

Kotal, Albert

**Les problèmes limitrophes de la sculpture tchèque au tournant de
1400**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná.* 1969, vol. 18, iss. F13, pp. [5]-24

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110330>

Access Date: 03. 12. 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 PROBLÈMES LIMITROPHES DE LA SCULPTURE TCHÈQUE AU TOURNANT DE 1400

C'est un des mérites de Walter Paatz d'avoir nettement décelé les principaux courants qui, dans la seconde moitié du 14^e siècle, se sont manifestés dans la sculpture de l'Europe centrale.¹ Le courant novateur dans la plastique qui, jusque-là s'était propagé de l'ouest vers l'est, devait amorcer le sens inverse vers la moitié du 14^e siècle. Le lieu de ce renversement fut Prague et l'école de Parler. Ce nouveau foyer d'art rayonna dans toutes les directions. Certes, les influences de l'art de l'Europe occidentale, c'est-à-dire en premier lieu celles de l'art franco-flamand, ne cessèrent de se faire sentir en Europe centrale et naturellement aussi à Prague. Mais cet art y rencontrait une tradition locale nettement définie, capable de l'assimiler et de l'adapter aux conditions de sa propre histoire. Cependant le courant de l'art franco-flamand tendait principalement vers le Nord-Ouest de l'Allemagne, vers les villes hanséatiques et la Scandinavie. Dans les pays rhénans et dans les régions à l'est du Rhin, ce courant était confronté avec les influences de l'art de la Bohême, qui s'y propageaient de deux manières: d'une part, par l'intermédiaire d'importations d'oeuvres d'art des pays tchèques (dont s'inspirait la production locale) et par l'activité d'artistes tchèques ou formés en Bohême; d'autre part, par les réminiscences indirectes d'oeuvres créées au coeur du Saint Empire romain germanique. Les relations entre les représentants des ateliers parliens y ont certainement joué un rôle. Il existe d'ailleurs des témoignages prouvant que la Bohême exportait ses sculptures vers ces pays et nous pouvons, sur plus d'une oeuvre qui nous est parvenue, nous persuader de cette importation ou de cette influence. Les pays rhénans en particulier permettent de suivre ce processus de pénétration et de rencontre, pour lequel le Rhin ne constituait aucunement une barrière infranchissable. Déceler la part d'influence des pays tchèques (ou, dans un sens plus large, de celui de l'Europe centrale) sur les oeuvres rhénanes ou trans-rhénanes n'est pas toujours aisé. C'est une tâche d'autant plus difficile qu'ici et là on s'attachait à résoudre les mêmes problèmes et que l'art de l'Europe centrale et de l'Europe occidentale (et, dans une large mesure, celui de l'Italie) avait suscité, dès la fin du quatorzième siècle, un style international dont le vaste courant et l'universalité effaçait les différences régionales. Cette universalité même faisait surgir d'autre part des écoles régionales là où la situation était propice à une concentration et à une intensification des activités artistiques, comme c'était précisément le cas pour Prague. Dans ces centres

de l'art naissaient des structures de caractères nettement définis, qui influençaient la production des régions avoisinantes parfois même lointaines. Structures qui pouvaient agir tant comme tout que par ses éléments particuliers, capables d'une existence autonome, même après la désagrégation de ladite structure. Parmi les éléments qui ont montré une résistance particulière à l'écoulement du temps, il y a lieu de mentionner certains mouvements nés d'une certaine phase de style et qui, une fois établis, ont acquis une autonomie propre. Typique, par exemple, est la manière dont la Vierge tient l'Enfant Jésus dans les sculptures qui se rattachent à l'art du maître de la Madone de Krumlov. Ce motif, qui devait se manifester partout là où s'était manifestée l'influence de l'art tchèque, est inconnu en France et en Italie. En Europe centrale il a persisté, par contre, à une époque où les principes du „beau style“ étaient depuis longtemps dépassés et tombés dans l'oubli.² Cela est vrai, évidemment, pour d'autres motifs ou groupes de motifs encore, générateurs de types. Ces types influent de façon profonde la structure artistique de l'oeuvre, en particulier dans le domaine de la composition. Il peuvent marquer des oeuvres nées sur d'autres terres et dans d'autres conditions. Le présent article cherche à déterminer certains des lieux où ces interférences se sont produites.

* * *

L'exemple d'une telle interférence nous est fourni par l'oeuvre ou la partie iconographiquement délimitable de l'oeuvre du maître de Rimini. Jadis, Schwarzenski³ avait essayé d'identifier cet artiste au légendaire Gusmin que Ghiberti avait couvert de louanges dans ses *Commentarii* et il le supposait originaire de la Rhénanie centrale. La thèse de l'origine centro-rhénane du sculpteur fut adoptée par W. Körte⁴ et G. Schönberger,⁵ qui l'identifiait également avec Gusmin. De même Feulner⁶ reste fidèle à cette thèse. Mais, entretemps, R. Krautheimer⁷ avait rejeté l'identification du maître de Rimini avec Gusmin, défendue par Schwarzenski. Abandonnant la thèse sur les origines centro-rhénanes du sculpteur, les ouvrages récents les situent désormais dans le Nord de la France ou le Sud des Pays-Bas, sinon même à Paris. W. Paatz⁸ et Th. Müller⁹ se sont clairement exprimés à ce sujet. Aujourd'hui, cette solution est généralement acceptée.¹⁰

