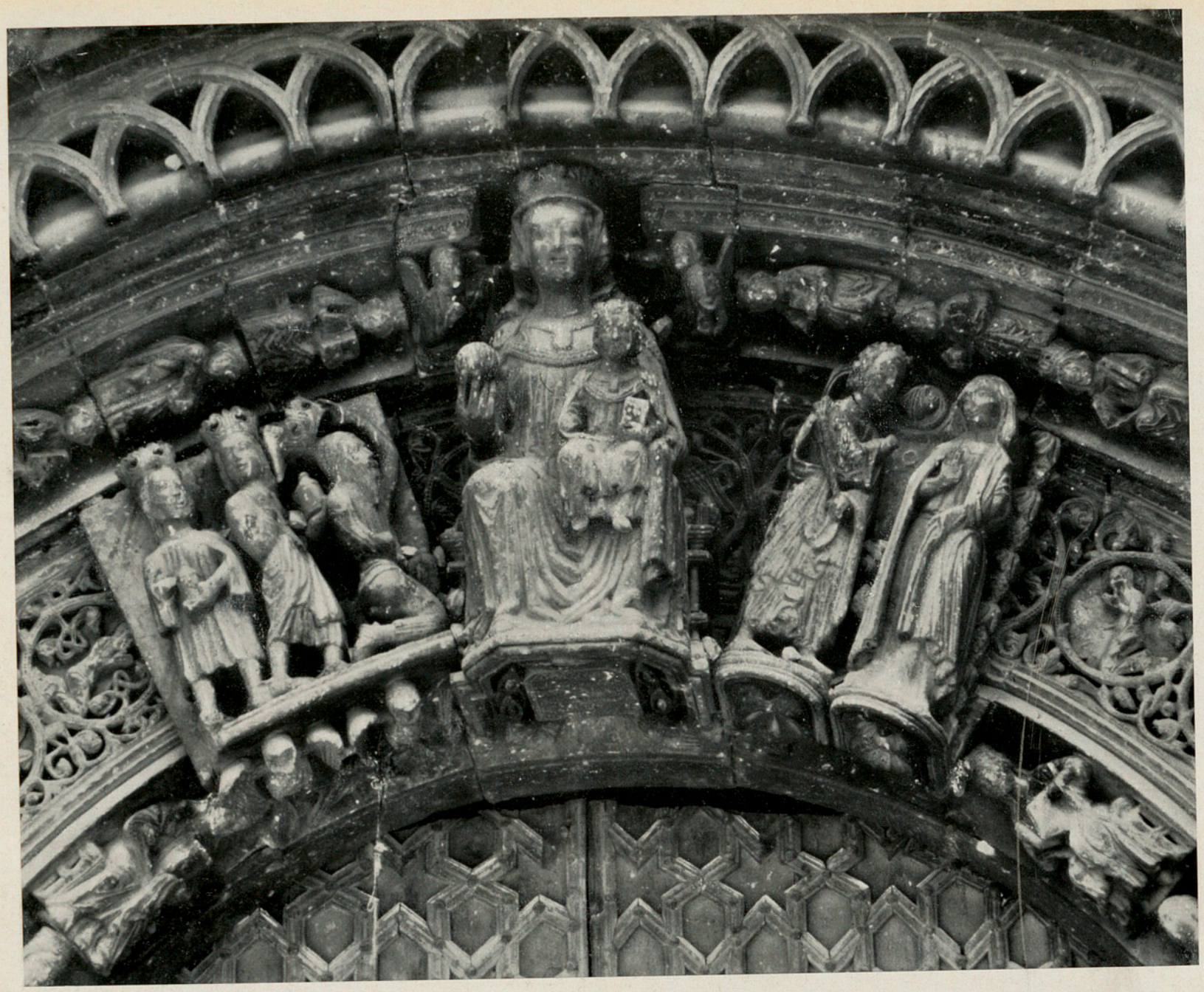
PL. LI. — 94. SCULPTURE DU TYMPAN DU PORTAIL. CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.



PL. LII. — 95. CHAPITEAU DU PORTAIL DU CLOITRE DE LA CATHÉDRALE DE TARRAGONA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^{e} SIÈCLE.



PL. LIII. — 96. TÊTE DE SAINT PAUL. DEVANT D'AUTEL EN MARBRE (DÉTAIL). CATHÉDRALE DE TARRAGONA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.





PL. LIV. — 97-98. PORTAIL DE L'ÉGLISE D'AGRAMUNT (DÉTAIL). SECONDE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE.

