

Kotal, Albert

## Les Primitifs de Bohême : la sculpture

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1967, vol. 16, iss. F11, pp. [27]-37

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111111>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALBERT KUTAL

**LES PRIMITIFS DE BOHEME  
LA SCULPTURE<sup>1</sup>**

L'époque de laquelle datent les ouvrages de sculpture, de peinture et d'art décoratif tchèques présentés à cette exposition fut d'une importance décisive dans l'histoire de l'art européen. Dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, l'art de la sculpture au nord des Alpes modifia dans deux sens l'héritage de la période précédente: d'une part, en réduisant les volumes plastiques de l'âge classique à des schémas linéaires aux rythmes mouvementés; d'autre part, en déformant les proportions naturelles en vue d'obtenir une plus grande expression. Il découvrait également de nouveaux registres psychologiques, propres à rendre plus accessibles à la sensibilité humaine les symboles abstraits des vérités religieuses. Cela rassort nettement de l'apparition de nouveaux types de sculptures, tels que la piété, le Christ avec saint Jean ou le crucifix mystico-naturaliste, qui s'adressent davantage à la sensibilité du croyant qu'à ses facultés intellectuelles. L'introduction de l'élément psychologique dans les thèmes religieux anciens et nouveaux est annonciatrice d'une attitude nouvelle vis-à-vis du monde qui, à partir de la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle environ, devait trouver également un écho dans les arts plastiques au nord des Alpes.

L'art portait désormais son intérêt sur la réalité matérielle, sur ce qu'elle a de relatif et de concret. Ce qui ne veut point dire que l'antique tradition attachée aux significations symboliques de la forme visible eût été rejetée, ni que l'art eût perdu de vue les valeurs éternelles, immuables, qu'il avait servies jusque-là. Mais il représentait ces valeurs par le truchement du monde visible, c'est-à-dire d'un monde différencié et mouvant, s'étalant dans le temps et dans l'espace. Il est peut-être permis de dire, en simplifiant quelque peu les faits, que cette considération des choses et de leurs rapports en fonction du temps et de l'espace représente le plus grand apport de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle. La décomposition de l'ordre éternel de l'univers en ses différentes phases découle de la certitude ou de l'intuition de la relativité de toute chose, de sa dépendance vis-à-vis du moment ou vis-à-vis de sa place dans la géographie de l'univers. Dans le domaine de la philosophie et de la science, cela se traduit par la violente offensive des nominalistes qui proclament l'unicité de tout phénomène; sur le plan religieux, par la contestation du caractère universel de l'interprétation de la révélation; sur le plan social, par la multiplication des conflits de caractère de classe; dans la vie politique enfin, par le désintégration de l'Europe et par le déclin de l'idée de l'Empire.

Cette évolution vers l'aspect concret des choses eût été difficilement concevable sans l'initiative italienne. L'art de Giotto, qui prend son point de départ dans la plasticité de la sculpture française du XIII<sup>e</sup> siècle et dans les vieilles traditions méditerranéennes de la Byzance antique, avait créé un espace mesurable, dans le cadre duquel les scènes des Évangiles se déroulent comme au théâtre. Cet espace naît de rapports entre des choses solides, massives, d'une puissante plénitude. La forme pleine, qui se déploie dans un espace limpide, et l'espace lui-même, abstrait et tout rationnel, concourent à créer une image visible, limitée et bien définie du monde. Ils sont à l'origine de la peinture européenne moderne. Ce nouveau principe plastique s'est diffusé hors d'Italie, surtout grâce à Sienne, où la tradition calligraphique française avait poussé de profondes racines, préparant ainsi la voie à l'acceptation de la réforme picturale italienne. Aucune des innovations qui, dans la période avancée du XIV<sup>e</sup> siècle, apparaissent au nord des Alpes, n'est imaginable sans ce soubassement florentino-siennois. La plénitude des volumes toujours plus accusée des sculptures de la deuxième moitié du siècle est due, en partie du moins, à l'influence de ces deux centres de l'art. L'influence directe de la tradition de la sculpture du XIII<sup>e</sup> siècle n'est pas négligeable non plus. Malgré tout cela, la peinture au nord des Alpes, reste sensiblement différente de la peinture toscane. Sans tenir compte du fait qu'elle s'attachait davantage au détail qu'à une construction rationnelle du tout, elle trahit très tôt une tendance à concevoir les choses comme des objets matériels non pas isolés dans l'espace, mais s'y intégrant. Cette tendance à concevoir le monde visible comme un tout homogène et continu (tendance qui se manifeste également en Italie du Nord) devait trouver plus tard sa pleine expression dans l'oeuvre de Jean van Eyck. A la différence de la peinture, la sculpture européenne au nord des Alpes se développa par ses propres forces, sans contact direct avec l'Italie. On pourrait même dire que, dans ce domaine, les rapports étaient inversés: durant tout le XIV<sup>e</sup> siècle et, en partie, pendant le XV<sup>e</sup> siècle, la sculpture italienne subit l'influence du Nord. L'Italie accueillait alors volontiers les sculpteurs transalpins, adoptant même les thèmes en vogue au nord des Alpes, comme par exemple les crucifix mystiques et les piéta. Quant à l'architecture, elle connaissait de part et d'autre des Alpes, une évolution tout à fait indépendante, l'adoption par l'Italie de la morphologie de l'architecture gothique ne signifiant pas pour autant une adhésion aux principes et à l'esprit de celle-ci.