En reconnaissant les attaches franco-flamandes du sculpteur ou, du moins, en situant ces activités dans ces confins, on se base en premier lieu sur des renseignements historiques et sur les caractéristiques générales de ses oeuvres. Mais on s'attache moins à en dépister les filiations avec les sculptures concrètes qui les précéderent dans ces régions. Que je sache, seul Müller¹¹ rattache directement le Christ du mont des Oliviers de l'Ashmolean Museum d'Oxford aux reliefs représentant la légende de saint Servais provenant de Maastricht et datant de 1403 (Hambourg, Museum für Kunst und Gewerbe). En considérant l'oeuvre du maître de Rimini, on n'a pas pensé à d'autres sources que celles de l'art franco-flamand. Pourtant celles-ci devaient exister. La genèse de l'oeuvre du maître franco-flamand a été sans doute plus complexe que l'on est porté à le croire.

Je voudrais le démontrer sur un groupe de pietà d'albâtre qui constituent une partie importante de l'oeuvre du maître. Schwarzenski a attribué au maître de Rimini, ou à son influence directe, les pietà de Lorch (Wiesbaden, Landesmuseum), de San Francesco de Rimini, de l'église paroissiale de Oud Zevenaar, d'un magasin romain d'objets d'art (1913), de l'ancien Musée de l'empereur Frédéric à Berlin (collection J. Simon). Il considérait également comme une oeuvre

rhénano-italienne la pietà du Musée des Arts décoratifs de Paris.¹² Plus tard, on rattacha à cet ensemble le groupe d'une collection privée de Francfort, groupe que I. Futterer¹³ considère comme une oeuvre de jeunesse du maître, encore tributaire du „beau style“. On y ajoute aussi la pietà du Louvre que Körte¹⁴ avait considérée comme l'oeuvre d'un élève italien du maître, ainsi que la pietà du Victoria and Albert Museum de Londres.¹⁵ Bien que ces oeuvres ne soient probablement pas sorties de la même main, elles forment un groupe assez homogène quant au style et quant à la technique. Les oeuvres centrales de cet ensemble sont les pietà de Rimini et de Lorch, dues probablement à l'auteur de l'autel de la Crucifixion de Rimini au Liebighaus de Francfort auquel il doit son surnom.

Toutes ces statues d'albâtre sont des pietà au trône. Cela veut dire que la Vierge Marie est toujours assise sur un siège artificiel, une sorte de trône, malgré le fait que le sol sur lequel déposent ses pieds soit rendu comme un sol naturel. Le type de la Vierge triste au trône, qui est d'origine nordique ou plus exactement allemande, a évalué vers la forme que nous rencontrons chez le maître de Rimini à partir des pietà horizontales de Parler. Celles-ci ont vu le jour dans les années soixante-dix ou quatre-vingt du quatorzième siècle, dans l'atelier de la cathédrale de Saint-Guy.¹⁶ Le corps du Christ repose sur les genoux de Marie dans une position presque horizontale ou légèrement inclinée, son siège est logé entre les genoux de Marie, le tronc est légèrement tourné vers l'avant, de même que sa tête, qui est soit horizontale, soit renversée et inerte. Certaines Marias (Rome, Rimini, Wiesbaden, Francfort) ont le tronc tourné vers le Christ et penchent la tête sur son corps; d'autres (Londres, Berlin, Paris — Musée des Arts décoratifs, Oud Zevenaar) se détournent de lui, ce qui souligne encore davantage le renversement de la tête.¹⁷ Pour ce qui est des bras du Christ, ils sont ou bien allongés parallèlement, la paume de la main gauche reposant sur la cuisse gauche, celle de la main droite reposant sur la cuisse droite (Wiesbaden, Rome); ou bien ils sont croisés, la main gauche étant posée sur la main droite (Oud Zevenaar); d'autres fois, le bras gauche du Christ repose sur la main gauche de la Vierge, qui la soutient. Parfois, la main gauche de Marie touche la poitrine du Christ (Rome, Berlin) ou sa main droite (Mergentheim et, semble-t-il également, dans le cas de la Vierge du Musée des Arts décoratifs de Paris). La Vierge d'Oud Zevenaar tient de sa main gauche le voile qui retombe de sa tête, tandis que la main droite — comme dans tous les autres cas — soutient la tête du Christ sous la nuque, ses doigts entrant dans les cheveux. Le voile de Marie retombe sur sa poitrine qu'il recouvre en un arc-de-cercle qui se dirige vers l'épaule adverse. Le manteau est entrouvert sur la poitrine, de sorte que l'on peut voir la ceinture qui serre la robe. Sous les genoux, la robe forme un ensemble symétrique de plis rentrant entre les genoux et s'achevant par des bourrelets cylindriques. Au contact avec le sol, le tissu se brise en multiples cassures (la pietà de Rome fait exception) pour s'étaler de façon égale de part et d'autre des pieds. Sur certaines pièces, les plis sous les genoux sont réunis par un ourlet horizontal d'où naît le motif du tablier (Oud Zevenaar, Wiesbaden, Paris, Louvre, Musée des Arts décoratifs et autre part peut-être).