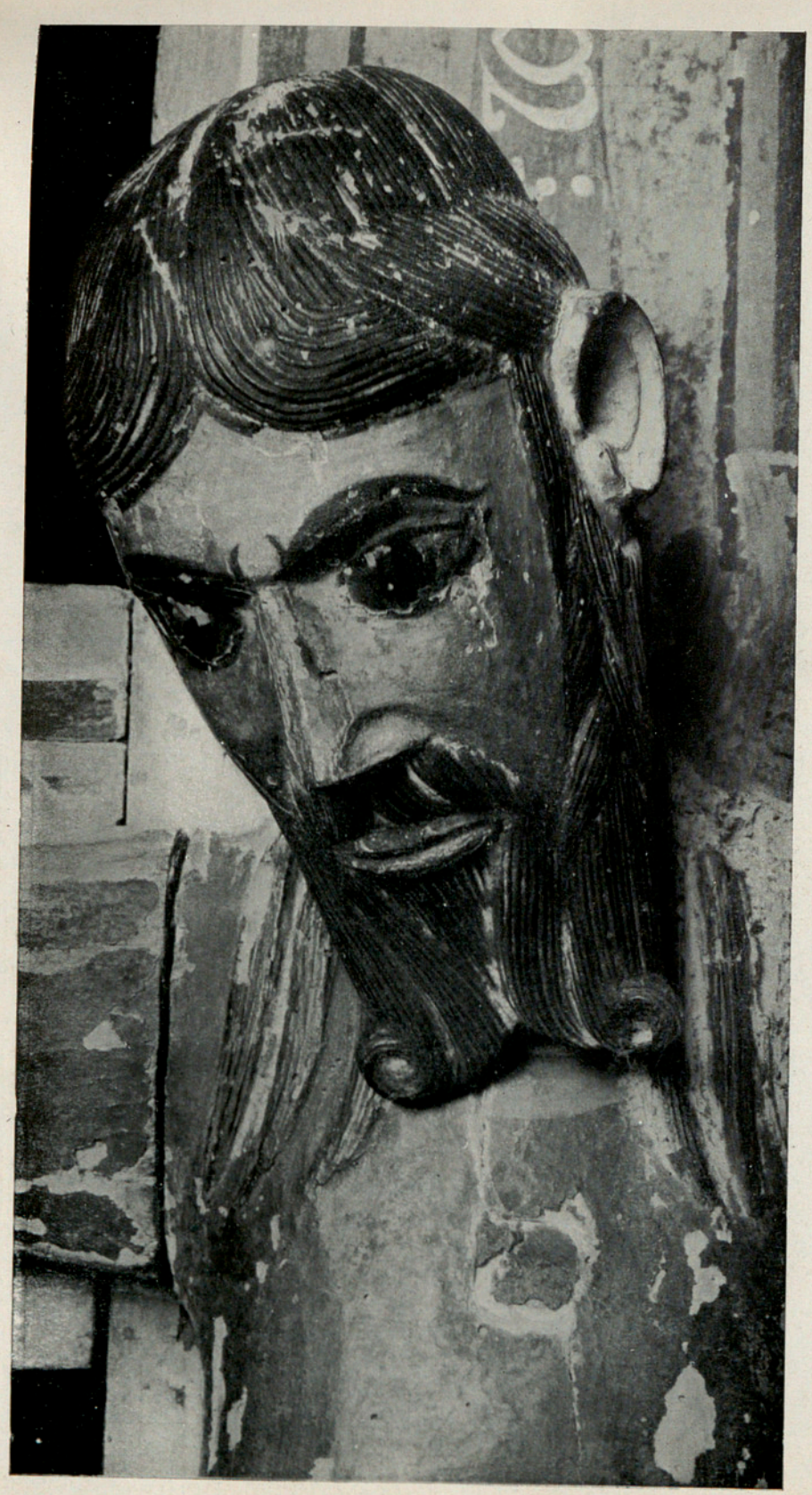


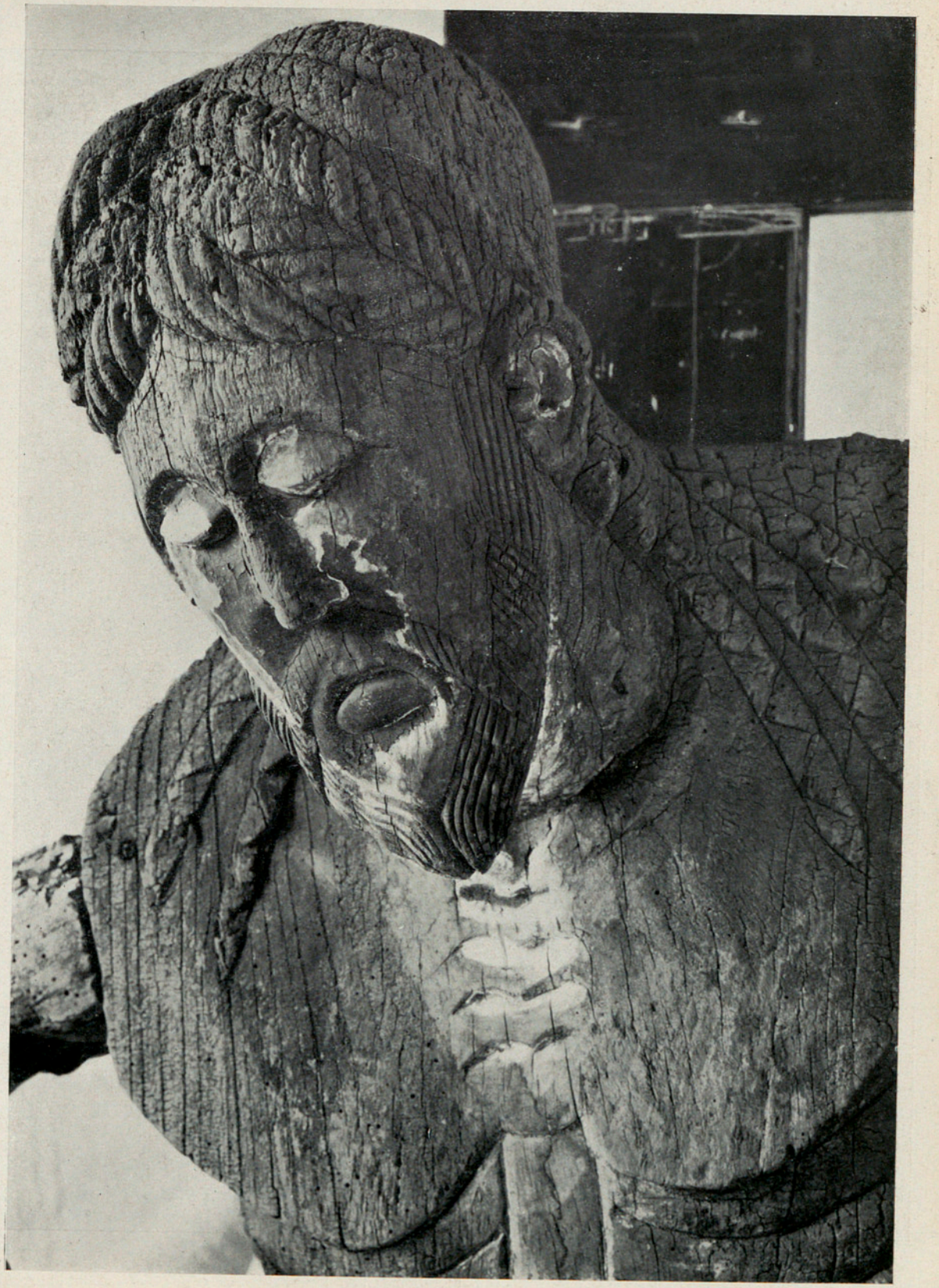
PL. LV. — 99. MAJESTÉ EN BOIS POLYCHROMÉ. XII[e] SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.

