

W. DE GRÜNEISEN, FLORENCE:
TÊTE ARCHAÏQUE DE PALLAS ATHÉNA
MADONE DU TRIPTYQUE INÉDIT DE BONAVENTURA
BERLINGHIERI

ÉTUDES SUR LA STYLISATION ARCHAÏQUE GRECQUE ET MÉDIÉVALE

Introduction

Nous nous proposons d'illustrer ici deux images appartenant à des époques bien différentes. D'un côté, nous analyserons la stylisation d'une sculpture grecque du VI^e-V^e siècle avant notre ère, d'un autre, nous relèverons les caractéristiques iconographiques d'une image peinte au XIII^e siècle de notre ère ~~grecque~~. Nous indiquerons ensuite les principes stylistiques qui unissent ces images.

Malgré l'espace plus que millénaire qui sépare l'une de l'autre ces formes iconographiques, elles appartiennent tout de même à la même famille, au même mouvement artistique, et toutes les deux sont sorties d'une formule établie et sanctionnée par le goût populaire; par conséquent, toutes les deux ne sont pas des produits d'un art privilégié individuel, des créations uniques d'un génie, mais elles se relient à toute une série d'images semblables.

Dans les deux cas l'élément artistique essentiel, l'élément créateur, n'est pas le naturalisme, mais la convention. Les principes individuels furent subordonnés ici aux principes conventionnels. Le conventionnel constitue, dans ce cas, l'alphabet nécessaire pour faire comprendre à la masse l'idée exprimée iconographiquement, au moyen d'une image sculptée ou peinte.

La beauté de la forme conventionnelle n'est pas sortie de la sélection des formes réellement existantes, mais d'un canon artistiquement compréhensible qui, condensé, exprime plus cependant qu'une image naturelle; il exprime l'idéal d'une époque, la volonté d'un peuple. C'est une image affranchie des éléments secondaires, caractérisée par l'essentiel, réduite aux formes typiques. Cette création artistique idéale, sortie de la mentalité d'un peuple à une époque déterminée, devient le canon obligatoire pour tout un groupe de créations semblables; elle plaisait à un prince et à un humble laboureur. Un connaisseur seulement devait réclamer une différence dans l'exécution, une maîtrise de technique qui ne devait pas changer, tout de même, le caractère du type approuvé universellement.

Si les principes artistiques qui ont déterminé l'image grecque et médiévale sont les mêmes, le chemin parcouru par ces formes iconographiques est bien différent.



La tête archaïque est sortie d'une forme artistique plus simple et rudimentaire, elle signale un degré de progrès sur la voie des stylisations. L'image du XIII^e siècle, au contraire, n'est qu'un résumé synthétique d'une forme plus développée, elle n'est qu'une réduction sommaire d'une image évoluée, une formule simple et accessible à la masse, synthétisée d'après une image naturalistique d'un prototype hellénistique.

C'est ainsi que les grandes oeuvres d'un Phidias, d'un Praxitèle, d'un Scopas, transformées dans le goût de la populace, achetables à bon marché, circulaient en masse sous l'effigie de figurines en terre cuite sur le grand marché alexandrin¹.

Plusieurs savants ont noté une parenté stylistique étroite entre les objets des époques archaïques et ceux des époques récentes². Cette parenté n'est pas fortuite, les principes des arts privilégiés changent suivant les époques et le degré de la civilisation des peuples; les fondements des arts de la souche populaire restent stables et se rattachent aux origines millénaires³.

TÊTE ARCHAIQUE DE PALLAS ATHÉNA

Examen stylistique

L'homme, au début de la civilisation n'a jamais eu la vaniteuse prétention de vouloir imiter la nature, il se propose simplement de l'interpréter, d'enjoliver la forme naturelle selon les goûts de son époque, d'introduire dans cette forme des éléments symboliques et conventionnels indispensables pour la compréhension de l'idée. Il créa ainsi un art objectif, diamétralement opposé aux arts individuels et aristocratiques.

Cet art a eu son développement normal, plus que millénaire, sa floraison et sa décadence. Il fut discrédité devant le monde raffiné par les progrès, toujours croissants et envahisseurs, des arts privilégiés. Il est revenu à la mode de nos jours.

Sur la voie des stylisations et des conventions, l'artiste, dès le VI^e siècle, se sentit maître et sut créer, avec une sûreté de technique admirable, des images nouvelles, d'une force et d'une persuasion incisives.

La tête de Pallas Athéna, que nous reproduisons ici (Pl. XXII, 1, 2), appartient précisément à l'apogée de ce mouvement artistique, elle est l'expression parfaite d'un idéal collectif et non individuel. Elle n'est point une copie, elle a des images soeurs, des créations semblables qui appartiennent à la même famille, et cependant quelle différence de maîtrise d'exécution, de sentiment synthétique et d'amour créateur entre les meilleures images de la série des têtes archaïques et les médiocres! On observera dans cette série des oeuvres de grands maîtres et de manoeuvres, d'arrivés et de commençants. Cet examen nous autorise à arriver à la conclusion que nous nous trouvons ici devant une forme artistique apparemment immobile, mais qui a eu au contraire un développement normal et progressif, qui a suivi une ascension vers un idéal pré-

établi et qui doit être mise en indépendance complète du mouvement artistique novateur, qui commence en Grèce presque contemporanément et qui aboutit à l'hellénisme.

D'après les études savantes et méthodiques des archéologues, l'histoire de la sculpture grecque se présente, généralement, en ligne ascendante, progressive: comme un beau tableau de son développement continu, ininterrompu.

Dès les premiers essais, et à travers le VII^me siècle, la sculpture grecque, au VI^me, aurait traversée deux périodes d'archaïsme, et ses pratiques artistiques l'auraient amenée aux créations de Phidias, de là, avec Myron et Polyclète, aux apogées de la sculpture grecque, à Scopas et Praxitèle, enfin jusqu'aux formes plus évoluées encore de l'hellénisme.

Mais est-ce là un tableau exact? Nous ne pouvons pas y souscrire.

Nous, qui avons vu naître des formes artistiques nouvelles si disparates, aux principes si opposés aux écoles naturalistiques et réalistiques, nous qui voyons pencher notre goût artistique vers le primitif grec et médiéval, vers la décoration industrielle du type oriental, vers la décoration ornementale simple, aurions-nous le droit de qualifier ce penchant de décadence artistique, au lieu de le caractériser comme une simple réaction contre une forme trop raffinée et trop battue!

