

Bulletin des musées de France / [rédacteur en chef : Paul Vitry]

France. Direction des musées. Auteur du texte. Bulletin des musées de France / [rédacteur en chef : Paul Vitry]. 1934-10-01.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

BULLETIN DES MUSÉES DE FRANCE

6^e ANNÉE — N^o 8

OCTOBRE 1934

ÉCOLE DU LOUVRE.

CINQUANTE-TROISIÈME ANNÉE.

1934-1935.

AVANT-PROPOS.

L'École a poursuivi l'année dernière ses divers enseignements et compte les poursuivre cette année avec un succès croissant, le public et les élèves, dont le nombre augmente sans cesse, ayant apprécié, avec l'intérêt des cours et conférences qui y sont professés, la commodité des installations inaugurées en 1933.

Parmi les nouveautés apportées au programme de cette année, nous avons à signaler la rentrée de M. Hackin, qui va reprendre son enseignement après plusieurs années de brillantes et fructueuses missions en Asie. M. Dussaud, membre de l'Institut, trop occupé par les travaux de son département, demande l'honorariat. Les deux cours relatifs aux antiquités orientales seront professés dorénavant par M. Contenau, conservateur-adjoint, et M. Delaporte, attaché au département. M. Jean Verrier, inspecteur général des Monuments historiques, qui avait bien voulu se charger, plusieurs années durant, du cours relatif aux objets d'art du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes, nous faisant bénéficier de son expérience acquise dans ses délicates fonctions, n'a pas cru pouvoir continuer, en raison de ces fonctions mêmes, multiples et absorbantes, son enseignement au Louvre. Il sera remplacé par un nouveau titulaire du cours, M. Georges Fontaine, récemment promu conservateur-adjoint au département des objets d'art, dont la jeune science et l'activité professionnelle viennent à leur heure se mettre au service de cette chaire créée par Émile Molinier, dont le souvenir y reste attaché et où ont professé des savants de la valeur de Camille Enlart, de Gaston Migeon et de Marquet de Vasselot.

D'autre part, une série de conférences seront données cette année sur l'histoire de la gravure, matière dont on avait souvent regretté dans divers milieux qu'elle ne fût pas enseignée officiellement à Paris. Elle ne se rattache qu'indirectement au musée, les collections auxquelles elle se réfère appartiennent au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. L'existence de la Chalcographie du Louvre est le témoignage néanmoins que nos musées nationaux ne sauraient s'en désintéresser. M. André Blum, dont on connaît les nombreuses et savantes études sur les formes les plus curieuses et les plus rares de la gravure à ses différentes époques, a été chargé de cet enseignement.

Enfin, aux leçons théoriques de muséographie qui formaient depuis quelques années un des articles les plus originaux de notre programme, ont été jointes depuis deux ans des conférences pratiques réservées à des auditeurs sélectionnés parmi les anciens élèves de nos cours, mais auxquelles ont été admises un certain nombre de personnes désireuses de s'intéresser effectivement à l'administration et à la conservation des musées nationaux ou municipaux. Pour la première fois cette année, un certificat spécial institué à la suite de ces exercices pratiques a été recherché par un bon nombre de candidats, dont quelques-uns aspiraient à des fonctions de conservateurs à Paris ou en province.

PROGRAMME DES COURS DE L'ANNÉE 1934.

PREMIÈRE SECTION.

Archéologie nationale et préhistorique.

Vendredi, 9 h. 30.

M. Raymond LANTIER, Conservateur du Musée des Antiquités nationales, professeur.

Le professeur étudiera l'âge du bronze dans l'Europe orientale et le Proche-Orient; l'art pendant le néolithique et l'âge du bronze.

La première leçon aura lieu le vendredi 23 novembre.

Archéologie égyptienne.

Mercredi, 14 h. 30.

M. Charles BOREUX, Conservateur du département des Antiquités égyptiennes, professeur.

Le professeur continuera l'étude des arts mineurs, et particulièrement celle de la petite statuaire à l'époque du Moyen Empire.

La première leçon aura lieu le mercredi 21 novembre.

M. Étienne DRIOTON, Conservateur adjoint du département des Antiquités égyptiennes, fera une conférence supplémentaire d'épigraphie égyptienne, les *mercredis* à 15 h. 45, à partir du *mercredi 21 novembre*.

Archéologie orientale.

Mardi, 14 heures.

M. Georges CONTENAU, Conservateur adjoint du département des Antiquités orientales, professeur.

Le professeur étudiera l'art de l'Asie occidentale, des origines jusqu'à l'an 3000 avant notre ère, d'après les découvertes récentes.

M. Contenau étant en mission, la première leçon aura lieu le mardi 4 décembre.

Conférences de langue assyrienne :

M^{me} M. RUTTEN, chargée de mission au département des Antiquités orientales, exposera les éléments de la grammaire assyrienne. Exercices de lecture, explication de textes faciles, *le jeudi* à 14 h. 30, à partir du 22 novembre.

Archéologie sémitique.

Vendredi, 14 heures.

M. Louis DELAPORTE, Attaché au département des Antiquités orientales, professeur.

Le professeur étudiera les débuts de la civilisation en Canaan d'après les découvertes récentes.

La première leçon aura lieu le vendredi 23 novembre.

Une conférence supplémentaire d'épigraphie hittite sera faite le *samedi* à 14 heures, à partir du *samedi 1^{er} décembre*.

*Conférences de langue hébraïque
et d'épigraphie sémitique :*

M. Charles-F. JEAN fera ses conférences, les *mardis* et les *samedis*, à 15 h. 15, à partir du *mardi 20 novembre*.

Archéologie grecque et romaine.

Vendredi, 15 h. 30.

M. Jean CHARBONNEAUX, Conservateur adjoint au département des Antiquités grecques et romaines, professeur.

Le professeur étudiera un aspect essentiel de l'esthétique classique : l'œuvre de Polyclète et de son école.

La première leçon aura lieu le vendredi 23 novembre.

Céramique antique.

Samedi, 10 h. 30.

M. Alfred MERLIN, Membre de l'Institut, Conservateur adjoint au département des Antiquités grecques et romaines, professeur.

Le professeur étudiera les statuettes grecques de l'époque hellénistique, d'après les collections du Louvre.

La première leçon aura lieu le samedi 24 novembre.

DEUXIÈME SECTION.

Archéologie et Art indiens.

Mercredi, 17 heures.

M. J. HACKIN, Conservateur du Musée Guimet, professeur.

Le professeur étudiera : 1° les nouvelles recherches archéologiques en Afghanistan (campagnes de 1933 et 1934); 2° les influences indiennes dans la formation de l'art bouddhique du Tibet et les influences de l'art lamaïque sur l'art bouddhique chinois du xv^e au xviii^e siècle.

Auparavant, M. Philippe STERN, Conservateur adjoint du Musée Guimet, professeur délégué, étudiera l'art de l'Inde : généralités.

La première leçon aura lieu le mercredi 21 novembre.

Les Arts de l'Asie.

Mercredi, 15 h. 45.

M. Georges SALLES, Conservateur du département des Arts asiatiques, professeur.

Le professeur continuera l'étude des échanges entre les arts de l'Orient Musulman et ceux de l'Extrême-Orient.

La première leçon aura lieu le mercredi 21 novembre.

Les Arts Musulmans dans la Méditerranée.

Vendredi, 10 h. 45.

M. Gaston WIET, Directeur du Musée d'art arabe du Caire, professeur.

Le professeur étudiera le rôle décoratif de l'alphabet arabe; les objets d'art des premiers siècles.

La première leçon aura lieu le vendredi 8 mars 1935.

TROISIÈME SECTION.

Histoire de la Sculpture du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes.

Mercredi, 10 h. 30.

M. Paul VITRY, Conservateur du département des Sculptures du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes, professeur.

Le professeur étudiera l'histoire de la sculpture en France et dans l'Europe du Nord sous le règne de Louis XIV.

La première leçon aura lieu le mercredi 21 novembre.

Histoire des Arts appliqués à l'industrie.

Mardi, 10 h. 30.

M. Georges FONTAINE, Conservateur adjoint du département des Objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes, professeur.

Le professeur étudiera la faïence française.

La première leçon aura lieu le mardi 20 novembre.

Histoire de la Peinture.

(École française.)

Lundi, 15 h. 45.

M. Robert REY, Conservateur du Musée de Fontainebleau, professeur.

Le professeur continuera l'étude de la peinture en France, de la fondation de l'Académie Royale à 1700.

La première leçon aura lieu le lundi 19 novembre.

Histoire de la Peinture.

(Écoles étrangères.)

Jeudi, 10 h. 30.

M. Gabriel ROUCHÈS, Conservateur adjoint au département des Peintures, professeur.

Le professeur étudiera la peinture allemande à la fin de la période gothique et pendant la Renaissance.

La première leçon aura lieu le jeudi 22 novembre.

Histoire des Collections et des Musées d'Art moderne.

Samedi, 15 heures.

M. Gaston BRIÈRE, Conservateur du Musée de Versailles et des Trianons, professeur.

Le professeur étudiera l'histoire des collections d'œuvres d'art des xvii^e et xviii^e siècles formées pendant le xix^e siècle (1).

La première leçon aura lieu le samedi 24 novembre.

Histoire des Arts au XIX^e siècle.

Mardi, 17 heures.

M. Louis HAUTECŒUR, Conservateur du Musée du Luxembourg, professeur.

Le professeur étudiera la Peinture et la Littérature à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e siècle.

La première leçon aura lieu le mardi 11 décembre.

(1) Le cours professé par M. Brière est obligatoire pour les élèves de 3^e année de la section moderne (3^e section) qui désirent présenter une thèse (art. 6 du règlement).

Histoire des Arts Décoratifs modernes.

Jeudi, 15 h. 45.

M. LÉON DESHAIRS, Directeur de l'École Nationale supérieure des Arts décoratifs, professeur.

Le professeur étudiera le mobilier français de 1830 à nos jours.

La première leçon aura lieu le jeudi 10 janvier 1935.

Muséographie.

Le cours de muséographie sera professé en leçons théoriques *le mardi à 15 h. 30 et le jeudi à 17 heures*, et en exercices pratiques *les lundi et mardi matin*, au cours des mois de janvier et février 1935.

Un programme spécial donnera la liste et les dates des leçons.

Histoire de la gravure.

Samedi, 17 heures.

M. André BLUM, docteur ès-lettres, chargé de conférences, étudiera la gravure au *xv^e siècle*.

La première leçon aura lieu le 12 janvier 1935.

Les leçons seront ensuite données tous les samedis, sauf le dernier samedi de chaque mois.

RÉSULTATS DES INSCRIPTIONS ET EXAMENS.

Inscriptions.

Pendant l'année scolaire 1933-1934, 1.525 personnes ont été inscrites aux cours organiques de l'École du Louvre, réparties de la façon suivante :

Élèves	1.206
Auditeurs	319

En outre, les inscriptions pour les cours complémentaires ont été :

Conférences de Muséographie.....	130
Cours d'Histoire générale de l'Art des élèves de 1 ^{re} année.....	695

Examens.

Les résultats des examens des sessions de novembre 1933 et mai 1934 ont été les suivants :

	ÉLÈVES REÇUS.	
	NOV.	MAL.
Examen éliminatoire d'histoire générale de l'art.....	66	200
Examen des élèves de première année	127	122

Examen des élèves de deuxième année	65	127
Examen des élèves de troisième année	34	130
Examen de muséographie.....	39	29

Élèves ayant obtenu en novembre 1933 et mai 1934 le titre d'« Ancien Élève de l'École du Louvre ».

Cours des Antiquités de Sumer et Akkad.

M^{me} de Riberolles; M^{lles} Daumont, Pierrot, Métral, Offner.

Cours d'Archéologie orientale.

M^{lle} Durand; M^{me} Marquet (M^{lle} Krauss); MM. Mayani, Ménard, Tahsin.

Cours d'Archéologie égyptienne.

M^{lles} Madeleine Desserré, Husson de Sampigny, Feuardent; MM. Cerisier, Elik; M^{me} de Folleville; M^{lles} Josèphe Jacquot, Lecarpentier; M^{mes} Potier-Boès, Poulain; M. Jean Ségrédakis; M^{lle} Sternman; MM. Vercoutter, Wild; M^{me} Stavnik.

Cours de Céramique antique.

M^{lle} Denyse Métral; M. Dejean.

Cours d'Archéologie grecque et romaine.

M^{lle} A. Poissonnié; M. Deltcho Sougaref; M^{lles} Berthaut, Desmazes, Devès, Anne Dupont, Falcucci; M. Gaillard; M^{lles} Romuald Joubé, Legendre, de Zogheb.

Cours d'Histoire des Arts de l'Asie.

M. Zaky Hassan; M^{lles} Auboyer, Christiane Lagrave, Suzanne Legrand; M. Jean Regnault.

Cours d'Archéologie et Art indiens

M^{me} Bos; M^{lles} Demoulin, Monique de Maussion de Condé; M^{mes} Castagnol, Lamoureux; M^{lle} Claudie Marcel-Dubois.

Cours d'Histoire de la Sculpture.

M^{lles} Marie Bader, de Beaumarchais; M. H. de Brye; M^{lles} Andrée de Cérenville, Suzanne Ducrot, Andrée Durand; M^{me} Hubin-Baudot; M. Jean Hubin; M^{lle} Simone Lauer; M. Jean Ponsot; M^{lles} Marguerite Prinnet, Jacqueline Rageot; M. Roger Vaultier; M^{me} Poreaux-Dreyfus; M^{lles} Adam, Berthelmer, de Cérenville, Christen, Cottenet, Marie-Louise Coulon; M^{me} Dupuy; M^{lles} Georges, Giusti, Goutherot, Hua, Laurent.

Claude Lemerle, Leroux-Robert, Denyse Marland, Parmentier, Yvonne Pierre, Rouzé, Villault-Duchesnois, de Vitrolles, Volkringer.

Cours d'Histoire des Arts appliqués à l'Industrie.

M^{lle} Marquet de Vasselot; M^{mes} de Vigouroux d'Arvieux, Laurent; M^{lles} Juliette Niclausse, Petit; M^{me} Verlet.

Cours d'Histoire des Arts décoratifs.

M^{lle} Guerda Rosenthal; M. Rouest.

*Cours d'Histoire de la Peinture
Écoles étrangères.*

M^{lles} Madeleine Bécourt-Foch, Charlot; M^{mes} Guérin (M^{lle} Nourry), Hilaire; M^{lles} Hollande, Denise Touze, Wrotnowska.

*Cours d'Histoire de la Peinture
École française.*

M^{lles} Odette Deraine, Francine Lamy; M. Léonce Royère; M^{lles} Marguerite Stoltz, Maria Goddefroy, Christiane Lagrave; M. Stéphane Armand; M^{me} Marie Bayle; M^{lles} Bernard-Franck, Borionne, Le Boucher d'Hérouville, Catherine Carteret; MM. Chamailard, Catroux; M^{lles} Cerisier, Charpentier, Chopard, Cogniet, Corderoy du Tiers, de Dion, Sabine des Maisons, Antoinette Dupont, Dupré La Tour, Joly de Saily, Juillerat, Krantz, Labrély, Landry, Lami-ray; M. Lavagne; M^{me} Marie-Louise Leblanc; M^{mes} Le Dentu, M. Marceron; M^{lles} Martin-Valdour, Isabelle Ory, Pouchin; M^{me} Suzanne Rouville; M^{lles} de Saint-Guilhem, Salleron, Colette Perreau-Saussine, Monique Perreau-Saussine, Tapissier, Vergniaud, Barrat, Francine Cubain, Dourver.

Cours d'Histoire des Arts au XIX^e siècle.

M^{me} Magdeleine le Bourhis; M^{me} Lucienne Rodière; M^{me} Bachellery; M. Bronis; M^{me} Carnette; M^{lles} François, Hamburger, Yvonne Guffroy, Laurens, Lencauchez, Mazet, Morellet, Pilliard, Madeleine Rousseau, Verlet.

**Anciens Élèves ayant obtenu en 1933-1934 le
Diplôme de l'École du Louvre à la suite
de la soutenance d'une thèse.**

M^{me} DESCHAMPS.

Thèse sur *Le thème de la réunion des deux terres (Sma Taoui) dans l'art égyptien.* soutenue le 10 novembre 1933.

Jury : MM. Henri Verne, Charles Boreux, Étienne Drioton.

M^{me} PAJOT.

Thèse sur *La sculpture du XV^e et du XVI^e siècle dans le Berry*, soutenue le 27 janvier 1934.

Jury : MM. Henri Verne, Paul Vitry, Marcel Aubert.

M. Jean PRINET.

Thèse sur *Les représentations plastiques du Crucifix en Allemagne de l'époque ottonienne au XII^e siècle*, soutenue le 17 janvier 1934.

Jury : MM. Henri Verne, Paul Vitry, Marquet de Vasselot, Jean Verrier.

M. Gérard MORISSET.

Thèse sur *La peinture au Canada français*, soutenue le 8 mars 1934.

Jury : MM. Henri Verne, L. Hauteœur, G. Rouchès.

M^{me} Germaine BARNAUD.

Thèse sur *L'iconographie de Sainte-Anne*, soutenue le 12 mars 1934.

Jury : MM. J. Jaujard, L. Hauteœur, G. Rouchès.

M^{me} SABBAGH.

Thèse sur *Théophile Gautier, peintre et critique d'art*, soutenue le 12 mars 1934.

Jury : MM. J. Jaujard, L. Hauteœur, G. Rouchès.

M^{me} Marguerite LABEY.

Thèse sur *La sculpture bourguignonne dans la région de Toulouse*, soutenue le 24 mars 1934.

Jury : MM. G. Rouchès, Paul Vitry, G. Brière.

M^{me} EHY NIKI.

Thèse sur *La Potnia Théron et les origines du style plastique de l'Artémis chasseresse*, soutenue le 23 avril 1934.

Jury : MM. Henri Verne, J. Charbonneaux, A. Merlin.

M. Boris LOSSKY.

Thèse sur *L'architecte Jean-Baptiste-Alexandre Leblond, son œuvre en France*, soutenue le 27 avril 1934.

Jury : MM. J. Jaujard, G. Brière, R. Rey.

M. Roger WEIGERT.

Thèse sur *Les tapisseries d'après Bérain*, soutenue le 14 juin 1934.

Jury : MM. Henri Verne, J. J. Marquet de Vasselot, J. Verrier, G. Brière.

M. Ahmed FIKRY.

Thèse sur *La sculpture romane dans les monuments du Puy*, soutenue le 19 juin 1934.

Jury : MM. Henri Verne, P. Vitry, M. Aubert.

M. BALNY D'AVRICOURT.

Thèse sur *Le siècle de François I^{er} vu par les peintres de l'époque romantique*, soutenue le 20 juin 1934.

Jury : MM. Henri Verne, R. Rey, G. Brière.

M. N. PLAOUTINE.

Thèse sur *Le dessin dans les céramiques attiques avant l'introduction des raccourcis*, soutenue le 20 juin 1934.

Jury : MM. Henri Verne, A. Merlin, J. Charbonneaux.

M^{lle} HENRIOT.

Thèse sur *Les peintres de paysages dans la région limousine et marchoise*, soutenue le 25 juin 1934.