Cette énumération fastidieuse des motifs et leur dénombrement ne sont pas sans importance pour la préhistoire des pietà du maître de Rimini. Chose frappante: nous ne pouvons pas trouver, dans la sculpture franco-flamande antérieure, les prémices des motifs mentionnés plus haut, ni de leurs combinaisons. L'adoption du thème de la pietà n'y fut que très tardive. La première mention d'une

pietà sculptée en France date de 1388, année où Philippe le Hardi acheta à l'architecte Perrin Denys une Vierge de Pitié en bois avec deux anges pour la chapelle de l'hôtel d'Artois qu'il possédait à Paris. La première statue franco-flamande traitant ce sujet (et dont nous pouvons nous faire une idée approximative) n'a vu le jour que vers 1390, peut-être dans l'atelier de Claus Sluter.¹⁵ Comme le montre sa réplique supposée du Liebighaus de Francfort,¹⁸ elle diffèrait entièrement des pietà du maître de Rimini. La genèse en est d'ailleurs tout à fait différente, comme nous le verrons plus loin. On trouve, par contre, tous les motifs mentionnés plus haut, tout comme leurs combinaisons et les principes de compositions, qui en résultent, dans les pietà des foyers artistiques de Bohême et de Silésie. Pour illustrer cette concordance, il suffira de mentionner au moins les statues suivantes, toutes plus anciennes que les oeuvres franco-flamandes: la pietà de l'église Saint-Thomas de Brno, des églises Sainte-Marie-Madeleine et Sainte-Elizabeth de Wroclaw (Breslau), de Lutín, de Pohoří, des églises Saint-Jacques et Notre-Dame-du-Týn de Prague, de Saint-Mathieu de Wroclaw, de l'église Saint-Ignace de Jihlava.²⁰

Comme on le voit, il s'agit d'oeuvres qui diffèrent quant au style et se rattachent à des phases d'évolution différentes. Certaines sont des oeuvres du type horizontal parlerien, d'autres rentrent dans la catégorie des „belles“ pietà créées vers 1400. Le reste, enfin, représente un compromis entre les pôles extrêmes de ces deux types, représentés respectivement par la pietà de Saint-Thomas de Brno et celle de Saint-Ignace de Jihlava. Donc une gamme semblable à celle des oeuvres du maître de Rimini. Tout porte à penser que le maître de Rimini n'est pas parti d'un seul type, mais de plusieurs types antérieurs, dont aucun n'est attesté dans la sculpture franco-flamande précédente. Et comme on n'avait pas pensé aux influences possibles de l'Europe centrale, on a avancé la thèse selon laquelle les pietà du maître de Rimini faisaient suite à des modèles antérieurs franco-flamands supposés perdus. Paatz²¹ pensait que ces oeuvres perdues avaient vu le jour vers les années soixante-dix ou quatre-vingts du 14^e siècle, donc dans le même temps que les pietà de Parler. Cette thèse est toutefois infirmée par la peinture franco-flamande de la fin du 14^e siècle, où ce thème était conçu toute différente de celle des pietà du maître de Rimini, comme on le verra plus loin.

Essayons donc de jeter un peu la lumière sur la question que nous venons de poser ici: à savoir le rapport possible entre les pietà du maître de Rimini et les sculptures de l'Europe centrale, rapport qu'il n'y a aucune raison d'exclure. Comparons pour cela quelques pietà caractéristique de l'atelier du maître de Rimini, ou de son orbite, avec les pietà parleriennes et les „belles“ pietà. Il sera avantageux de choisir pour cette comparaison des statues aussi différentes que possible quant à la composition et à l'expression, afin de mieux faire ressortir ces éventuels rapports: la pietà du Louvre et celle du Victoria and Albert Museum.

La première n'est pas, selon toute probabilité, l'oeuvre personnelle de l'auteur de la Crucifixion de Francfort, mais elle rentre certainement dans son orbite et coïncide, dans ses caractéristiques essentielles aussi bien que dans les motifs de détail, avec certaines de ses oeuvres traitant le même sujet. Elle en diffère notamment par les aspects suivants: la figure de Marie est plus puissante, plus développée dans le sens de la largeur, de conception plus frontale qu'il n'est de coutume chez cet artiste; le drapé est quelque peu différent: pas de plis en cuvette entre les genoux, d'où un agencement asymétrique, moins stéréotypé de la robe