En confrontant les formes stylistiques de l'art statuaire hellénistique complètement évolué avec celles de l'archaïsme avancé, nous ne pouvons pas y reconnaître la continuation des mêmes principes artistiques. L'archaïsme, à la fin du V^e siècle, meurt d'une mort naturelle et fait place à une forme nouvelle, et si désormais il continue son existence, c'est seulement à travers les produits de l'industrie populaire. Ainsi donc, pour nous, l'oeuvre de Scopas et de Praxitèle ne constitue pas la continuation, mais la réaction contre une forme qui tomba en désuétude un peu avant Phidias, et forma avec l'hellénisme les grands „tailleurs“ de la nouvelle école. Pour nous la comparaison entre l'oeuvre d'Antenor et de Praxitèle est tout aussi impossible que la comparaison d'une image de Berlinghieri avec un tableau de Raphaël.

Avec cela nous ne voulons pas dire que l'archaïsme n'a pas servi d'échelon aux écoles artistiques des époques suivantes: ce n'est pas seulement l'idée qui constitue l'art et qui transforme la matière. Les maîtres des écoles nouvelles profitèrent largement de l'expérience de leurs devanciers en matière technique; les procédés en matière technique ne s'inventent pas d'un jour à l'autre, ils se forment lentement à travers les tentatives continuelles d'amélioration, et les meilleures images du VI^e siècle sont exprimées avec une force et une sûreté de ciseau souvent surprenantes et nous sentons en regardant ces belles têtes archaïques, que le sculpteur a réussi à exprimer son idée sans les tâtonnements du primitif, nous sentons enfin que nous nous trouvons devant une oeuvre de style accompli.

En quoi donc consistait ce style, ou, plutôt, de quels moyens artistiques le sculpteur s'est-il servi pour exprimer l'idéal qu'on réclamait de lui?

On peut observer de tout temps, depuis l'archaïsme égyptien jusqu'à nos jours, que

les écoles artistiques qui se basent sur le conventionnel et la stylisation doivent recourir toujours aux mêmes expédients.

Si au naturel et à l'objectif, c'est à dire, si, à la forme réellement existante, ou au moins telle que nous croyons la voir, doit être substituée une forme irréelle et imaginée, ou même une forme réelle, mais modifiée par une volonté individuelle, alors, à la place du vrai et du naturel, nous voyons apparaître régulièrement, un tas d'enjolivements artificiels, qui enveloppent et qui transforment l'image naturelle qui devient comme un support destiné à recevoir les enjolivements.

Ces enjolivements constituent la base essentielle du mouvement artistique des époques archaïques, du moyen-âge et, en général, de toute la production industrielle populaire. Cependant, les exemples les plus caractéristiques présentent l'ornementation et la stylisation de l'art textile et de la céramique.

Le primitif sent le besoin d'enjoliver la forme naturelle par un tas d'accessoires imaginaires; chaque détail naturel qui s'y prête, devient pour lui motif ornemental ou élément symbolique et grâce à ces accrocs, son art devient compréhensible et sa pensée s'objective.

Il coiffe ses têtes archaïques, surtout celles des femmes, de la manière la plus prétentieuse. Il plie les cheveux en réseau, il les dispose en échiquier, il les brise en zigzag ou les étire en lignes, il coordonne la silhouette de la tête qui se présente à nous dans un ensemble architectonique-ornemental. Il enchasse les yeux profondément dans les orbites et les paupières stylisées reçoivent la pupille comme les agrafes la pierre précieuse, la bouche serrée avec le sourire archaïque, un peu moqueur, anime ces étranges visages d'une vie singulière, qu'on chercherait en vain parmi les créatures vivantes.

Si on examine ces têtes archaïques l'une après l'autre, on s'apercevra que les proportions anatomiques correspondent à un canon stable, mais complètement arbitraire. Il est surprenant que le sculpteur grec archaïque n'ait jamais eu l'idée de vérifier son canon avec les proportions réelles, mais nous croyons qu'il refusa intentionnellement de recourir à ce moyen; il devait comprendre qu'en imitant la nature il devait, en même temps, renoncer aux principes de son art et entrer dans une nouvelle voie artistique qu'il considérait inaccessible à sa mentalité. Il désagrégeait, nous l'avons vu, les formes complexes⁴ il concevait la forme en général, mais non dans les détails; les fines saillies sous les pauciers de la face, visibles pour un observateur aguerri, n'existaient pas pour lui. La silhouette du visage féminin apparaît, chez le primitif, arondie; il arrondit le menton, les pommettes, et le front, et, dans la profondeur des cavités orbiculaires, pour imiter l'éclat de l'oeil vivant, il enchasse les yeux en émail, en os, en cristal⁵, en argent, ou même en or.

Malgré ces expédients primitifs et souvent naïfs, ces têtes archaïques nous charment; elles apparaissent devant nous comme des visions d'époques pour nous incompréhensibles, ce sont des têtes vivantes, mais animées d'une vie que nous pouvons à peine comprendre, comme nous ne pouvons pas pénétrer le secret de celui qu'elles ont créées.

Vers la fin du VI^e siècle, à côté des figures du style archaïque, apparaissent en Grèce les formes nouvelles. L'archaïque Athéna sur le fronton des Eginètes apparaît déjà comme un anachronisme, comme une intruse au milieu d'une nouvelle génération; les figures mouvementées qui l'entourent appartiennent à une autre école; stylistiquement elle s'accorderait mieux avec un fronton dans le genre de celui du temple de Sélinonte, ou mieux encore avec les anciens frontons de l'Acropole d'Athènes⁶.

Les figures qui accompagnent Athéna se rattachent à une école naturaliste que l'on pourra étudier le mieux par les petits bronzes des fouilles archaïques, mais non antérieurs au VI^e siècle; ces bronzes, exportés dans les quatre coins du monde, sont arrivés jusqu'à nous en assez grand nombre, mais qui se réduisent à peu de types schématiquement mouvementés. D'autres bronzes, au contraire, appartiennent à l'école archaïque et se rattachent stylistiquement à l'ancienne Xoana.

La production cyprïote et phénicienne et l'industrie grecque de l'époque d'Homère nous montrent jusqu'à quel point de stylisation sommaire pouvait arriver l'archaïsme⁷.

