Zeitschrift: Bulletin de la Société des Études de Lettres
Herausgeber: Société des Études de Lettres
Band: 8 (1933-1934)
Heft: 21

Artikel: De quand dater la Renaissance?
Autor: Bovy, Adrien
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869746

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

8me année No 21 Février 1934

BULLETIN
DE LA SOCIÉTÉ DES
ÉTUDES DE LETTRES
LAUSANNE

DE QUAND DATER LA RENAISSANCE ?

Leçon d'ouverture du Cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres, 10 novembre 1933

Mesdames et Messieurs,

J'ai eu connaissance, il y a quelques jours, d'un ouvrage suédois dont la traduction française vient de paraître par les soins du Fonds Descartes. Détachée du tome VI [1] de l'*Histoire universelle* de Norstedt, cette importante étude intitulée *Moyen âge et Renaissance* est due à un professeur de l'Université d'Upsal, M. Johan Nordström.

Ce n'est pas un ouvrage d'histoire de l'art, encore que M. Nordström ne la néglige pas tout à fait, puisque son enquête porte sur tous les aspects de la civilisation occidentale. — Que faut-il entendre par moyen âge et que faut-il entendre par Renaissance ? Ces termes correspondent-ils à des périodes distinctes ? Recouvrent-ils deux états d'esprit contradictoires ? De quand date l'humanisme ? La Renaissance a-t-elle vraiment retrouvé l'homme et la nature ? Et quand il serait vrai qu'on les a retrouvés, faut-il faire gloire à l'Italie, — à l'Italie seule ou presque seule, — d'avoir dissipé les « ténèbres du moyen âge » ?

[1] Stockholm, 1929.

Telles sont en quelques mots les questions que pose M. Nordström, et il répond que pour apprécier exactement la nature et le rôle de la Renaissance italienne, « il importe de la considérer comme un moment dans l'évolution continue d'un ensemble de civilisation européen. La Renaissance italienne n'est pas une victoire remportée sur le « moyen âge »... Elle est elle-même une branche fleurie sur l'arbre puissant de la culture médiévale. »

Vous pensez bien que je ne viens pas vous parler de ce livre, si riche de matière et de pensée, et encore moins le discuter, malgré toute l'envie que j'en aurais. Ce serait d'ailleurs sortir de mon programme et, à peine installé dans cette chaire, la quitter aussitôt pour prendre la place de l'historien, du romaniste ou du philosophe. Mais, s'il est vrai que les conclusions de M. Nordström ressemblent singulièrement, — sinon tout à fait exactement, — à celles où les études d'histoire de l'art m'ont conduit ; s'il est vrai que, dans les cours que j'ai donnés ici même, je n'ai pas cessé, à propos de tout, de remonter toujours à la vraie Renaissance dont tout l'art occidental est sorti, il m'a semblé qu'il y aurait quelque intérêt à le rappeler, — un intérêt, comme vous voyez, assez actuel, — et c'est pourquoi je me permets de mettre dans cette leçon, qui devrait être un nouveau départ, le résumé d'une activité passée, mais à laquelle je ne renonce point.

Vous dirai-je d'abord que, si nous ne cessons d'employer ces mots, — moyen âge, renaissance, — je suis le premier coupable, puisque le cours d'histoire générale de l'art est annoncé sous ce titre : *la Renaissance et les temps modernes.* — Concession à l'usage, simplification commode. — Après cela ces mots diront ce qu'on leur fera dire, et je pensais bien m'expliquer, mais c'est donc ce que je vais essayer de faire aujourd'hui.

Quand nous parlons de Renaissance, aussi bien de la Renaissance française ou allemande que de la Renaissance italienne, entendons-nous une période qui a ses limites

chronologiques et qui puisse être définie dans ses caractères principaux ? Employer un mot suppose évidemment qu'on en connaît le sens et les autres ont le droit de nous en demander compte.

Mettons-nous un instant à la place des autres ; je veux dire : commençons par consulter ceux qui nous ont parlé de la Renaissance ou qui en parlent. Nous nous apercevrons bientôt qu'ils ne s'entendent pas entre eux.

Pour les uns, c'est la découverte du monde, de la nature, de l'homme, un tel accroissement de connaissances, un renouvellement en toutes choses si fécond que les effets en sont inépuisables. Daphné s'était changée en laurier ; mais maintenant, « de l'arbre gothique, la nymphe sort, au contraire ». Ou si vous préférez, « c'est l'enfant de Léda qui brise sa coquille ». Telle est, ajoute Michelet, la profonde peinture de Vinci qui vit le premier la grande pensée moderne : l'universelle parenté de la Nature. — Dès lors, comment la Renaissance aurait-elle une fin ? Comment Rubens et Rembrandt ne lui appartiendraient-ils pas, et tous ceux qui, depuis, ont eu le sens de cette parenté profonde ? — Mais pour d'autres, au contraire, la Renaissance est un moment, quelques pages souveraines, particulièrement brillantes et séduisantes, au milieu d'une grande partition qui le serait moins : l'affaire d'un siècle ou deux. Après avoir étudié les précurseurs ou, comme il dit, *les Primitifs* (mais sont-ce des primitifs ?), et puis *l'Age d'or*, Eugène Müntz intitule son troisième volume : *la fin de la Renaissance*. Thode écrit un ouvrage : *Michelangelo und das Ende der Renaissance*. Et on s'étonne de la fin prématurée d'un être qu'on nous disait *rené*. A vrai dire, plus on consulte d'auteurs différents, plus on constate qu'on ne s'entend sur rien, ni sur les commencements, ni sur la fin, à supposer qu'il y en ait une. Peut-on du moins s'entendre sur un *âge d'or*, c'est-à-dire sur un certain moment et sur certains noms, Vinci et Raphaël, Titien et Michel-Ange ? Oui peut-être, s'il s'agit de marquer le passage de quelques grands génies, de signaler un point de perfection

correspondant, — comme dirait La Bruyère, — à ce qu'est la maturité dans la nature. Mais l'accord cesse aussitôt qu'on veut savoir pourquoi et comment le fruit a mûri, quelle est sa saveur, en d'autres termes quel est le sens de ces chefs-d'œuvre.