La découverte des propriétés optiques des choses, de leurs aspects concrets, de leur relativité aussi, conduisit à la recherche de l'individuel, du particulier, de l'unique. On voit apparaître le portrait individuel; les horizons se meublent de paysages véritables; une grande attention est portée à l'étude de la nature vivante et du monde des choses, surtout en Italie du Nord, qui entretient de multiples rapports avec les pays situés au-delà des Alpes.

C'est précisément à cette époque, qui voit naître un nouvel univers optique, que la Bohême entre en scène pour jouer, dans l'art européen, un rôle actif. Cet essor soudain fut rendu possible par des facteurs externes qui avaient élevé Prague au rang de capitale d'un empire, aussi bien que par des facteurs internes, déterminés par l'évolution antérieure de l'art tchèque. Il faut souligner ici tout particulièrement les mérites de Charles IV, roi de Bohême et empereur romain. Ce souverain, que des liens de parenté unissaient à la famille royale française, avait été élevé à la cour de Paris (où il quitta son nom de baptême

Venceslas pour prendre celui de Charles). Il connaissait bien l'Italie où il avait géré, pendant plusieurs années, les domaines que la maison de Luxembourg y possédait et que son père, le roi Jean, avait en vain cherché à fonder. Il ne ménagea aucun effort pour rehausser le prestige de Prague et lui permettre d'assumer les fonctions de capitale du royaume et de l'empire. La mise en chantier d'innombrables constructions qui devaient faire de Prague une des plus grandes villes de l'Europe, les multiples commandes faites aux peintres et aux sculpteurs pour la décoration des édifices religieux et séculiers attirèrent une multitude d'artistes étrangers qui formèrent avec les nombreux artistes locaux une véritable communauté internationale, comme on en trouvait dans tous les grands centres culturels de l'époque. Caractéristique à cet égard est la cathédrale de Saint-Guy, dont la construction fut commencée par l'architecte français Mathieu d'Arras et poursuivie, après sa mort, par Pierre Parler de Gmünd en Souabe, architecte qui avait une connaissance approfondie des architectures rhénane, française et anglaise.

Le système simplifié de l'architecture cistercienne qui fut adopté en Bohême dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, parce qu'il répondait bien à la tradition locale des constructions massives, n'offrait pas un terrain favorable au développement de la statue détachée de l'architecture comme ce fut le cas — malgré sa subordination à l'architecture — de la statuaire gothique française. Certes, depuis la période romane, les pays de la couronne de Bohême avaient produit nombre de sculptures. Mais tout semble indiquer qu'il ne s'agissait que de commandes isolées, réalisées d'ordinaire par des artistes appelés de l'étranger. Ce n'est qu'à partir de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, que la sculpture est pratiquée de façon régulière et suivie. C'est à cette époque que l'on peut découvrir les débuts de l'école tchèque de sculpture, école qui devait se développer selon ses lois propres, sans pour autant se fermer aux influences étrangères. Ces débuts ressortent avec évidence dans la série de statues apparentées à la Madone de Michle. Ces œuvres sorties d'un atelier établi sans doute à Brno, se rattachent à un courant de la sculpture de l'Europe septentrionale qui avait abandonné les volumes fortement accusés du XIII<sup>e</sup> siècle au profit d'une stylisation linéaire abstraite où s'affirme pleinement la tradition calligraphique française. Nous en trouvons la meilleure analogie à Paris (Vierge de Saint-Aignan, conservée à la cathédrale de Notre-Dame) et dans la sculpture rhénane d'influence française (chapelle de Saint-Catherine de la cathédrale de Strasbourg; tombeau du Christ à Fribourg en Brisgau). Peu à peu, le style linéaire expressif qui déforma les proportions des premières œuvres du groupe de Brno dans le sens d'un allègement continu et d'un verticalisme strict (se manifestant également en architecture) fit place à une plus grande plénitude des volumes ainsi qu'à une expression plus marquée des sentiments. Il ouvrit ainsi la voie à cette conception lyrique du thème qui devait caractériser l'art tchèque jusqu'à la fin de la période gothique. De là, l'évolution mène directement à la sculpture sur bois du troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, art qui, pendant un certain temps, occupa sans doute la première place dans la plastique tchèque.