LA SCULPTURE ROMANE



PL. LVI. — 100. CHRIST EN BOIS POLYCHROMÉ. XII[e] SIÈCLE. MUSÉE DE LLEIDA.





PL. LVII. — 101-102. SCULPTURES EN BOIS (DÉTAILS). XII^{e} SIÈCLE. MUSÉE DE VIC.



PL. LVIII. — 103. CHRIST EN BOIS POLYCHROMÉ. XII^{e} SIÈCLE. MUSÉE DE LLEIDA.



PL. LIX. — 104. CHRIST EN BOIS POLYCHROMÉ. XII[e] SIÈCLE. MUSÉE DE LLEIDA.



PL. LX. — 105. VIERGE A L'ENFANT. BOIS POLYCHROMÉ. XII^e SIÈCLE. MUSÉE DE VIC.



PL. LX. — 106. VIERGE A L'ENFANT. BOIS POLYCHROMÉ. XII^e SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.





PL. LXI. — 107-108. SCULPTURES EN BOIS POLYCHROMÉ. XII^{e} SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXII. — 109. DESCENTE DE CROIX. BOIS POLYCHROMÉ (DÉTAIL). 1250. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.





PL. LXIII. — 110-111. CODEX. XI^e SIÈCLE. MUSÉE DE VIC.

LA PEINTURE ROMANE



PL. LXIV. — 112. DÉTAIL D'UNE FRESQUE. DÉBUT DU XII[e] SIÈCLE. PROVENANCE : ÉGLISE SANTA MARIA DE BOHI. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXV. — 113. JONGLEURS. DÉTAIL D'UNE FRESQUE. DÉBUT DU XII^{e} SIÈCLE. PROVENANCE : ÉGLISE SANTA MARIA DE BOHI. MUSEU D'ART DE CATALUNYA..



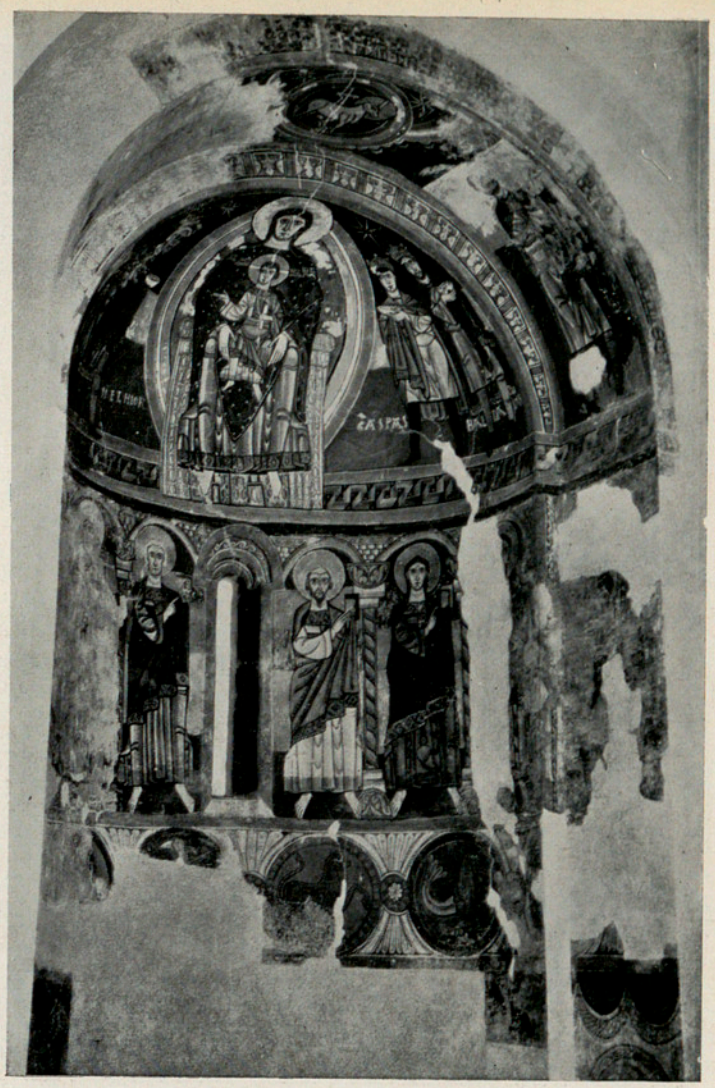
PL. LXVI. — 114. LAPIDATION DE SAINT ÉTIENNE. DÉTAIL D'UNE FRESQUE. DÉBUT DU XII[e] SIÈCLE. PROVENANCE : EGLISE SANTA MARIA LE BOHI. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