Taine disait à ses auditeurs de l'Ecole des Beaux-Arts et en prenant de singulières libertés avec la chronologie : « Je tâcherai de recomposer devant vos yeux le milieu mystique dans lequel se sont produits Giotto et Beato Angelico... Ensuite je tâcherai pareillement de recomposer devant vos yeux le milieu païen dans lequel, un siècle et demi plus tard, se sont produits Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien... » Mais voici que M. Emile Mâle nous dit aujourd'hui, à propos de Raphaël et de ses fresques du Vatican : « C'est à lui que l'Eglise demanda une des plus hautes glorifications du christianisme qui aient jamais été conçues », et à propos du plafond de la chapelle Sixtine, « ordonné comme un vitrail du moyen âge », qu' « il n'y a rien là qui ne soit conforme aux plus anciennes traditions chrétiennes ».

Ainsi cette atmosphère morale sur laquelle Taine comptait pour tout expliquer, voilà qu'elle-même nous échappe.

Me direz-vous que cela n'importe guère, que nous devons nous garder précisément de la « philosophie de l'art », que Raphaël et Michel-Ange ont pu « illustrer des enseignements » et « traduire des sentiments chrétiens », tout en étant « subjugués par l'héroïsme antique » (comme le dit lui-même M. Mâle), que leurs œuvres sont faites de formes et de couleurs, que les pensées des peintres sont des formes et des couleurs (notre compatriote M. Gleyre s'exprimait ainsi), et que tout de même ni les Stances ni le plafond de la Sixtine n'existeraient tels qu'il sont, si Raphaël et Michel-Ange ne devaient une partie de leurs « idées plastiques » aux idées des Anciens ? Et sans doute on ne peut le nier tout à fait, mais sur ce point aussi les opinions sont très variables. Dans quelle mesure faut-il entendre par Renaissance un retour à l'idéal antique et par conséquent dans quelle mesure l'étude des œuvres

antiques, par ces grands maîtres et par leurs prédécesseurs immédiats, explique-t-elle la Renaissance ?

C'est alors que M. Wölfflin nous dirait que cet art classique, — celui de l'âge d'or, — est « une manifestation spontanée du peuple italien », « qu'il n'est point un art dérivé de modèles antiques, ni un produit de serre chaude », mais « une affirmation libre, dans toute l'étendue du mot, prononcée par l'école d'art italienne au moment de son plein épanouissement. » Et c'est peut-être appuyer un peu trop, mais sur une idée qui me paraît pleine de bon sens. Entre l'art classique italien et le classicisme d'un David, et même celui d'un Poussin, il y a cette essentielle différence.

Que si néanmoins, et provisoirement, nous voulions expliquer la Renaissance par la connaissance de l'antiquité, de quand la daterions-nous ? Les artistes de l'âge d'or ne sont pas les premiers qui ont vu des antiques et les ont admirés. Le sol de l'Italie n'avait pas jusqu'à eux caché tous ses trésors. En vérité la sculpture antique n'a jamais cessé d'être connue : la question est de savoir si elle a été comprise, si on a su la voir, si elle a eu quelque influence. Est-il nécessaire de le dire pour le *quattrocento* ? Y eut-il jamais pour l'antiquité enthousiasme pareil ? De même qu'Alberti écrivit en latin une comédie qui devait un jour tromper Alde Manuce, les sculpteurs font quelquefois des pastiches qui ont embarrassé les archéologues jusqu'à nos jours. Mais ne confondons pas ces effets de la curiosité et de la virtuosité avec l'influence profonde. Ne nous occupons pas davantage de ce qui vient des textes, Pline ou Lucien, qu'Alberti fait connaître aux artistes et qui expliquent quelques-uns des caractères les plus délicieusement artificiels de l'art d'un Agostino di Duccio ou d'un Botticelli. Ne nous occupons pas non plus de l'art ornemental où réapparaissent peu à peu tous les éléments de la décoration gréco-romaine. Ne nous occupons pas même des sujets, historiques ou mythologiques, contre lesquels s'élèvent les protestations de Savonarole. Du point de vue où je me place, une Madone

peut être plus antique qu'une Vénus et un Christ qu'un Apollon. Mais par exemple, que signifient ces études d'anatomie que les Florentins entreprennent, avant Vinci, sinon le désir de retrouver le secret de la forme antique, de la vérité de ses saillies et de ses méplats ? Cette vérité, cette fermeté, j'allais dire cette éloquence de la musculature que Jacopo della Quercia, presque un siècle avant le plafond de la Sixtine, retrouve déjà à San Petronio de Bologne, dans les sujets mêmes que traitera Michel-Ange ? Est-ce à dire que cet art est paganisant, et même qu'il soit grec ou romain ? La question se poserait aussi pour Donatello et pour Ghiberti ; et pourtant nous savons, — car il nous l'a dit dans ses *Commentaires*, — de quels yeux Ghiberti a regardé les antiques : « Quand le regard croit avoir tout mesuré et tout saisi, le toucher découvre encore des perfections nouvelles. » Le Christ flagellé de la porte nord du Baptistère a une attitude et une perfection praxitéliennes, et dans le bas-relief du fameux concours de 1402, l'Isaac est un nu d'une vérité et d'une suavité incomparables.