Jury : MM. Henri Verne, L. Hauteœur, R. Rey.

M^{lle} DE COUBERTIN.

Thèse sur *La Vierge dans la peinture siennoise*, soutenue le 25 juin 1934.

Jury : MM. Henri Verne, L. Hauteœur, G. Rouchès.

M^{lle} Gabrielle FABRE.

Thèse sur *Les recherches archéologiques à Glanum*, soutenue le 26 juin 1934.

Jury : MM. Henri Verne, R. Lantier, J. Charbonneaux.

M. Henry BAR.

Thèse sur *Le portail de Saint-Denis*, soutenue le 26 juin 1934.

Jury : MM. J. Jaujard, P. Vitry, M. Aubert.

M. Robert GENAILLE.

Thèse sur *Jean Bellegambe et l'École de Douai*, soutenue le 5 juillet 1934.

Jury : MM. Henri Verne, G. Rouchès, R. Rey.

M^{lle} LAFARGUE.

Thèse sur *Les chapiteaux du cloître de l'ancien prieuré toulousain de Notre-Dame-la-Daurade au musée des Augustins de Toulouse*, soutenue le 5 juillet 1934.

Jury : MM. Jacques Jaujard, Paul Vitry, Marcel Aubert.

RÉSUMÉS DES THÈSES DE L'ANNÉE 1933-1934.

La « Potnia Thérôn » et les origines du type plastique de l'Artémis chasseresse.

*Thèse soutenue par M^{lle} Elly Niki.
(M. Jean Charbonneaux, professeur.)*

Quand on étudie les origines du type plastique de l'Artémis chasseresse, on ne peut séparer cette divinité de la « Potnia Thérôn » maîtresse des animaux, venue d'Orient en Grèce.

Malgré les lacunes qui existent encore dans l'histoire de l'art préhellénique et de l'art grec, on peut, en se reportant aux sources les plus diverses, suivre l'évolution du type qui nous occupe.

Cette étude présente donc le passage d'un vieux type préhellénique à une figure de l'époque classique. Elle montre comment la grande déesse égéenne immobile et raide au milieu de sa faune héraldique, devint dans l'œuvre des sculpteurs, des coroplastes, des peintres de vases, par une évolution graduelle, la vierge jeune à la tunique longue, puis courte, aux cheveux courts et relevés, qui tient l'arc ou tire une flèche de son carquois, accompagnée d'un chien ou d'une biche.

C'est la Crète, qui est désignée comme lieu d'origine en Grèce. La Magna Mater, asiatique, apparaît en Crète, à l'époque préhellénique, sous différents noms, sans doute, ayant trait à ses fonctions multiples. Son règne s'étend sur toute la nature, sur les rivières, la mer, la végétation. Elle est la déesse du monde céleste aussi bien que du monde chthonien. Quiconque a visité le musée de Candie connaît les admirables statuettes de la *Déesse aux serpents*, trouvées par Sir Arthur Evans. Cette déesse crétoise a dompté de même toutes sortes d'animaux qu'on voit, au début, saisis par les cornes ou appuyés contre elle. Plus tard, quand le type de la dompteuse des animaux se fixe et que l'arrangement héraldique est adopté, on la voit, assise ou debout, saisissant deux animaux disposés symétriquement. En général, les deux animaux sont de la même espèce; le plus souvent ce sont des lions, des oiseaux, surtout des cygnes ou autres oiseaux d'eau.

Parallèlement à cette déesse de toute la nature, et en particulier des animaux, évoluait une de ses hypostases en *déesse armée et chasseresse*. Sur

une gemme du musée de Berlin, elle est identifiée par Furtwängler comme l'aïeule de l'Artémis chasseresse. De sa main gauche tendue elle tient l'arc sur lequel, de la droite elle pose une flèche. C'est une des attitudes caractéristiques de la chasseresse hellénistique. Il est curieux, en effet, de constater que le premier modèle de l'Artémis



Figure de la « Potnia Thérôn ».
Ivoire anatolien. Époque orientalisante.

tirant de l'arc remonte à une époque si reculée. Le cachet de Knossos, où figure la *Déesse de la montagne*, offre une grande importance, car il est l'annonce de la fusion qui va se produire beaucoup plus tard, vers la fin de l'archaïsme, pour donner à l'art classique le type accompli, définitivement fixé de la dompteuse des animaux.

La *Potnia Thérôn* est à son apogée aux VII^e et VI^e siècles avant Jésus-Christ. Son culte est alors universel et son aspect varié. Selon les lieux, le temps et plus précisément selon les animaux qui l'accompagnent, elle change de nom. Mais sous

tous ces aspects règne toujours une même divinité, qui descend probablement de la grande déesse des Crétois, en passant par l'Orient. Le trait le plus caractéristique dans les représentations de cette époque, ce sont les ailes, — innovation due à l'influence orientale.

Quant au type aptère, il n'a pas cessé d'exister et c'est en lui que s'affirme en même temps que la force de la tradition, le sens de la simplicité classique. Les deux types ont donc coexisté. Très souvent on trouve au même lieu des exemples des deux types. Parmi ces centres, on peut citer le Sanctuaire d'Artémis Orthia à Sparte, celui de Prinias en Crète, l'Artémision de Cyrène.

Les animaux, qui servent d'attributs à la déesse, permettent une classification de ses différents aspects. Ainsi elle est citée successivement comme *Potnia aux chevaux*, *Potnia aux oiseaux*, *Potnia aux lions*, *Potnia aux cerfs ou aux biches*, *Potnia aux boucs*, *Potnia aux panthères*, *Potnia aux chiens*, illustrée d'un certain nombre d'exemples.

Elle n'est pas seulement Potnia Thérôn. Elle est, comme son aïeule préhellénique, maîtresse du monde végétal et de la nature entière. Quelques exemples la désignent comme déesse de la nature souterraine et céleste. Sa souveraineté s'étend sur les autres déesses : un relief de basse époque la montre siégeant entre Déméter et Niké.

Puisque l'imagination populaire a voulu donner à notre divinité cette suprême souveraineté, il était tout naturel qu'elle la lui fit exercer aussi sur les êtres humains. On la voit donc comme Potnia *des femmes et des hommes*.

La Gorgone, une des hypostases de cette divinité, évoluera en une divinité distincte au visage laid et apotropaïque.

Quant au type de la Niké, il a de grandes affinités avec la Potnia Thérôn et la Gorgone. Selon toute probabilité, elle était une Potnia Thérôn, qui, peu à peu, se débarrassa de ses animaux acolytes en gardant toutefois les ailes.

Enfin, de même qu'à l'époque préhellénique, parallèlement à la dompteuse des fauves, existait une divinité armée qui était aussi chasseresse, de même, quelques siècles plus tard, un petit nombre de représentations confirment l'existence de ce type de chasseresse, qui continuait à évoluer en même temps que la Potnia Thérôn. Cette chasseresse qui commence par être raide et xoanisante prend peu à peu du mouvement, remue les bras et s'ap-

prête à tirer l'arc ou à prendre une flèche dans son carquois.

Ainsi, les deux types poursuivent, comme à l'époque préhellénique, leur course parallèle, avec une prédominance marquée de la divinité entourée de deux animaux à la pose héraldique.

C'est probablement de la fusion de ces deux divinités, unissant leurs attributs, que dérive le type classique de l'Artémis chasseresse. Nous suivrons donc pas à pas le progrès de cette fusion qui s'était déjà produite une première fois dès l'époque préhellénique, comme en témoigne le sceau de Knossos. C'est seulement en plein développement de l'art archaïque que la tendance vers la fusion se manifeste ouvertement et on la rencontre d'abord dans la peinture de vases, sur quelques bas-reliefs et surtout dans les terres-cuites provenant du sanctuaire d'Artémis Orthia et de Chypre. La découverte de M. Lechat, à Corfou, a été d'une grande importance pour l'étude de cette fusion. Ici, le type plastique n'est plus le même. Il s'est débarrassé des emprunts étrangers, ailes, animaux héraldiques, et il manifeste un caractère presque purement hellénique. C'est un type qui rappelle un peu les Corés de l'Acropole.

Ces mêmes tendances se font jour dans le décor des vases peints de cette époque.

Une fois cette fusion accomplie, on n'hésite plus à dégager cette divinité de l'anonymat en lui donnant le nom d'Artémis, la déesse de la chasse, qui choisira définitivement pour ses attributs les plus fréquents la biche et l'arc.

Néanmoins, son aïeule perpétuera faiblement son type à travers les siècles. Quelques exemples nous montrent la dompteuse avec ses fauves héraldiques continuant à fournir à l'industrie populaire un motif de décoration.

C'est surtout grâce à la description de Pausanias qu'on a pu suivre l'évolution du type qui, lui-même, accompagne le développement de la plastique en général. Ainsi, la déesse rigide et conventionnelle deviendra une gracieuse chasseresse et appartiendra au monde olympien. Elle aura comme favoris, non seulement la biche, comme on l'a déjà annoncé, mais aussi des chiens et des chiennes. Les premières statues sont encore vêtues du chiton long. Bien que chasseresse, elle montre de temps en temps ses origines et rappelle de loin la Potnia Thérôn. Sur un relief du Musée de Cassel, elle est chasseresse et elle saisit quand

même par les cornes la biche qui, probablement, ne voulait pas se soumettre. Là, on voit clairement le souvenir de la dompteuse des fauves des siècles précédents. Mais cette chasseresse long-vêtue ne satisfait pas le goût des artistes; ils chercheront un costume approprié à la vie aventureuse de la déesse à travers les forêts. Et c'est ainsi qu'Artémis, imitant les Amazones, raccourcira par un double repli son chiton long.

Au terme de cette étude, la gracieuse *Artémis à la biche*, du Louvre, apparaît donc comme l'héritière de la « Potnia Thérôn », de l'ancienne divinité asiatique, dompteuse des animaux.

Le thème de la « Réunion des Deux-Terres » dans l'art égyptien.

*Thèse soutenue par M^{me} L. Deschamps.
(M. Charles Boreux, professeur.)*

Parmi les motifs sculptés sur les monuments égyptiens, le symbole de la « Réunion des Deux-Terres », le *sma-taoui*, est un des plus caractéristiques et des plus constants. Déjà constitué dans ses éléments essentiels dès le règne de Khasekhemoui, sous la II^e dynastie, il est resté très usité jusqu'à la période gréco-romaine.

Sa signification générale est claire. Les plantes héraldiques qui flanquent l'hiéroglyphe *sma*, et viennent se nouer en son milieu, représentent respectivement la Haute et la Basse-Égypte. L'hiéroglyphe central lui-même signifie à tout le moins, comme il est ordinaire, le mot « réunion ». Mais on pourrait peut-être, en plus, y reconnaître un symbole du roi lui-même, autour duquel les deux pays viennent s'assembler.

Malgré sa fixité, cette sorte de blason royal a subi, au cours des âges, des modifications de détail qui constituent, pour le dater, autant de critères chronologiques.

Sous l'Ancien Empire, chacune des touffes de plantes jaillit du sol en trois tiges épaisses, dont la médiane vient s'attacher au signe *sma*. L'ensemble est traité en relief vigoureux (sièges des statues de Chéphren, Musée du Caire). Parfois aussi (statue de Mycérinus, Musée de Boston; bas-reliefs des temples d'Abousir), le symbole est complété par deux personnages-Nils qui nouent les tiges de fleurs autour du signe *sma*.

Sous le Moyen Empire, ces personnages figurent dans presque tous les ensembles de ce genre, rem-

placés de temps en temps par les dieux Horus et Seth. De légères variations dans leur attitude, non moins que dans la longueur et la courbe des tiges, jalonnent l'évolution continue du thème, d'un règne à l'autre.

Au Nouvel Empire, les personnages (fig. 1), deviennent plus rares : si ce sont des dieux, Thot est généralement substitué à Seth. La plupart du temps, le motif est réduit à ses éléments symboliques. Ceux-ci se compliquent à partir du règne d'Aménophis IV : le nombre des tiges se multiplie par de nombreux rejets sortant du sol et retombant



Fig. 1. Le thème de la « Réunion de Deux-Terres ».
Siège d'un colosse de Ramsès II à Louxor.

en s'entrecroisant (fig. 2). Parfois aussi de nouveaux éléments sont introduits, comme des prisonniers étrangers enlacés par les fleurs héraldiques. L'art néo-memphite de la XXVI^e dynastie revient à la sobriété de l'Ancien Empire, mais sans s'astreindre à l'antique fixité de ses éléments essentiels.

Enfin, à l'époque ptolémaïque, de nouvelles variantes apparaissent en abondance, qui vont jusqu'à rendre méconnaissable le schème primitif. Des influences venues de l'étranger affectent même ce motif si spécifiquement égyptien jusqu'alors.

L'origine du groupe du *sma-taoui* doit être cherchée, semble-t-il, dans un épisode des cérémonies du couronnement royal, dont il serait l'emblème. Ces cérémonies sont, en particulier, représentées sur le mur sud de la salle hypostyle de Karnak :

les dieux Horus et Thot nouent les plantes héraldiques autour du pilier *sma*, sous les pieds du nouveau souverain (fig. 2). Le texte qui accompagne ce tableau explique que les dieux donnent ainsi au roi la domination sur le Sud et le Nord.

Il y a lieu de croire que ce n'est pas là une composition symbolique, mais la reproduction d'un acte réel de la liturgie. On sait en effet que le couronnement était effectué par la célébration de rites magiques qui conféraient au roi un pouvoir divin, et M. Moret, qui les a étudiés (1), ne met pas en doute l'existence d'une cérémonie particulière du *sma-taoui*. Ce rite, du reste, est tout à fait



Fig. 2. Cérémonie du couronnement de Ramsès II.
Bas-relief de la salle hypostyle de Karnak.

conforme à l'esprit des mystères religieux égyptiens et l'on pourrait peut-être en trouver l'origine dans les fêtes relatées sur la pierre de Sabacon, au British Museum, qui reproduit un texte « dramatique » remontant vraisemblablement à l'unification de l'Égypte et à la fondation de Memphis.

Si le symbole de cette cérémonie a été choisi pour orner le trône des statues royales, c'était sans doute que cette cérémonie elle-même était considérée comme le centre du rite du couronnement : au moment où les deux pays s'unissaient sous son autorité, le monarque entraînait vraiment en possession du pouvoir souverain. Le groupe sculpté dans la pierre évoquait ainsi cet instant décisif où le pharaon avait reçu des dieux le gouvernement des deux Égyptes et le *sma-taoui* se trouvait qualifié pour être le symbole même de la puissance royale.

(1) MORET, *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*, p. 94 ; *Le Nil et la civilisation égyptienne*, p. 144.

Le dessin dans la céramique antique avant l'introduction des raccourcis.

*Thèse soutenue par M. N. Plaoutine.
(M. Merlin, professeur.)*

Dans ce travail, l'auteur s'est proposé de montrer que les erreurs de dessin archaïque, principalement dans la peinture de vases attique à figures noires, résultent de l'absence de raccourcis et du mouvement général donné aux scènes figurées. Il y a quatre parties : les deux premières exposent la question du point de vue théorique, la troisième est consacrée à l'étude d'un exemple et la quatrième apporte les conclusions.

1° *Aspect combiné.* — On connaît dans la céramique attique à figures noires un type de personnage très fréquent : le bassin, les jambes et les pieds sont de profil et les épaules non raccourcies, de face ; c'est ce qu'on appellera « l'aspect combiné ». Cette figure représente un profil et il faut s'imaginer que les épaules sont de profil, l'une cachée derrière l'autre. Les deux traits du contour qui dessinent le torse représentent donc d'un côté : le sternum, la ligne médiane, la *linea alba* réunis en une seule ligne ; de l'autre côté : l'épine dorsale. Une question se présente immédiatement à l'esprit : pourquoi deux façons de représenter un profil ? Pour le comprendre, il faut remonter au style du Dipylon, c'est-à-dire aux vases peints les plus anciens de l'Attique, où l'aspect combiné est la seule manière de représenter l'être humain, puisque le profil des épaules n'a pas encore été découvert ; l'agencement des scènes prouve qu'il faut s'imaginer les figures comme étant de profil par rapport au spectateur.

Les raccourcis n'ont pas été connus avant la fin du VI^e siècle avant notre ère ; par conséquent, il fallait ou cacher certaines parties constituantes des objets ou les représenter sans raccourcis, ce qui nous donne l'impression qu'elles ont été rabattues dans le plan du vase et que le dessin est entièrement plat. La découverte des épaules de profil se place au VII^e siècle, mais l'aspect combiné continue à exister. Sa persistance s'explique parce qu'il offrait certains avantages : il rend mieux le volume du corps et s'adapte plus facilement à certaines attitudes comme celles des guerriers ou des coureurs. Pour dessiner le profil des épaules on cachait une épaule et on rabattait l'autre en avant ou

en arrière, ou on lui donnait une position intermédiaire.

On rencontre parfois des figures de face. D'abord c'étaient des têtes isolées et des animaux, plus tard ce sont les hommes, chez lesquels les pieds présentaient de grandes difficultés; ceux-ci étaient rabattus en bas ou de côté, c'est-à-dire « vus d'en haut », ou les pointes tournées en dehors. Dans les figures de face, le torse est bien de face et cela devait graduellement changer le sens de l'aspect combiné qui finit par disparaître avec la découverte des trois-quarts. Le dessin de la poitrine de la femme est une autre preuve que l'aspect combiné remplace un profil, mais figuré par des épaules de face surmontant un torse de profil; souvent, chez les femmes, on ne voit qu'un seul sein au contour, pour ainsi dire sous l'aisselle; c'est le sein le plus rapproché qui est censé cacher l'autre.

2° *Orientation*. — Le mouvement général des scènes figurées sur les vases peints est de gauche à droite sur les séries continentales (styles corinthien, attique, etc.), et de droite à gauche sur quelques séries de vases ioniens ou ionisants (hydries de Caeré, vases pontiques, etc.); c'est respectivement l'orientation normale et l'orientation inverse.

On a voulu expliquer l'orientation inverse par l'influence de la métallurgie : des vases en métal avec décor en relief auraient servi de modèles aux céramistes. On voit bien que dans le travail au repoussé le mouvement de l'esquisse se trouvera renversé, sur la plaque de bronze lorsqu'elle aura pris son aspect final. L'orientation inverse est plutôt un trait caractéristique ionien et n'est pas le résultat de l'influence de la métallurgie.

On devrait tenir compte de l'orientation pour des essais de reconstitution du coffre de Kypsélos; Pausanias a dû décrire les scènes figurées sur les cinq bandes du coffre de gauche à droite et en suivant le mouvement général.