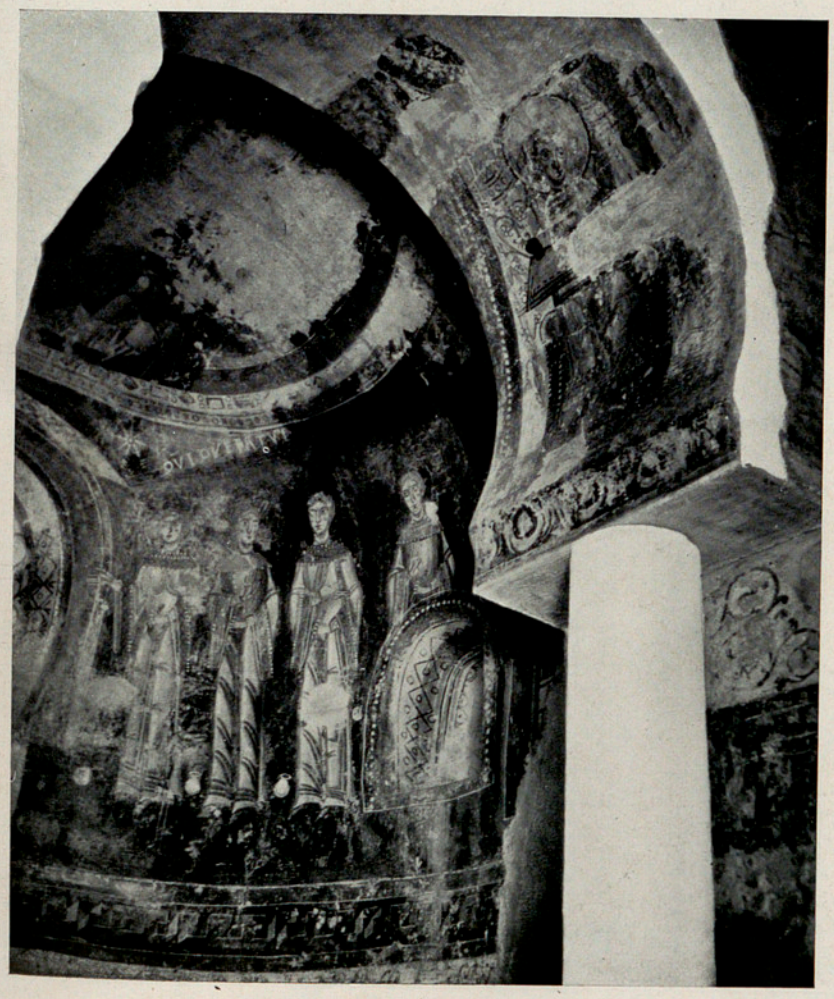
PL. LXVI. — 115. ANIMAL FANTASTIQUE. DÉTAIL D'UNE FRESQUE. DÉBUT DU XII[e] SIÈCLE. PROVENANCE : ÉGLISE SANTA MARIA DE BOHI. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXVII. — 116. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SANT CLIMENT DE TAHULL. PREMIER QUART DU XII[e] SIÈCLE.



PL. LXVII. — 117. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SANTA MARIA DE TAHULL. PREMIER QUART DU XII[e] SIÈCLE.



PL. LXVII. — 118. FRESQUE DE L'ABSIDE DE L'ÉGLISE DE PEDRET. PREMIÈRE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE.



PL. LXVII. — 119. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SANTA MARIA DE TARRASSA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE.



PL. LXVIII. — 120. PANTOCRATOR. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SAINT CLIMENT DE TAHULL. 1123. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXIX. — 121. TÊTE DE PANTOCRATOR. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SAINT CLIMENT DE TAHULL. 1123. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