à cet endroit;²² le manteau n'est pas entrouvert sur la poitrine, l'étoffe y forme de menus replis verticaux qui retombent sur l'horizontale du corps du Christ. Cela rappelle par certains traits la pietà d'Oud Zevenaar, mais l'exécution est plus organique et, par suite, plus proche des statues de Lorch et de Rimini. Il y a en particulier une similitude avec cette dernière pour ce qui est de la position du corps du Christ et de la manière dont Marie le soutient. Malgré les différences que nous avons indiquées, les rapports entre ces statues ne font aucun doute. La statue du Louvre diffère des autres pietà du maître de Rimini sur un point encore: elle est sensiblement plus grande. Alors que la hauteur de ces oeuvres oscille ordinairement entre 25 et 40 cm, la pietà du Louvre mesure 90 cm. Fait qui, à lui seul, lui confère un caractère monumental. Cette monumentalité résulte d'ailleurs aussi de sa composition. W. Körte²³ la considère comme l'oeuvre d'un élève italien du maître. De même, M. Aubert²⁴ y voyait une oeuvre provenant d'Italie du Nord et influencée par l'art rhénan, tandis que J. Futterer²⁵ l'attribuait directement au maître de Rimini. Notons d'abord les arguments que Körte avance à l'appui de sa thèse. Tout en reconnaissant que les motifs de la pietà du Louvre ont été empruntés directement à la Madone dell'Acqua, il est persuadé de l'origine italienne de la statue à cause de son volume puissant, des épaules et du front bombés et saillants, qui frappent à première vue. Selon Körte, l'auteur de la statue de Paris reste fidèle aux modèles allemands pour qui est des détails, mais le caractère statique du groupe est tout italien: le trône est bien plus déplacé vers la gauche que d'habitude afin que la tête du Christ puisse reposer non seulement sur la main de Marie, mais aussi sur la partie avant du trône. Italienne également est, selon Körte, l'accentuation de la frontalité. Le corps de Marie se dessine plastiquement sous la robe, ce qui n'est pas le cas des oeuvres allemandes de la moitié du 15^e siècle. Les genoux de Marie sont pleins et saillants, la draperie dessine un hanchement (*contraposto*) efficace, classique même. Selon Körte, des forces différentes sont à l'oeuvre ici en vue de transformer le modèle allemand dans le sens classique et monumental. Raison pour laquelle les dimensions de la statue ont été plus que doublées.²⁶

Mais toutes ces caractéristiques sont-elles vraiment d'origine italienne? En dépit de la provenance italienne de la statue, on est en droit d'en douter. En effet, ces traits sont typiques des pietà horizontales parleriennes des dernières décades du 14^e siècle et des oeuvres qui leur font suite au début du siècle suivant. La puissante plénitude du volume, la répartition frontale des masses, l'équilibre statique des forces, l'effort en vue de renfermer le corps du Christ dans le contour de la figure de Marie et de donner l'illusion optique qu'il est soutenu par le rebord du siège, tout cela est caractéristique des pietà de l'atelier de Parler. De même la composition, basée sur la rencontre d'horizontales et de verticales, c'est-à-dire sur les angles droits. Il suffit encore une fois de citer les pietà de l'église Saint-Thomas de Brno, de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Wróclaw, le Lutín, des églises Saint-Jacques, Saint-Georges et Notre-Dame-du-Týn pour découvrir la parenté évidente de la conception des masses et des principes de composition. Si nous ajoutons à ces ouvrages-témoins les pietà du dôme de Litoměřice²⁷ et de l'église de Saint-Mathieu de Wróclaw qui, à une étape plus avancée de l'évolution du style, restent fidèles à la conception parlerienne du sujet, il apparaîtra que sur le plan des motifs également il existe des rapports de parenté qui ne peuvent nous échapper. Une analogie telle que la position presque identique des bras du Christ ne peut s'expliquer comme un simple fait du hasard.

Entre la pietà de Sainte-Madeleine et celle du Louvre, il y a l'écart d'une génération. La pietà du Louvre a été exécutée plus tard également que le groupe de Saint-Martin de Wroclaw et, sans doute aussi, que la pietà de Litoměřice. Dans cet intervalle plus d'un trait du „beau style“ (international à l'échelle européenne) est venu s'ajouter à la composition parlerienne fondamentale de cette oeuvre. Sont venus s'y ajouter, de plus, certains traits de style des phases ultérieures, où la structure du „beau“ style se désagrègeait. Parmi les traits du „beau style“ citons, par exemple, la sveltesse du corps du Christ, la forme précieuse des mains et la délicatesse de leur geste, ainsi que le déjettement de la draperie sous les genoux, courant dans la sculpture tchèque du „beau style“ (cf., par exemple, la pietà de l'église de Sainte-Elisabeth à Wroclaw). On y retrouve même le motif du pli infléchi, unissant la main droite de Marie à son genou, tellement caractéristique des pietà du „beau style“. On peut donc supposer une filiation entre ces oeuvres même si elle n'est pas directe.

Si le type et la conception fondamentale de la composition ont été maintenus, l'interprétation formelle et l'écriture, le rendu du modèle dont elle s'est inspirée s'est sensiblement modifiée. Le point de départ de cette écriture était certes encore le style international. Mais le rythme gracieux de ce style s'est figé, sa belle ligne ininterrompue et ondoyante s'est durcie, les valeurs plastico-spatiales y ont été remplacées par un graphisme abstrait, la fonction poétique et métaphorique de la forme y a cédé le pas à une froide retenue. Par contre, la composition d'ensemble, conservatrice dans le fond, s'est enrichie d'éléments nouveaux qui témoignent d'un progrès sensible dans l'appréhension du réel. Cela se manifeste avant tout dans les parties du corps, alors que la draperie reste davantage tributaire des anciennes conventions.