Le vainqueur, et en général le personnage principal, sur les vases attiques, est toujours représenté à gauche, tourné à droite, tandis que le vaincu ou le personnage secondaire se trouve à droite. M. Méautis a voulu expliquer ce fait par des raisons religieuses : le côté droit du personnage central est le bon côté, tandis que le côté gauche est néfaste; c'est ce qu'il a appelé le principe de dextéralité. La place du personnage principal est une conséquence de l'orientation et elle change

suivant l'orientation, c'est-à-dire selon que celle-ci est normale ou inverse. Le personnage de gauche, tourné à droite, est un point de départ, une figure dont le dessin est correct dans ses détails. Le personnage qui lui fait face, tourné à gauche, peut être erroné avec confusion entre les côtés droit et gauche, face et dos, devant et derrière. Cette seconde figure doit être dessinée d'après la première. D'abord, on *renverse* le point de départ et il y a symétrie complète; plus tard, on commence à *retourner* le personnage tourné à droite, on essaie de donner à la figure tournée à gauche une attitude conforme à la réalité; aussi, la symétrie dans le dessin disparaît graduellement. Toutes les erreurs disparaissent au début des figures rouges, on arrive à retourner complètement le personnage. Cette explication écarte la théorie des ombres portées.

Avec l'orientation inverse, les erreurs se rencontrent aussi chez des personnages tournés à droite.

3° *Schéma de la Monomachie*. — Dans les nombreux combats de guerriers armés de la lance, on trouve très souvent des erreurs dans le combattant de droite. Les deux figures sont représentées sous l'aspect combiné. On peut remarquer toute une évolution dans le dessin des accessoires : lances, fourreaux des épées, boucliers; les peintres sont graduellement arrivés à comprendre leur exacte position, c'est-à-dire s'il fallait les dessiner devant ou derrière la tête ou le corps. La persistance des pectoraux ou du devant de la cuirasse chez le guerrier de droite tourné à gauche s'explique par la symétrie; on n'a pas encore complètement retourné le guerrier de gauche tourné à droite. Il aurait fallu plutôt dessiner les omoplates ou l'arrière de la cuirasse chez le guerrier tourné à gauche. Les peintres corinthiens ont souvent représenté les omoplates, ainsi que quelques peintres chalcidiens, mais dans la céramique attique, ce détail est très rare.

Les Ioniens ont adopté le même schéma de monomachie que les peintres attiques, c'est-à-dire avec le bras rejeté en arrière qui caractérise bien l'élan. On aurait pu cependant s'attendre à voir des attitudes différentes avec le bras armé de la lance levé devant le visage. Des personnages isolés sont dans cette attitude, ce qui semble prouver que le personnage de droite tourné à gauche a pu parfois servir de point de départ. Il faut tenir

compte de la symétrie de la composition chez les Ioniens, qui n'a pas permis d'élaborer un véritable point de départ. Sur une coupe du musée de Munich signée par Archiklès et Glaukytès, il existe, semble-t-il, une confusion entre les orientations normale et inverse, à en juger par quelques détails imprévus et des erreurs fort curieuses.

4° *Conclusion.* — Cette dernière partie comprend d'abord une description du stamnos F-314 du Louvre, vase tout à fait important et qui montre très clairement le sens de l'aspect combiné et les erreurs qui deviennent compréhensibles; on peut saisir leur logique. Reste une dernière question : pourquoi les erreurs étaient-elles peu sensibles pour les peintres antiques? La réponse nous est donnée par l'aspect combiné. Il y a une certaine incertitude dans les épaules dessinées de face, qu'il faut se représenter comme étant de profil; les épaules semblent être rabattues dans le plan du vase, mais on peut les rabattre en avant ou en arrière, le résultat restant le même.

Dès qu'on a saisi les intentions du peintre et dès qu'on commence à le suivre et à voir comme lui, toutes les erreurs s'évanouissent et on ne les sent presque plus.

Recherches archéologiques à Glanum (Saint-Rémy-de-Provence).

*Thèse soutenue par M^{lle} Gabrielle Fabre.
(M. Raymond Lantier, professeur.)*

Deux monuments célèbres *les Antiques*, étaient, jusqu'à ces dernières années, les seuls vestiges de la ville gallo-romaine de *Glanum*, dont l'existence n'est attestée que par quelques auteurs et des itinéraires.

Située sur le versant Nord des Alpilles, au débouché d'une des voies qui traversent cette chaîne montagneuse, elle confinait, au Nord, à la grande plaine alluviale, tout à tour marécageuse et fertile, qui s'étend jusqu'à la Durance et au Rhône. Sa position au croisement de routes importantes (Italie en Espagne), les richesses du sol et surtout du sous-sol (calcaire à bâtir, argile à modeler, ferrières), ont dû attirer et retenir, dans cette région, une population prospère.

I. Les quelques témoins qu'on possède de son plus lointain passé sont très représentatifs de la civilisation de la Basse-Provence avant la conquête romaine. A une première époque, qui se pro-

longe pendant toute la durée de l'âge de Bronze, appartient la grotte sépulcrale du Baldouin, que son mobilier et des gravures sur roche rattachent à la grande civilisation pyrénéenne du sud de la France (3^e phase de la classification de M. Bosch Gimpera); puis une période hallstattienne, avec la sépulture à inhumation de la Valmourane, qui paraît, par sa céramique et ses bracelets, contemporaine des tumuli de la haute vallée de l'Arc, sépultures de nouveaux venus, prospecteurs du minerai de fer, enfin les deux stations de hauteur de la route de Maussane et de la Vallongue, datées, par des objets importés, du Hallstattien récent, époque de la fondation de Marseille.

Les Grecs, qui depuis longtemps déjà fréquentaient le littoral, appelaient « Ligures » les peuples de la côte entre Rhône et Var. Ce nom, qui n'était pas celui qu'ils se donnaient eux-mêmes, doit recouvrir celui de beaucoup d'autres populations. D'autre part, la ressemblance des mobiliers des stations provençales avec celles de l'Ouest du Rhône n'atteste pas une occupation ibérique, mais seulement des relations commerciales. Très tôt, et par petits groupes, des Celtes sont arrivés en Provence; s'il faut encore réserver la question des tumuli énéolithiques, témoins possibles d'une avancée britannique, leur présence est révélée, dès la fin de l'âge du Bronze, de la Drôme au Gard (tumuli, épées à languette, céramique excisée) et, dès le début du Hallstattien, dans la vallée de l'Arc (rites funéraires nouveaux). A la fin de cette période, céramiques celtique et grecque voisinent dans les fonds de cabane des oppida avec des objets de provenance italienne (poteries, fibules). Les Celtes, qui ont répandu en Europe centrale les produits de l'industrie étrusque, n'auraient-ils pas joué le même rôle en Provence, et la pression, exercée par eux sur les indigènes, n'aurait-elle pas rendu possible alors la fondation de Marseille? On ne constate pas de rupture entre les civilisations de Hallstatt et de la Tène; les oppida restent occupés et livrent des tessons de céramique attique des v^e et iv^e siècles. Marseille disperse seulement, dans l'arrière-pays, ses poteries et ses monnaies.

Vers 400, les Celtes bordent le littoral. Dans la « Confédération Salyenne » qui se constitue alors, les anciennes tribus persistent, mais les Celtes font figure de chefs, imposant leur commandement (épisode de Catumandus), leur religion

(sanctuaire de Roquepertuse). L'art, qui reproduit d'anciens thèmes celtiques, subit l'influence de l'ennéisme archaïque, qui s'est perpétué en Italie du Nord et en Sicile.

Les « sépultures gallo-grecques », à stèles, qu'on date des premiers temps de l'occupation romaine, bien celtiques par le nom des défunts et certaines pièces de leur mobilier (urne cinéraire, poteries peintes dites ibériques), révèlent par d'autres (céramiques, bronzes), des affinités helléniques, qui peuvent avoir leur origine, comme les stèles elles-mêmes, dans l'Italie du Nord.

II. Le chantier ouvert en 1921 par les Monuments historiques au sud des *Antiques* a livré, avec des substructions datant de la fin du I^{er} siècle avant J. C. (bâtiments dits « Temple de Silvanus » et « Thermes », maisons), divers éléments plus anciens qui paraissent témoigner d'une influence grecque : système de canalisations souterraines dont une des branches est longée par un mur fait de gros blocs de pierres taillées en bossage, murailles rasées au niveau du sol, restes de la cour ornée d'un péristyle d'une habitation, chapiteaux doriques à échine aplatie, fûts de colonnes lisses et à pans. Si, par sa forme, ses faibles dimensions, le péristyle de Glanum, qui a dû subir divers remaniements, est comparable à ceux de Délos, de Théra et de Priène, plutôt qu'à ceux des maisons pompéiennes, il paraît, par ses éléments architectoniques et les trouvailles de céramiques et monnaies, devoir être daté des premiers temps de l'occupation romaine. On est en droit d'admettre l'existence sur cet emplacement d'une première agglomération dont les restes ne sont encore qu'en partie déblayés. Les causes de sa destruction (incendie?), restent mystérieuses, mais la question d'une « colonie massaliote de Glano » paraît devoir être encore réservée.

A la fin du I^{er} siècle avant J. C. s'élèvent divers monuments dont le plus intéressant est celui auquel la découverte de petits autels, au pied d'un de ses parvis, a fait donner le nom de « Temple de Silvanus » : vaste bâtiment quadrilatère en petit appareil, renforcé sur son côté ouest par un contrefort plein semi-circulaire; il n'est plus possible de lui conserver cette identification et la description qui en a été donnée doit être révisée. Les thermes voisins et les maisons, non complètement dégagées, portent les traces de remaniements successifs. Au début du IV^e siècle, ce site est

abandonné, tandis que, sur l'emplacement actuel de Saint-Rémy, s'élèvent des constructions de l'époque constantinienne.

Les dédicaces à Silvanus, dont le nombre est plus considérable à Saint-Rémy que dans tout le reste de la Basse-Provence, expliquent l'importance donnée à ce dieu qui, dispensateur des biens de la terre, devait être à la fois protecteur et guérisseur. Son assimilation au dieu celtique au maillet témoigne de la persistance, après la conquête romaine, des éléments celtiques dans une ville essentiellement artisanale.

Les représentations plastiques du Crucifix en Allemagne, de l'époque Ottonienne au début du XII^e siècle.

*Thèse soutenue par M. Jean Prinnet.
(M. Jean Verrier, professeur.)*

Le crucifix, choisi comme thème d'une étude sur la plastique des X^e et XI^e siècles en Allemagne, joue, parmi les *sujets iconographiques* le rôle essentiel, avec la représentation de la Vierge assise tenant l'Enfant; il a été représenté dans des *matières* et selon des *techniques* dont la variété même permet de connaître cette plastique dans ses aspects essentiels, et de suivre la création et les différentes formes d'un *style*.

La période ottonienne de l'histoire allemande est limitée par les deux dates précises de 919 et 1024. Elle est marquée par une évolution vers l'unité, la centralisation, et se résume dans l'histoire de la maison de Saxe, dont la grandeur, préparée par Henri I^{er} au début du X^e siècle, a été assurée par Othon I^{er} qui a rétabli l'autorité impériale en 962; par Othon II et sa femme, la grecque Théophano, tutrice du petit Othon III (983-1002), et par Henri II, qui mourut en 1024.

La maison de Franconie s'illustre ensuite par les règnes de Conrad, Henri III et Henri IV (1026-1106).

La puissance et l'autorité de l'Allemagne ottonienne est incontestable, et la faiblesse de ses voisins met en valeur la dignité impériale.

Les hommes d'église et les artistes ottoniens ont élaboré un art essentiellement religieux dans les *ateliers* des monastères et des évêchés : dans les premiers se prolongent les expériences carolingiennes; les ateliers épiscopaux, au contraire, ont créé un art jeune et fécond; amis de l'empe-

reur, les évêques ottoniens n'étaient pas seulement des hommes cultivés, mais des chefs d'ateliers. Les grands centres étaient *Trèves*, illustré par l'archevêque Egbert (977-993); et le couvent voisin de Saint-Maximin; ceux de *Prum* et d'*Echternach*; *Reichenau*, célèbre par son école de miniaturistes et d'orfèvres; *Mayence*, dont l'archevêque Willigis fit fondre en bronze les portes de la cathédrale; *Cologne*, cette capitale dont l'archevêque Bruno, le frère d'Othon I^{er},

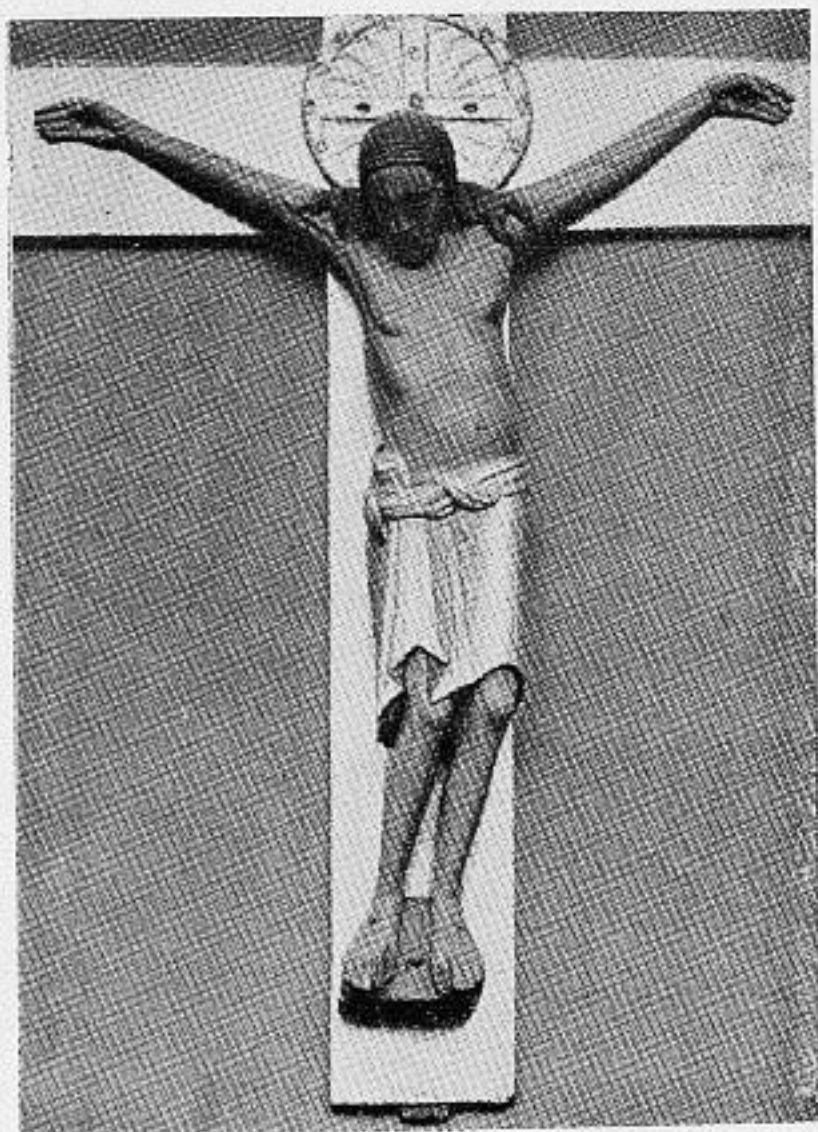


Photo Marbourg.

Crucifix de Gero.
(Cologne, fin x^e du siècle.)

dirigeait l'étonnante activité; *Essen*, à laquelle sont liés les noms des abbesses Mathilde; *Werden*, qui travaillait le bronze; *Aix-la-Chapelle*, et au centre de l'Allemagne *Hildesheim*, où vivait Bernward, le collaborateur de Théophano, fondateur d'une féconde école artistique.

Dans ces foyers ont été exécutés quelques crucifix dont nous connaissons les dates : ceux que Bernward fit fondre en bronze et en argent vers 1015; ceux d'Essen, donnés par Otto mort en 982 et par l'abbesse Mathilde (971-1011); la croix de Lothaire, datée d'après l'orfèvrerie, de la fin du x^e ou des premières années du xi^e siècle; le célèbre crucifix que Gero de Cologne a fait, d'après la tradition, exécuter pour sa cathédrale (969-976). Le paliotto d'Aix-la-Chapelle, assez précisément

daté des environs de l'an 1000. Enfin, des manuscrits comme le Codex d'Egbert de Trèves et l'évangélaire d'Othon III seront d'utiles points de comparaison.

Iconographie. — La croix en bois mal équarri ou, le plus souvent, composée de deux poutres quadrangulaires, porte le Christ vêtu d'un *périszomium* « hellénistique » ou d'une robe « syriaque » avec ou sans manches (*colobium*). Des légendes illustrent l'histoire de la nudité et de la longue robe du Christ : celle de Nicodème qui aurait ébauché le visage du San Volto de Lucques, celle de sainte Wilgeforte, suppliciée sur la croix et dotée avant de mourir d'une barbe abondante.

La plupart des historiens suggèrent une origine française pour la couronne royale et la datent au plus tôt du début du xii^e siècle, sans qu'on puisse nettement saisir les motifs de cette attribution.

L'attitude du Christ, le plus souvent pleine de majesté aux époques pré-ottonienne et romane est, à l'époque ottonienne, celle d'un homme qui souffre et qui meurt : la souffrance s'exprime parfois avec un accent tragique dans le corps crispé par la douleur et sur les traits du visage.

Ces représentations du crucifix ont pris forme dans les matières habituelles, très rarement dans la pierre.

Les techniques les plus diverses ont été employées : le repoussé (déjà carolingien), renforcé par un mélange de poix et de cire coulé à l'intérieur; la gravure souple comme le dessin des miniatures; la fonte de l'or, de l'argent et surtout du bronze, technique chère à Bernward; les crucifix en cuivre sont les plus nombreux au xii^e siècle; les techniques du bois et de l'ivoire (*ronde-bosse*) portent la marque des expériences faites dans les autres matières et surtout dans les métaux fondus; la ciselure caractérise les objets de la fin du xi^e et surtout du xii^e siècles.

D'après l'ensemble de ces données, on peut ordonner les crucifix allemands des x^e, xi^e et xii^e siècles en groupes et en familles.

Beaucoup d'entre eux ont des caractères communs qui permettent d'établir un grand groupe ottonien. Il frappe par l'importance donnée au relief, au modelé, qui s'imposent à toutes les techniques, à la gravure même, comme on le voit nettement sur la croix Lothaire à Aix-la-Chapelle, et aux miniatures : à celles du psautier d'Egbert

à Trèves, par exemple. Il est remarquable également par la permanence de détails iconographiques : le pouce dirigé vers la paume des mains, les gros nœuds d'étoffe du périzonium modelés eux aussi avec soin. L'attitude est celle du « pauvre homme qui souffre » (Desvallières).