Si le sculpteur égyptien respecta les traditions artistiques millénaires et progressa méthodiquement sur la voie des styles archaïques, le sculpteur grec, au contraire, au début même de sa carrière, entra dans une voie diverse. Il cultiva contemporanément les deux écoles qui se développèrent en Grèce parallèlement. Il est évident que les reliefs de la coupe d'or de Vaphio appartiennent à une autre école que les terres cuites trouvées à Mycène.

La nouvelle direction artistique semble partir d'Ionie; elle pénètre jusqu'en Chypre et en Phénicie et y triomphe sur les traditions de l'art oriental⁸. C'est ainsi que l'hellénisme, bien plus tard cependant, après les guerres des Diadoques, triompha en Égypte sur l'ancienne tradition artistique locale, et de cette fusion est sortie une forme artistique des plus étranges, que nous avons analysée ailleurs⁹.

C'est l'étude du nu qui porta le grec sur la voie nouvelle; déjà de bonne heure il commença à représenter l'homme en pleine nudité, sans draperie, ni perizoma, et nous voyons le corps humain apparaître dans toute sa nudité sur toute une série de figurines votives en bronze, travail sommaire mais qui caractérise assez bien la forme anatomique. Il fallait plus de temps au sculpteur pour apprendre à draper la figure, représenter naturellement la chevelure et animer la physionomie d'une expression moins archaïque.

Sur le fronton d'Égine, la Pallas Athéna est vêtue encore à l'antique, avec les plis du vêtement aplatis. Les guerriers sont représentés avec la chevelure traitée à l'antique et ils meurent sans souffrance, avec le sourire archaïque sur les lèvres. Nous reproduisons ici une statue fragmentaire de Pallas Athéna drapée; elle appartient à l'archaïsme avancé de l'école d'Égine et appartenait peut-être à la tête que nous décrivons ici (Pl. XXIII)¹⁰.

Pour finir avec l'archaïsme grec, il nous reste encore à préciser le type de la tête archaïque de Pallas Athéna.

Cette tête, confrontée avec les têtes de la déesse, connues jusqu'à présent, présente des variantes notables. Sculptée en marbre pentélique, elle mesure 243 mm. de hauteur, depuis le menton jusqu'au sommet du casque. Nous étudierons d'abord la forme du casque, et nous parlerons ensuite de la chevelure, la plus prétentieuse peut-être que nous ayons trouvée sur des figures semblables.

Le casque est privé aujourd'hui du cimier; sur la sommité du casque, on voit, pratiquée dans le marbre une excavation rectangulaire, de 33 mm. de profondeur et de 35×37 de côté¹¹. Le cimier qui manque et qui était sans doute en bronze était fixé dans cette excavation. On ne saurait dire aujourd'hui quelle forme il avait, il ressemblait, probablement, au cimier que porte la Pallas Athéna et les guerriers du temple d'Égine ou à celui des Tétradrachmes d'Athènes des VI^e et V^e siècles, ou peut-être encore ressemblait-il à celui, de grandeur énorme, qui surmonte le casque de l'Athéna Promachos, figurine en bronze de l'Acropole d'Athènes. En tout cas, il n'était pas encore surmonté de la fameuse quadrigue qui était devenue ornementation commune des casques d'Athéna après l'oeuvre de Phidias et qu'on peut voir sur la gemme d'Aspasios, sur le médaillon en or de Koul-Oba, sur les tétradrachmes athéniens du V^e siècle et sur nombre de statues qui imitent le chef-d'oeuvre de Phidias.

2. NOTES ARCHÉOLOGIQUES

SUR LA FORME ET L'ÉPOQUE DU CASQUE ET DE LA COIFFURE.

Le casque de Pallas Athéna, que nous illustrons ici, est formé de quatre pièces constitutives: 1) la calotte (coiffe ou timbre) très basse et adhérente au crâne, formée de deux pièces pariétales, jointes par une nervure métallique; 2) le couvre-nuque très bas avec rebord métallique quadrangulaire; 3) la *στεφάνη*: bande de cuir, ou courroie plaquée de bronze ornementé qui ceint le frontal et se replie en dedans des deux côtés des temporaux, en laissant ainsi l'espace d'environ 16 mm. entre le rebord de la calotte et la courroie; celle-ci, nous le verrons, tout à l'heure, devait servir, non seulement de frontal, appelé par Pollux *μέτωπον*, qui fortifiait la partie antérieure du casque et servait de couvre-vue, mais aussi, rabattue jusqu'au menton, elle devait servir de mentonnière; 4) le cimier (aujourd'hui perdu) se composait généralement d'un support et d'un panache; au VI^e siècle il devait être d'une hauteur considérable.

Les caractéristiques, que nous venons de signaler nous autorisent à y voir un casque attique, le *κόρυς* homérique. Avec Reichel¹² et contre l'opinion de Helbig¹³ nous croyons que le casque à l'époque d'Homère n'était qu'un bonnet de cuir¹⁴. Effectivement, le couvre-chef d'Athéna que nous analysons ici, a toute l'apparence d'une basse calotte de cuir engagée dans une carcasse métallique. Selon Reichel une *κορυμνή*: *ὄχεύς*, *ἰμάς* parfois plaquée de bronze, servait de mentonnière¹⁵. Or, si nous examinons attentivement la courroie plaquée d'or ou de bronze qui ceint dans le cas présent le front d'Athéna, nous nous apercevons que plusieurs particularités corro-

borent qui autorisent à y voir non seulement une *στεφάνη* mais, par excellence, une mentonnière: *χαλκίνη-χαλκοβάρεια*.

Voilà les raisons qui nous ont amené à cette conclusion.

Nous avons vu plus haut que la plaque de bronze se courbe au dedans vers les temporaux; nous ajouterons, ici, qu'elle s'élargit en outre, vers les extrémités supérieures, qu'elle se recourbe ensuite pour recevoir une charnière interne, invisible, qui la fixe à la calotte du casque. La coiffure prétentieuse de cette tête ne pouvait se confectionner qu'à la mentonnière baissée. C'est après le travail du friseur, ou plutôt de la friseuse, qu'on pouvait ramener la mentonnière vers le front, elle traverse horizontalement la coiffure, de sorte que l'on voit au-dessus et au-dessous de la bande ornementée, la même ondulation, due au «*calamistrum*», les mêmes petites mèches schématiques et prétentieuses, tandis que vers les tempes, les cheveux plus longs, ramenés par l'art de l'«*ornatrix*» en bandeaux, ressortent au-dessous de ces petites mèches et se recourbent pour couvrir les tempes; ce sont là les caractéristiques bandeaux des têtes archaïques, qu'on peut voir aussi sur le profil de Pallas des tétradrachmes athéniens des VI^e et V^e siècles (Fig. 1).