A vrai dire, vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle et dans la dizaine d'années qui suivirent, la sculpture monumentale ne trouvait pas à Prague des conditions favorables. Les projets des grandes constructions royales, comme par exemple le palais royal de Prague ou le château de Karlštejn, ne prévoyaient aucune

décoration sculpturale importante (la décoration du château consistait presque exclusivement en peintures murales). Dans d'autres cas, l'état d'inachèvement des constructions obligeait les bâtisseurs à remettre à plus tard la décoration plastique: telle était la situation de la cathédrale de Saint-Guy, conçue par Mathieu d'Arras dans un style linéaire très sobre, d'où toute plastique décorative était bannie. Ce n'est qu'après le remaniement radical des plans de construction par Pierre Parler que cette cathédrale reçut sa décoration sculpturale. Soulignons tout de suite que cette plastique fut d'une importance telle qu'elle plaça d'emblée l'activité de l'atelier pragois au premier plan de la sculpture en Europe.

Entre-temps, les peintures murales de divers édifices avaient été achevées: celles du château de Karlštejn, du nouveau palais royal de Prague, du cloître des bénédictins d'Emmaüs et d'autres édifices importants. Ces peintures comptent parmi les plus évoluées de l'époque quant au style au nord des Alpes. La peinture murale, tout comme la peinture sur panneaux celle de l'enluminure, connurent alors un grand épanouissement. Ces arts avaient une forte avance sur la sculpture, qui ne s'était pas encore vu confier de tâche monumentale et qui, dans l'ensemble, ne se limitait qu'aux ouvrages sur bois (pour autant que nous pouvons en juger d'après les pièces conservées).

Le rôle dominant de la peinture ne fait donc aucun doute et les sculptures sur bois datant du troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle en attestent nettement l'influence. Reprenant les principes de la peinture, la sculpture les développa d'une manière qui n'a pas son pareil dans le reste de l'Europe. Dans certaines oeuvres, on peut suivre l'amollissement et la décomposition du style linéaire rythmé de la première moitié du siècle et l'apparition d'une conception nouvelle. Cette conception repose moins sur les significations permanentes des formes de la réalité dans l'hierarchie des valeurs religieuses que sur les traits caractéristiques de cette réalité, tels qu'ils ont été saisis dans diverses situations concrètes de la vie. Bien que ces sculptures sur bois traitent exclusivement des thèmes religieux (dans la plupart des cas, il s'agit de madones), le contenu humain du sujet s'y manifeste avec force, en particulier dans les oeuvres qui traitent les rapports entre plusieurs personnages. Ces nouvelles tendances ressortent le mieux dans le groupe des madones assises où seuls quelques détails extérieurs, tels que le trône et la couronne, annoncent le caractère religieux du sujet qui, pour le reste, est traité comme une scène de la vie intime prise sur le vif, avec tout l'imprévu du geste et de l'expression. L'attention du sculpteur s'y concentre sur le caractère intime du rapport entre la mère et son fils, la ferveur des sentiments de celui-ci l'intéresse davantage que l'idée qu'il exprime. L'accent que l'artiste met sur la vérité psychologique et physiologique des personnages dans une situation donnée, conçue comme une scène concrète qui se déroule devant nos yeux, trouve aussi son expression dans la forme et le procédé de taille. Les figures ne sont pas envisagées comme des formes statiques et fermées, isolées du milieu environnant, mais comme faisant partie de ce milieu. Elles s'y intègrent par les irrégularités de la surface, par les creux profonds qui sillonnent la masse de la statue, de sorte que l'espace est — pour employer l'expression de Focillon — un milieu plus qu'une limite. Ce parti "baroque" est souligné par les mouvements des personnages et de leurs draperies, mouvements qui se réalisent non pas dans un plan à deux dimensions, mais dans l'espace. En fait, ces statues sont relativement plates: l'effet de volume et la différencia-