A la fin du XI^e siècle (1050-1090 environ), s'épanouit le style « monumental » qui soumet la représentation des volumes à des exigences nouvelles, à une grande pureté de contour, et qui est commun aux miniatures et aux œuvres sculptées

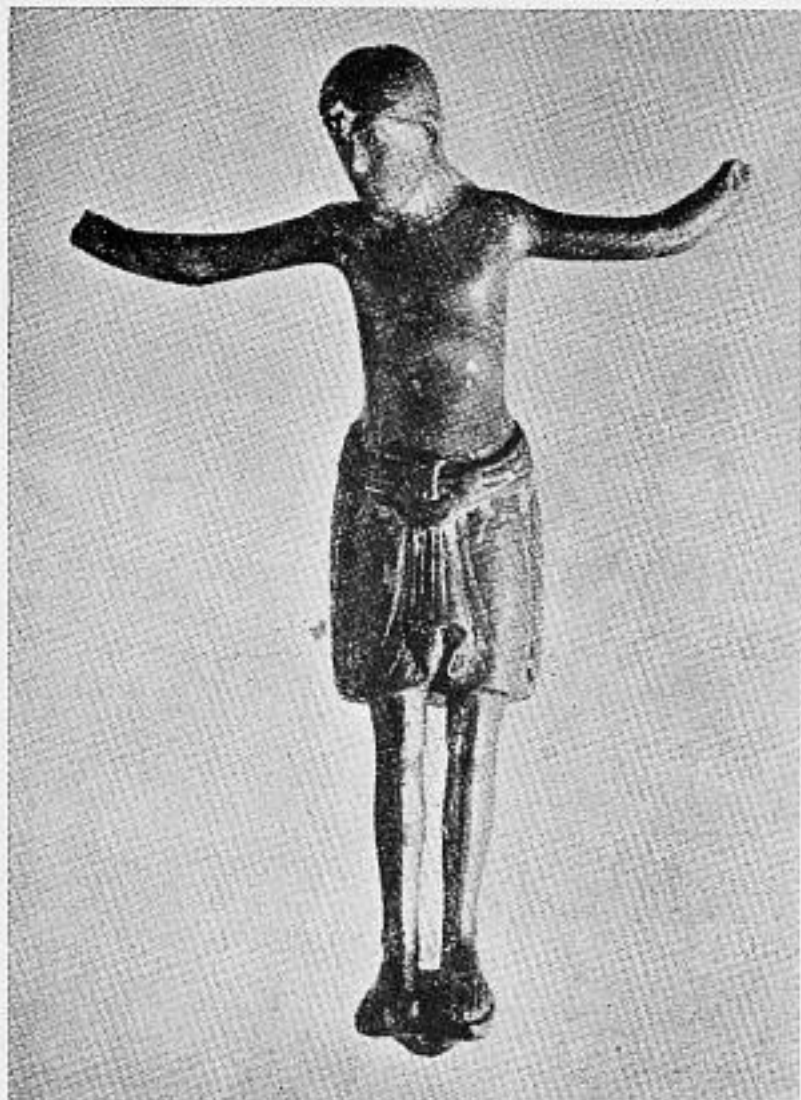


Photo Rhein. Mus.

Crucifix en bronze doré. Début du XII^e siècle.
(Musée Schnützen à Cologne.)

du temps d'Othon III; ainsi le grand Christ en majesté de Ratisbonne (1049-1069 environ), le crucifix en bronze de Werden, de Trèves, et le grand crucifix en bois du musée Schnütgen à Cologne.

Enfin, les caractères nouveaux de la Renaissance du XII^e siècle sont sensibles dans le domaine de cette étude : des hommes éminents, comme Renier de Huy et Roger de Helmarshausen, imposent dans la région du Rhin et de la Meuse un ensemble de formes et de techniques dont tout le XII^e siècle porte l'empreinte; ils ont créé un type nouveau : l'attitude est calme, les visages ont une douce expression de jeunesse; les larges surfaces sont souvent recouvertes de ciselures ou d'un réseau de traits gravés. Il s'agit à la fois

de la fusion des styles ottonien et monumental, et d'expériences originales. Mais la richesse du XII^e siècle s'exprime en une multitude d'aspects dont il est souvent difficile de saisir les tendances communes.

De ces trois périodes, la plus féconde fut certainement la période ottonienne dont les expériences dans des matières tendres, molles ou fusibles ont laissé une forte empreinte sur toute la plastique allemande.

Les chapiteaux du cloître de l'ancien prieuré toulousain de Notre-Dame-la-Daurade au musée des Augustins de Toulouse.

*Thèse soutenue par M^{lle} Marie Lafargue.
(M. Paul Vitry, professeur.)*

En 1813, lors de la démolition du cloître de Notre-Dame-la-Daurade, les chapiteaux furent sauvés de la destruction par Alex. Dumège qui les installa au musée des Augustins. Une réinstallation d'Ernest Roschach, en 1890, créa la plus grande confusion entre ces chapiteaux, ceux de Saint-Étienne et de Saint-Sernin; certains ne figurant ni dans les registres ni dans les anciens catalogues, où il n'est jamais question des tailloirs.

Nous avons essayé de suppléer à l'insuffisance des documents par des comparaisons de style, de dimensions, de matière et nous avons pu déterminer avec plus de précision qu'on ne l'avait fait jusqu'ici le nombre des chapiteaux de ce cloître qui se sont conservés. D'une part, nous avons éliminé de la liste trois chapiteaux qui ne semblent pas provenir de la colonnade : l'*Histoire de Job*, la *Chasse à l'ours*, les *Barques* et, d'autre part, nous avons cru pouvoir ajouter à cette liste trois chapiteaux décoratifs (nos 396, 397, 398) et plusieurs tailloirs groupés avec les pierres de Saint-Étienne; nous avons ainsi réuni 25 tailloirs et 29 corbeilles.

Ces 29 chapiteaux ont été sculptés à deux époques différentes. Les plus anciens ont la forme d'une pyramide tronquée décorée aux angles de fortes volutes et au milieu des faces d'une petite console. Sur les quatre faces de la corbeille se déroulent, sculptés en bas-relief, différents épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, avec de nombreux détails iconographiques très intéressants, notamment dans la représentation du Jugement dernier où apparaissent tous les éléments qui

entrent dans la composition des *Jugements derniers* du XII^e siècle.

Plusieurs chapiteaux de cette série se retrouvent à Moissac absolument identiques. Aussi les chapiteaux de la Daurade étaient-ils jusqu'ici considérés comme dérivant de Moissac; mais d'après des chartes et divers documents manuscrits, ces chapiteaux paraissent plutôt avoir été exécutés aux environs de 1075. Ils représentent donc, au début de la sculpture languedocienne, les premières productions d'un atelier qui devait immédiatement après, se transporter à Moissac et y exécuter les chapiteaux du cloître terminés en l'an 1100.

Les chapiteaux de la deuxième série paraissent, comme ceux de la première série, taillés dans un tronc de pyramide quadrangulaire renversé, mais leur aspect général est plus lourd et plus monumental. Le couronnement des corbeilles est différent : on n'y retrouve plus cette décoration à volutes et à consoles si caractéristique de la première série. La plupart sont couronnés par une frise de feuilles de lauriers juxtaposées ou par des courtines crénelées que soutiennent ou interrompent des arcatures romanes à triple archivolt.

Au-dessous de ces arcatures, l'imagier a représenté, sur 13 chapiteaux, l'histoire à peu près complète de la dernière partie de la Vie de Jésus, de la Cène à la Pentecôte, s'inspirant en grande partie, nous avons essayé de le démontrer, des



Daniel parmi les lions.
Chapiteau de la Daurade.
(Musée de Toulouse.)

miniatures de la Bible d'Avila au moins en ce qui touche à l'iconographie. Dans la manière de traiter la draperie et de représenter le corps humain, le sculpteur semble avoir puisé son inspiration dans des manuscrits du Mont Cassin exécutés à l'époque où Desiderius, prieur du monastère et pape sous

le nom de Victor III, qui avait appelé des artistes grecs pour travailler au Mont Cassin.

Aucun document ne permet de dater d'une manière précise cette seconde série de chapiteaux; on ne peut le faire qu'approximativement par comparaison avec d'autres œuvres toulousaines. C'est



La Résurrection.
Chapiteau de la Daurade.
(Musée de Toulouse.)

ainsi que l'on est à peu près d'accord pour placer leur exécution vers 1125-1130, époque où les artistes de Toulouse exécutèrent les figures de la maison romane de Saint-Antonin (1125) et peu après, sans doute, les statues d'apôtres de la salle capitulaire de Saint-Étienne.

L'étude de la flore, cependant, apporte quelques précisions (1). La flore, très particulière, qui décore les chapiteaux et les tailloirs de la Daurade est identique à celle qui décore les chapiteaux et les tailloirs du portail de la salle capitulaire de Saint-Étienne. Les chapiteaux de la Daurade (2^e série) semblent donc contemporains des figures d'apôtres de Saint-Étienne.

Ces figures d'apôtres ayant probablement, d'après A. Michel, précédé les statues-colonnes de Saint-Denis, les chapiteaux de la Daurade seraient antérieurs au développement de la sculpture monumentale dans l'Ile-de-France et à plus forte raison dans la région chartraine. Or, à Saint-Denis et à la façade occidentale de Chartres, on peut remarquer une parenté évidente avec les sculptures de la Daurade. À Chartres, notamment, on retrouve toute une série de chapiteaux de la Passion

(1) Denise JALABERT, *De quelques fleurs sculptées à Toulouse au XII^e siècle*. Mémoire lu au congrès des Sociétés Savantes de Toulouse (avril 1933) qui sera publié dans le prochain numéro du *Bulletin archéologique*.

présentant des ressemblances frappantes avec les chapiteaux toulousains.

En outre, on trouve des sculptures du XII^e siècle dérivant plus ou moins directement des chapiteaux de la Daurade à Toulouse et ailleurs en France, mais aussi hors de France, en Italie et en Aragon.

Ainsi les deux séries de chapiteaux de la Daurade présentent un intérêt considérable. L'iconographie du Moyen Âge leur doit beaucoup, puisque la première a inauguré une formule du Jugement dernier qui a joui d'une grande faveur au XII^e



L'Ascension.
Chapiteau de la Daurade.
(Musée de Toulouse.)

siècle et par la suite, tandis que la seconde a instauré un cycle d'images relatives à la Passion qui furent adoptées au XII^e siècle en France et même à l'étranger. Le style pratiqué par les deux ateliers de la Daurade a exercé, lui aussi, une grande influence : du premier, si précoce, est née la sculpture romane languedocienne et du second est sorti, en partie, le grand courant qui devait à Saint-Denis et à Chartres préparer l'avènement du style gothique.

La sculpture romane des monuments du Puy.

Thèse soutenue par M. Ahmed Fikry.
(M. Paul Vitry, professeur.)

Les églises romanes du Puy — cathédrale, chapelle Saint-Michel et chapelle Saint-Clair — ont fait l'objet de nombreuses études. Mais les œuvres de sculpture y ont été peu étudiées. On peut par-

tager ces œuvres en trois groupes : la sculpture historiée ; la sculpture figurée ; la sculpture décorative.

En 1063, Pierre II, évêque du Puy fit le pèlerinage d'Espagne. Presque en même temps, le comte de Bigorre fit une donation importante à la cathédrale. En 1077, la ville, qui s'appelait Anicium, prend le nom de Podium Sanctæ Mariæ, le socle de la Vierge ; le Puy Notre-Dame devient un centre important de pèlerinage. L'architecture de la cathédrale témoigne de nombreuses influences islamiques transmises par l'Espagne : coupole sur arcades, sculpture ajourée, polylobes et trilobes, arcs en fer à cheval, appareils polychromes, inscriptions coufiques. Si nous admettons que l'inscription de la porte de la cathédrale se rapporte à Pierre II, il n'est pas hasardeux de situer entre 1062 et 1077, après le voyage de Pierre II en Espagne, après la consécration du pèlerinage du Puy, après la donation du comte de Bigorre, la fondation et la construction de la cathédrale primitive et de son cloître.

C'est à cette période que remonteraient les chapiteaux qui correspondent aux quatre premières travées de la cathédrale, ceux du clocher et du cloître et, peut-être aussi, ceux de la nef de la chapelle Saint-Michel. Parmi ces chapiteaux quelques-uns sont plus récents et pourraient être contemporains des sculptures de la façade de la chapelle Saint-Michel. Celles-ci, ainsi que les chapiteaux des deux dernières travées de la cathédrale, analogues pour la technique et l'iconographie remontent vraisemblablement au milieu du XII^e siècle. Le tympan du porche Saint-Jean est encore un peu postérieur, il est exceptionnel dans l'art du Puy à la fois par son iconographie et par le traitement de ses figures. Enfin, à une quatrième période, qui pourrait se fixer tout à la fin du XII^e siècle, appartiennent les œuvres du porche du For.

Cette division chronologique se confirme par la division en groupes de caractères communs.

Le premier groupe, celui de la sculpture historiée, contient peu d'ensembles, mais d'importance et de conception originale. La façade de Saint-Michel est une œuvre unique en France, par son linteau aux sirènes affrontées, par son tympan trilobé et par son deuxième étage où, dans de petites arcatures, figurent le Christ, la Vierge, saint Jean, l'archange saint Michel et saint Pierre,

personnages trapus, courts et ramassés, qui évoquent un peu ceux des chapiteaux auvergnats, et qui contrastent avec les figures du tympan, celles qui représentent l'Adoration de l'Agneau mystique et la Vision apocalyptique. Celles-ci ont le style et le traitement des sculptures bourguignonnes, avec un peu de l'expression des statues languedociennes.

Les volumes pleins de ces figures de la chapelle Saint-Michel, leurs traits forts et réguliers se retrouvent sur deux chapiteaux tardifs de la cathédrale. Sur l'un d'eux est représenté également l'Adoration de l'Agneau mystique. C'est l'une des rares œuvres de la cathédrale qui ait un sens iconographique bien défini; la deuxième œuvre est le tympan du porche du For, tympan mutilé sur lequel était représenté la Cène.

Déjà se dégage un premier caractère de la sculpture romane du Puy : la rareté de la sculpture historiée. Le cloître est plus affirmatif sur ce point. Car parmi les cent-cinquante chapiteaux qu'il abrite, cinq seulement sont iconiques. Nous retrouvons, sur deux d'entre eux, l'Agneau mystique et la Vision apocalyptique. Sur un autre est représentée une lutte entre la Vertu et le Vice, sous la forme de deux centaures. Ce chapiteau est le chef-d'œuvre du cloître par la puissance du modelé, la précision et la netteté du détail physiologique, le réalisme très poussé de l'exécution, le remarquable rendu du mouvement et de l'expression.

Dans un second groupe, celui des chapiteaux figurés, on retrouve des caractères communs, notamment au clocher de la cathédrale. Certains se rattachent au chapiteau des centaures, qui appartient à la même galerie du cloître. Les motifs sont presque toujours des animaux orientaux ou fantastiques : serpents, monstres aux mâchoires énormes, bêtes à têtes humaines, sirènes à deux queues, animaux ailés, lions enchaînés. Le style des uns est tumultueux et fouillé avec des reliefs accentués et des fonds creusés. Les autres sont d'un style plus calme, d'un traitement sommaire, de formes très simples.

Dans le troisième groupe, celui de la sculpture ornementale, nous rencontrons des chapiteaux qui laissent saisir l'évolution du chapiteau corinthien classique et les étapes successives qui ont présidé à l'élaboration du chapiteau roman. Des branches de feuillages poussent droites autour de la cor-

beille, elles s'enroulent sous le tailloir, s'épanouissent en d'autres feuilles, en des fleurons ou en des palmettes. Les volutes se constituent tantôt raides, tantôt agiles. Les rosettes sont ici minuscules, là, développées; ailleurs elles sont remplacées par des têtes humaines. La corbeille est divisée soit en deux, soit en trois rangées de feuillages. Parfois les tiges sont robustes, les feuilles grosses; sur d'autres chapiteaux des volutes sont souples, ailleurs elles retombent avec lourdeur en gros et larges crochets.

Mais il existe un dernier ensemble de chapiteaux, unique dans la sculpture romane. Par la forme de la corbeille, par la stylistique des motifs floraux et par leur technique ajourée, ces chapiteaux dénotent des analogies frappantes avec la sculpture islamique. À Cordoue, à Madinat-az-Zahra surtout, on peut en discerner les prototypes. À travers l'Espagne et la Catalogne, par Santo Domingo de Silos, par San Pere de Roda, par Lérida et Ripoll, cette influence semble avoir pénétré dans la France méridionale, par Saint-Guilhem du Désert, par Béziers, Moissac et Toulouse, et jusque dans l'Ouest de la France à Issoudun, à Peyrusse-Grande et à Saint-Jouin de Marres, il se dégage de l'analyse des formes et de la technique un large courant d'influences orientales et des rapports plus ou moins profonds entre les divers centres artistiques de l'art roman.

Le portail occidental de Saint-Denis et ses origines.

*Thèse soutenue par M. Bar.
(M. Paul Vitry, professeur.)*

Une opinion généralement adoptée aujourd'hui et fondée sur les travaux de Robert de Lasteyrie, d'Émile Mâle et de Marcel Aubert fixe aux environs de 1135 l'édification du portail occidental de l'église abbatiale de Saint-Denis et considère celui-ci comme ayant à peu près sûrement servi de modèle au point de vue plastique et iconographique, à toute la série des portails décorés de statues-colonnes qui comprend notamment le portail royal de Chartres, ceux du Mans, d'Étampes, de Corbeil, de Bourges, de Saint-Loup de Naud, etc.

M. Bar, dans une étude comparative, dont le jury a reconnu le mérite et le soin mais dont il n'a pas accepté les conclusions, a tenté d'établir

une autre filiation ; il rapproche la sculpture du portail de Saint-Denis de celle des portails de l'Oise et celle des portails du Mans, d'Étampes, etc., du type bourguignon tel qu'il apparaît à Vézelay avec un linteau placé au-dessus des tailloirs des chapiteaux. Ne pouvant mettre en doute la date donnée par les mémoires de Suger, il aboutirait à placer dans le premier tiers du XII^e siècle des œuvres comme le portail de Chartres qu'il suppose antérieur au moins partiellement à Saint-Denis, ce qui est notoirement impossible.

La Vierge dans la peinture siennoise.

Thèse soutenue par M^{lle} M.-M. de Coubertin.
(M. Gabriel Rouchès, professeur.)

Le culte de la Vierge avait toujours été cher aux Siennois ; mais, au XIII^e siècle, après la glorieuse victoire de Montaperti, qui marque une trêve dans les luttes entre Florence et Sienne, cette dévotion se fit plus ardente. Les images de la Madone, dont l'intervention avait donné la victoire aux Siennois, se multiplièrent ; et Sienne fut alors véritablement la *Sena Civitas Virginis*, la ville consacrée à Marie.

Les premières représentations de la Vierge se trouvent dans les catacombes. Mais l'édit de Milan, en consacrant le triomphe de l'Église, va donner à l'art une orientation nouvelle. Les vastes décorations, les riches mosaïques vont orner les absides des basiliques et, pendant plusieurs siècles, l'art byzantin régnera en maître en Italie, particulièrement à Sienne, centre d'une école néo-byzantine ou italo-byzantine. Malgré cette domination de l'art byzantin qui semble s'être infiltré partout, on y sent encore une tradition locale vivante et l'on prévoit la renaissance du génie latin.

Sous l'influence de saint François d'Assise l'art, comme la religion elle-même, va s'humaniser. Parce qu'il a aimé la nature, qu'il a réconcilié la nature et la religion, saint François a exercé une influence sur l'art. La religion franciscaine, toute de sentiment, était bien faite pour comprendre les joies et les douleurs de Marie ; prêtant à la figure de la mère de Dieu des sentiments humains et maternels, ses poètes mystiques vont chanter la Vierge Mère, comme Jacopone de Todi dans son délicieux *Stabat Mater Speciosa*. Dans l'art aussi, la Vierge va s'humaniser, son regard va se porter plus doux, plus maternel sur son Enfant ; peu à peu, symbole abstrait dans l'art byzantin, elle va

devenir la Mère qui câline avec tendresse son enfant ; elle va quitter ses lourdes parures pour le simple voile des plébéiennes ; de même, l'Enfant figé, raide et grave, qui, drapé dans sa toge, tenait le volumen antique avec la majesté d'un empereur romain, va devenir le bambino frais et rose dans les bras de sa Mère, jouant avec son voile, avec un oiseau ou avec des fleurs, tel que nous le montrent les chefs-d'œuvre du trecento.