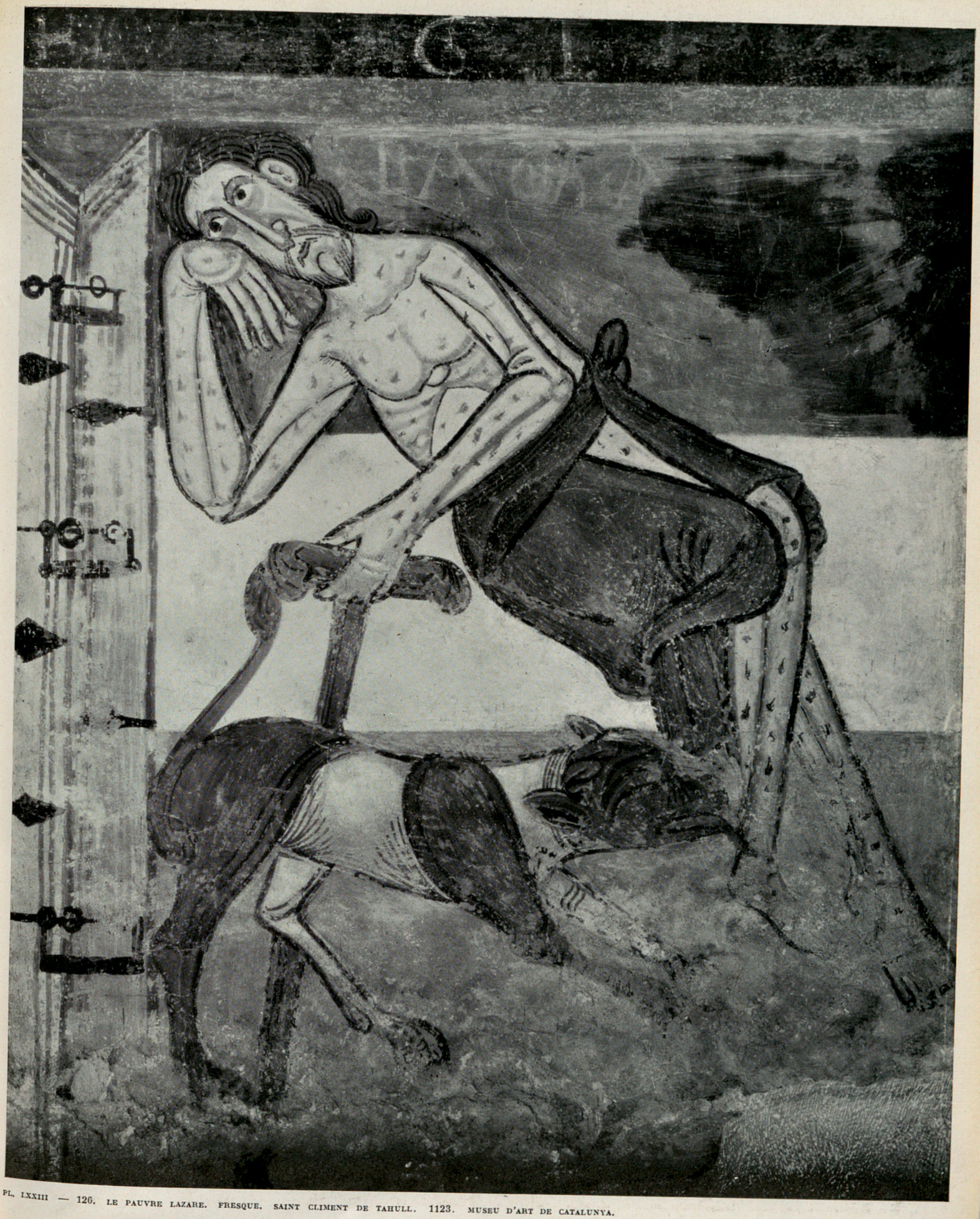
PL. LXX. — 122. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SANT CLIMENT DE TAHULL. 1123. (DÉTAIL). MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



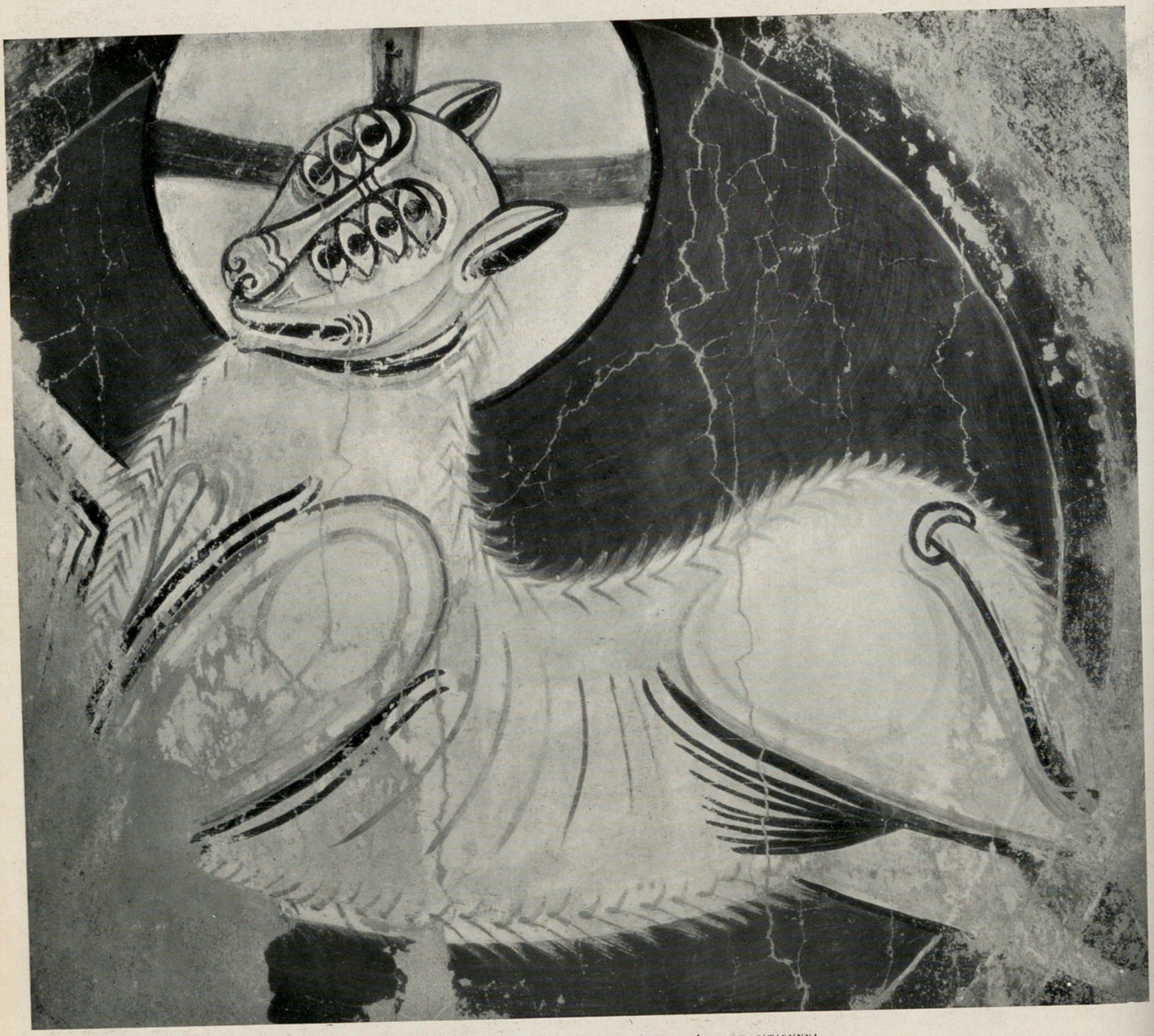
PL. LXXI. — 123. LA VIERGE. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SANT CLIMENT DE TAHULL. 1123. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.