Encore les nus de Ghiberti et de ses contemporains ne sont-ils pas les premiers où l'influence antique soit visible. Remontons encore de trois quarts de siècle. Souvenez-vous des bas-reliefs hexagonaux de la zone inférieure du Campanile dont Giotto fut le premier architecte. Nous y voyons, après les scènes de la création, les travaux des champs et de la ville. Le sculpteur nous montre une forge et un atelier de tisserande ; il nous montre l'architecte, le compas en main, et le peintre à son chevalet. Mais quand il en arrive à représenter son art, que voyons-nous ? Un sculpteur dans son atelier en train de parfaire un éphèbe nu.— Ne nous étonnons pas après cela que, dans le bas-relief de la tisserande, la belle cliente ait des proportions et une ampleur tout antiques. Ne nous étonnons pas de la qualité des nus dans les scènes de la Création, celles de ce même Campanile ou celles de la cathédrale d'Orvieto.

Quand nous regardons ces compositions simples, désen-

combrées, du XIVe siècle, nous nous souvenons que Giotto a passé par là, communiquant à ses disciples le sens qu'il a de la clarté et du naturel. Le disciple, au Campanile, c'est probablement Andrea Pisano, que nous connaissons par la première porte du Baptistère. Entre lui et les premiers Pisans, il y a cette différence, mais cependant il vient de Pise et il ne serait pas le sculpteur qu'il est sans l'école pisane. Remontons alors jusqu'à l'œuvre initiatrice, à la chaire du Baptistère de Pise que Niccolà Pisano signait en plein XIIIe siècle, en 1260.

L'architecture en est toute gothique, les tracés français. Il n'en est pas de même des sculptures. Vasari nous dit, — et il a raison, — l'impression que firent sur Niccolà des sarcophages antiques rapportés par la flotte des Pisans. Souvenez-vous maintenant des bas-reliefs de Niccolà où il n'y a pas un espace libre, où les figures et au besoin les animaux, les arbres, les architectures, cachent tout le fond. Voilà renouée la tradition du bas-relief pittoresque, à plans multiples, de l'art hellénistique et romain. Et souvenez-vous de ces Vierges au visage impassible, aux formes amples, drapées comme des impératrices ou comme des déesses, qui font penser à Junon, car elles ont son diadème, ou à Cérès, car elles ont son voile.

Mais Niccolà était-il Toscan ? Il s'appelait ou on l'appelait Niccolà d'Apulia. Comme il existe en Toscane une localité de ce nom, on ne peut affirmer qu'il venait des Pouilles. Cependant les faisceaux de colonnettes qui forment les angles du parapet de la chaire de Pise ont leur prototype au château de Frédéric II à Castel del Monte, et s'il venait des Pouilles, les sarcophages de Pise n'expliqueraient donc pas tout ; il aurait été initié à l'art antique par ce qu'on a pu appeler la Renaissance apulienne. Esprit universel, l'empereur Frédéric II qui, dans ses résidences de l'Italie du Sud, s'intéressait à la langue vulgaire comme à la philosophie grecque et à la science arabe, s'est passionné aussi pour les vestiges de l'antiquité. Deux siècles avant qu'Alberti dessinât la façade du Temple des Malatesta en s'inspirant des arcs de triomphe romains, il

fait construire l'arc de triomphe de Capoue. Des bustes sont faits pour lui à l'imitation de bustes romains, des statues aussi ; et les modèles ne sont pas des meilleurs, mais en imitant le style et la technique des marbres du IVe siècle, on dirait tout à coup que l'Italie, au XIIIe, va reprendre l'ouvrage où les sculpteurs de Constantin l'avaient laissé.

A vrai dire l'Italie n'a jamais oublié tout à fait l'antique. Dès qu'on remue le sol, partout l'antiquité affleure. Quand le souvenir semble s'obscurcir, le voici qui réapparaît, comme si les Italiens étaient toujours prêts à renouer avec un art qui convient à leur pays et qui correspond à leur goût. Que d'éléments antiques, — si j'avais le temps de vous montrer des images, — nous trouverions par exemple dans les monuments romans, du sud au nord, du Baptistère de Parme au cloître de St-Jean de Latran, de la cathédrale de Pise à celle de Troja. Il y a dans les monuments du XIe, du XIIe siècle, comme une première « Renaissance » que l'influence gothique interrompra, — ce gothique que l'Italie comprend si mal, mais qu'en définitive elle transforme, et, au XIVe siècle, des monuments comme la Loggia de Florence ou la cathédrale de Lucques, nous ramènent au plein cintre, et les arcs retombent sur des piliers qui se mueront facilement en colonnes. Entre ces monuments et ceux de Brunellesco, le passage se fera sans heurt.