Sur cette tête d'Athéna, mieux peut-être que sur les autres, on peut étudier la forme capricieuse de la coiffure des époques archaïques. Les cheveux ne descendent pas sur la poitrine en longues mèches comme ceux de l'Athéna qui terrasse un géant du Musée de l'Acropole (Alinari: 2460) ou des autres figures ou figurines archaïques trouvées près du Parthénon¹⁶. Mais ils n'arrivent qu'à fleur de la nuque et ici, brusquement arrêtés, ils sont ramenés en arrière.

Sur le médaillon en or de Koul-Oba et sur les tétradrachmes athéniens de la deuxième série¹⁷ on peut voir au-dessus de la *στεφάνη*-diadème une rangée de têtes de chevaux, schématiquement disposées, l'une à côté de l'autre, elles font l'impression d'une suite d'uraeus de l'ornementation égyptienne et sont placées ici, peut être par une réminiscence des mèches de cheveux du type archaïque, ou peut-être de l'ornementation en feuilles des tétradrachmes de la même époque.

Le casque et la chevelure de Pallas Athéna, que nous illustrons, n'ont point de parallèle dans l'art, aucune tête en marbre ne présente non plus les traces d'un cimier en bronze. Ainsi donc ce magnifique marbre est d'une grande importance pour la compréhension du développement du type de la déesse guerrière des Athéniens.

L'ornementation de la *στεφάνη*-mentonnière appartient à la catégorie des plus archaïques sortie du sol de la Grèce d'Homère, elle passa plus tard seulement à Persépolis. Rosettes, palmettes et écailles¹⁸ sont réunies ici dans un ensemble décoratif d'orfèvrerie. La bande imite d'une façon évidente un original en métal, peut-être un frontal en or. On peut trouver des analogies dans la décoration d'Orchomenos, de Tyrins et d'Eleusis; elle a eu une répercussion sur l'industrie archaïque étrusque.

On ne peut établir, malheureusement, de quelle forme et de quelle ornementation étaient les *στεφάνη*, en bronze qu'on voyait jadis sur les figures d'Athéna du Musée

de l'Acropole (Alinari: 24604 et 24654) ou celles du Musée National des Thermes à Rome (Alinari: 29951). Nous savons seulement que la partie évasée de la *στεφάνη* que nous avons mentionnée plus haut se voit, en outre, sur plusieurs vases à figures noires et c'est sous l'impression de cette forme que l'on conçut aussi les diadèmes du casque attique, comme par exemple, celui du camée du Cabinet de France¹⁹.



Fig. 1. Tétrachme d'Athènes. VI^e – V^e siècle.

LA MADONE DU TRIPTYQUE
INÉDIT DE BONAVENTURA BERLINGHIERI DE LUCQUES²⁰

Introduction

Si nous devons marcher sur les traces des historiens de l'art, nous devrions constater avec eux que les arts médiévaux progressèrent avec les siècles, pour arriver, à travers les formes simples et rudimentaires, jusqu'aux formes compliquées et parfaites de la floraison. C'est à dire, nous devrions constater, pour le Moyen-âge, le même phénomène que les archéologues notèrent pour la Grèce; nous devrions en outre tirer nos conclusions et affirmer que le progrès des arts avec la hausse et la baisse périodique, est dans la nature des choses. Nous devrions dresser le tableau schématique suivant: Les arts hellénistiques, arrivés à leur apogée au III^e et II^e siècle avant notre ère, subirent une régression progressive. A l'époque d'Auguste à Alexandrie et à Rome, ils arrivèrent à une grande expansion et s'acheminèrent, prodigieusement, depuis Constantin vers une décadence rapide, pour aboutir, finalement, en Italie aux XII^e et XIII^e siècles à un barbarisme rudimentaire; ils se redressèrent de nouveau et arrivèrent, à travers les pratiques gothiques, aux évolutions élégantes et idéales de la Renaissance et avec la Renaissance au maniérisme et naturalisme des écoles éclectiques.

Mais est-ce un tableau exact? Cette fois encore nous renonçons à nous y souscrire.

Nous avons noté, parmi les connaisseurs et collectionneurs de nos jours, plus d'admirateurs pour l'art roman et gothique que pour les créations prétentieuses des artistes de la Renaissance. Les éclectiques, pour longtemps relégués et dénigrés, reviennent à peine à la mode.

La valuation et la quotation artistique d'aujourd'hui ont évidemment une raison

d'être. Plusieurs savants de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e ont démontré l'erreur de la thèse de Vasari qui s'imaginait naïvement que l'art en Italie au début du XIII^e siècle était plutôt perdu que dévié.

Nous pouvons donner aujourd'hui une image assez exacte de ce qu'était la peinture aux XII^e et XIII^e siècles, non seulement en Europe, mais aussi en Égypte et en Asie; nous pouvons affirmer même qu'il y avait du IX^e au XI^e siècle à Byzance (Paris. Bibl. nat. Gr. 139, 510. Bibl. Vat. Ménologe de Basile II) des images qui pouvaient servir, et qui ont servi, certainement, de modèle à Duccio et à Cimabue et que ces peintres n'étaient que des réactionnaires contre le mouvement national italien dans le goût oriental, en faveur des écoles raffinées de Byzance. Le mouvement national italo-oriental est de vieille date; nous pouvons le suivre sur le sol italien, dès son début, peut-être déjà dès la fin du V^e siècle. Il s'affermir progressivement et nous assistons dès le VIII^e siècle (Jean VII, Grégoire IV, Pascal I) à une vraie floraison de l'art que nous croyons pouvoir appeler art italo-copte.