Ainsi se dessine, peu à peu, une évolution vers des tendances plus réalistes. Tout en restant encore



Photo S. Venturini.

DUCCIO DI BUONINSEGNA. *Vierge à l'Enfant* (partie centrale).
(Cathédrale de Sienne.)

dans les formes byzantines ; l'art du Ducento commence cette évolution. Dans les œuvres inhabiles encore, mais déjà expressives et vivantes, le génie latin se dégagera peu à peu de l'influence byzantine, et cela dans toute l'Italie, mais plus particulièrement dans l'art siennois, qui montre en ce sens une grande précocité.

Les quelques panneaux qui nous restent attestent l'existence à Sienne, dès le XII^e siècle, d'une école d'art très vivante qui, bien que procédant de l'art grec par la forme, présente déjà des caractères ethniques indéniables tendant vers un réalisme encore barbare et brutal, mais vivifiant.

À cette école du XIII^e siècle se rattache le premier peintre siennois dont le nom nous soit connu : Guido da Siena ; sa seule œuvre signée, la Vierge du palais public de Sienne, est encore très proche de ces panneaux primitifs et, peut être, plus qu'eux

encore, influencée par Byzance. Mais le XIII^e siècle a marqué le premier pas vers un art vivant. Les peintres antérieurs n'étaient que des artisans copiant des modèles donnés : Guido et ses contemporains créent des figures qui annoncent les œuvres charmantes du Trecento.

Le Trecento ouvre la période la plus florissante de l'école siennoise. La Vierge reste le thème favori des artistes, mais à la froide représentation de Byzance va succéder la triomphante Maestà. Duc-



A. LORENZETTI. *Vierge à l'Enfant.*
(Église Saint-François de Sienne.)

cio di Buoninsegna, Simone Martini, Lippo Memmi, célèbrent la Vierge Reine du Ciel, entourée de la cour céleste, en de vastes compositions telles que la fresque de Simone au Palais public de Sienne. La grande Maestà, que Duccio peignit, en 1311, pour le dôme de Sienne, atteste que, s'il reste Byzantin par son goût de luxe et la profusion des ors, il est déjà gothique par son style, par la ligne souple et ondulante de son œuvre. Il s'apparente aux modernes par un réalisme naissant, par tout le détail qui sera le caractère essentiel de l'art siennois. Le type de Vierge, créé par Duccio, répondait si bien à la mentalité de ses concitoyens que, pendant un quart du XIV^e siècle, les peintres vont copier sa manière.

Cependant une évolution lente est déterminée par saint François, par l'influence plastique

des maîtres pisans et, à travers ceux-ci par la sculpture française. Marie ne sera plus représentée uniquement dans sa gloire, mais comme une mère humaine qui câline son enfant, le fait sourire, le nourrit de son lait. Son visage va s'animer, des sentiments plus humains vont se peindre sur ses traits. L'art grec n'exercera plus aucune emprise sur cet art qui crée une figure de Vierge toute de tendresse, d'un type très particulier.

Les réalisations les plus parfaites, les images les plus exquises de cette Vierge humaine, appartiennent aux deux frères Lorenzetti : Pietro et Ambrogio, en particulier dans la fresque d'Assise et dans la *Vierge du lait* du séminaire de Saint-François de Sienne.

La mort des Lorenzetti, en 1340, marque la fin de l'âge d'or de la peinture siennoise qui a atteint à ce moment son apogée. Les peintres de la fin du XIV^e siècle, et même ceux du XV^e vivront sur la gloire passée de leur école et imiteront les maîtres sans recherche nouvelle; ils répéteront, parfois, avec talent, les thèmes élaborés par eux, s'inspirant particulièrement de Simone Martini, dont l'influence s'exercera jusqu'à la fin du XV^e siècle.

L'école siennoise présente dans son ensemble une rare unité; elle n'a pas la puissance de l'école florentine, mais elle conserve, dans sa grâce éthérée, un charme profond.

L'Iconographie de sainte Anne.

*Thèse soutenue par M^{lle} Germaine Barnaud.
(M. Gabriel Rouchès, professeur.)*

Le culte de sainte Anne, qui date des premiers siècles du Christianisme, a donné naissance à une série de thèmes iconographiques variés et souvent fort originaux. Les évangiles apocryphes, « Proto-évangile de Jacques », évangiles latins de la « Nativité de Marie » et du « Pseudo-Matthieu » qui relatent, avec force détails, l'histoire des parents de la Vierge, ont fourni aux artistes de tous les temps et de tous les pays, une inépuisable source d'inspiration.

L'influence de ces récits légendaires apparaît déjà prépondérante en Orient, à la fin du X^e siècle. Sur les murs de Sainte-Sophie de Kiev et, simultanément, dans la célèbre Métropole de Basile l'histoire de sainte Anne précédant l'histoire de Marie prend sa forme iconographique définitive sous le nom de « cycle de la Vierge ».

Si les premiers imagiers et verriers de nos cathédrales ne négligent pas la légende de sainte Anne, c'est l'Italie, spirituellement proche de Byzance, qui recueille son héritage ; Giotto et ses successeurs, dans leurs fresques de Padoue et de Florence principalement, interprètent les thèmes orientaux avec leur génie plus vivant, plus spontané, plus humain, mais ils ne les défigurent pas. Les formes iconographiques créées par Byzance persistent jusqu'à la Renaissance et même au delà.

Au Moyen Âge, une des scènes du cycle de la Vierge, celle de la Rencontre de sainte Anne et de son époux Joachim devant la Porte dorée de Jérusalem, prend une importance capitale, elle devient la représentation esthétique du mystère de

gnait toujours davantage l'approbation des fidèles.

Mais cette image qui donnait lieu à des interprétations fantaisistes et excessives, perd peu à peu de sa faveur, elle est presque abandonnée au



Photo Nohring.

ÉCOLE DU MAÎTRE GUILLAUME. *La famille de la Vierge.*
(Cologne.)



LUCAS CRANACH. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant.*
(Galerie royale à Berlin.)

« l'Immaculée Conception », dont le dogme, pressenti dès les premiers âges chrétiens, s'élaborait peu à peu sous l'influence des Franciscains, et ga-

début du XVI^e siècle, lorsque les artistes ont trouvé une autre image plus juste pour symboliser la Vierge née sans péché.

Les scènes de la Nativité de Marie et de la « Présentation au Temple » continueront, par contre, à jouir d'une grande vogue pendant de longues années encore.

Dans les pays germaniques, si le cycle de la Vierge est loin d'être dédaigné, ce n'est pas cependant dans les épisodes de la vie de Marie que les artistes ont préféré représenter sainte Anne ; c'est l'aïeule surtout qu'ils ont voulu voir en elle, et aux XV^e et XVI^e siècles se multiplient, en Allemagne, ces innombrables groupes pieux dont l'étrangeté même atteste, parfois, le symbolisme naïf : ils nous montrent sainte Anne ayant sur ses genoux, ou à côté d'elle, Marie, souvent représentée comme un enfant, qui porte elle-même dans ses bras Jésus enfant.

Quoique l'origine de ce groupe paraisse plutôt latin, et qu'on en puisse voir des exemples très anciens en Espagne, en Provence, en Italie surtout, c'est dans l'Allemagne du XV^e et du XVI^e siècle, où la dévotion de sainte Anne est fort en honneur, que l'on voit s'épanouir et se développer ce type si curieux de l'« Anna Selbdritt ».

C'est également dans les pays germaniques et en Flandre, que l'on conçoit cette scène de famille,

connue sous le nom de « *Sainte-Parenté* » et inspirée par une légende qui eut une vogue passagère, où l'on voit sainte Anne assise, entourée de ses trois maris, de ses trois filles, de ses trois gendres et de ses sept petits-enfants.

La dernière incarnation de notre sainte : sainte Anne éducatrice, apparaît plus tardivement, mais c'est la seule qui ait survécu, dans les images de piété courante ou dans les groupes statuaire qui ornent les églises qui lui sont dédiées.

Enfin, il ne faut pas oublier que la figure de sainte Anne a tenté la psychologie de grands artistes : dans son célèbre tableau du Louvre, en opposant la science, la compréhension de la vie, l'expérience de la femme âgée à l'insouciance d'une Vierge toute jeune encore, un Léonard de Vinci a tracé de sainte Anne, une image inoubliable et presque symbolique.

La sculpture en Berry aux XV^e et XVI^e siècles.

*Thèse soutenue par M^{me} Pajot.
(M. Paul Vitry, professeur.)*

Dès 1390, s'ouvre en Berry une ère de prospérité artistique qui ne s'éteint qu'au milieu du XVI^e siècle.

Durant cette période, Bourges s'enrichit de nombreux monuments et occupe une place prépondérante dans l'Histoire de l'Art, mais il est juste de ne pas négliger l'activité des artistes locaux, qui s'exerce dans toute la province, parallèlement au développement des ateliers du duc Jean ou de Jacques Cœur.

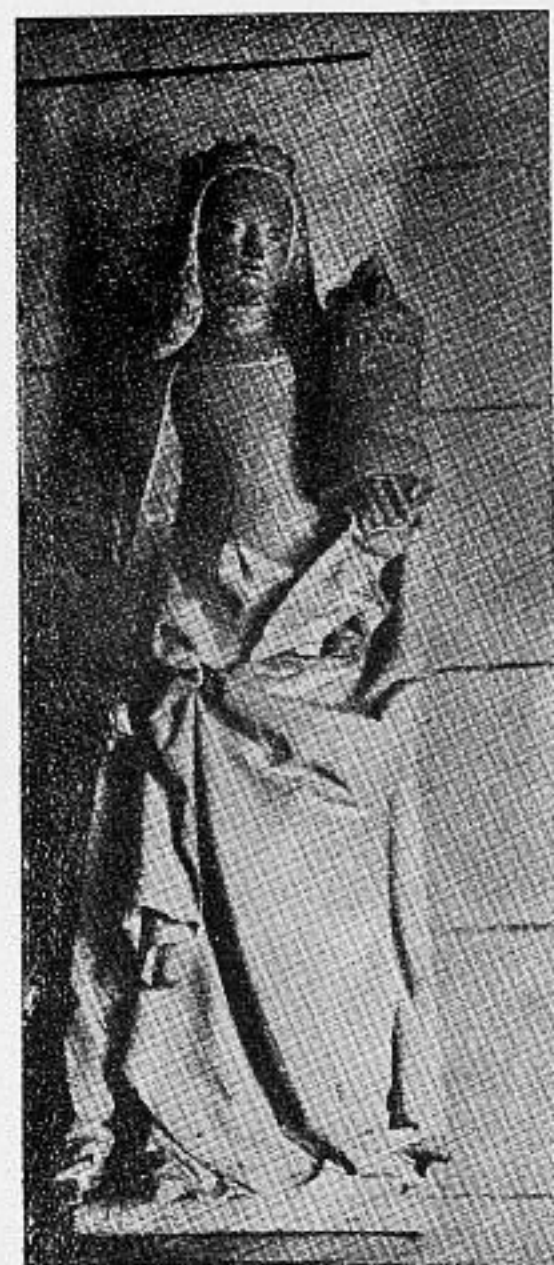
Le but de cette étude était de grouper autour des monuments déjà célèbres, des œuvres peu connues et qui méritaient d'être tirées de l'oubli.

Après une rapide enquête sur la sculpture décorative du XV^e siècle en Berry, on trouve réunies dans la première partie de ce travail, toutes les œuvres ayant reçu l'influence des ateliers de Bourges de la fin du XIV^e siècle. La corrélation étroite, qui existe entre la statuaire locale et les productions berruyères, apparaît nettement, avec quelques morceaux de qualité, comme la Vierge de Poulaines, le saint Symphorien de Morogues, ou les délicieuses saintes de Saint-Michel-en-Brenne. Ces figures se détachent de l'ensemble des statues berrichonnes, appartenant à la première moitié du XV^e siècle; de pure tradition française,

elles peuvent être placées à côté de Notre-Dame la Blanche à Bourges, ou même de la Vierge du Marthuret à Riom.

Par contre, cette province est presque complètement fermée à toute pénétration bourguignonne. Le calvaire de Sainte-Fauste, avec ses personnages aux amples et lourdes draperies, est le seul monument important, qui se rattache à l'art issu des grands ateliers dijonnais.

À partir de 1450, la sculpture pittoresque, qui



Sainte Barbe. Statuette pierre, fin du XV^e siècle.
(Église de Jaligny.)

se développe avec tant d'éclat dans les édifices civils de la ville de Bourges, s'introduit dans de nombreuses églises de campagne; l'art anecdotique apparaît dans les frises décoratives, sur les chapiteaux, sur les retables où s'étalent les scènes naïves de la vie paysanne, mêlées aux épisodes religieux, tirés de la Bible ou de l'Évangile.

Certains sujets traités en relief ou en ronde-bosse sont même parfois empruntés directement à l'iconographie septentrionale. Le plus intéressant de ces thèmes, représente « la famille de sainte Anne »; sous différents aspects, il est figuré à Baugy, Saint-Aubin, Chazelet, et en descendant vers la Creuse, à Sainte-Feyre et Chavanat.

Avec l'atelier d'Issoudun on aborde un ensemble

important de sculpture pittoresque, qui, malgré de regrettables dispersions, offre encore à la chapelle Saint-Roch, dans l'ancien Hôtel-Dieu de cette ville, de très intéressants vestiges, méritant d'être comparés aux meilleures sculptures de l'hôtel Jacques-Cœur : la belle frise ornant la corniche du plafond, et les deux arbres de Jessé. Il existait encore, jadis, dans cette même chapelle plusieurs statues, passées aujourd'hui dans des collections privées. Celles de saint Côme et saint Damien, patrons des médecins, sont des œuvres de premier plan, qui, avec quelques petites figures de l'arbre des prophètes, allient à des qualités d'un réalisme précis, une grande perfection de style.

Une signature, celle de Gilbert Bertrand, apparaît nettement sur la robe de saint Damien. Peut-être possède-t-on là, le nom d'un des principaux artistes ayant travaillé auparavant à l'hôtel Jacques-Cœur ; cependant il est préférable, en l'absence de tous autres documents, de garder sur la personnalité de ce Bertrand, une prudente réserve.

Autour de l'atelier d'Issoudun, viennent encore se grouper quelques figures de donateurs ou de saintes, dernières œuvres franco-flamandes, d'es-



Fragment d'un arbre de Jessé. Pierre.
(Hôpital d'Issoudun.)

prit essentiellement gothique, qui vont bientôt disparaître, devant le nouvel art italianisant.

Dans une seconde partie, on a réuni des sculptures beaucoup plus éparses entre lesquelles il est

difficile d'établir un lien solide, et qui n'ont pas toujours une origine bien déterminée, car le Berry, dès le début du *xvi^e* siècle, a été soumis à bien des influences extérieures.



*Tête d'ange. Pierre, *xv^e* siècle.*
(Collection Huvel à Bourges.)

On peut cependant établir des rapprochements entre quelques statues de Montluçon et de Jaligny, et un certain nombre de Pitiés et de saintes, presque toutes groupées dans la partie méridionale du Berry. Contemporaines des vierges issues de l'atelier de Michel Colombe, ces statues gardent une grâce toute gothique.

Beaucoup plus lourdes et épaisses sont, par contre, les œuvres ayant reçu l'influence des ateliers de Souvigny et de Bourbon-l'Archambault, qui se trouvent réunies vers le Sud-Est du Berry.

Enfin, il convient de réserver une place à certaines sculptures de conception encore gothique, mais de style maniéré ; l'arrivée d'artistes étrangers à la province, comme Martin Cloître, qui exécute, à la Motte-Feuilly, le tombeau de Charlotte d'Albret, contribue du reste à introduire les éléments nouveaux de l'art italianisant en Berry.

À la date de 1530, les liens entre l'esprit gothique et l'esprit de la Renaissance sont complètement brisés. À peine quelques œuvres locales gardent-elles encore une fantaisie aimable héritée des siècles précédents, mais la plupart perdent par leur prétention la grâce naïve, qui seyait si bien à ces figures paysannes, même grossièrement exécutées. Sur cet ensemble assez terne, se détachent

cependant les remarquables statues du château de Castelnau, et la belle cheminée du château de Buranlure, exécutées par des artistes formés à l'école de Fontainebleau.

Avec ces derniers ateliers, s'achève aux environs de 1550, l'histoire de la sculpture en Berry.

La sculpture toulousaine au XV^e siècle et au début du XVI^e siècle dans ses rapports avec l'école bourguignonne.

Thèse soutenue par M^{me} Labey.

(M. Paul Vitry, professeur.)

L'école de sculpture toulousaine qui avait brillé d'un vif éclat pendant l'ère romane et dont l'essor s'était ralenti au début de la période gothique, vit sa gloire reflourir au XV^e siècle, sous l'influence des artistes venus de Bourgogne.

À cette époque, la « région de Toulouse » — et il faut entendre par là, la partie Ouest de l'ancienne province du Languedoc avec Toulouse, Albi et Rodez comme villes principales — comptait parmi les centres les moins endommagés par la guerre de Cent-Ans. Charles VII, considérant le Languedoc comme « le membre le plus entier du royaume de France », consacra l'importance de sa métropole, en y établissant, en 1444, une cour de Parlement. De très nombreux mécènes — surtout des gens d'église — allaient assurer dans la région la reprise des travaux d'art, et les « lapicides » locaux allaient continuer — en y mêlant un peu



*Mise au tombeau. Pierre, XV^e siècle.
(Cathédrale de Rodez.)*

de l'originalité propre à leur race — l'œuvre d'artistes immigrés.

Au XV^e siècle, c'est, en effet, l'art « bourguignon » qui domine à Toulouse, légèrement mêlé de

traditions toulousaines. Les textes d'archives nous renseignent peu sur la mise en contact des artistes bourguignons et languedociens. Toutefois, nous savons que Jacques Morel, le futur auteur des



*Vierge assise. Pierre, XV^e siècle.
(Musée de Toulouse.)*

tombeaux de Souvigny, séjourna à trois reprises dans la région : à Toulouse de 1423 à 1428, à Rodez avant 1444 et en 1448. D'autre part, les proportions considérables de l'ensemble d'Albi et l'unité de l'œuvre font penser que toute une équipe travaillant à la bourguignonne émigra vers la fin du XV^e siècle dans la cité de Louis I^{er} d'Amboise, et y maintint quelque temps sans doute le goût de l'art de Dijon.