Brunellesco : dirons-nous que nous tenons ici, — en ne considérant cette fois que l'architecture, — un critère infaillible ? Daterons-nous la renaissance de l'architecture du jour où après 1420 réapparaît la notion des ordres, et d'autant plus que le même Brunellesco élève la coupole de Santa Maria del Fiore, cette coupole où Michelet voyait la première œuvre moderne, l'architecture fondée sur la raison s'opposant à l'architecture empirique du moyen âge ? Certes, c'est une réussite étonnante et il a fallu tout le génie de Brunellesco, ingénieur, mathématicien, pour en venir à bout ; mais enfin la coupole, si elle n'était pas faite, était prévue ; le tambour octogonal qui la soutient était construit. Que Brunellesco soit un homme nouveau, je veux bien, mais qui réalise une pensée

du trecento. Et quant à la résurrection des ordres, voilà sans doute une date importante, mais les colonnes ou les pilastres comptent moins que la conception générale des édifices ; à cet égard, les plans de Brunellesco nous ramènent bien au passé, mais au passé chrétien : ses églises procèdent des basiliques, ses chapelles de l'art byzantin. Il étudie, il mesure les ruines de Rome, et il comprend ce qu'est une colonne et son entablement ; il ne fait pas pour cela de l'architecture romaine. Malgré tout, Alberti et Bramante n'en feront pas davantage, ni Vignole, ni Palladio. Et les palais nous embarrasseraient autant que les églises. L'antiquité est partout, puisqu'elle n'a pas cessé d'agir ; l'antique nulle part ; et ainsi l'architecture, quand nous voulons dater la Renaissance, ne nous réussit pas mieux que l'art plastique. Nous voilà donc bien avancés ! Essayons d'autre chose.

Si l'antiquité, comme je viens de le dire, est toujours présente, si les artistes italiens ne l'ont jamais tout à fait oubliée, il se pourrait qu'elle n'eût pas, pour définir ce qu'on appelle couramment la Renaissance, l'importance qu'on lui a donnée. Aux yeux de Vasari, les sculpteurs pisans et Giotto ont eu le mérite de libérer l'Italie de la manière byzantine, et on ne nous dit pas que Giotto soit parti des Anciens, et quant à Nicolas de Pise ses débuts ne nous assurent pas de sa fidélité. Admettons que l'antiquité lui ait ouvert les yeux, mais sur quoi ? Et si c'était sur la vie ? Dès lors la Renaissance, bien plus qu'un retour à l'antique, ne serait-elle pas l'effet, simplement, d'un retour à la nature ? La question peut être de savoir dans quelle mesure l'antique a favorisé les conquêtes du réalisme ; mais elle peut être aussi de savoir dans quelle mesure les progrès du réalisme ont permis de mieux voir l'antique et d'en tirer un meilleur parti.

Si maintenant nous faisons passer la seconde question au premier plan, la Renaissance ne serait-elle pas, — comme l'indiquait Wölfflin, — l'aboutissement d'un effort avant tout national, tout comme l'art hellénique, d'un long travail que

la connaissance de l'antiquité a pu aider, mais qu'elle n'explique pas ?

En quoi consiste-t-il ? — En la possession de moyens qui permettent de saisir, d'une certaine manière, la réalité comme on ne l'a pas saisie depuis l'antiquité elle-même ; de la saisir dans ses trois dimensions, dans sa solidité, dans sa plénitude et dans son eurythmie. L'âge d'or dont nous parlions serait le temps où quelques grands hommes, trouvant pour ainsi dire la langue à la fois jeune et toute mûre, utilisent à des fins grandioses, et si vous voulez idéales, un immense apport réaliste.

Rien de mieux : mais à une condition, qui est de ne point faire cet apport national plus national qu'il n'est. Et ici je ne parle pas de l'Orient, à qui l'Italie doit tant, mais dont Vasari nous disait qu'elle s'est libérée, — et la Renaissance commencerait avec cette libération, — je parle de l'Occident, de la France d'abord, et des Pays-Bas et de l'Allemagne. L'antique a ouvert les yeux de Niccolà Pisano, mais l'art français non moins.

Ce n'est qu'un exemple entre cent. En voici du moins quelques-uns.

Quand nous regardons les tableaux de Raphaël, quand nous sommes sensibles à l'éclat de *la Belle Jardinière* ou du portrait d'Inghirami, nous voyons qu'il a pris son bien un peu partout autour de lui. Or ses prédécesseurs de la fin du quattrocento, quand ils ne se sont pas contentés de serrer la forme de plus près et qu'ils l'ont exprimée déjà avec ses caractères de consistance, de matité et d'éclat tour à tour, c'est en grande partie aux Flamands qu'ils l'ont dû. La peinture italienne, à ce moment-là, serait inexplicable si nous ne la rattachions aux écoles septentrionales, si nous ne remontions pas à van Eyck et à ce qui a préparé l'art de Gand et de Bruges.

Penser aux fresques des Stances, c'est aussi remarquer tout ce que Raphaël, dans ses grandes compositions, doit à Ghiberti. Or Ghiberti lui-même procède d'Andrea Pisano, et

Andrea nous l'avons tout à l'heure rattaché à Giotto et aux premiers Pisans ; mais je pourrais tout aussi bien vous montrer ce qu'il doit, par l'intermédiaire de ses devanciers ou directement, à l'art septentrional, et n'oublions pas que les travaux des mois de Paris et d'Amiens sont antérieurs d'un siècle aux bas-reliefs du Campanile de Florence.