Ce mariage avec le „beau style“ ressort encore davantage dans la pietà du Victoria and Albert Museum. Au premier abord, on se rend compte que la trame de la composition de cette Madone de Douleur diffère radicalement de celle de la Madone dell'Acqua, mais de celles également de Francfort et du Louvre, bien qu'elle en soit extrêmement proche sur le plan du motif et qu'il soit plus que probable qu'elle est l'oeuvre de même artiste que la statue de Rimini. Cette différence réside avant tout dans une modification profonde du système de la composition. L'architecture austère, basée sur l'équilibre de l'action de la pesanteur et du support (donc sur l'opposition d'horizontales et de verticales), a été remplacée ici par l'interpénétration de diagonales ondulées, c'est-à-dire par un système sensiblement plus dynamique et plus instable. Le corps de Marie, dont le tronc est fortement renversé en arrière et dont la tête est baissée, dessine une courbe double et renversée, le corps du Christ obéissant au même schéma.²⁸ L'importance que l'imagier attachait au déplacement du centre de gravité dans le sens diagonal ressort également du drapé: lors que dans les pietà du Louvre, de Francfort et de Wiesbaden le manteau retombe sur la poitrine en plis verticaux (ou concentriques), nous voyons apparaître ici le motif très accusé de l'ourlet en diagonale, qui constitue un élément essentiel de la composition. Alors que dans le cas précédent il était possible d'inscrire la silhouette de Marie dans la figure statique d'un triangle équilatéral, cette silhouette forme ici un triangle rectangle dont le caractère asymétrique souligne l'impression d'instabilité et de mouvement inachevé. Sur un autre plan, cela se traduit par une expression plus intense des sentiments, rendue en particulier par l'inclinaison brusque de la tête. Le visage

ample de la Vierge. où ne subsiste aucune trace de naturalisme, a un caractère très italien.

Ce type de pietà n'a, lui non plus, aucun ancêtre dans la sculpture franco-flamande. On en trouve, par contre, de nombreuses analogies dans le „beau style“ de la sculpture tchèque, en particulier dans les groupes qui appartiennent à l'orbite du maître de la Madone de Krumlov. Ces parentés sont lisibles en particulier sur la pietà de l'église Saint-Ignace de Jihlava et sur la pietà dite de Baden, dont l'origine autrichienne n'est nullement garantie. On y retrouve le principe de la composition basée sur l'intersection de deux diagonales ondulées et de la silhouette asymétrique de la Vierge Marie, de même que le parallélisme de la tête inclinée de Marie et du corps en diagonale du Christ. Ce parallélisme qui donne à ces statues un caractère nettement manieriste est typique pour d'autres sculptures tchèques de la même veine, en particulier pour la Madone de Krumlov. On peut même déceler certaines similitudes dans le drapé de la robe. Il ne s'agit donc pas d'une concordance portant sur un seul motif (et qui pourrait par là n'être que fortuite), mais un ensemble de traits communs qui, loin de constituer une simple analogie, mettent en évidence des rapports de cause à effet, quoique fort complexes. Ces concordances découlent de réminiscences lointaines certes, mais assez fortes pourtant, d'une activité qui avait eu jadis la Bohême pour théâtre et que l'écriture caractéristique du maître de Rimini a rendue sous une forme nouvelle.

Une fois admise la possibilité de rapports entre les pietà du maître de Rimini et les sculptures tchèques des dernières décades du 14^e siècle et du début du siècle suivant, on peut se demander par quelles voies ces influences ont pénétré dans l'aire franco-flamande depuis le centre lointain de l'Europe centrale. Rappelons tout d'abord qu'il existe des documents d'archives prouvant qu'en 1404 les „gentilhommes“ de Prague (Panici en tchèque, Junker en allemand) avaient livré à la cathédrale de Strasbourg une Vierge de Pitié et qu'en 1410 le même cathédrale avait reçu en don une statue du Christ portant la croix, oeuvre de Michel Böhém qui, à en juger le nom, était originaire de Bohême. Citons aussi la Vierge d'origine pragoise de l'église dominicaine de Mayence.²⁹ Outre ces oeuvres perdues, il y a encore, dans cette région, des statues encore conservées qui nous confirment dans l'idée que l'influence de la Bohême s'y faisait sentir. Mentionnons, par exemple, la Vierge de l'église Saint-Servais à Maastricht, reproduction très exacte de la Madone de Toruń, ou bien la pietà de l'église de Notre-Dame de Maastricht,³⁰ qu'il est difficile de s'imaginer sans les modèles du type de la pietà de l'église Saint-Ignace à Jihlava. Il semble que c'est surtout par l'intermédiaire de la Rhénanie centrale que les modèles de l'Europe centrale se soient diffusés à l'Ouest du Rhin. L'ouverture aux influences de la Bohême de cette région qui était en relations étroites avec les Pays-Bas est illustrée, par exemple, par la popularité qu'y connut la Madone de Wróclaw. En témoigne, par exemple, la Madone en bois de chêne du Musée de Schnütgen à Cologne s/Rhin ou la Madone de Gantorplatz à Mayence, exposée dans le Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, et une autre dans l'église catholique de Gross-Steinheim. L'importance de ces rapports peut être mesurée également à la Madone de pierre du dôme de Cologne, qui combine visiblement les motifs de la Madone de Wróclaw et de celle de Plzeň.^{30a} Un autre exemple: la pietà de Saint-Alban de Cologne, qu'il serait difficile d'expliquer sans la mettre en parallèle avec celle de l'église Sainte-Barbe de Cracovie.³¹ Il est difficile de dire comment ces motifs

et ces compositions se sont propagés. Dans certains cas cependant, on peut suivre le cheminement du modèle tchèque depuis Prague jusqu'en Rhénanie, en passant à travers l'Allemagne. Si nous considérons par exemple les pietà parleriennes de Lutín ou de l'église Saint-Georges à Prague, nous constatons qu'elles ont un prolongement direct dans le groupe de l'église dominicaine de Landshut,^{31a} avec lequel, à son tour, est en parenté étroite la pietà de la Frauenkirche de Francfort s/Main. Il s'agit, dans ce cas, selon toute probabilité d'une importation de Bohême d'oeuvres sorties d'un atelier qui était en contact étroit avec l'atelier de Pierre Parler auprès de la cathédrale de Saint-Guy à Prague. Un autre jalon de ce cheminement est la pietà de l'église Saint-Colombe à Cologne³² On y constate, certes un net déplacement vers le „beau style“, mais le point de départ parlerien y est toujours évident.