À Toulouse où plane, sans qu'on puisse rien préciser de plus, l'influence de Jacques Morel, les œuvres que l'on rencontre soit au musée, soit dans les églises, soit dans les collections, dérivent du type de la charmante vierge de pierre, peinte et dorée, du musée des Augustins, dont le socle mouluré porte l'inscription « Nostre Dame de Grasse ». Les caractères de cette très belle œuvre : traitement ample et souple de la draperie qui contraste avec la minceur du haut du corps, finesse de traits du visage boudeur et enfantin, élégance des mains longues et fines, soin des accessoires, se retrouvent dans la plupart des pièces de l'atelier. Parmi les

œuvres proches de la Vierge « de Grasse », citons deux autres vierges de l'Adoration des Mages : celle du portail de l'église Saint-Nicolas de Toulouse, et celle du portail de la chapelle Saint-Joseph à la cathédrale Saint-Alain-de-Lavaur.

On ignore la date exacte et les noms des auteurs du jubé d'Albi, exécuté sous l'épiscopat de Louis I^{er} d'Amboise. Rien n'est plus « bourguignon » que cet art robuste, à l'accent réaliste. Pourtant il est peu probable qu'il s'agisse du travail d'une équipe venue de Bourgogne. Le réalisme extrêmement précis et poussé des visages, le chiffonnement des draperies, rapprochent l'art d'Albi de la manière des ouvriers flamands. D'autre part, plusieurs prophètes du jubé présentent des types très méridionaux, voire sarrazins. Aussi avons-nous été conduits à envisager l'hypothèse d'un atelier venu du Nord de l'Espagne. Un foyer d'art flamand avait été créé en Navarre par l'imagier de Tournai, Janin Lomme, auteur des tombeaux de Pampelune. En Aragon, le sculpteur Jean de la Huerta, formé à une école semblable, avait pu être sollicité par Philippe-le-Bon pour l'achèvement d'un tombeau bourguignon. Peut-être les sculpteurs d'Albi venaient-ils de cette dernière province. L'évêque Louis I^{er} d'Amboise fut chargé de négociations diplomatiques, en 1474 et en 1492, avec les souverains d'Aragon Jean II et Ferdinand le Catholique et, en 1494, le roi d'Aragon passant à Albi honora la cathédrale « de ses dons et de ses royales faveurs ».

À Rodez, la cathédrale fut le chantier principal de la sculpture en Rouergue au xv^e siècle. Des ouvriers dont nous connaissons les noms s'y succédèrent. En tête vient celui de Jacques Morel, auteur d'un travail non encore précisé avant 1444, et qui, en 1448, passa un bail à besogne avec le chapitre et l'évêque pour la décoration du portail Sud de la cathédrale. Une équipe locale succéda à Morel au portail Sud, et il semble bien qu'il faille attribuer à celle-ci les dernières sculptures gothiques de la cathédrale. Ces nouveaux sculpteurs, Guillaume Desfosses, Pierre Viguiet et Hugues Viguiet, étaient originaires de Salles-d'Albigeois, canton de Monestiés, dans le Tarn. Ils jouissaient d'une certaine notoriété quand ils arrivèrent à Rodez, puisqu'ils venaient de décorer la chartreuse de Villefranche-de-Rouergue. L'équipe comprenait des ouvriers d'âges différents : les plus vieux étaient Guillaume Desfosses et Pierre

Viguiet; mais Pierre Viguiet avait trois fils : Pierre, Hugues et Bernard; en outre, un certain Antoine Valens, originaire de l'Albigeois, besognait avec les Viguiet et entra dans leur famille, en 1496, par son mariage avec Joséphine Viguiet, fille de Pierre II. Cette jeune génération dut continuer jusqu'au début du xvi^e siècle la tradition que ses aînés avaient sans doute héritée de Jacques Morel lui-même, ou de son œuvre inachevée. À la cathédrale, plusieurs morceaux : un relief repré-



Vierge de l'Annonciation. Pierre, début du xvi^e siècle.
(Musée de Rodez.)

sentant une Mise au tombeau, un retable représentant l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers, une grande Mise au Tombeau en ronde bosse, placée sous un enfeu, traduisent, comme à Toulouse, une formule adoucie de l'art bourguignon. D'un caractère tout voisin sont : la très belle Vierge de l'Annonciation du musée archéologique de Rodez, le groupe de l'église d'Inières, et surtout l'importante Mise au Tombeau de Monestiés-sur-Céron, exécutée, vers 1490, aux frais de l'évêque Louis I^{er} d'Amboise pour son château de Combeffa, et qui fut très probablement l'œuvre de l'équipe des Viguiet et des Desfosses.

En résumé, la pénétration de l'art de Dijon dans le Toulousain est attestée d'un côté par le caractère « bourguignon » de presque toutes les œuvres

exécutées au xv^e siècle et au début du xvi^e siècle et, d'un autre côté par l'immigration encore mal connue, mais sûre, de grands artistes porteurs des principales doctrines bourguignonnes. Sous leur influence, s'est développé, dans la région de Toulouse, un art plein à la fois de vigueur et de charme. Au xv^e siècle, Toulouse se montra capable d'assimiler les nouvelles théories apportées par les « bourguignons », sans rien perdre à leur contact de l'originalité propre à sa race.

Jean Bellegambe, peintre de la Flandre wallonne (1^{er} tiers du XVI^e siècle) et l'école de Douai.

*Thèse soutenue par M. Genaille.
(M. Gabriel Rouchès, professeur.)*

L'œuvre de Bellegambe, peintre wallon du début du xvi^e siècle, n'a pas été sérieusement étudiée depuis 1890. Cette étude est devenue nécessaire par suite des progrès accomplis dans la connaissance de la peinture primitive et de la découverte de nombreux tableaux attribués plus ou moins justement à l'artiste.

Jean Bellegambe, fils d'un fabricant de chaises, est né à Douai entre 1467 et 1477. La ville faisait alors partie de la châtellenie de Lille et, bien que de langue française, appartenait aux comtes de Flandre et dépendait de la maison d'Autriche. Par son origine, l'artiste est donc Flamand, non Français. Dès 1504, on le suit très exactement, d'année en année, jusqu'à sa mort que l'on peut placer en 1534. Comme beaucoup d'artistes primitifs, c'est un bourgeois cossu, ayant pignon sur rue, tenant la ferme des vins, électeur des échevins et peintre officiel du magistrat de la ville. Il fut à la fois artisan et artiste et fit avec le même soin de menus travaux (peinture d'armoiries, dorure de l'horloge du beffroi, plans du Douaisis, patrons de robes, d'orfrois, de vitraux), et des retables. Au moment où il vit, Douai est encore une cité riche et active. Ses couvents sont dirigés par des mécènes, les abbés Coguin et Coëne, l'abbesse Jeanne de Boubais, qui font travailler les artistes à l'embellissement de leurs demeures et églises. Bellegambe a surtout travaillé pour les églises de Douai, de Cambrai et d'Arras et pour les abbayes de Flines, d'Anchin et de Marchiennes.

Seules, deux de ses œuvres sont d'une authenticité indiscutable, prouvée par des documents d'ar-

chives et doivent servir de base aux autres attributions : le polyptyque de la Trinité (Douai), peint vers 1515 pour Anchin(1), le retable de l'Immaculée Conception (Douai), achevé en 1526 pour J. Pottier, échevin de la cité. On peut cependant lui attribuer sans risque d'erreur le retable dit du Cellier (New-York), les triptyques de la Trinité de Lille et d'Alès, répliques du polyptyque, un portrait de l'abbé Coguin (New-York), une petite Conception (Douai), saint Adrien (volet de triptyque, Louvre), le Bain mystique (Lille), une Madone (Bruxelles), une autre (Glasgow), un Jugement dernier (Berlin), l'Adoration de l'Enfant (Arras) et le Christ aux bourreaux (Arras).

Bellegambe est un original. Il a conservé, au début de la Renaissance, un fort esprit gothique. Peintre religieux, travaillant presque uniquement pour des religieux, il n'illustre aucun sujet profane et la plupart de ses œuvres sont alourdies d'intentions didactiques toujours compliquées, parfois confuses et qui ont entraîné l'emploi de phylactères et de cartouches explicatifs. Toutefois, s'il illustre surtout des sujets abstraits et traditionnels en s'inspirant de motifs flamands, il met aussi en belles images pieuses des dogmes modernes et apporte dans la peinture religieuse des innovations iconographiques méritoires pour la représentation de la Trinité, de l'Immaculée Conception, du Bain mystique et du Jugement dernier. Esclave d'une composition rigoureusement symétrique, incapable de s'affranchir du plan vertical, n'ayant le sens ni du mouvement, ni du drame, ni de l'espace, moins soucieux d'exprimer l'individualité des caractères que de traiter un thème religieux de la façon la plus minutieuse et la plus complète, il groupe les scènes et les personnages d'une façon toute statique. Ses retables ont ainsi un aspect primitif qui enlève aux scènes principales toute profondeur d'expression et toute vie. Par le choix des sujets, la composition, le groupement des figures, Bellegambe prolonge l'art brugeois et se sépare indiscutablement des tendances anversoises. Il suit encore la technique des primitifs et des brugeois par la place et la pose qu'il donne aux donateurs et à leurs patrons, par le soin avec lequel il multiplie les costumes somptueux dont il fait un élément essentiel, et qu'il enrichit d'orfrois, de broderies, de dorures et de bijoux. Ses

(1) Voir *Bulletin des Musées*, 1934, p. 115.

Christ, ses saints, ses vierges, et même ses bourgeois, en dépit de leur tour wallon, dérivent en général des figures de Memlinc et de Gérard David, mais ils sont moins modelés et moins expressifs. Dans certains tableaux, quelques visages féminins rappellent ceux de Metsys, mais de façon toujours légère.

Bellegambe semble avoir subi toutefois l'in-



BELLEGAMBE (Attr. à). *Saint Adrien*.
(Musée du Louvre.)

fluence de la Renaissance, mais son modernisme est peu hardi. Il introduit le nu dans deux de ses œuvres, le *Bain mystique* et le *Jugement dernier*, mais il ignore l'anatomie et les recherches sculpturales de ses contemporains plus italianisés : Lucas de Leyde et Van Orley. Bellegambe multiplie dans le décor architectural, et cela dès ses premiers retables, les ornements et motifs italiens. Mais il peint aussi des édifices romans ou gothiques et pendant très longtemps, il se borne à entasser naïvement les loggias, les pilastres, les arabesques,

les putti, sans avoir, à la différence de Metsys, le sens vrai de l'architecture italienne. Aussi n'est-il nullement un peintre de transition et, comme il utilise, lorsqu'il veut se renouveler, des recettes et des procédés dont il n'est pas le maître, l'essentiel de ses retables est d'une valeur secondaire.

La qualité des seconds plans est bien supérieure. Bellegambe donne une illustration unique du paysage wallon et des environs du Douaisis. Les remparts, le beffroi, les églises, les places de Douai, les abbayes d'Anchin ou de Flines, les étangs, les eaux vives, les prés, les marais, les bois, les moulins, les chaumières de la campagne wallonne sont représentés avec exactitude et poésie. En dépit d'une application minutieuse héritée des Brugeois, le peintre a un sens déjà affiné des valeurs. Le paysage se déroule le plus souvent sur l'ensemble du tableau. Il a déjà presque l'étendue et la valeur expressive de ceux de Blès et de Patenier.

D'un autre côté, l'archaïsme, le coloris terne, le manque de vie qui gâtent les figures principales disparaissent dans les petites scènes d'enfants devant une observation attentive du réel. Ces petits groupes joyeux qui animent les tableaux montrent le goût de l'artiste pour les scènes de mœurs observées et révèlent bien mieux que l'emploi malhabile des motifs italiens un léger esprit renaissant. Bellegambe, influencé peut-être par les gravures françaises et les peintures de l'école de Cologne, mais s'inspirant surtout de la vie locale wallonne, multiplie les bambins gracieux malgré leurs figures souvent ingrates, pris sur le vif au milieu de leurs jeux calmes ou agités.

Bref, inférieur aux grands maîtres du xv^e et du xvi^e siècles, mais supérieur à la fois aux derniers brugeois Prévost, Ysenbrant ou Blondeel, et aux maniéristes anversois, Bellegambe apparaît comme un élève de Memlinc et de Gérard David, terminant en province et loin des centres actifs l'esprit de Bruges, qu'il teinte à l'occasion, mais légèrement, de caractères anversois, italiens ou germaniques. Ce faisant, il reste original et tourne le dos à la fois à Metsys et aux romanistes. Il garde les gaucheries, le sérieux, l'application minutieuse des primitifs et mécanise un peu leur style, mais il y introduit un élément neuf et séduisant : l'esprit de sa province.

En tenant compte de son évolution, on peut aboutir à un classement probable de sa production. D'une période de jeunesse, de caractère foncière-

ment brugeois, mais où percent déjà le goût de la vie locale et des emprunts naïfs à l'Italie, datent : avant 1510, le retable du Cellier ; entre 1508 et 1520 : saint Adrien, le polyptique de la Trinité (avant 1515) ; les triptyques de la Trinité et le volet de l'abbé Coguin (après 1515). Dans la période de maturité, les mêmes éléments italiens sont encore accumulés sans que la conception naïve du décor ait varié, mais l'influence de Metsys a atteint légèrement le peintre dont la facture s'élargit. De cette période, entre 1520 et 1526 datent la petite Conception, le retable Pot-tier et la Madone de Bruxelles. Après 1526, si l'artiste revient à un faire plus menu, il subit plus nettement des influences modernes. Metsys, Dürer, Lucas de Leyde, modifient un peu son style. Les nus sont plus fréquents, les motifs italiens mieux compris. On peut grouper dans cette période (entre 1526-1530) le Bain mystique et le Jugement dernier, en 1529, l'Adoration d'Arras, et vers 1533 le Christ aux bourreaux.

Parmi les tableaux qui lui ont encore été attribués, il faut en retenir quelques-uns qui, pour n'être certainement pas de lui, s'apparentent à sa manière et attestent l'existence d'une *École de Douai*. Les documents historiques prouvent que Bellegambe eut des aides et des élèves, parmi lesquels son propre fils, Martin et Jacquet d'Anvers. Certains tableaux sont manifestement l'œuvre de disciples ou d'imitateurs. Mais ces disciples n'ont pas suivi uniquement sa manière. Les uns accentuent la dette de Bellegambe vis-à-vis de Gérard David et y ajoutent l'influence de Léonard de Vinci. C'est ce que montrent une Vierge des litanies de médiocre valeur (Douai), et une belle Sainte-Famille (Bruxelles). D'autres, qui s'écartent progressivement de son style vont plus nettement vers l'art d'Anvers auquel ils ajoutent des influences germaniques. Parmi leurs œuvres, dont plusieurs semblent de même main, il faut citer, dans un ordre de rapports décroissants avec les tableaux de Bellegambe : un retable représentant un Calvaire (coll. Von Sternburg, Lützschen), un triptyque de Varsovie sur le même sujet, une Crucifixion de saint Pierre (Douai), une Conversion de saint Paul (coll. Kleinberger). Une Crucifixion de Tournai doit être retirée à Bellegambe, elle est l'œuvre d'un maniériste anversois. On peut donner par contre à l'école de Douai un portrait dit de saint Louis qui représente peut-être saint Sébastien.

La peinture au Canada français.

*Thèse soutenue par M. Gérard Morisset.
(M. G. Rouchès, professeur.)*

L'auteur s'est proposé comme but d'écrire l'ouvrage qui fait défaut sur la peinture dans son pays. Dans le livre premier, qui embrasse le xvi^e siècle et une partie du xvi^e, jusqu'à 1665, on voit les débuts de l'art dans la Nouvelle-France, avec les explorateurs qui dessinaient ce qu'ils voyaient. Les églises et les chapelles s'ornaient d'images importées de France. D'autre part, les missionnaires élaboraient des tableaux naïfs pour aider à la conversion des sauvages. Des gravures relatent les premiers martyres.

A partir de 1665, des quantités de tableaux signés parfois de noms connus, comme celui de Le Brun, sont expédiés de France à la colonie. Des artistes arrivent aussi de la métropole. Ce sont des religieux. La figure qui domine les autres est celle d'un Récollet, le frère Luc, né à Amiens en 1614, élève de Vouet et qui se perfectionna à Rome d'après Raphaël et les Bolonais. Il débarque à Québec en 1670. En quelques années, il peint d'innombrables œuvres pour les établissements religieux de cette ville et des environs. Beaucoup ont disparu. Il regagna Paris en 1676 et mourut en 1685.

Le livre III a pour cadre le xviii^e siècle, avant le traité de Paris et la perte de la colonie. Une organisation artistique s'ébauche, notamment par la création de l'École de Saint-Joachim, à Québec, pépinière d'artistes médiocres. Par ailleurs, des religieux peignent outre des tableaux d'église, des paysages et des travaux de cartographie. On continue à importer des tableaux de France.

Le traité de Paris détermine un changement profond. Des survivants de l'art français travaillent suivant la tradition. Mais, à côté d'eux, des étrangers viennent s'installer, des Anglais tout d'abord, puis des Allemands qui, au début du xix^e siècle, vont propager une manière romantique.

Cet état de choses va s'accroître au cours du xix^e siècle. L'art d'essence française subsiste plutôt grâce à l'impulsion donnée qu'au talent de ses représentants. Les officiers et les fonctionnaires anglais apportent les éléments de leur art national. Les Allemands s'insinuent de plus en plus et les Italiens bénéficient du prestige qu'exerce le Saint-Siège sur les catholiques canadiens.

Au début du XIX^e siècle, un événement a contribué à maintenir la tradition française. Un ecclésiastique français, l'abbé Desjardins, avait acquis à Paris, d'un agioteur, une collection formée de tableaux arrachés des églises de Paris pendant la Révolution. Il la transporta à Québec où elle fut répartie entre les églises de cette ville et de la province.

Dans le courant du siècle, des artistes de souche canadienne commencent à fournir leurs preuves. Vers la fin de cette période, trois peintres surtout émergent : Eugène Hamel, Henri Julien et Charles Huot, auteurs, avant tout, de compositions religieuses. Toutefois, un art traduisant vraiment le caractère canadien n'a fait que récemment son apparition. Son foyer n'est pas Québec, mais Montréal.

Les tapisseries d'après Jean Berain.