PL. LXXII. — 124. LA MAIN DE DIEU. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SAINT CLIMENT DE TAHULL. 1123. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.

PL. LXXII. — 125. SAINT JEAN. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SAINT CLIMENT DE TAHULL. 1123. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXIII — 126. LE PAUVRE LAZARE. FRESQUE. SAINT CLIMENT DE TAHULL. 1123. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.

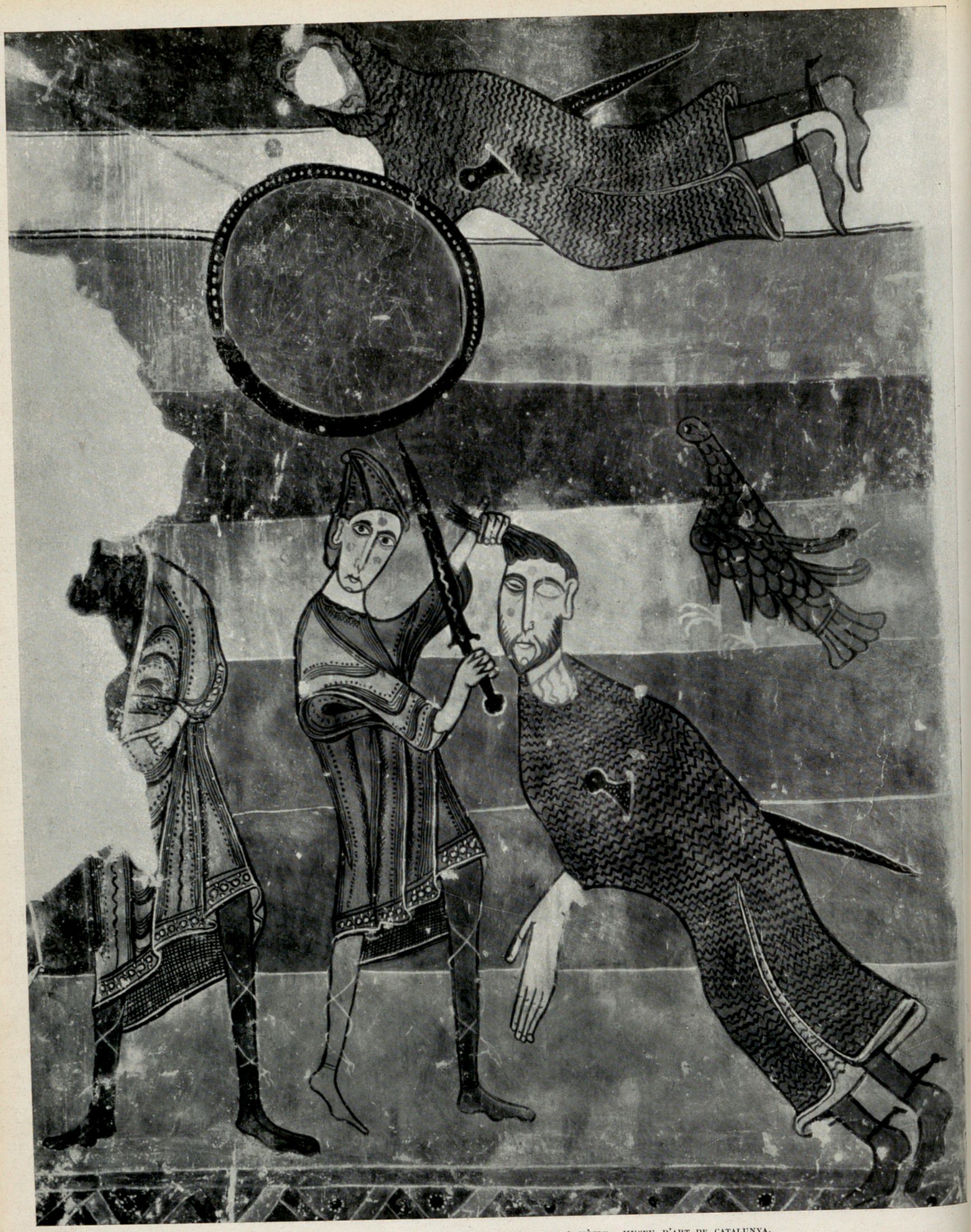


PL. LXXIV. — 127. L'AGNEAU DE L'APOCALYPSE. FRESQUE. SANT CLIMENT DE TAHULL. 1123. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.