A ce mouvement nous devons la création des écoles italiennes purement nationales, comme par exemple celle du Mont-Cassin. Aux XII^e et XIII^e siècles, avant Cimabue Duccio et Cavallini, nous trouvons ce style en pleine maturité; nous le rencontrons et en peinture murale et en un assez grand nombre de tableaux portatifs. La Toscane et l'Ombrie semblent fournir les meilleurs représentants de ce mouvement. Les noms sont nombreux, mais il n'y a que peu d'images signées et datées. Cimabue et Duccio et tout un groupe de peintres antérieurs n'étaient que des réactionnaires. Ils renoncèrent à l'orientalisme en faveur de l'hellénisme. A l'école populaire des imagiers simples ils opposèrent un art plus raffiné; les éléments d'observation intervinrent, à la place des formules schématiques; ils osèrent même s'élever jusqu'au «vérisme». Comme techniciens ils suivent la manière des Byzantins: les charmantes combinaisons de couleurs décoratives, le jeu des lignes, les caprices calligraphiques, tout ce qui nous charme dans les arts orientaux et romans disparaît. Techniquement et formellement on peut confronter leurs images et, surtout celles de Duccio, avec les miniatures byzantines des XI et XII siècles, avec les icônes d'origine constantino-politaine qui se sont encore conservées, comme par exemple celle du Musée Alexandre III à Pétersbourg, où les bustes des saints rappellent si vivement les caractéristiques de l'art de Duccio, ou encore avec la manière de l'image miraculeuse de la chapelle Borghèse à Santa Maria Maggiore de Rome.

Nous avons noté ailleurs que «l'existence parallèle de l'art hellénistique et de l'industrie orientale ne fut aucunement une caractéristique dominante des arts alexandrins des deux premiers siècles de notre ère. Longtemps après, les deux courants artistiques continuèrent à se développer parallèlement, et il faut se garder de ne juger l'art alexandrin du IV^e et du V^e siècle que d'après les grossières miniatures de la chronique alexandrine du Musée Alexandre III, à Moscou, ou les compositions hâtives de la voûte d'EL-Bagaouat, dans le désert de Libye.

La plupart des spécialistes conviennent que les belles images du Dioscoride de Vienne,

du Nicandre de Paris, de la topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes, ou celles, non moins belles, de Josué, on été conçues en Egypte et les miniatures de la topographie, au VI^e siècle, c'est à dire, à l'époque où furent exécutées les peintures murales si grossièrement coptes de Baouït²¹.»

Ayant en vue le courant parallèle nous devrions nous garder d'évaluer la production artistique médiévale d'après un canon applicable seulement aux oeuvres des arts privilégiés; nous ne pourrions pas, en tout cas, arriver avec Crowe et Cavalcaselle²² à la conclusion que les arts progressèrent à peine avec l'arrivée de Cimabue. Pour nous, nous venons de le dire, Giunta Pisano, Cimabue, Cavallini, Duccio, étaient que des réactionnaires, des peintres pleins de talent, mais qui ensevelirent pour l'humanité les beaux principes des arts médiévaux. Les élèves de cette école accomplirent au Moyen-Age ce qu'accomplirent en Hellade les disciples de Phidias. L'art médiéval, malgré les apparences contradictoires, appartient à la même souche que les arts primitifs-archaïques. Comme en Grèce, cet art avait, pendant plusieurs siècles, la prédominance sur les arts privilégiés; comme en Grèce, cet art était appelé à contenter le riche et le pauvre, à réjouir le simple et l'érudit et, comme en Grèce encore, à l'époque de Périclès, on déprécia et on dénigra dans l'Italie de la Renaissance, ces arts simples. Récemment encore, au XVIII^e et au XIX^e siècle, les chefs-d'oeuvre de leurs maîtres furent barbaquement ensevelis sous les badigeons des éclectiques et des académiciens. Aujourd'hui seulement nous les voyons revenir à la lumière, sans regret aucun pour l'art prétentieux des badigeonneurs.

ORIGINE ICONOGRAPHIQUE DE LA MADONE DE BERLINGHIERI

C'est le plus petit triptyque de l'école romane que nous connaissions. Il mesure avec les deux battants 0,42 m. de hauteur et 0,52 de largeur.

Nous le croyons de Bonaventura Berlinghieri par analogie avec le diptyque de la Galerie Antique et Moderne de Florence (fort retouché)²³. Nous basons notre attribution sur l'examen stylistique de l'oeuvre de Bonaventura signée et datée de Pescia dans l'église de saint François, c'est l'image du saint Protecteur. On y lit: A. D. M. CC. XXXV Bonaventura Berlinghieri de Luc//. La Madone en mosaïque du commencement du XII^e s. dans la lunette de la petite porte d'entrée à San Angelo in Formis, près de Capoue²⁴, doit être éonsidérée comme prototype iconographique²⁵ sous l'influence duquel se formèrent les images romanes du commencement du XIII^e siècle.

La question de l'origine de ce type n'est pas tranchée. L'existence d'une image byzantine analogue du XII^e s. (fol. 46 v. cod. Vatic. Gr. 1162. Bibl. Nat. de Paris Gr. 1208) où Sainte Anne embrasse la Vierge de la même manière que celle-ci sur la mosaïque de Capoue embrasse son divin Fils, nous met dans l'incertitude de savoir si ce type, sorti des illustrations de la vie familière, fut conçu pour la première fois pour une scène semblable de la Naissance de Jésus, ou pour celle de la Vierge comme sur la

miniature des Homélies du moine Jacques²⁶. La question se complique, surtout si on considère que les exemplaires de ces Homélies, conservés à la Bibliothèque Vaticane et à la Bibliothèque Nationale de Paris, ne sont aucunement des originaux, mais des copies d'un prototype aujourd'hui introuvable. A quelle époque remonte-t-il?

L'image des Homélies du moine Jacques est, peut-être, la plus ancienne qui représente une scène familière de tendresse maternelle, ce qui fait supposer que l'icône de la Vierge qui révèle ce type n'est qu'une coupure d'une image semblable. Ce fait expliquerait l'origine de ces images.

On connaît l'esprit conservateur du clergé byzantin, et les difficultés qu'il opposait à l'introduction des images nouvelles, surtout des images d'église. Mais, ce qui était banni d'un temple passait facilement dans l'illustration d'un livre, surtout apocryphe. L'image du livre aurait servi d'échelon pour conduire, avec le temps, à la création de l'icône officielle.

Dans l'iconographie russe les images des Madones de ce genre se répandent largement, elles sont connues sous le nom de «Madones de l'amour touchant» Богоматери УМИЛЕНІЯ, dénomination donnée, évidemment, en opposition au type archaïque solennel.