*Thèse soutenue par Roger-Armand Weigert.
(M. Jean Verrier, professeur.)*

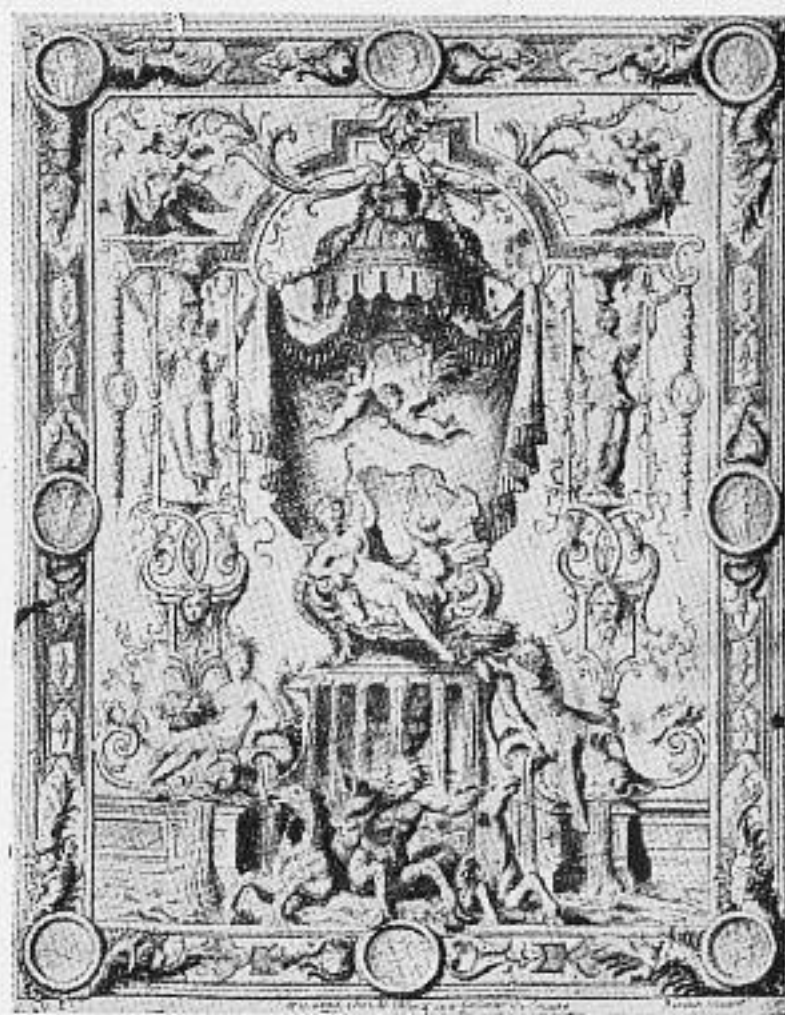
Alors que ses contemporains appréciaient en Jean Berain l'auteur d'innombrables inventions



*Tapisserie aux armes du comte de Marsan
et de Thérèse-Catherine Goyon de Matignon.
(Collection Robert de Rothschild.)*

pour les fêtes de la cour, les opéras, les illuminations, les feux d'artifice et aussi les pompes funèbres, que la charge qu'il occupait à l'administration des Menus-Plaisirs, de 1674 à sa mort,

survenue en 1711, l'obligeait à imaginer et à faire exécuter, c'est l'ornemaniste, qu'il sut être avec un égal succès, qui de nos jours est surtout estimé. Cependant, quand on essaie de définir exactement



*Planche figurant dans l'œuvre gravé de Berain.
(Cabinet des Estampes.)*

son influence, on se trouve en présence des plus sérieuses difficultés.

L'embarras éprouvé devant d'autres arts se dissipe quand on aborde la tapisserie. Là, en effet, on se trouve en présence d'un nombre de pièces assez élevé pour que, de leur réunion, de l'étude des conditions dans lesquelles elles furent tissées, se dégagent des éléments généraux, capables d'aider à la compréhension et à la définition de l'influence de Berain sur une technique où elle s'avère singulièrement active.

Pour des raisons de facilité d'études qui se justifient d'elles-mêmes, on a été amené à répartir les quelques deux cent cinquante tapisseries d'après Berain, mesurées et cataloguées, en trois grands groupes, selon qu'elles sont issues d'ateliers français, d'ateliers français établis à l'étranger ou d'ateliers indéterminés.

Quels que soient les cas particuliers qui ont présidé à l'élaboration des tentures d'après Berain, elles se révèlent toutes tributaires de procédés artistiques si semblables que l'on croit pouvoir y reconnaître les effets d'une méthode de travail. Contrairement à ce qui a été admis jusqu'à présent, il apparaît nettement que peu de cartons de tapis-

series, pour ne pas dire encore aucun, furent dessinés par Bérain, ou procèdent directement de ses dessins. Cette constatation n'amoindrit pas l'importance de son action sur la tapisserie. Elle la situe simplement dans le cadre de son œuvre, dont elle ne constitue qu'un chapitre.

Ornemaniste avant tout, Bérain employait le plus souvent son activité à éveiller les esprits, à les stimuler, laissant aux artistes et artisans disposés à exploiter ses compositions la faculté de les transformer suivant leur propre initiative au profit de l'œuvre à réaliser. Entre Bérain et le licier apparaît désormais un intermédiaire, peintre ou dessinateur, que l'on doit considérer comme un véritable collaborateur, capable d'adapter la pensée initiale du maître et même, au besoin, de la compléter ou de la simplifier selon son inspiration propre. La part prise par ces artistes, dont le nom fut généralement éclipsé par celui du dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, se montre des plus importante et est étroitement associée au résultat final, soit que leur composition fût directement exécutée d'après les spécimens offerts par son œuvre gravée, et dans cette catégorie entrent les tentures tissées après la mort de Bérain par des ateliers français établis en Allemagne, soit indirectement d'après ses croquis, tels les bordures des *Conquêtes de Charles XI, roi de Suède*, ou d'après des détails choisis dans ses arabesques. Dans ces cas, qui résument la façon dont l'influence de Bérain s'est exercée sur la tapisserie, le rôle de l'auteur des cartons consistait avant tout à resserrer, à réduire le thème de la composition initiale, à le mettre en page en quelque sorte, en conférant toute leur importance à certains motifs et en en supprimant délibérément d'autres. C'est ce qu'avait déjà constaté M. Marquet de Vasselot, en comparant, dans le catalogue de la collection Martin Le Roy, des exemplaires de la *Tenture des dieux* avec leur prototype gravé qui figure dans l'œuvre de Bérain. C'est ce que l'on peut constater encore pour la *Tenture aux armes du comte de Marsan*, de la collection Robert de Rothschild, ou pour la *Tenture aux armes du duc Léopold de Lorraine et d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans*, appartenant à l'État autrichien.

Quant aux tapisseries présentant simplement des idées d'après Bérain ou des formes décoratives empruntées à son vocabulaire ornemental, les problèmes qu'elles posent sont, bien entendu, plus complexes. Ils peuvent être illustrés par ce qui se produisit pour la création de la *Tenture des*

Grotesques, à fond jaune, tissée à la Manufacture de Beauvais, à partir de 1689, approximativement. Selon une tradition, vieille d'une soixantaine d'années, cette tenture serait du dessin de Bérain. Or, il semble en réalité que l'auteur de ces cartons, comme l'indique un document récemment retrouvé, fut Baptiste, c'est-à-dire Jean-Baptiste Monnoyer, dont les travaux pour les manufactures royales de tapisserie sont bien connus. Seuls, certains éléments décoratifs de la composition pourraient procéder de l'œuvre gravée de Bérain.



Tapisserie aux armes de Léopold de Lorraine et d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans.

(Collection de l'État autrichien.)

En corrélation étroite avec le style des planches de son œuvre, le style des tapisseries d'après Bérain, débarrassé des adjonctions accessoires que les nécessités d'exécution ont pu lui imposer, apparaît nettement soumis à une formule identique, dont le principal caractère est fourni par la subordination de la figure humaine à un décor, au milieu duquel elle n'intervient que dans un but ornemental. Formule classique, qui, depuis son introduction en France par l'école de Fontainebleau, ne fut jamais abandonnée et dont on peut suivre les transformations dans l'œuvre de nombreux graveurs, dans la peinture décorative et sur des tapisseries, telles les *Arabesques de Raphaël*, tissées aux Gobelins, d'après une suite de Bruxelles.

Il résulte de tout ceci que l'eurythmie offerte

par les tapisseries de Berain, en dehors de ce que le génie personnel du dessinateur de la Chambre a su leur apporter d'original, ne doit pas être considérée comme une production spontanée, provoquée prématurément et de façon isolée par la personnalité de l'artiste.

Avant tout, elle est basée sur les éléments classiques usités par les arts décoratifs et dont la forme — et non la structure — se modifie selon les fluctuations des grands courants esthétiques. Pris séparément, les motifs décoratifs montrés par les tapisseries d'après Berain offrent peu de différence avec les éléments décoratifs employés par l'art de la tapisserie sous la dictature de Le Brun. On y retrouve les caractéristiques fondamentales du style Louis XIV. Symétrie, ordonnance rigoureuse et emploi de formes, de motifs empruntés au système de l'ornementation appliquée par les anciens. D'où vient alors qu'elles apportent pourtant un changement si sensible relativement à ce qui était communément tissé ? C'est, avant tout, semble-t-il, grâce au choix de leur sujet qu'elles occupent une telle place. Tissées dans des ateliers non officiels et partant, plus libres de choisir leurs modèles, à une époque où les tapisseries des manufactures royales abandonnaient sans contre-partie bien définie les sujets relatifs aux événements contemporains et les allégories trop transparentes à la gloire du roi, les tapisseries d'après Berain, avec leurs personnages peu nombreux et le développement de leurs éléments décoratifs, en s'adaptant mieux aux logements plus réduits que l'on commençait à installer, rendaient l'art de la tapisserie à sa véritable destination.

Elles réussirent, en faisant instinctivement appel aux lois purement décoratives grâce auxquelles fut assuré le succès des travaux des liciers du Moyen-Âge, à préparer en partie la voie à une nouvelle esthétique, dont le mérite est injustement attribué par les auteurs d'ouvrages sur la tapisserie à Claude Audran, alors qu'il est dû à Berain, dont l'influence est capitale pour l'orientation de l'art textile durant une période de gestation qui se manifeste dans toutes les branches des arts décoratifs.

L'architecte Jean-Baptiste-Alexandre Leblond et son œuvre en France.

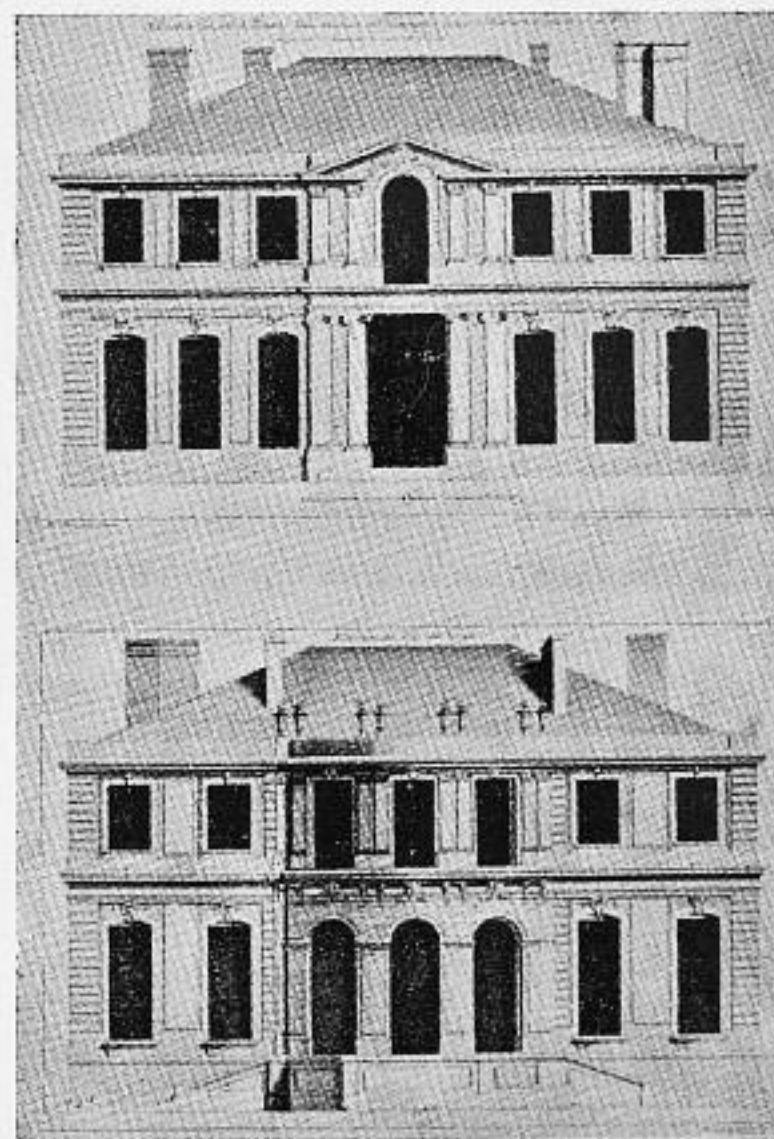
*Thèse soutenue par M. Lossky.
(M. Gaston Brière, professeur.)*

Les historiens d'art, ne veulent connaître dans Jean-Baptiste-Alexandre Le Blond qu'un archi-

tecte français d'un certain mérite, ayant travaillé à la cour de Pierre-le-Grand.

Cependant, si l'on s'en rapporte aux auteurs anciens, à Mariette, à d'Argenville, à Blondel, on est persuadé que le nom de cet artiste a été familier aux théoriciens et aux bâtisseurs jusqu'au moment de la Révolution, bien que l'homme eût quitté son pays dès la première année de la Régence. Et cela après une période d'activité qui dépassait à peine une dizaine d'années.

On a essayé de réunir son œuvre laissée en



*Maison de plaisance de Regnault à Châtillon-sous-Bagneux.
Dessin de LEBLOND.*

France, de la décrire, d'en montrer tout l'intérêt, estimé dans son siècle.

C'est surtout comme dessinateur de plans d'habitations privées et de jardins que Le Blond fut estimé dans son siècle.

La *Théorie et pratique du jardinage*, livre de d'Argenville, dont le succès a été confirmé par plusieurs éditions en trois langues, a été illustrée par Le Blond. Suivant le témoignage de Mariette, l'auteur du texte n'a eu qu'à remplir le canevas que l'architecte avait fait du traité. Mais le titre ne portant que le nom de celui qui a tenu la plume, l'ouvrage est généralement cité comme appartenant à Dezallier d'Argenville.

Le *Cours d'architecture* de Daviler a connu un grand succès à partir de sa deuxième édition, en 1710, grâce aux modèles commentés que Le Blond était appelé à y joindre. Mais le nom du premier

auteur paraissant seul sous le titre, on ne voit aujourd'hui dans cet ouvrage qu'un écrit d'importance secondaire du XVII^e siècle.

Les auteurs anciens connaissaient un traité que Le Blond se proposait de publier de son chef et en vue duquel plusieurs planches ont été gravées. Mais, égaré dans l'imprimerie de Jombert, le livre n'a pas vu le jour et je n'ai pu en retrouver que certaines planches dont l'habile éditeur avait fait usage pour l'*Architecture moderne*, ouvrage qu'il publiait sous son propre nom.

Parmi les œuvres architecturales de Le Blond, l'hôtel qu'il construisit vers 1706 pour les Char treux de la rue d'Enfer, est la première connue. Vers 1715, il agrandit considérablement cette maison pour la duchesse de Vendôme. Dans la nouvelle façade de cet hôtel, Le Blond nous a donné un chef d'œuvre d'adresse et d'intelligence, car, en laissant debout la plupart des anciennes constructions et en déplaçant en même temps l'axe de symétrie, il a su garder à l'ensemble de l'édifice son aspect régulier. Mais une tradition, doublement fausse, veut que Le Blond n'ait fait qu'ajouter deux ailes à l'hôtel dont un autre architecte, Courtonne, aurait été le principal constructeur.

De l'hôtel de Clermont, rue de Varenne, que Le Blond éleva vers 1712, une façade reste encore telle à peu près que Mariette l'avait fait reproduire pour son *Architecture française*. Mais cela n'empêche pas la critique moderne de classer ce monument comme échantillon du style Louis XVI et de l'enlever ainsi à son auteur.

Des autres créations de Le Blond, tels l'archevêché d'Auch, des maisons de plaisance à Châtillon-sous-Bagneux, un jardin en Narbonnais, les unes n'ont été exécutées qu'en partie d'après ses dessins et les autres n'ont pas survécu à la Révolution.

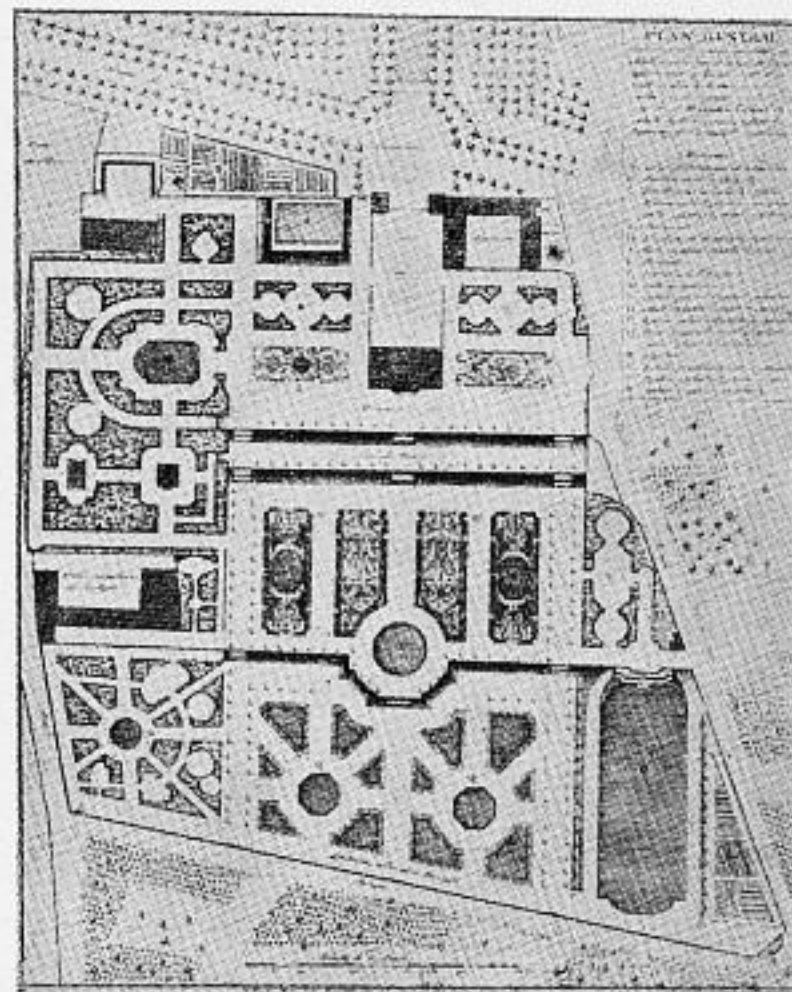
Un mauvais destin pesant sur la mémoire de Le Blond lui a arraché ses œuvres littéraires. L'intérêt et l'importance de ses traités est déjà confirmé par les multiples éditions de la *Théorie du jardinage* et du *Cours d'architecture*.

Dans le premier de ces livres, se trouva consignée par écrit, et propagée à travers toute l'Europe, la formule du jardin français que le grand Le Nôtre avait montré dans son œuvre.

Quand aux suppléments apportés par Le Blond au traité de Daviler, ils semblent marquer un moment décisif dans la grande évolution qui amena le style architectural du XVIII^e siècle.

En effet, c'est avec la réédition de ce livre en 1710 que l'on daigna s'occuper de la distribution des appartements privés. C'est ici que trouvèrent leur consécration les lambris de revêtement, les corniches à ornements continus, les plafonds blancs à surface unie, les appuis rabaissés des fenêtres et les glaces surmontant les cheminées. Bref, toutes les formes de la décoration intérieure que nous a léguées le XVIII^e siècle.