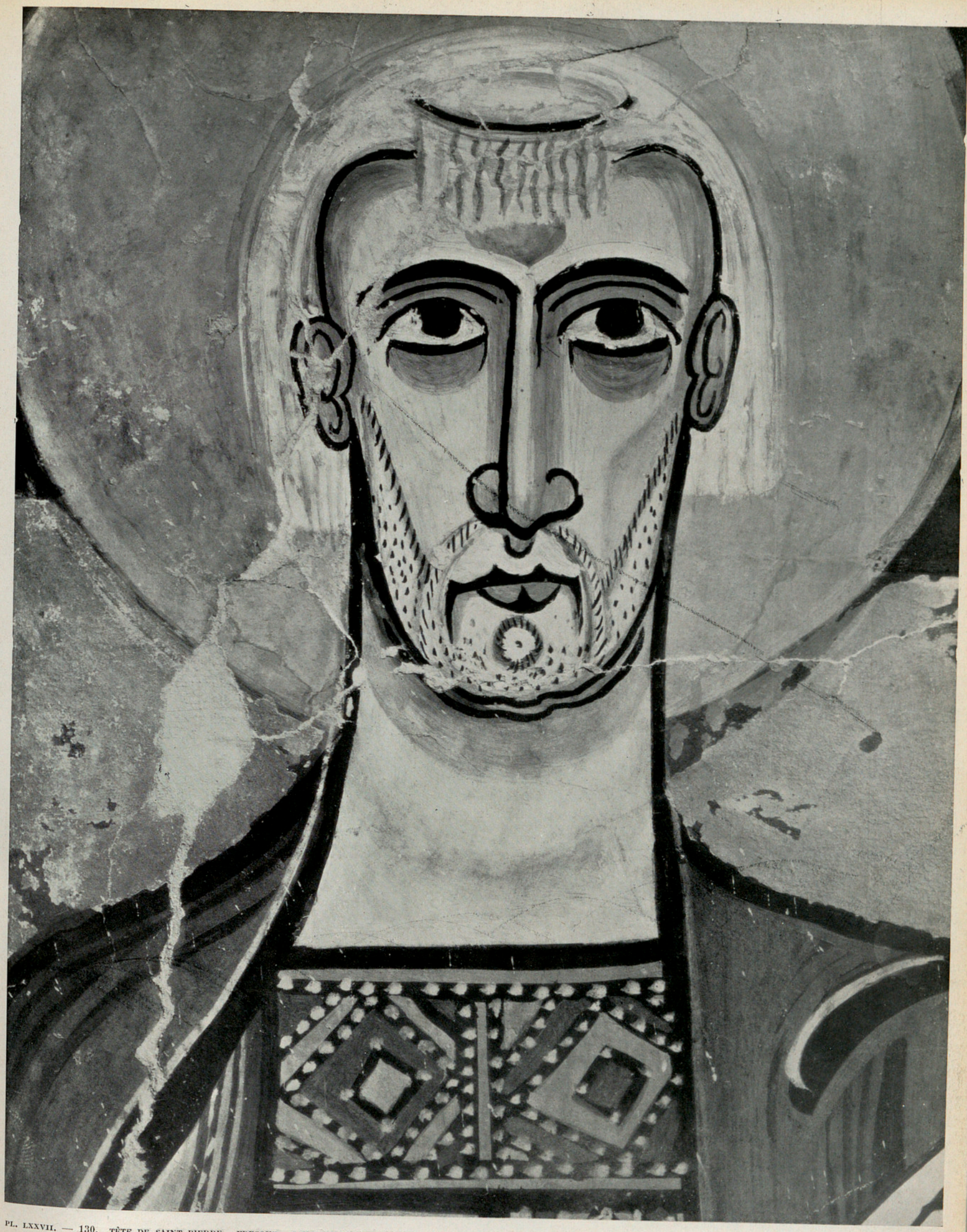
INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



PL. LXXV. — 128. VIERGE A L'ENFANT. FRESQUE DE L'ABSIDE DE SANTA MARIA DE TAHULL. PREMIER QUART DU XII[e] SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXVI. — 129. DAVID ET GOLIATH. FRESQUE. SANTA MARIA DE TAHULL. PREMIER QUART DU XII[e] SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXVII. — 130. TÊTE DE SAINT PIERRE. FRESQUE. SANTA MARIA DE TAHULL. PREMIER QUART DU XII^{e} SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXVIII. — 131. LES VIERGES FOLLES. FRESQUE (DÉTAIL). ÉGLISE DE PEDRET. PREMIÈRE MOITIÉ DU XII[e] SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXIX. — 132. L'ANNONCIATION. FRESQUE (DÉTAIL). ÉGLISE DE SORPE. XII[e] SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