Ou encore, si Michel-Ange doit quelque chose à Jacopo della Quercia, il ne doit pas moins, dans ce que son art a de plus expressif, de plus aigu, et d'intensément profilé, à Donatello, ce grand poète de la forme, pour qui le beau est avant tout dans le caractère et qui le rend sublime. Oublierons-nous alors que les prophètes de Dijon ont précédé les siens, que Claux Sluter avait aussi la tête lyrique, que d'ailleurs le réalisme bourguignon n'est pas sorti de rien et qu'on parle volontiers de « Renaissance septentrionale », — ce qui veut dire à peu près le contraire de ce qu'on entend, quand, à propos du XVIe siècle, on parle de Renaissance française ou de Renaissance allemande.

Dès lors une question se pose. Nous avons été ramenés sans cesse à Giotto et aux Pisans. Pensons encore une fois au réalisme fougueux de Giovanni Pisano et au naturel de Giotto. Mais ce réalisme de 1300, à quel moment du réalisme septentrional correspond-il ? Dirons-nous qu'il est en avance sur celui de Dijon et de Gand, ou en retard sur celui de Chartres et d'Amiens ?

Ce n'est ni l'un ni l'autre. Et peu importe que je n'essaie pas maintenant de résoudre la question. Il suffit de la poser. Elle élargit notre horizon.

Eh quoi ! Il y a eu un art, — idéaliste, si vous voulez, et tant que vous voudrez, — mais réaliste, si par réalisme, nous entendons l'accord spontané avec le vrai, la nature aimée, saisie, rendue, il y a eu un réalisme, et donc une Renaissance, avant cette Renaissance septentrionale et avant celle des Pisans !

C'est ce que nous allons voir : mais prenons un détour. Quittons un instant le monde des formes et des couleurs.

Si Giotto a brusquement libéré l'Italie de la « manière

grecque », n'y aurait-il pas à cela, en dehors des conditions internes de son art, une explication possible ? Et si la Renaissance, c'est un retour au vrai, la nature possédée, mais d'abord retrouvée, n'y aurait-il pas avant Giotto quelqu'un qui l'a trouvée et qui, en la réconciliant avec Dieu, l'aurait rendue toute neuve, toute fraîche, à l'art chrétien ? — Giotto vous semble un trop grand génie ? Mais supposez qu'un grand génie, — au milieu de tant de peintres asservis, non seulement à des procédés techniques quasi invariables, mais à la tyrannie d'une tradition iconographique, — supposez, dis-je, que ce peintre soit chargé de représenter vingt-huit sujets pour lesquels il n'y a pas de modèles, pas de poncifs, où tout soit à inventer, où il faille tout tirer de son propre fond. Supposez que ces sujets résument la vie d'un homme qui n'est pas mort depuis très longtemps, dont le souvenir est encore vivace, et que cet homme ait vécu là, dans cette ville où il s'agit de rappeler sa mémoire, dans les campagnes environnantes ; que d'ailleurs cette vie ait été écrite et que le peintre la lise dans ces lieux mêmes où elle s'est déroulée ; et supposez que cet homme soit un saint, celui-là même qui, pour l'amour de Dieu, a aimé toutes ses créatures, toute la création. — Ne voilà-t-il pas Giotto expliqué, et avec lui toute la Renaissance ? Le moyen âge avait fait de la nature un objet de haine ; elle devient un objet d'amour.

Cette théorie, qui a été très répandue, et qui était, il faut l'avouer, fort séduisante, soulève beaucoup d'objections. En voici deux :

La première concerne Giotto, car aucun document ne nous signale sa présence à Assise, si bien qu'on peut douter qu'il y soit jamais venu et qu'il y ait, dans la double basilique, aucune fresque de lui. — Encore pourrait-on dire que, pour n'être pas aussi directe qu'on l'avait supposée, c'est tout de même l'influence de saint François qui compte : c'est son sentiment, son amour, qui auraient engagé Giotto et les Pisans sur le chemin de la nature. C'est pourquoi Giotto, qui n'était pas pour Burckhardt un homme de la Renaissance,

en est un pour Thode... Mais l'autre objection, la voici : c'est que du vivant même du petit pauvre d'Assise, les plantes des champs et des ruisseaux, le cresson et le plantin, l'arum et la renoncule, la vigne et le lierre, et les arbres des forêts et les oiseaux, étaient déjà réconciliés avec Dieu, — objets d'amour et non de haine, — dans les premières élevées des grandes cathédrales françaises.

Si, encore une fois, la Renaissance, c'est la nature retrouvée, voilà une bien autre renaissance que toutes les autres, je veux dire d'une bien autre ampleur ! — ce renouveau à la fois monumental et plastique, où le souffle parti de St-Denis et de Chartres, gagne tout le domaine capétien, et toutes les Gaules, et enfin la chrétienté tout entière, y compris l'Italie, où, sans lui, ni les Pisans ni Giotto ne seraient tout ce qu'ils sont.

Sommes-nous au but ? Pas encore. Car ce grand mouvement, à certains égards il est une réaction, mais d'abord il est une suite.