Mais on peut constater aussi des traces de cette pénétration au sud-ouest de cette région, dans la zone de contact franco-néerlandaise, et ce sur des oeuvres déjà tardives. Citons au moins la pietà de l'église de Medernach³³ au Luxembourg, qui respecte strictement le schéma parlerien de l'horizontale et de la verticale. Le mouvement, où plus exactement la position des deux personnages se conforme strictement à ces deux axes principaux et la trame de la composition est faite de droites et d'angles droits. La statue donne une impression de raideur et d'absence de vie. Un sculpteur peu doué avait manifestement imité là un modèle meilleur. L'oeuvre ne laisse presque aucun doute sur les origines du modèle ou sur les sources de sa composition. L'apparement manifeste, dans la composition comme dans les motifs, avec les pietà horizontales du type parlerien exclut tout autre rapport que celui d'une filiation directe. La comparaison avec la pietà de Pohoří³⁴ par exemple, le montre avec éloquence. Bien que la statue de Medernach se rattache au type des pietà de Rimini et du Louvre, elle n'a rien de commun avec l'oeuvre du maître de Rimini. Par contre, la pietà de grès de l'église Saint-Eucaire de Metz³⁵ qui, à l'origine, faisait sans doute partie de l'építaphe de Jehan Daix, mort en 1439, offre des traits de parenté évidents avec les pietà du sculpteur franco-flamand. Les axes des deux figures sont, certes, légèrement en diagonale, tout comme dans la statuette d'Oud Zevenaar, mais l'oeuvre garde son caractère compact et statique. Le rappel de la statue d'Oud Zevenaar indique que l'auteur peu habile de la pietà de Metz s'inspirait fort probablement des oeuvres du maître de Rimini, tant sur le plan de la composition d'ensemble que sur celui des motifs. Cela permet aussi d'expliquer le style graphique sec de la draperie. La partie au-dessous des genoux n'est qu'une variante quelque peu simplifiée de la statuette de Zevenaar, mais plus dure encore, plus linéaire et plus brisée. Le geste de la main gauche de la Vierge Marie répète, à travers une forme schématique d'où la vie est absente, le motif connu des oeuvres du maître de Rimini. Il est intéressant de rappeler à ce propos l'opinion de G. Dehio³⁶ sur la statue de Metz qui, selon lui, a ses homologues les plus fréquents en Bavière et en Autriche, l'origine française du type n'étant pas toutefois exclue. Si l'on considère que Dehio ne connaissait pas encore les pietà horizontales tchèques d'origine parlerienne, nous devons reconnaître que c'était là une vue pénétrante et perspicace, puisque plus d'une pietà bavaroise ou autrichienne est marquée par l'influence des Vierges parleriennes de Bohême.

Si les observations sur les rapports entre la statue de Metz et l'orbite du maître de Rimini s'avèrent justes, cela n'est pas sans importance pour la thèse sur l'origine franco-flamande de ce grand spécialiste des petites sculptures

d'albâtre. La large dispersion de ses oeuvres sur une grande partie de l'Europe, englobant les Pays-Bas et les pays rhénans aussi bien que l'Italie et la Silésie, indique l'existence d'un atelier travaillant pour l'exportation, comme c'était le cas pour les ivoiriers spécialisés parisiens ou les ateliers anglais de sculpture sur albâtre. On ne sait rien sur l'emplacement de cet atelier. Seule une mention datant de 1431 de l'achat à Paris d'une Crucifixion pour le cloître de Notre-Dame-des-Sables de Wrocław³⁷ (dont il reste un groupe de pleureuses installé au Musée de Silésie) indique que l'atelier pouvait être établi à Paris. Ce n'est cependant pas sûr, tout comme sont incertains les rapports entre un atelier travaillant l'albâtre établi à Lille par les ducs de Bourgogne³⁸ et les activités du maître de Rimini. Si l'influence de ce dernier s'est manifestée dans la statue du sculpteur de Metz, cela signifie tout simplement que les oeuvres du maître de Rimini étaient à ce point connues dans la région qu'elles trouvaient un écho même dans la sculpture monumentale.

* * *

Le maître de Rimini a donc du rencontrer les types horizontal (parlierien) et diagonal („beau“) des pietà en Rhénanie centrale (sinon en Haute Rhénanie), aux Pays-Bas, au Luxembourg et en Lorraine, donc dans des régions où il créait ses oeuvres ou sur les territoires avoisinants. C'était une aire assez unifiée du point de vue culturel, où se faisait un échange intense d'idées artistiques. Il avait, évidemment, pu aussi bien les rencontrer en Italie, où il avait peut-être également séjourné et où le type de la pietà horizontale transformée avait tôt pénétré et s'était largement diffusé. Nous ne pouvons pas développer cette question ici en détail — elle a d'ailleurs été amplement traitée dans le texte remarquable de W. Körte déjà mentionné, dont les conclusions sont toutefois quelque peu déformées par la méconnaissance des oeuvres de Bohême, comme nous l'avons vu dans son analyse de la pietà d'albâtre du Louvre. Nous ne toucherons ce problème que dans la mesure où cela éclaircira notre sujet et qu'il sera nécessaire de corriger les conclusions de l'étude de Körte.