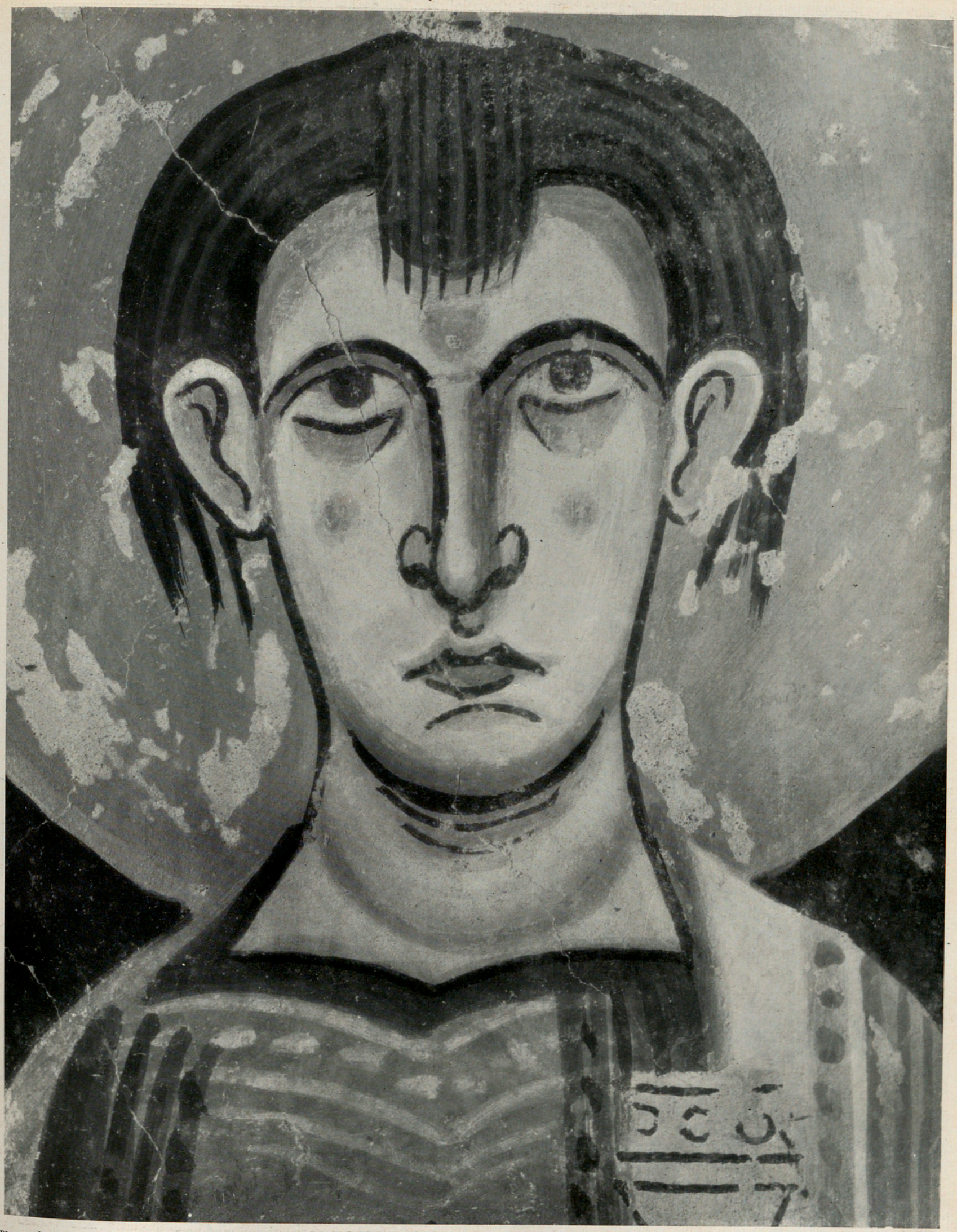
PL. LXXX. — 133. LA PÊCHE MIRACULEUSE. FRESQUE. ÉGLISE DE SORPE. XII^{e} SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXXI, — 134. PANTOCRATOR, FRESQUE (DÉTAIL). ÉGLISE D'ESTERRI DE CARDOS, MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXXII. — 135. PORTRAIT D'UNE COMTESSE. FRESQUE (DÉTAIL). ÉGLISE SANT PERE DE BURGAL. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXXIII. — 136. TÊTE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE. FRESQUE (DÉTAIL). ÉGLISE SANT PERE DE BURGAL. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXXIV. — 137. FRESQUE (DÉTAIL). ÉGLISE SANTA MARIA DE TARRASSA. PREMIÈRE MOITIÉ DU XIII^{e} SIÈCLE.



PL. LXXXV. — 138. PANTOCRATOR. BALDAQUIN (DÉTAIL). XII^{e} SIÈCLE. MUSÉE DE VIC.



PL. LXXXVI. — 139. DEVANT D'AUTEL. VERS 1100. MUSÉE DE VIC.



PL. LXXXVI. — 140. DEVANT D'AUTEL. DÉBUT DU XII^{e} SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXXVII. — 141. SAINT MARTIN. DEVANT D'AUTEL (DÉTAIL). VERS 1100. MUSÉE DE VIC.



PL. LXXXVIII. — 142. DEVANT D'AUTEL. XII^e SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. LXXXVIII. — 143. DEVANT D'AUTEL, XII^e SIÈCLE, MUSÉE DE VIC.



PL. LXXXIX. — 144. VIERGE A L'ENFANT. DEVANT D'AUTEL (DÉTAIL). XII^{e} SIÈCLE. MUSÉE DE VIC.



PL. XC. — 145. LA VISITATION. DEVANT D'AUTEL (DÉTAIL). DÉBUT DU XIII[e] SIÈCLE. MUSÉE DE VIC.



PL. XCI. — 146. MORT DE SAINT MARTIN. DEVANT D'AUTEL (DÉTAIL). VERS 1100. MUSÉE DE VIC.



PL. XCII. — 147. VISITATION. XIII[e] SIÈCLE. MUSÉE DE SOLSONA.



PL. XCIII. — 148. COTÉ D'AUTEL (DÉTAIL). XIII[e] SIÈCLE. MUSÉE DE SOLSONA.



PL. XCIV. — 149. UNE AME. COTÉ D'AUTEL (DÉTAIL). FIN DU XIII[e] SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.



PL. XCV. — 150. SAINT JEAN ET LA VIERGE. COTÉ D'AUTEL. DÉBUT DU XIIe SIÈCLE. MUSÉE DE VIC.









PL. XCVI. — 151-154. CROIX EN ARGENT (DÉTAILS). XII[e] SIÈCLE. MUSEU D'ART DE CATALUNYA.