La plus ancienne image connue en Russie n'est pas antérieure au XIII^e s. c, est l'image Miraculeuse dite «de Théodore» de la Cathédrale d'Ouspénia à Kostroma²⁷.

Comme prototype des images russes Kondakow considère la Vierge de la mosaïque absidiale de S. Maria Nova (S. Francesca Romana) à Rome, exécutée au temps du pape Innocent II (1130-1145). Nous avons vu que la Mosaïque de Capoue était exécutée quelques années avant, c'est à dire entre 1123 et 1126. En outre, sur la mosaïque de Sainte Françoise Romaine le trait novateur est faiblement accusé. La Vierge est représentée dans une frontalité rigoureuse, elle ne se penche pas amoureuse vers l'Enfant Jésus. Celui-ci, debout et raide, ose à peine s'élancer vers sa Mère; il semble méditer sur la convenance de cet élan expansif, interdit par le cérémonial de la cour. Evidemment l'artiste se trouve encore sous l'influence des images hiératiques, formées sous l'impression des réceptions solennelles de la cour médiévale.

La première image qui unit le Fils à la Mère dans un élan naturel de tendresse est celle de Capoue. Le même sentiment se révèle sur l'image du bas-relief en marbre dans la chapelle de Saint Zénon à Saint-Marc à Venise. Mais ce relief est du XIII^e s. c'est à dire qu'il appartient à la même époque que le triptyque que nous attribuons à Berlinghieri. Sur ce relief, comme sur la mosaïque de S. Maria Nova, l'Enfant, quoique caressant, est représenté debout; cette image se rattache donc à un autre type iconographique, animé par la même idée contraire à la tradition archaïque.

Le type choisi par Berlinghieri était de mode en Italie pendant tout le XIII^e siècle, surtout en Toscane et en Ombrie. On trouvera des images de sentiment et de technique analogue à Sienne (Madonna del Carmine), à S. Gimignano (Museo Civico N. 3 attribuée, par erreur, à Guido da Siena), à Pérouse (Pinacothèque, n. 26, salle N. 2), à Florence (Galerie d'art ancien et moderne, attribuée à Bonaventura Berlinghieri).

De bonne heure le type de la Vierge qui caresse l'Enfant pénètre dans l'iconographie allemande, mais probablement pas avant le début du XIII^e s. Une peinture murale de ce type, de la Cathédrale de Gurk pourrait remonter au temps de l'évêque Othon de Salzbourg (1214, ou de Dietrich II, évêque de 1254-79)²⁸. Un peu plus tard, vers le milieu du XIII^e s., Mathieu Paris, le célèbre miniaturiste du cloître de Saint-Albans, exécuta, encore dans la tradition romane, une image semblable, qui se trouve en tête de son oeuvre historique²⁹.

Nous croyons que l'image de Bargello de la collection Carrand que le Guide de Sangiorgi (pl. I) fait passer pour une peinture vénitienne du XIV^e s., appartient au même mouvement de l'art roman septentrional; en tout cas elle n'est pas postérieure à la fin du XIII^e siècle.

Stylistiquement, parmi les images que nous venons de signaler, trois types iconographiques se profilent nettement:

- I. Le type byzantin: Miniature des homélies du moine Jacques. Relief en marbre à St. Marc à Venise. La Madone en mosaïque de l'église de Capoue, ainsi que les images russes, quoique modifiées par les influences nationales que conservent, en général, le caractère byzantin.
- II. Le type italo-oriental: La Madone de S. Maria del Carmine à Sienne et la Madone des Galeries de S. Gemignano, Florence et Pérouse.
- III. Le type septentrional d'outremonts: La Madone de la Cathédrale de Gurk. La miniature de Mathieu Paris et la Madone de la collection Carrand.

Du type italo-roman dérivent les multiples images de sentiment et de manière gothique. Citons les plus notables: Meo di Siena dans l'église de S. Maria Maggiore de Florence. Triptyque de l'école siennoise dans la Pinacothèque Vaticane. Ambrogio Lorenzetti: Triptyque qui se conserve dans la Galerie des Beaux-Arts à Sienne. Ce type, pendant la Renaissance, inspire encore Botticelli (Madones de la Galerie Corsini à Florence, et de la Galerie Nationale à Londres).

Sous l'influence du type byzantin se formèrent les images de l'école italo-crétoise, elles sont multiples et semblent dater du XV^e au XVIII^e siècle.

L'analogie entre l'image en détrempe de Berlinghieri et la mosaïque de Capoue est plus formelle que stylistique.

Sur les deux images, Jésus est placé sur le bras droit de la Mère, il l'embrasse par sa gauche, qui disparaît derrière le cou de la Vierge; tout caressant, il rapproche son visage de celui de la Madone, il étend sa droite, mais non pour la bénédiction byzantine des fidèles, mais, semble-t-il, pour une caresse enfantine.

Presque identiques sont les vêtements qui revêtent, sur ces images, la Vierge Mère et l'Enfant Jésus.

Mais la parenté formelle devient plus évidente encore si on considère que les deux Madones sont représentées en haut buste, c'est à dire, coupées à genou, ce qui fait paraître les images de ce genre plus élancées.

Notons maintenant les variantes:

La Madone de Capoue tient l'Enfant Jésus différemment, il est assis sur son bras droit, tandis que ses pieds reposent sur son bras gauche; de la main droite elle le soutient seulement: dans cette main elle tient le traditionnel mouchoir brodé de rouge. C'est la «mappula» des latins, le φακίόλιον des grecs, si caractéristique pour la grande tenue des dames de la cour du haut moyen âge³⁰.

L'Enfant Jésus de la mosaïque porte une chemise plus courte, elle ne lui arrive qu'aux genoux; les manches assez larges ne dépassent pas les coudes, le clave large (laticlavus) de pourpre est placé encore sur l'épaule, la tunique de l'Enfant sur le triptyque de Berlinghieri est bien plus longue, elle lui arrive jusqu'aux pieds, on dirait au moyen-âge: «usque ad pedes defluat» les manches aussi lui couvrent tout le bras. Serait-ce par raison de pudeur?