Parmi les nombreuses pietà du type septentrional, disséminées en Italie du Nord et en Italie centrale, nous porterons notre attention sur quelques groupes et pièces caractéristiques, dans lesquels se reflète le rayonnement de la sculpture de l'Europe centrale au-delà des Alpes. C'est en premier lieu le grand ensemble des pietà de l'Italie du Nord que Körte³⁹ attribue à l'atelier de Salzbourg, parce que deux membres de ce groupe se trouvent sur le territoire de Salzbourg, à Altenmarkt et à Bramberg. Outre les sculptures salzbourgeoises citées plus haut, la liste de Körte comprend les statues de San Niccolò de Trevis, de l'église paroissiale de Pieve di Cadore, du vieux dôme de Bassano al Grappa, de San Zeno à Vérone, de San Giovanni in Bragora à Venise et de San Domenico à Fermo.⁴⁰ Il faut ajouter à cette liste encore trois autres pièces: les pietà de l'église Notre-Dame à Porto-Legnago, de San Martino à Legnago et de San Francesco à Ravenne. Une investigation approfondie élargirait certainement encore cette liste. Körte pense que ces oeuvres sont l'archétype de la „pietà alpine aux trois mains“ et que les plus anciennes d'entre elles ne peuvent dater d'avant 1400.⁴¹ Nous savons qu'une de ces pietà — celle de Trevis — a été commandée et exécutée en 1414 et installée l'année suivante sur l'autel „della Pietà“. Attribuer à ces statues, qui ne dépassent pas la moyenne du travail artisanal, le rôle d'initiative dans l'évolution du type, est une erreur évidente. Il s'agit en réalité d'un art conservateur qui a gardé beaucoup de lépaisseur et du statisme des pietà horizontales

parleriennes,⁴² mais qui a adopté en même temps certains traits des „belles“ pietà, en particulier la ligne ondoyante de la figure du Christ couchée en diagonale, son visage allongé ainsi que certains motifs du drapé et des gestes. De telles solutions de compromis se manifestaient d'ailleurs déjà dans les pays tchèques, comme en témoignent par exemple les pietà de l'église de Tous-les-Saints de Moravský Krumlov et de l'église Saint-Michel de Brno,⁴³ oeuvres qui nous permettent bien de suivre la transformation progressive du type horizontal parlerien en type diagonal du „bean style“. La comparaison de ces oeuvres avec les pièces citées de Porto-Legnago et de Ravenne et avec une autre statue — quelque peu différente — du cloître de Santa-Giustina à Padoue,⁴⁴ fait nettement ressortir la parenté des conceptions et la probabilité de rapports (fussent-ils indirects) entre les deux régions. Pour ce qui est de l'emplacement de l'atelier, on ne peut a priori rejeter la thèse de Körte, qui le situe à Salzbourg, d'autant plus que dans les premières décades du 15^e siècle il y avait dans cette ville des ateliers qui se consacraient à la reproduction de statues de types empruntés. Si les pietà d'Italie du Nord sont vraiment en pierre artificielle, comme Springer⁴⁵ le pense à propos des statues d'Altenmarkt et de Bramberg, ce serait une preuve de plus de leur origine salzbourgeoise. Il est cependant un fait qui milite plutôt en faveur de l'Italie du Nord: c'est la dispersion géographique des pièces conservées et connues, dont deux seulement se trouvent dans la région de Salzbourg, alors que les autres sont réparties sur le territoire de la Vénétie et se trouvent même dans les Marches.

Les auteurs de cet ensemble de statues étaient sans doute des imagiers transalpins. En effet, de nombreux rapports font état de l'activité des sculpteurs allemands et autrichiens en Italie. Mais rares sont les cas où l'on peut rattacher leur nom à une oeuvre concrète, qui nous a été conservée. Il en est ainsi pour la pietà de l'église Santa Sofia de Padoue,⁴⁶ exécutée par Egidius (Egide) de Wiener-Neustadt dans les années 1429—1430. Dans cette oeuvre, le sculpteur autrichien est revenu à la position strictement horizontale du corps du Christ et à un contour clos, que l'on ne peut considérer (comme le fait Körte) comme un caractère tardif, mais bien plutôt comme un trait conservateur. De même, la pietà du dôme de Venzone, datant de 1424, est un mariage des principes de composition parleriens et des motifs de l'organisation harmonieuse de la robe, si typique du „bean style“. Mais l'exubérance de la draperie signale déjà un sens affaibli de la ligne allongée, ininterrompue et rythmique. C'est sans doute la pietà de l'église Sainte-Elisabeth de Wroclaw qui a fourni le modèle lointain du drapé, mais les changements qui ont été apportés à ce dernier ont sensiblement dérangé le hanchement (contraposto) et le caractère syncopé de l'oeuvre wroclavienne. Une parenté plus évidente avec la statue de Wroclaw apparaît dans la pietà du dôme de Cividale et l'on peut lire également son influence sur la pietà du dôme de Gemona. La statue de Cividale accuse en outre des rapports étroits avec celle de Venzone. De même, la pietà de la basilique d'Aquilée⁴⁷ nous permet de mesurer le pouvoir d'attraction que la statue de Wroclaw exerçait dans la région de Frioul.