En ce qui concerne l'architecture, l'invention technique qui a permis d'élever ces monuments étonnants, elle est comme la suprême récompense d'efforts antérieurs, des plus grands efforts peut-être que jamais constructeurs aient faits. Et quant aux figures des piédroits et des voussures, elles ne sont pas le fait d'imagiers obligés de retrouver tous les secrets du métier. Nous voyons à Senlis des attitudes qui viennent de St-Denis et que St-Denis avait reçues du Languedoc ; et le portail royal de Chartres, dont la simplicité détermine le caractère principal du gothique, est comme un filtre où ce que l'art antérieur avait de plus fougueux, de plus osé, et comme d'imprudent, ne passe pas, et c'est le naturel qui passe. Oeuvres de transition et non pas commencement ; et les églises elles-mêmes, malgré leurs ogives et leurs arcs-boutants, ont encore la massivité des églises romanes.

Il faut donc remonter plus haut, — mais ce ne sera pas jusqu'au déluge.

Sans doute nous devons nous garder de toute injustice pour les siècles qui forment le haut moyen âge, pour ces temps mérovingiens et carolingiens à qui nous devrions réserver le nom de moyen âge. Courajod disait de Byzance qu'elle fut l'arche de Noë destinée à sauver ce qui pouvait l'être de la culture antique ; mais, sur les eaux troublées, il y eut alors bien d'autres arches, auxquelles non seulement les colombes de la foi mais celles de l'intelligence apporteront un jour le rameau d'olivier.

Cependant la terre n'est pas sèche. Nous verrons comment, au Xe siècle, les Espagnols sont réchauffés par la lumière de Cordoue. Ailleurs la décadence carolingienne fait les jours plus sombres et ce qui restait encore des traditions artisanes semble plus compromis que jamais.

C'est alors, — sous l'effet de circonstances que je ne peux pas vous dire et qui sont d'ailleurs bien mal connues, — que commence la plus extraordinaire renaissance qui se soit jamais produite en Occident. Quand un moine du XIe siècle, Raoul Glaber, nous dit que, vers la troisième année après l'an mille, on commença de tout reconstruire, que l'univers se débarrassa de ses « haillons » pour revêtir une « blanche robe d'églises », il simplifie un peu les choses, mais en somme il n'exagère pas ; et c'est bien, pour rester dans notre domaine, par l'architecture qu'on a commencé. En Italie et en Catalogne, dans le midi de la France et en Bourgogne, en Suisse et sur les bords du Rhin, ce qu'on appelle aujourd'hui le « premier art roman », — celui du XIe siècle, — est tout architectonique. Puis les monuments, d'abord modestes, s'amplifient, la construction devient plus robuste, les assises se font plus hautes et plus épaisses, et à mesure que les maçons dominent les difficultés, ils en créent de nouvelles. Au XIIe siècle le problème roman est posé dans toute son ampleur. Qu'aurait pu dire alors le moine Glaber ? Jamais, depuis la IVe dynastie égyptienne, on n'a remué tant de pierres, jamais maîtres d'œuvres ne se sont trouvés en présence de problèmes plus délicats à résoudre. Voûter la basilique tout en en développant

le plan ; la construire en pierre ; la construire grande et haute ; augmenter d'autant le danger des poussées, et avec cela l'éclairer ; telles sont les données quasi inconciliables, qui, en atttendant d'être résolues par l'invention des ogives et des arcs-boutants, ont excité le génie des constructeurs français du XIIe siècle. Si l'architecture consiste avant tout à lutter contre la matière lourde et rebelle, contre les forces ennemies, à inventer de nouveaux systèmes d'équilibre, à en tirer toutes les conséquences possibles, il n'y a jamais eu de plus grands architectes que ceux-là.

Que si nous pensons maintenant à ces édifices puissants, où tout le mur fait contrefort ; à ces murs qu'on ne peut percer sans que chaque baie nous en montre l'impressionnante épaisseur ; à ces voussures concentriques qui, au-dessus du trou, reconstituent le mur, nous étonnerons-nous que ce soit du contact avec la pierre et du sentiment qu'on a de sa profondeur, du désir d'en faire valoir le grain, de l'alléger et, pour ainsi dire, de lui donner une âme, qu'un nouvel art plastique soit sorti, un nouvel art de volume ? et l'art du volume n'existait plus depuis la décadence romaine.

Pour le dire en passant, et puisque M. Nordström fait allusion à ce renouveau, je crains qu'il ne soit égaré, dans l'explication qu'il en donne, par les exigences de sa thèse humaniste. Bien que la France ne fût pas privée d'exemples antiques, ils sont pour peu de chose dans cette rééducation ; et l'influence romaine, quand elle est en Provence si visible, est aussi tardive. Nous voyons au contraire les sculpteurs emprunter librement leur répertoire ornemental, et même les sujets figurés, à des ouvrages qui ne sont pas en volume (ou en plein volume), à la décoration des manuscrits et des tissus, des coffrets d'ivoire ou de bois, aux orfèvreries, c'est-à-dire à des modèles orientaux. Le génie s'est exercé à faire du volume avec ces éléments plats. C'est de la volonté d'imposer ce décor à la pierre, c'est de la lutte avec la matière dure que l'art nouveau est sorti ; et dès que l'apprentissage est assez poussé, dès que la main est assez sûre, nous voyons les

sculpteurs se libérer progressivement de leurs modèles, en étudiant dans la nature elle-même les plantes, les animaux et l'homme. Une renaissance antique, à ce moment-là, eût été toute factice, comme sera la renaissance apulienne, et aucune renaissance au contraire n'a été aussi féconde : c'est le commencement de notre histoire artistique et tout en est sorti. Voilà le tronc puissant sur lequel ont poussé toutes les branches, toutes les renaissances successives, tous les mouvements nationaux.