tion spatiale y sont avant tout obtenus par des moyens essentiellement picturaux. L'influence de la peinture tchèque, en particulier celle des enluminures, s'y manifeste nettement. La conscience de la relativité des valeurs trouve également son expression dans la physionomie des personnages: loin d'y découvrir une volonté d'idéalisation ou un type, nous y lisons, au contraire, la recherche des traits caractéristiques, du particulier, de l'accidentel. Nous la découvrons, par exemple, dans le geste naturel de l'Enfant ou sur le visage des Vierges, qui toutes manquent délibérément de beauté: comme si la laideur était l'attribut véritable de la réalité. Mais derrière la douceur du modelé pictural, sous l'imprévu du geste de ces figures, la vieille tradition calligraphique reste toujours vivante: elle s'affirmera de nouveau avec force plus tard.

C'est dans ce milieu autochtone où s'épanouit une sculpture sur bois étroitement liée à la peinture, qu'intervient l'atelier de la cathédrale de Saint-Guy. Sous la direction de Pierre Parler, celui-ci avait, dès les années soixante-dix, commencé à réaliser un programme iconographique de grande envergure et à maints égards révolutionnaire. A l'exception de la décoration plastique de l'admirable portail "d'or" du côté sud de la cathédrale, irrémédiablement perdue, la statuaire de la cathédrale provenant de cette époque est, dans l'ensemble, restée intacte. Le programme iconographique était nettement défini. Le rez-de-chaussée fut réservé aux tombes des ancêtres prémyslides de Charles IV: les chapelles rayonnantes du déambulatoire contiennent les tombeaux avec les effigies couchées des ducs et des rois de Bohême; l'admirable chapelle de Saint-Venceslas renferme la tombe du saint (pieusement entretenue depuis le X<sup>e</sup> siècle et richement décorée sous Charles IV) ainsi que sa statue. Saint-Venceslas était le patron et l'homonyme de Charles IV (qui, comme nous l'avons vu, fut baptisé de son nom); pour des raisons dynastiques et politiques, instruit aussi de l'importance de Saint-Louis pour la dynastie française, Charles IV encouragea le culte de Saint-Venceslas. Tandis que le rez-de-chaussée, consacré à la dynastie des Prémyslides, était tourné vers le passé, le triforium rappelait le présent, placé sous le signe de la maison de Luxembourg: au-dessus des arcades du choeur se trouvent les bustes de Charles IV et des membres de sa famille et, de part et d'autre, les portraits des archevêques de Prague, des directeurs de la construction et même des deux architectes. La présence des effigies de ces deux derniers témoigne de la haute estime dans laquelle on tenait leur oeuvre à la cour de Prague et portent à penser que les mérites individuels y trouvaient une juste récompense, indépendamment de toute considération de sang ou de fortune. C'est là un cas unique en Europe du Nord, qui ne devait trouver d'analogie que sous la renaissance italienne. Le triforium supérieur, enfin, était réservé aux saints, patrons de la dynastie et du royaume: au-dessus des effigies de la famille royale, sont placés les bustes du Christ, de Marie et des patrons du royaume de Bohême, dont certains ont un net caractère de portrait. Il n'est plus possible de reconstituer la statuaire du portail sud. Il semble qu'il comprenait tout un groupe de statues — celles de Charles IV, de ses épouses et de ses écuyers — comme c'est le cas du portail dit "des princes" de la cathédrale de Saint-Etienne de Vienne, dont la statuaire est certainement apparentée à la plastique parlerienne de Prague.

Cette galerie de sculptures, à l'élaboration de laquelle Pierre Parler avait personnellement pris part, ne présente pas une unité absolue de style. Certains tombeaux des Prémyslides, comme ceux de Soběslav II et de Přemysl Otakar 1<sup>er</sup>