Le clave «auriclavus» jaune d'or est très large; il est déjà descendu de l'épaule, comme sur les images qui s'éloignent du bon prototype classique pour prendre place sur l'avant-bras de la tunique. Au lieu du manteau traditionnel de pourpre, il porte ici un manteau nettement brun, qui l'enveloppe étroitement, avec quoi disparaissent les plis multiples et larges du manteau de coupe classique, librement jeté sur l'épaule. Le geste de l'Enfant Jésus, en comparaison avec celui de la mosaïque de Capoue, est plus rigidement stéréotypé; les traits de câlinerie enfantine disparaissent; l'Enfant sur les bras de la Vierge, se transforme en petit homme; il ne balance plus les jambes, il les étire pareillement au bras, ouvre la main et écarte largement les doigts.

On devine à peine l'idée du prototype lointain, transformé radicalement par l'esprit de l'école romane: tout caressant encore, la tête penchée vers la joue de sa mère, il semble méditer: il la fixe d'un regard de bonhomme sérieux, il étend sa main pour la caresser; mais, comme saisi d'une pensée douloureuse, il s'arrête brusquement, et semble suspendre l'action.

Un siècle de pratiques artistiques diverses apporte des innovations notables. On élabore pour les images un canon stable, des formules bien arrêtées qui permirent au maître et au disciple de multiplier les images presque uniformément.

La sûreté dans l'exécution, l'adresse calligraphique dans le maniement du pinceau et de l'aiguille (agugella), le savoir d'anatomiser au moyen de lignes expressives et décoratives, l'adresse dans la distribution et dans la manière de fondre la couleur préétablie, mille autres secrets de profession, voilà dorénavant les éléments iconographiques qui distingueront l'image du maître de celle du disciple.

Le travail était collectif ce qui diminuait notablement l'initiative individuelle.

Le fond d'or des mosaïques continue à jouer un grand rôle, mais on commence déjà à introduire des fonds colorés, sans prétention cependant d'illusionner. L'étude des attitudes naturelles est à peine perceptible, les règles de la perspective aérienne et linéaire inconnues et substituées par le conventionnalisme oriental. Pour un spectateur non préparé, avec le goût formé sur les images classiques, ces icônes des Madones archaïques apparaissent comme des œuvres barbares et monstrueuses. Mais celui qui entend cet art y trouvera des charmes de combinaisons de lignes et de

couleurs que l'on ne peut trouver dans les prétentieuses peintures de la Renaissance; et ce qu'il y a de plus curieux sur ces images, c'est le jeu de lignes courbes qu'on observe sur la physionomie humaine.

La spirale, ainsique le jeu de lignes courbes caractérisent, depuis des siècles, l'ornementation zoomorphe.

La spirale exprime et les mèches de cheveux enroulés en boucles et le mouvement des ondes qui montent, se gonflent et s'enroulent. La spirale ou les ondulations servent à délimiter et qualifier en même temps les saillies musculaires, les jointures des os de la faune et de la flore archaïques. C'est en spirale que s'enroulent les pattes de l'araignée de Mycène et c'est en spirale encore que se termine la crinière des griffons.

Sur quelques figurines archaïques en bronze on peut voir gravées sur la poitrine d'homme de curieuses délimitations anatomiques. Une ligne ondulée divise la poitrine de l'épigastre, en s'enroulant aux extrémités en spirale pour désigner d'un trait les mamelles et les mamelons.

Or le même système d'anatomisation ornementale se retrouve encore sur l'image médiévale. On pourrait suivre ce système à travers les pratiques du moyen âge pour constater sa persistance sur les produits de l'industrie moderne.

Ce n'est pas dans notre intention de développer ici ce thème, nous noterons seulement de quelle manière un peintre des XII^e et XIII^e siècles, sorti de l'école populaire, démembra anatomiquement, au moyen de lignes ondulées, le visage humain.

Sur toutes les peintures, bien conservées, qui appartiennent à cette école, on peut observer le même système et constater deux ondulations anatomiques principales. Les deux lignes partent de la commissure de l'oeil interne. La ligne supérieure suit la courbe de la paupière supérieure, arrive jusqu'à la commissure externe, se courbe, monte suivant le rebord orbiculaire et retombe ensuite pour délimiter la crête nasale. La ligne inférieure, en partant de la commissure interne, suit le rebord orbiculaire jusqu'à la pommette, se recourbe ici, retombe pour désigner la forme de l'os malaire. La troisième ligne secondaire caractérise le frontal. Elle part normalement, à une certaine distance de la commissure de l'oeil externe, se dirige en suivant la courbe orbiculaire pour traverser ensuite sous la forme d'un U lunaire, l'espace intersourcilier et rejoindre enfin la commissure de l'oeil opposé. Les belles couleurs rouges, blanches et blanchâtres sont choisies par le peintre qui fait suivre parfois parallèlement deux ou trois lignes de coloration harmonieuse.

Guido da Siena, Berlinghieri, Margaritone, Cimabue et tant d'autres «*quorum nomina Deus scit*» pratiquèrent régulièrement ce système³¹ et même Duccio y recourait exceptionnellement, surtout dans la représentation des visages virils³².

Une ancienne image miraculeuse³³ se conserve dans la cathédrale de Sienne; elle est connue dans le peuple sous la dénomination de la «Madone aux grands yeux» Cette appellation pourrait caractériser effectivement tout un groupe de Madones médiévales, mais aussi les images archaïques de Pallas Athéna, ou de Héra qu'Ho-

mère, le grand poète populaire de l'Hellade, qualifia de βοῶπις: déesse aux yeux de boeuf.

Des yeux énormes, une toute petite bouche, un profil d'un doux ovale, un crâne arrondi ovoïdal, qui fait disparaître les saillies osseuses, voilà les distinctifs caractéristiques de ces deux images, qui expriment l'idéal perpétuel, l'idéal de la beauté populaire, beauté purement physique, car l'expression de la beauté morale, l'expression des passions qui émeuvent notre âme, ne fut réservé qu'aux artistes des arts privilégiés³⁴.

¹ Cf. W. de Grüneisen. Les caractéristiques de l'art copte, p. 12 et suiv.

² Strzygowski, Bronzeaufsatz im Besitze von Hans Grafen Wilczek in Wien, dans Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts 1901 t. IV, p. 190, Adolph Reinach, Catalogue des Antiquités Égyptiennes recueillies dans les fouilles de Koptos, en 1910 et 1911 exposées au Mus. Guimet de Lyon p. 115, 116.