Telle fut déjà la décoration de l'hôtel de Vendôme que les planches du *Cours* nous font entre-



Jardin à Châtillon-sous-Bagneux.
Dessin de LEBLOND.

voir. Exécutée vers 1707, elle était déjà du plus pur style « Régence » et cette maison serait l'une des premières à l'intérieur desquelles le goût du XVIII^e siècle ait fait son avènement.

Il semble donc juste, que le nom de Le Blond vienne reprendre le rang qui lui appartient parmi les noms des créateurs dont l'histoire de l'art doit conserver la mémoire.

Le siècle de François I^{er} vu par les peintres de l'époque romantique.

Thèse soutenue par M. Roland Balny d'Avricourt.
(M. Robert Rey, professeur.)

Le mouvement romantique peut être considéré comme une révolution conservatrice, remontant aux sources de notre passé national; il fut aussi une réaction contre les abus d'une fausse antiquité. Il se prit de goût pour ce qu'on appelait

alors « le Moyen Âge ». Ce mot s'entendait suffisamment; il désignait ce qui n'était ni grec, ni romain, ce qui prenait place entre le XII^e et le XVI^e siècle.

Le romantisme naissant s'est heurté à « l'esthétique dirigée » de l'école classique de David. Il lui fallait un autre « climat ». Pour lui, seule la personnalité compte, la liberté dans le choix des sujets : il veut parler aux cœurs, remuer les sens. Il prendra tantôt l'aspect psychologique, lyrique, tantôt l'aspect minutieusement réaliste.

C'est du gothique finissant que s'engouèrent les romantiques. Les classiques eux-mêmes ont sacrifié à cette fièvre exubérante.

Les peintres ont eu une prédilection pour l'époque de la Renaissance, de l'humanisme. Ils ont emprunté beaucoup de leurs sujets aux romans historiques, avant d'aller les chercher chez les historiens, leurs contemporains : de là naquit ce romantisme troubadour, encore empreint de la sentimentalité de la fin du XVIII^e siècle.

Le passé national avait déjà préoccupé le XVIII^e siècle; l'anglomanie l'y avait prédisposé; les aménagements du Musée des Monuments Français de Lenoir consacrent cette faveur que l'érudition, puis le théâtre, avaient commencé à souligner. Seule la peinture était restée en retard. La grande impulsion viendra avec la Restauration : c'était une manière de glorifier le régime et la dynastie. Le triomphe date de 1817. Il avait été annoncé, dès 1808, par David qui s'était écrié : « Dans dix ans l'étude de l'antique sera délaissée..., tous ces dieux, ces héros seront remplacés par des chevaliers, des troubadours... ». L'architecture sera un mélange de l'art de la chapelle de Rue et de l'art de Gaillon, on donnera à un quartier de Paris le nom de François I^{er}. L'on collectionne les objets d'art anciens, et au Louvre s'ouvre la galerie d'Angoulême où l'on installe la sculpture moderne à partir de la Renaissance.

C'est en peinture que le succès fut le plus tardif. Le Romantisme n'a fait qu'emprunter aux classiques leurs modes d'expression, mais il fut un retour « à la joie de peindre ». Il naît avec l'école de Lyon : Richard, Révoil. Il s'accroît de transfuges de l'atelier de David. Nous nous bornerons à passer ici en revue les peintres romantiques qui ont pris pour sujet, le règne de François I^{er}; ces thèmes seront, du reste, souvent aussi pour les classiques, comme un terrain d'expérience ou de désertion.

Le premier thème favori est celui qui glorifie

François I^{er}, père des lettres et des arts. Quatre peintres ont représenté François I^{er} assistant Léonard de Vinci à ses derniers moments : Ménageot en 1781, Ingres en 1824, Gigoux en 1835 et Heim. L'œuvre de Ménageot, la première en date, rattache nettement les romantiques à la tradition académique. En 1817, Dabos, élève de Vincent, peint à son tour « François I^{er} et la reine de Navarre, visitent les œuvres d'art rapportées d'Italie par le Primatice ». Il est suivi par Evariste Fragonard, pour un plafond du Louvre. En 1833, Heim peint, pour le Louvre encore « François I^{er} visitant l'atelier de B. Cellini à l'hôtel de Nesle »; un an après, Brémond traite le même sujet (musée de



ACHILLE DEVERIA. *Diane de Poitiers, implorant la grâce de son père.*

Narbonne). Lemonnier, en 1814, consacre une toile à « François I^{er} recevant, à Fontainebleau, le tableau de la Sainte-Famille » (musée de Rouen), et Bergeret, en 1817, à « François I^{er} et le portrait d'Agnès Sorel ». Puis ce sont, en 1812 : « Marguerite de Navarre lisant une ode de Marot, surprise par François I^{er} », de Vermay; « François I^{er} à la fontaine de Vaucluse », de Bidault (musée d'Avignon); « La fondation du Collège de France », par Lethière, en 1824; puis, en 1833, même sujet par Delorme (musée de Versailles). Aix-en-Provence conserve de Révoil : « François I^{er} armant chevalier son petit-fils François II ».

Le deuxième thème est celui de François I^{er} roi galant homme. L'ont consacré : Desmoulin qui peignit « François I^{er} méditant devant la tombe de Françoise de Foix », sa première maîtresse en titre. La seconde fut la duchesse d'Étampes. Révoil la peignit dans l'entourage de François I^{er} sur sa toile intitulée : « L'anneau de Charles-Quint »; Bonington dans sa toile du Louvre : « François I^{er} et la duchesse d'Étampes »; Brémond, en 1834,

dans : « François I^{er} visitant Cellini dans son atelier » (musée de Narbonne). Diane de Poitiers inspira les peintres Destouches et Garneray, élèves de David en 1817, M^{me} Lescot en 1819, Devéria en 1837, Claude Jacquand. La reine de Navarre, grande protectrice des arts, inspira Bergeret, qui la peignit au milieu de sa cour de lettrés, Bonington et Richard, en compagnie de son frère; enfin, Monticelli peignit : « François I^{er} et les dames de la Cour. »

Le troisième thème, François I^{er} et la politique, démontre l'incompréhension du rôle politique de François I^{er} par les romantiques. On peut citer les tableaux de Blondel, élève de Regnault : « Fran-



INGRES. *François I^{er} et Léonard de Vinci mourant, 1824.*

çois I^{er} au lit de mort de Louis XII »; de Mulard : « François I^{er}, la nuit de Marignan » (musée de Versailles); d'Evariste Fragonard : « François I^{er} reçu chevalier par Bayard »; de Debay : « L'Entrevue du camp du drap d'or »; de Bergeret : « François I^{er} et Henri VIII au camp du drap d'or »; du baron Gros : « François I^{er} et Charles-Quint à Saint-Denis » et le même sujet traité par Achille Devéria.

En dehors de ces trois thèmes, Charles-Quint fut représenté dans des tableaux de Bergeret en 1808, de Robert Fleury en 1843, de Gosse en 1846, de Delacroix qui illustre sa réclusion à Saint-Just, etc.

Bayard fut l'objet de tableaux de Beaufort en 1780 (musée de Marseille), de Brenet en 1783 (musée de Grenoble), de Dumet en 1808, de Révoil en 1819.

Le Tasse inspira quatre toiles au peintre Ducis; sa réclusion de Ferrare suscita une belle toile de Granet (musée de Montpellier) et deux peintures

de Delacroix en 1825 et 1827, celles de Richard en 1822 (musée de Lyon), de Robert Fleury en 1827 (à Grenoble), de Devéria en 1837.

Raphaël et Michel-Ange, qui divisèrent classiques et romantiques, donnèrent naissance au tableau de Delacroix « Michel-Ange dans son atelier » (à Montpellier, 1831), à des œuvres de Couder en 1819, R. Fleury en 1837, Horace Vernet. Ingres, partisan de Raphaël, peignit « Raphaël et la Fornarina » en 1814 et 1840; enfin, Bergeret avait, avant lui, illustré en 1781 « La mort de Raphaël », conservé à Versailles.

Cette longue revue nous permet de suivre l'évolution de la peinture historique de l'époque romantique, et nous démontre l'importance qu'elle a accordé en particulier aux épisodes célèbres, aux personnages représentatifs du « siècle de François I^{er} ».

Les peintres de paysage dans la région limousine et marchoise.

*Thèse soutenue par M^{me} Henriot.
(M. Robert Rey, professeur.)*

Les anciennes frontières communes du Limousin et de la Marche limousine, et une certaine unité dans l'aspect, des paysages de cette région, permettent de la considérer d'un point de vue d'ensemble pour étudier l'œuvre des artistes qui s'en sont inspirés.

Elle fut, dès le Moyen-Âge, un centre artistique important, renommé pour ses émaux à Limoges, ses tapisseries à Aubusson et à Felletin. Au XIX^e siècle, elle fut abordée assez tardivement par les peintres de paysage.

Eugène Delacroix traversa le Limousin, se rendant dans le Lot, en 1820 et 1855; dans sa correspondance se trouvent quelques pages descriptives pleines d'enthousiasme pour cette région, mais rien dans son œuvre, en dehors d'un croquis fait à Turenne, en marge de son journal, ne nous le rappelle d'une façon précise.

Ingres séjourna à Guéret, d'où sa seconde femme, Madeleine Chapelle, était originaire. Une lettre de Madeleine Chapelle, annonçant son mariage à sa sœur, Madame Borel, et son portrait par Ingres, dessin à la mine de plomb conservé au Musée de Guéret, sont les seuls souvenirs de cet artiste retrouvés dans cette ville.

Un certain nombre de peintres de l'école de Barbizon travaillèrent en Limousin. Jules Dupré

vécut à Coussac-Bonneval où son père était venu diriger une fabrique de porcelaine, et ses premiers envois au Salon, en 1831, sont des paysages limousins. Aux Salons de 1835, 1837 et 1838, nous trouvons des paysages limousins de Constant Troyon. Au Salon de 1859, un « Sentier dans le Limousin », envoi de Ferdinand Chaigneau. Théodore Rousseau vint du Berry, à la Souterraine, dans la Marche limousine en 1842.

Corot séjourna aux environs de Limoges à différentes reprises pour plusieurs mois d'été. Son premier séjour date de 1849, le dernier de 1864. Il rayonna dans tout le pays où nous retrouvons des traces certaines de son passage à Saint-Junien, Aubusson, Guéret, Ussel, Tulle, et nous savons que du Bas-Limousin, il passa dans le Lot. Ses toiles limousines sont beaucoup plus nombreuses que celles qui sont signalées dans le catalogue Robaut.

Après son mariage avec M^{me} Sirey, propriétaire de la terre de Combarn (Corrèze), Ph.-A. Jeanron vint régulièrement en Limousin, où il se fixa définitivement après la guerre de 1870, et il fut surnommé le « Raphaël du Limousin ».

A Limoges, Adrien Dubouché, Amédée Alluaud et leurs amis, formaient un centre autour duquel les artistes régionaux et les artistes de passage se trouvaient en contact. Entre 1858 et 1870, quatre expositions furent organisées à Limoges

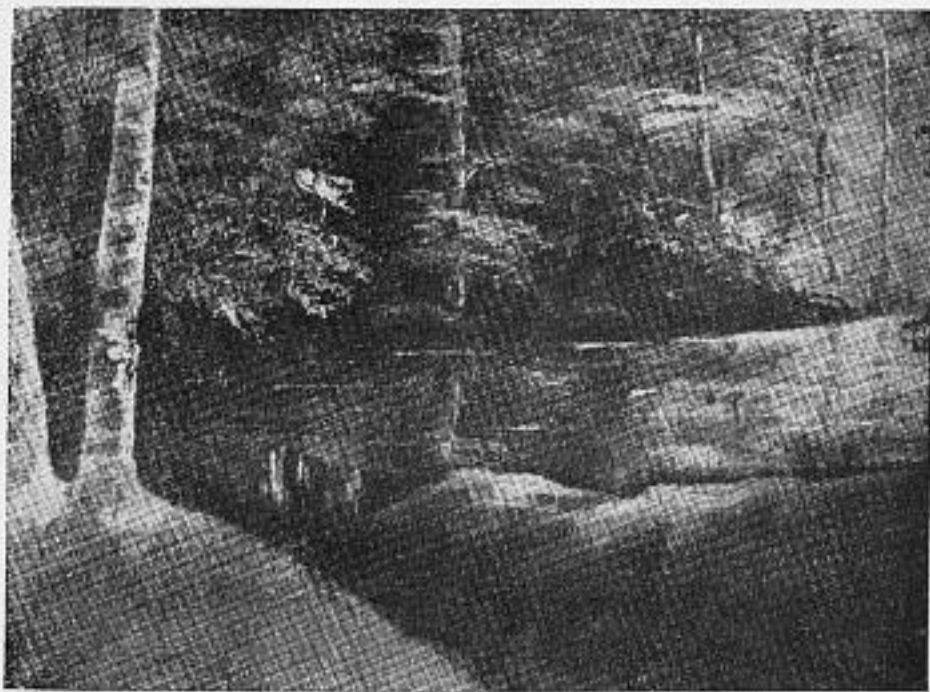


Photo Larivière.

COROT. *Rivière sous bois. Limousin.*

par des hommes de goût, et à côté des noms de Troyon, Corot, Jeanron, Jules Dupré, Léon-Victor Dupré, Jules Michelin, dont les séjours en Limousin nous sont connus, nous trouvons encore ceux de Courbet, Daubigny, Delacroix, Diaz, Français, Harpignies, Jacques, Meissonier, Puvis de Chavannes, Bouguereau, Paul Flandrin.

Nous pouvons constater dans les Musées de Limoges, Guéret et Brive, que les séjours des artistes de passage dans la région et les expositions de Limoges eurent une influence indéniable sur les artistes locaux, Charles Donzel, Louis-Victor Le Gentile, Léon Desjardins, Jules Vialle, Sylvain Grateyrolle.

Le site de Crozant, proche du Berry, décrit



PAUL MADELINE. *Bords de la Creuse.*

avec tant d'admiration par George Sand, et celui moins sévère de Fresselines, attirèrent les artistes en grand nombre, en particulier après 1880.

Claude Monet vint à Fresselines en février et mars 1889. Armand Guillaumin découvrit Crozant en 1893, et depuis cette date, y vécut une partie de l'année jusqu'à sa mort. Autour de lui, et depuis, nous retrouvons : Paul Madeline, Eugène Alluaud, Léon Detroy, les Osterlind, Fernand Maillaud, Alfred Smith et Othon Friesz, qui travailla à ses débuts dans la Creuse.

Dans la Haute-Vienne et la Corrèze, le mouvement artistique se continue sous l'impulsion donnée par Charles Bichet, Paul Thomas, Jean Teillet, Pierre Bracquemond, Fritz Thaulow, Gaston Vuillier, avec les œuvres d'Edmond Jacquement, Charles Kvapil, Jean Dufy, Raphaël Gasperi et Didier-Pouget.

Théophile Gautier peintre et critique d'art.

Thèse soutenue par M^{me} Agnès Sabbagh.

(M. Hauteœur, professeur.)

On s'est proposé de rechercher quelle fut la formation de Théophile Gautier, son rôle et surtout son rôle posthume.

Grâce à la correspondance échangée entre les parents de Théophile Gautier et leur ami et pro-

tecteur, l'abbé de Montesquiou, nous connaissons le « climat » dans lequel l'enfant est élevé.

Serre chaude d'admiration familiale, Théo, exception rare, jouit de la plus absolue liberté, il veut peindre. Les parents dociles, admiratifs, le laissent faire et, à peine âgé de quatorze ans, sans avoir eu d'autre maître que lui-même, il obtient de l'abbé de Montesquiou la permission de décorer l'église de Maupertuis, près Coulommiers.

Pendant quatre ans, Théo va peindre sans discipline des portraits, des compositions romantiques, des paysages. D'après les rares œuvres de cette époque qui nous sont parvenues, nous sommes obligés de reconnaître que la science du jeune peintre consiste surtout à escamoter les difficultés du métier avec une prodigieuse habileté manuelle. Il décide cependant de consacrer sa vie à la peinture — la poésie sera son délassement.

Il entre à l'atelier de l'obscur Rioult, mais ne peut se plier à la rigueur d'une discipline austère et n'y reste que huit semaines. Cependant, il a approché les difficultés de la technique et, devenu critique, il parlera du « métier » en connaissance de cause.

Il abandonne la peinture, mais de temps à autre, pendant le cours de sa vie, il dessine à la plume, avec rehauts de lavis, tantôt une illustration, tantôt un souvenir. Délassement où perce souvent une grande sensibilité et une facilité déconcertante.

La révolution de 1830 ruine la famille Gautier. Théo doit « vivre de sa plume ».

Il quitte la maison paternelle et s'installe impasse du Doyenné, auprès de Gérard de Nerval, Arsène Houssaye et Camille Rofier.

L'impasse du Doyenné est le siège du « Petit Cénacle », réunion de camarades « byroniens ». Au cours des palabres qui s'y tiennent, la théorie de l'Art pour l'Art lui est révélée. Il se passionne, devient le grand prêtre de la nouvelle doctrine. Mais, guidé par son solide bon sens, il perd souvent la foi et c'est précisément alors que ses feuilletons deviennent les plus intéressants pour nous !

Son souci de faire comprendre au public le travail intellectuel du peintre, et de rappeler, d'autre part, aux peintres eux-mêmes l'exemple de leurs grands devanciers préoccupés avant tout de « métier », son dédain pour les faux tableaux de maîtres anciens et son enthousiasme pour les vrais maîtres modernes, pour Delacroix et pour Ingres, ses railleries sur les pauvretés de l'art industriel

de son temps et les effarantes reconstitutions d'intérieurs « gothiques », son pressentiment de ce que pourra devenir l'art de la photographie, témoignent en sa faveur, et contre la pure théorie de l'art pour l'art, desséchante et dissolvante, qui pourtant convenait par certains côtés à la forme de son esprit qui manquait de compréhension humaine et qui échappait au sentiment du monde vivant.

Si nous nous demandons dans quelle mesure les idées de Théophile Gautier ont prolongé leur influence jusqu'à notre époque, nous constaterons l'étrange ressemblance du milieu où il s'était formé et de certains milieux artistiques des environs de 1918 ; nous nous apercevrons que la théorie de



THÉOPHILE GAUTIER. « Pierrefitte 1840, souvenir de cette mémorable journée... »

(Cabinet des Estampes.)

l'art pour l'art pouvait nous mener en dernier ressort jusqu'au cubisme intégral, jusqu'à un art complètement « désintéressé », dégagé de toute préoccupation humaine, enchantement d'esthètes initiés, se satisfaisant de taches agréables et d'arrangements habiles, voire de mosaïques de matières diverses, liège, glace, tissus, etc.

La réaction était fatale contre cette recherche de la forme pure et ce travail sans but et, sans revenir à un art tel que le concevaient Proudhon ou Tolstoï, sciemment moralisateur ou doctrinaire, nous avons été ramenés à un art qui ne fût plus seulement une abstraction réservée à des dilettantes délicats, cultivés à l'excès, à un art qui fit place au fait et à l'idée, à un art doué d'un idéal sain, fort et lumineux.

Or, Gautier, par ses théories, risquait de mener l'art vers l'abstraction absolue ; mais il lui arrivait aussi de contredire le mouvement dont il était l'initiateur et c'est par là, par ses exceptions et ses contradictions, qu'il est resté le plus vivant.