se rattachent encore à la tradition expressive qui va jusqu'à Strasbourg, en passant par Rottweil et Gmünd (où Parler avait travaillé avant son arrivée à Prague). Les gisants, fortement individualisés et d'une puissante conception plastique, témoignent non seulement d'un stade évolué de cet art funéraire (les tombeaux furent exécutés dans la seconde moitié des années soixante-dix), mais sans doute aussi des enseignements que la sculpture a su tirer, des acquisitions de la peinture tcheque des décades précédentes. Celle-ci a certainement marqué de son sceau la galerie des portraits de la cathédrale de Saint-Guy. Nous pouvons, en effet, y suivre l'individualisation progressive des effigies, depuis la forme sommaire, où n'apparaissent que quelques traits caractéristiques du personnage (par ex. dans le buste de Charles IV), jusqu'à la forme décrite avec précision, rendue dans ce qu'elle a de particulier, d'unique, où l'individu est saisi à un moment déterminé de son existence (Václav Radeč, Pierre Parler). Ce processus se place entre 1375, date à laquelle commence la mise en place des bustes, et 1385, année de la consécration du choeur, où la décoration plastique avait été certainement achevée. Mais à part les différences que nous venons de signaler, les bustes diffèrent encore dans la manière dont l'artiste envisage la réalité: tantôt il conçoit la forme comme immuable, isolée, définitive (Pierre Parler), tantôt il la conçoit comme transitoire, contingente, relative, dictée par les circonstances extérieures ou même par la disposition psychique du modèle (Mikuláš Holubec, Saint-Cyrille).

Cette galerie d'effigies sculptée, la plus importante collection du genre conservée en Europe, ne fut pas la seule contribution de l'atelier de la cathédrale de Saint-Guy à l'évolution de la sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle. Une autre tâche importante qui l'attendait était la libération de la statue de sa dépendance vis-à-vis du cadre de l'architecture. La plastique des cathédrales gothiques avait, certes, détaché la statue du mur, auquel elle était intégrée dans l'art roman. Avec le socle et le baldaquin, elle avait également créé pour elle un espace dans lequel sa masse pouvait se déployer librement. Mais cet espace était déterminé par l'architecture, il obéissait — tout comme la statue qui l'occupait — à ses lois. Assujettie à l'architecture dans l'ordre de la conception comme sur le plan formel, la statue ne pouvait connaître un libre épanouissement de son individualité propre comme il en était pour la statue antique. Ce n'est que le XIV<sup>e</sup> siècle qui cherche à ressusciter ce thème antique, en particulier dans les statues équestres. Mais celles-ci sont aussi, en général, soumises aux contraintes du cadre architectonique dont elles font partie. Toute autre est la conception de la statue de saint Georges, placée dans la cour du château de Prague, qui fut coulée en 1373 par les frères Martin et Georges de Cluj en Hongrie sur un modèle réalisé dans l'atelier de la cathédrale de Saint-Guy. S'inspirant d'un vieux thème iconographique byzantin, l'artiste y a représenté le combat du preux chevalier avec le dragon dans une oeuvre largement déployée dans l'espace. Grâce au mouvement circulaire qui l'anime, la statue s'ouvre à l'espace environnant, niant ainsi tout rapport avec ce qui est en dehors de sa propre masse, de son propre espace. C'est peut-être la plus ancienne sculpture libre conservée en Europe, libre en ce sens que son organisation intérieure est tout à fait autonome, qu'elle ne dépend d'aucun ensemble matériel ou d'un cadre conceptuel qui la dépasse. Les détails de l'armure, la remarquable justesse de l'anatomie et du mécanisme des mouvements du cheval, l'excellente caractérisation des petits animaux qui se meu-

vent sur le sol rocheux, encore stylisé à la manière byzantine, tout cela témoigne d'un sens aigu de l'observation, comparable à celui que nous retrouvons dans les collections de dessins de plantes et de bêtes originaires de l'Italie du Nord. L'auteur du modèle appartenait donc à ce courant de la sculpture tchèque qui avait produit les madones de bois et les bustes pleins de vérité psychologique du triforium de la cathédrale de Saint-Guy dont nous avons parlé plus haut. Parmi les autres oeuvres importantes de la même veine, il convient de mentionner la Madone de l'Hôtel de Ville de la Cité de Prague, datant de 1381, qui modifie dans le même esprit le type français dont elle s'inspire et, en particulier, le tympan de l'église de Notre-Dame du Týn. Dans la scène centrale de la Crucifixion, l'imagier vise au maximum d'expression et d'émotion en recourant à un large répertoire de gestes et de mouvements, attentif aussi aux réactions psychologique des personnages participant au drame. Les accents grotesques et caricaturaux qui s'y manifestent se retrouvent également dans les images peintes de l'époque comme, par exemple, dans les enluminures des livres de Venceslas IV. Semblablement, le traitement pictural des formes du relief du tympan, où la lumière intervient comme un élément actif, trouve une analogie dans le clair-obscur des tableaux du maître de Treboň, où personnages et objets aux couleurs éclatantes semblent comme mystérieusement émergés des profondeurs d'ombres. L'oeuvre de ce grand artiste pragois, qui influença dans une très large mesure l'évolution ultérieure de l'art tchèque, prépare le retour à la vieille tradition calligraphique française. Celle-ci connaîtra, à partir des années quatre-vingt-dix, un plein épanouissement dans ce qu'on appelle le "beau style", accompagné d'une tendance toujours plus accentuée à l'idéalisation et à la poétisation des formes du réel et de leurs rapports. En sculpture, nous en trouvons une analogie stylistique dans la Madone de Žebrák ou dans le saint Jean de Treboň. Dans ces oeuvres, les plis des draperies ne s'ordonnent plus au hasard, mais suivant les inflexions d'une ligne harmonieuse et continue, dont le rythme autonome dicte même l'attitude de la figure.