³ de Grüneisen Ib. p. 20.

⁴ Cf. W. de Grüneisen, Ste-Marie-Antique p. 223 et suiv.

⁵ Ce sont les Égyptiens qui trouvèrent le meilleur moyen d'imiter l'éclat de l'oeil vivant. De Rougé (Notice sommaire des Monuments égyptiens exposés dans les Galeries du Musée du Louvre 4. édition, p. 68), en parlant du scribe accroupi, conclut: „ce regard qui étonne a été obtenu par une combinaison très habile. Dans un morceau de quartz blanc opaque est incrustée une prunelle de cristal de roche bien transparent, au centre de laquelle est planté un petit bouton métallique“.

⁶ Cf. Collignon, Sculpture grecque t. I, pl. 2, fig. 99, 101.

⁷ Cf. Perrot et Chipiez III, fig. 149, 150, 374-376. Collignon, op. cit. I, fig. 1-7, 20-22, 27, 37, 40.

⁸ Cf. Collignon, I, 176.

⁹ Cf. W. de Grüneisen. Les Caractéristiques de l'Art copte.

¹⁰ W. de Grüneisen. Tableaux et esquisses. Pl. LXXXII-LXXXIII.

¹¹ Les savants, à propos des mortaises carrées (v. de Grüneisen. o. c. p. 41-42) pratiquées sur le sommet des têtes archaïques, ont émis plusieurs opinions. Dans le cas présent la question est des plus simples.

¹² Die homerischen Waffen, Wien, 1894. Cf. S. Reinach, Revue critique, 1894, II, p. 181.

¹³ Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert, Leipzig 1892. Cf. Reinach, dans Daremb. et Saglio, s. v. Galea, ou l'on trouvera aussi une ample bibliographie.

¹⁴ Cf. Corp. Inscr. att. II, 720 ou on cite des casques en cuir de boeuf rehaussé de bronze: *Κράνη ὀμοβόϊνα κέχαλκωμένα* Pline (Nat. Hist. VIII, 25, 95) parle des casques fabriqués en peau d'hippopotame.

¹⁵ La mentonnière est nommée une seule fois: Hom. Il. III, 372.

¹⁶ V. W. de Grüneisen. o. c. Pl. LXXV-LXXIX, p. 39-41.

¹⁷ Sur l'intaille d'Aspasios du musée de Vienne, à la même place se voit une rangée de petits chevaux, les pieds antérieurs en dehors, qui semblent franchir d'un assaut une barrière: la „στεφάνη“.

¹⁸ L'égide d'Athéna, relief votif en bronze, est représentée en écaille (Collignon I, fig. 197. En écaille est la poitrine du sphynx du Spata. Ib. fig. 199).

¹⁹ Chabouillet, Catalogue n° 26.

²⁰ Nous nous bornons à illustrer ici l'image centrale. Pour les sujets iconographiques: l'Annonciation, la Flagellation et la Crucifixion qui se voient représentées sur les volets latéraux v. de Grüneisen. Tableaux et esquisses de l'histoire de l'Art, p. 65.

²¹ W. de Grüneisen. Les caractéristiques de l'art copte, Florence, 1922. p. 11-12.

²² Storia della Pittura in Italia, t. I, p. 283.

²³ Sirén. Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert. Berlin 1922. fig. 19 – 20. De Bonaventura Berlinghieri pourraient être, en outre, le Christ du cloître „delle Oblata“ à Florence, la Crucifixion, la Descente de la croix et la Déposition de la „Jarves Collection“ v. de Grüneisen. Tableaux et esquisses note à la pl. CXIX.

²⁴ Sous l'architrave au-dessous de la lunette on lit:

ASPICE PRAECURSOR DEVOTO PRO GREGE CAULAM
QUAM DAT ODORISIUS CASSINAM QUI REGIT AULAM.

Odorasio était abbé de Montecassino de l'an 1123 à 1126. Cf. Salazarro. Studi sui Monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XII s. p. 54.

²⁵ Cf. aussi une mosaïque semblable à Aquino sur l'arc de la porte de l'ancien temple de S. Maria in Libera construit vers la moitié du XII s. par Ottolina, femme d'Adenolfo d'Aquino. Cf. Salazarro, op. c. p. 54, n° 4.

²⁶ Stornaiolo, Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. vat. gr. 1162), Roma, 1910, pl. 18.

²⁷ Elle serait apparue miraculeusement au Grand Duc Basile de Kostroma le 16 août de l'an 1239. En honneur de cette image fut instituée une fête le 14 Mars 1239. Une copie du XVI s. se voit dans le Monastère de Chilandar au Mont-Athos. Cf. Kondakow. Iconografia Bogomateri, p. 58 et 62.

²⁸ Cf. F. v. Quast, dans Otte's Grundzüge der kirchlichen Kunst-Archäologie, 185, p. 69. Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, t. III, p. 52, 53. Düsseldorf 1872.

²⁹ British Museum: Royal, 14E, VII, cf. l'article de Haseloff dans Michel, Histoire de l'art, t. II, fig. 260, p. 546.

³⁰ Cf. à Rome les Madones du VI s. de Commodilla, Santa-Maria-Antica, du VIII – IX s. S. Clément, église basse, Sant Urbano alle Caffarelle et pour le reste cf. W. de Grüneisen, Sainte-Marie-Antique.

³¹ Cf. p. ex. L'image de la Madone de la Galerie Chigi à Sienne (Photogr. du Minist. n° 5634). Celle de Tressa Ib. n° 5699. Celle du Museo Civico à Pise n° 1708. La Madonna del Carmine à Sienne (Phot. Lombardi). La Madone du triptyque de la Pinacothèque de Pérouse n° 26 (Phot. Anderson) ainsi que le n° 1 – 3 de la salle n° 2. L'image de Saint François de Margaritone. Pinacothèque d'Arezzo, ainsi que les fresques qui n'étaient pas repeintes (Cf. les Anges de la Galerie supérieure) de Cimabue dans l'église supérieure de S. François d'Assise.

³² Cf. n° 28 de la Galerie de Sienne.

³³ Cf. Della Valle, Lettere Senesi di un socio dell' Accademia di Fossano sopra le belle Arti. In Venezia, M. DCCC. LXXXII. t. I, p. 222 et suiv.

³⁴ V. de Grüneisen. Tableaux et esquisses. p. 9 et suiv.