C'est la Renaissance de l'Occident.

Et s'il est vrai que jamais l'Occident n'a pensé autant à l'Orient, et à tout l'Orient, — sassanide, byzantin, copte, syrien, et enfin musulman, — qu'au début de ce grand mouvement, ce qui marque définitivement, — avec l'avènement du gothique, son amour de la nature et sa fidélité au sol, — l'accomplissement de notre Renaissance, c'est qu'enfin l'Occident s'est débarrassé de l'Orient : le volume a triomphé de la surface. Comme Chateaubriand disait : « *Ma nativité était du rocher* », une figure de Chartres ou d'Amiens pourrait dire : je suis née de la pierre, je suis issue du mur, je sors de la matière profonde.

Voilà la première étape, — romane et gothique, — mais que je voudrais tout entière appeler *capétienne*, — en ne pensant, bien entendu, qu'aux Capétiens de la première race.

Voici la seconde :

Ce qui vient de se passer en France, ne pouvait se passer en Italie. Non seulement l'Italie n'a pas fait l'architecture gothique, mais elle n'a pas fait la romane, si nous pensons à ces problèmes de l'équilibre auxquels je faisais allusion. Murs de brique ou de moellons, voûtes plutôt moulées que construites, c'est de la construction facile et pauvre d'aspect. Quand le mur est beau, comme à la cathédrale de Pise, c'est que vous voyez un parement, un faux mur, fait pour le plaisir des yeux, et qui cache le vrai. Comment ce mur sans profondeur aurait-il été générateur de figures ? Plus ou moins byzantine ou antique ou française, il arrive que la sculpture,

mais de faible relief, coure sur ce mur comme une plante grimpante. Ça et là, une statue, venue du dehors, non du dedans, cherche son sort et se creuse une niche. Et quand vient le jour, au XIIIe siècle, à Pise et puis ailleurs, où le génie italien a quelque chose de nouveau à dire, ce n'est pas dans la grande architecture que la sculpture trouve son compte : c'est dans les petits compartiments d'une chaire à prêcher, aux flancs d'un tombeau, sur les vantaux d'une porte.

Mais voilà que tout à coup le monument lui-même, avec ses placages et ses badigeons, va prendre sa revanche. Ce que l'Italie n'a pas pu faire dans la matière profonde, ce qu'elle n'a pas pu faire *réellement*, elle va le faire *fictivement*. Cette troisième dimension, dont elle n'avait pas l'usage, elle lui donne sa raison d'être italienne sur le mur sans entrailles. Par un miracle d'art, sans troubler la tranquillité de la surface et l'unité du mur, elle y inclut cette troisième dimension ; elle oblige l'enduit frais à l'absorber comme il boit la couleur ; et sautant par-dessus l'expérience française, l'Italie, avec Giotto, crée l'art du volume — dans la peinture.

Soumise encore et partout à l'esprit oriental, c'est la peinture maintenant qui se débarrasse de l'Orient.

Mais ce n'est pas tout ce que nous devons à l'Italie. Avec les Pisans (Giovanni surtout) et avec Giotto, elle crée le drame. L'art français n'était pas d'action, malgré des essais romans, prématurés sans doute et contre lesquels le gothique a précisément réagi. La peinture, où qu'on la prenne et malgré bien des tentatives byzantines, n'était pas d'action : comment l'homme pourrait-il agir sans espace pour se mouvoir ? — Mais voilà maintenant que les personnages agissent et réagissent. Voilà la scène dressée où vont se rencontrer les passions humaines, la scène qui est en profondeur et où le mouvement peut s'accomplir.

C'est ainsi que l'Italie devance tout le Nord et l'Espagne dans l'invention d'un art, en ce sens-là expressif ou, si vous préférez, pathétique.

Seulement le drame, il se joue pour le moment entre des

êtres humains dont le geste définit l'intention, le geste et le regard, mais qui, si nous les supposions passifs, n'auraient pas eux-mêmes des caractères très marqués. C'est l'homme, ce n'est pas encore l'individu, particulier et comme reconnaissable. — Cependant Giotto n'est pas encore mort que la recherche du caractère individuel commence. C'est au nord, c'est à Paris d'abord, — quand l'art que nous appelions *capétien* est tombé en décadence, — c'est chez les « tombiers », dans le visage des « gisants », qu'apparaît un nouveau réalisme, que la protection des princes encourage, — Jean le Bon, Charles V, les ducs de Bourgogne, — et qu'à cause de ses origines, je voudrais appeler *l'art Valois*, encore qu'il ne tarde pas à se répandre partout et jusqu'en Italie, tandis que van Eyck et les Flamands réalisent à leur tour l'espace fictif, non pas pour y mettre ce que Giotto y avait mis, mais au contraire le *portrait* le plus fidèle, le plus serré, des individus et des choses créées.

N'allez pas croire, Mesdames et Messieurs, que nous allons faire dans les quelques minutes qui nous restent, l'histoire tout entière de l'art européen ; mais en dessinant d'un trait quelques-unes des grosses branches, j'ai voulu vous montrer que nous la pourrions faire ; que, si chaque pays, tour à tour, apporte son invention, met son accent, affirme son esprit, aucune école n'est isolable. L'art européen est un fleuve qui se divise, qui a des bras, et ces bras se rejoignent et de nouveau les eaux se séparent ; mais diviser ce fleuve oblige toujours à remonter à la source : je vous ai dit laquelle.