Dans le second groupe d'ouvrages de l'atelier de Saint-Guy, visant la représentation exacte de la forme isolée, nous assistons à une tendance identique: la matière inerte est soumise à un rythme, l'expression devient lyrique. Nous en trouvons un exemple remarquable dans la statue de Saint-Venceslas marquée du blason de Pierre Parler, oeuvre placée dans la chapelle du saint de la cathédrale de Saint-Guy. Henri Parler, un parent de l'architecte Pierre, travailla à son exécution en 1373. La statue, qui présente les puissantes qualités plastiques des autres oeuvres parleriennes, s'en distingue pourtant par la sobre élégance du geste, par la douceur des plis et par l'expression à la fois mélancolique et rêveuse du visage. C'est peut-être le même sculpteur qui réalisa le dernier des bustes conservés du triforium, celui de Václav Radeč. Dans cette effigie, l'artiste met son art de la représentation exacte de la forme au service d'une reproduction fidèle de la physionomie du modèle. La vérité de cette oeuvre, débarrassée de toute référence symbolique, la situe à la frontière même de l'art moderne du portrait. L'équilibre de la composition, l'exécution de la chevelure, finement ciselée, révèlent déjà un souci décoratif, une tendance à cette virtuosité technique qui caractérisent par la suite les sculpteurs du "beau style". On attribue au même sculpteur la Pietà monumentale de l'église de Saint-Thomas de Brno (construite par la branche morave des Luxemburg). C'est la plus ancienne piéta du type dit horizontal en Europe (à moins que ce n'ait



été la pietà — fort proche de celle de Brno — conservée jadis à l'église de Sainte-Madeleine de Wroclaw [Breslau] et probablement détruite pendant la dernière guerre). Cette oeuvre, née dans l'orbite de la cour de Prague, constituait un nouveau type de sculpture où le thème de la Compassion de la Mère était traité d'une façon foncièrement différente de la conception expressive qui prévalait jusqu'alors dans les pietà dites verticales ou héroïques, originaires d'Allemagne occidentale et répandues dans toute l'Europe centrale. Un peu plus tard, grâce à l'atelier de Claus Sluter, la pietà horizontale fera également son apparition en France, où le type vertical n'avait pas été adopté. Dans le milieu cultivé de la cour des Luxembourg, ce thème pathétique sera traité avec beaucoup plus de sobriété par le recours à une composition basée sur le carré, son axe vertical et son axe horizontal. Ainsi naquit une composition parfaitement équilibrée qui devait se diffuser rapidement dans un large rayon, depuis le Rhin jusqu'en Prusse orientale, de la Baltique au centre de l'Italie. Elle connut également une grande vogue sous la renaissance. Les "belles pietà" qui apparaissent vers 1400 dérivent directement des pietà du type horizontal dû à l'atelier de Parler.

L'art des années quatre-vingts qui voit culminer les efforts en vue de saisir, en la reproduisant, la réalité extérieure des choses, suit en même temps la tendance inverse. Les manifestations d'une sensibilité irrationnelle, les tendances décoratives toujours plus marquées, l'importance excessive accordée à la logique formelle de la composition, l'indépendance croissante de la ligne, tout cela indique que le prisme socio-psychologique à travers lequel l'artiste voit la réalité commence à se transformer. L'accroissement de la tension sociale, l'aggravation des antagonismes d'ordre idéologique, la persistance du schisme et le déclin de l'autorité de l'Eglise, la lutte entre les communautés tchèque et allemande (lutte qui, dans le domaine de la vie intellectuelle, aboutit, en 1409, à la prépondérance de l'élément tchèque à l'université de Prague) et d'autres facteurs déterminants de la vie en Bohême en cette fin du XIV<sup>e</sup> siècle, augmentaient le sentiment général d'insécurité et le manque de confiance dans l'état des choses existant (sentiment qui caractérise d'ailleurs tout le XIV<sup>e</sup> siècle). Si, d'une part, cette situation conduisait à une religion plus sincère, plus fervente, elle poussait, d'autre part, aux désirs d'évasion et de fuite devant les dures réalités du temps, à la recherche des plaisirs des sens. Beaucoup de ces phénomènes étaient, certes, communs à toute la société européenne, mais la situation en Bohême était spécifique en ce sens que les contradictions latentes qui la travaillaient y atteignirent une acuité toute particulière, qui devait nécessairement amener la révolution et renverser l'ordre social et spirituel existant.

Une des raisons de l'intensité avec laquelle se manifestèrent, en Bohême, certains traits de l'art européen aux alentours de 1400, réside peut-être dans la désintégration profonde de la société tchèque de l'époque. Notons en passant que le génie de Charles IV sut arrêter pour un temps cette désintégration grâce à la réalisation de vastes projets politiques et dynastiques qui élevèrent considérablement l'importance du royaume de Bohême; mais sous le règne de son fils, Venceslas IV, homme faible et s'intéressant médiocrement aux affaires publiques, cette désintégration se poursuivit à un rythme accéléré. Sous Venceslas IV — et c'est là un des signes extérieurs de la nouvelle situation —, on abandonna la construction des imposants et fastueux édifices publics chers à Charles IV. Les ateliers de construction royaux exécutaient avant tout des travaux à l'usage

personnel du roi. Soit dit cependant que la fantaisie architectonique et la conception capricieuse qui se déploient dans ces bâtiments, reléguant au second plan les problèmes de construction, préfigurent l'architecture gothique tardive de l'Europe centrale. Si la plastique monumentale en architecture, appelée à traiter des thèmes sociaux et religieux de caractère universel, perdait ainsi en importance, on assiste par contre à une montée de la sculpture d'intérieur qui, peu à peu, devient le support presque exclusif de l'évolution ultérieure de la plastique.

Qu'elle fût destinée à une chapelle privée ou à l'espace plus vaste d'une église, son but restait le même: s'adresser à l'individu, toucher sa sensibilité. A partir de ce moment, les oeuvres d'art, acquièrent dans l'ensemble la valeur d'une chose intime, précieuse, privée. Dans ce sens, Venceslas IV, qui fut un des grands bibliophiles de son temps, est bien un représentant de sa génération.

A cette époque, la Bohême voit se cristalliser un art d'une rare unité, que l'on a appelé à juste titre le "beau style". La sculpture et la peinture ne sont pas les seules à utiliser, dans la poursuite de buts communs, des moyens identiques: l'architecture est imprégnée du même esprit. Il se dégage des constructions laïques et religieuses (souvent de petites dimensions) réalisées à la charnière du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle une impression générale de fragilité raffinée, d'équilibre capricieux et de virtuosité technique dans le traitement de la matière, qui doit se plier à la vision. Toutes choses qui ne sont pas sans rappeler les sculptures de la même époque. Ces dernières sont, en général, des figures isolées, caractérisées avant tout par le contraste entre la fragilité du corps et l'ampleur des draperies, dont le rythme régulier préside à l'ensemble. L'accent mis sur la beauté de la ligne autonome et sur l'ordonnance ornementale de la composition n'empêche point un traitement remarquablement réaliste des parties nues du corps. Les acquisitions du réalisme des décades précédentes n'ont pas été oubliées, mais elles ne se faisaient valoir que là où elles pouvaient souligner la conception idylliques fondamentale de l'oeuvre. Depuis la fin de l'antiquité, l'art n'avait pas produit une image de l'enfant d'une vérité physiologique et psychologique comparables aux enfants des "belles" madones. Le thème du Christ crucifié était, lui aussi, traité avec une élégance qui, malgré la vérité de la description, lui ôtait tout caractère tragique. Autre fait typique également: la disparition du portrait sculpté qui, jusque dans les années quatre-vingts, constituait l'un des thèmes essentiels de la sculpture. La virtuosité technique, la composition raffinée, la suppression d'effets naturalistes brutaux, la souplesse de la structure linéaire, l'expression des visages pleine de retenue et de mélancolie passive, l'harmonie délicate des couleurs, tout cela concourt à créer une impression d'élégance fragile et d'objet précieux, cachant comme sous un voile la brutalité de la prose quotidienne. On sent percer à travers cette tendresse raffinée une pointe d'érotisme. C'est que ces madones et ces saintes (qui, dans le répertoire des thèmes de la sculpture ont le pas sur les saints) n'étaient pas seulement considérées comme des symboles de la religion, mais devaient aussi, et avant tout, flatter les sens: fait dénoncé par Jean Hus parlant des hommes qui tombent en tentation devant les belles images de ces saintes Vierges. Ce déplacement du contenu de l'oeuvre ressort le mieux de la manière dont sont traités les deux thèmes les plus courants de l'époque: celui de la madone et celui de la piété. La madone qui, d'ordinaire, offre une pomme