Or, remarquons-le maintenant, — en laissant de côté l'Egypte ancienne, qui a commencé, mais qui s'est arrêtée en route, — quand l'art du volume reparaît avec l'art roman, c'est, en Europe, la seconde fois que l'événement se produit. La Grèce a trouvé le volume au VIe siècle avant J.-C. Elle a réalisé la troisième dimension dans la sculpture, puis dans la peinture, et elle en a tiré toutes les conséquences qu'elle a pu. C'est une première histoire, que Rome prolonge, et qui finit avec le monde antique, sous l'effet des circonstances histori-

ques que vous savez, mais aussi de l'usure, d'une fatigue dont l'Orient bénéficie, depuis l'époque constantinienne, aux dépens de l'art du volume.

Tout ne sera pas perdu, et les historiens de l'art nous montrent ce qui reste de traditions hellénistiques dans l'art byzantin. Mais quand il y en aurait encore davantage, qu'importe, si c'est la principale qui manque : celle de l'art du *volume* et de l'*espace*.

On en dirait le secret perdu. Pendant plusieurs siècles, il n'y aura plus d'art qu'oriental. C'est le seul que l'Occident connaisse et qu'il imite, quand il en est capable. La Renaissance carolingienne n'est latine que pour les philologues : elle s'est faite, en ce qui nous concerne, et momentanément, au profit de l'art byzantin.

Mais alors vient le grand réveil que je vous ai dit.

L'Occident s'avise, pour ainsi dire, de comprendre la pierre, comme la Grèce antique avait compris le marbre. On part des mêmes tâtonnements ; on s'exprime naïvement, comme on peut, avec des moyens techniques qui, dans les deux histoires, se ressemblent ; si bien que, de part et d'autre, l'art évolue en passant par les mêmes étapes. Serait-ce le cas, si l'Occident imitait alors des œuvres antiques, qui ne seraient précisément pas les archaïques ? C'est le cas, au contraire, parce que l'Occident lutte à son tour, et avec la matière, et avec la nature, parce qu'il part comme la Grèce est partie.

Ce sont deux pays qui se réveillent après un moyen âge, et qui se réveillent pour de bon, non seulement, veux-je dire, dans le domaine plastique, mais dans tous les domaines. La Grèce qui découvre la troisième dimension est celle de Thalès et de Solon. Elle ne restera plus en place : elle crée l'instrument qui va tout explorer, tout mettre en question, même l'instrument lui-même, qui est la raison. Pensez à l'Egypte, presque immobile, quel mouvement ! Mais pensez aussi à Byzance, et, dans notre Occident, quel mouvement ! parti de ces monastères qui ne construisent pas seulement avec la pierre, et dont toute notre culture occidentale est sortie.

Soyez certains en effet que, lorsqu'une renaissance se produit, comme les deux renaissances dont je parle, quand elle retrouve le *volume*, soyez certains qu'elle n'est pas seulement une renaissance plastique, mais une renaissance de l'esprit, de l'intelligence, de la raison. Quand on nous rend l'espace et la liberté des mouvements, nous pouvons tourner autour des choses, et il n'y a pas de problèmes, physiques ou abstraits, pas d'idées, pas de mystères, qui, pour être bien vus, n'exigent que l'on tourne autour. La pensée peut être plane, mais la langue ne nous trompe pas, qui parle de pensée profonde. A elle aussi il faut la troisième dimension, l'espace franchissable et respirable. La conquête faite par l'art n'est que le signe de l'autre.

Poserai-je la question de savoir, — puisque le monde gréco-romain a eu une fin et que nous savons comment elle est venue, — si des symptômes analogues se produisent sous nos yeux ; je veux dire : l'art d'aujourd'hui, dans ce qu'il a de vivant et, pour ainsi parler, d'authentique, nous donnerait-il quelque raison de nous inquiéter et de prévoir, je ne dis pas la fin du monde, mais la fin d'un monde ? — Il faudrait alors se demander quel sort est fait par cet art à la troisième dimension, et cet examen, je le crains, ne serait pas très rassurant.

Mais ce serait un nouveau sujet, et je ne suis ici d'ailleurs ni pour vous attrister, ni pour prophétiser.

Ce que j'ai voulu faire, en datant la Renaissance en dépit des usages courants, c'est vous montrer, non pas la variété de notre matière (elle est prodigieuse, et vous le savez), mais son unité. Elle réside dans ce problème, toujours repris, de l'espace, condition indispensable de tous les efforts pour saisir le vrai et de toutes les libertés de la poésie. C'est tout le problème proprement plastique, et tout le problème pictural. Car le problème de la lumière, c'est encore celui de l'espace ; c'est toujours la conquête du vrai, de Vinci à Rembrandt, de van Eyck à Dürer, de Vélasquez à Claude Monet. Et encore une fois quelle richesse ! Que de façons de voir la nature et de la

rendre, mais c'est toujours la nature, quand bien même le classicisme y fait un choix par « office de raison » ou que le lyrisme baroque la met au service d'une imagination brûlante.

Histoire de tantôt dix siècles.

Il ne nous reste plus qu'à y puiser.

Commencer par l'étude de quelques moments de l'histoire de l'art espagnol, ce sera nous transporter dans un pays étrange, européen mais aussi africain, — le seul pays d'occident qui n'ait pas pu, et d'ailleurs qui n'ait pas voulu, jusqu'aux débuts des temps modernes, se débarrasser de l'Orient.

Adrien Bovy.