à l'enfant, a l'allure d'une nouvelle Eve, tandis que Marie, tenant son fils mort, évoque bien plus une fiancée qu'une mère.

L'idéal de perfection raffinée, qui suppose un certain niveau de goût chez l'acquéreur de l'oeuvre d'art, semble prouver que cet art est issu du milieu de la cour comme c'est le cas pour les autres domaines du style international. Mais cette seule explication sociologique semble insuffisante. Beaucoup de ces statues d'une virtuosité extrême étaient destinées aux églises des villes où les couches aisées de la bourgeoisie donnaient certainement le ton dans les choses du goût. Ainsi le nouveau style envahit peu à peu la production jusqu'à éliminer toute autre conception. L'extraordinaire popularité dont jouissait cet art à la fois raffiné et exigeant peut sembler surprenante. Elle s'explique peut-être par une tendance rétrograde qui s'oppose à l'empirisme de l'époque de Charles IV et recourt, par suite, aux vieux procédés et schémas capables d'exprimer d'autres choses encore que la beauté sensuelle de l'exécution.

Le large soubassement social de cet art n'a certainement pas manqué d'influencer son évolution lorsque, dans les premières décades du XV<sup>e</sup> siècle, les passions des querelles religieuses et les tensions sociales atteignirent leur paroxysme en Bohême. Une des manifestations extérieures de cette évolution est le changement de matériau. Alors que dans la première phase du "beau style" la préférence allait au calcaire fin, propice aux virtuosités d'une technique raffinée, on utilise maintenant des matériaux moins coûteux: en Bohême, c'est avant tout le bois, dans d'autres régions la pierre artificielle ou la terre cuite. Le facteur économique n'était cependant pas déterminant. Ce qui était plus important, c'est que les sculpteurs ne recherchaient plus la perfection de la forme comme valeur en soi mais l'envisageaient plutôt comme un moyen de communication. Bien que le style ait gardé ses structures formelles, le sens de l'art s'est visiblement déplacé. Parallèlement, ou analogiquement du moins, à l'importance croissante que prenait la signification du mot dans le combat des idées, la plastique mettait toujours davantage l'accent sur le contenu. Sur le corps figé des figures, on voit se durcir l'ondulation coulante des plis dont le mouvement rythmé commence à se briser. Le retour au verticalisme rappelle le vieux transcendantalisme gothique. L'étude et la découverte empirique des parties nues du corps sont mises au service de l'expression. Cette évolution depuis la "belle forme" à l'expression, depuis ses qualités sensibles à l'idée peut être très bien décelée dans l'oeuvre du maître du Calvaire de l'église de Notre-Dame du Týn. L'artiste s'y affirme comme une des personnalités artistiques les plus remarquables de l'époque en Europe centrale.

La révolution hussite interrompit pour un temps cette évolution. La guerre civile, les batailles, les conflits des idées — où l'iconoclasme tint une place importante — ne favorisaient guère la production artistique. La continuité de la production artistique ne se manifeste que dans les régions épargnées par la révolution. Les sculpteurs y développent les tendances qui conduiront au réalisme expressif de ce qu'on appelle le gothique tardif de l'Europe centrale. Ce n'est que quelques décades plus tard, lorsque la situation politique se fut calmée et que la prospérité économique fut revenue, que la sculpture connut un nouvel épanouissement, cette fois-ci, bien entendu, sur les bases entièrement nouvelles que Nicolas Gerhaert de Leyden avait jetées pendant son séjour en Allemagne. Mais cela ne rentre plus dans le cadre de notre exposition.

*Traduit par O. Kulik*

**NOTICE**

- 1 Le présent article a paru dans le catalogue de l'exposition de l'art gothique tchèque à Bruxelles (Les Primitifs de Bohême - L'art gothique en Tchécoslovaquie, 1966) dans une traduction française qui en déformait sensiblement le sens. L'auteur a donc estimé nécessaire de publier une nouvelle traduction, fidèle à l'original tchèque.