Le deuxième ensemble important d'oeuvres témoignant de l'influence directe de la sculpture de l'Europe centrale sur l'Italie dans la première moitié du 15^e siècle, englobe les Marches, les Abruzzes et l'Ombrie. On en trouve d'ailleurs également des traces dans d'autres régions comme, par exemple, l'Emilie (Bologne, San Giovanni in Monte).⁴⁸

Parmi les nombreuses statues qui rentrent dans cet ensemble, nous nous pencherons en premier lieu sur celles du groupe ombrien, parce qu'elles apportent une illustration convaincante des filiations avec l'Europe centrale. Cela est d'autant plus remarquable que ces oeuvres sont nées, selon toute probabilité, dans les ateliers des tailleurs de pierre locaux. Dans ce cas également, on peut recourir à la caractérisation de Körte⁴⁹ pour réfuter ses propres conclusions. Selon Körte, l'italianisation progressive se manifeste en particulier par une tendance à la représentation, qui se traduit en particulier par l'orientation du tronc et de la tête du Christ vers le spectateur. Cela modifie le contenu intime de oeuvre, qui devient ainsi un „Christ de la Douleur sur les genoux de sa Mère“ ou l'exposition de son corps martyrisé. C'est là, à n'en point douter, une vue fort juste. Mais ne retrouve-t-on pas les mêmes caractères dans les pietà horizontales de Parler? Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que, sur le plan formel également, il y ait entre les pietà d'Ombrie et celles de Bohême du même type de multiples traits communs, des traits qui ne sont pas de simples similitudes dues au hasard. Il suffira peut-être de comparer avec les pietà de Saint-Thomas de Brno ou de l'église Sainte-Madeleine de Wroclaw les Madones de Douleur de la cathédrale San Ruffino d'Assise, de la Pinacothèque de Pérouse ou de l'église San Giovanni in Monte de Bologne⁵⁰ (que Körte rattache à juste titre à ce groupe) pour se rendre compte que ces analogies découlent d'une filiation directe. En d'autres termes, ces pietà d'Italie centrale présupposent l'existence d'un modèle de Bohême que le hasard aurait jadis amené en Italie: ce modèle avait dû inspirer les milieux de l'artisanat populaire et, plus tard, toucher même le „grand“ art. Nous n'avons aucun renseignement certain pour dater les pietà d'Ombrie et les oeuvres apparentées. Mais s'il est vrai, comme l'affirme Körte,⁵¹ que les peintures qui accompagnent le pietà de Bologne et qui la complètent dans la Déploration du Christ, se rattachent étroitement aux fresques de la cathédrale de Parme, terminées avant 1435, nous disposons quand même d'un repère pour les situer dans le temps. Mais la tentative de Körte d'utiliser la Lamentation (exécutée en 1421 par Alberto di Betti di Assisi pour le dôme de Sienna) en vue de prouver que le type de pietà de l'Europe centrale⁵² était déjà connu en Ombrie avant cette date est peu persuasive. C'est que la pietà qui constitue le noyau de ce groupe sculptural ne fait pas suite à la Vierge d'Europe centrale, mais développe le type local de la pietà au Calvaire, dont il sera question plus loin. Les années trente, que l'on peut, semble-t-il, accepter pour la statue de Bologne, indiquent que les pietà de l'Italie centrale sont à peu près contemporaines des oeuvres du maître de Rimini. Il ne faut donc pas s'étonner de découvrir entre elles certaines analogies sur le plan de la conception générale aussi bien que sur celui de l'exécution (traitement sec, graphique, de la surface, où s'éteint et se décompose le style gracieux et harmonieux des alentours de 1400). Il est fort difficile, malgré cela, de supposer un rapport direct entre ces oeuvres. Ce qui les unit, c'est sans doute seulement un point de départ commun.

On pourrait donner d'autres exemples encore de la pénétration de la sculpture de l'Europe centrale en Italie.⁵³ Si cette pénétration ne se limitait pas au seul thème de la pietà, elle s'y manifestait avec le plus d'évidence, parce que c'était un thème inconnu auparavant en Italie. Fait qui explique aussi pourquoi il était adopté même avec certains traits formels de son pays d'origine. D'ailleurs la situation générale en Italie aux environs de 1400 était favorable à l'adoption du type, puisqu'elle était marquée par une forte tendance à la rethothisation, par

quoi l'Italie adhérerait au style international européen. Comme on le sait, ce courant n'avait pas épargné Florence, où naissait parallèlement un style local qui devait bientôt prétendre à l'universalité, ambition qui n'allait jamais se réaliser.

* * *

A cette époque, la situation en Italie était donc dans une certaine mesure semblable à celle de la France. La piété, en tant que thème de la statuaire, n'y avait été acceptée que vers 1400 pour y prendre pied dans les premières décades du 15^e siècle. A la différence de l'aire franco-flamande, elle apparaît en Italie en grand nombre d'exemplaires, laissant même des traces dans la sculpture de la renaissance. Il s'agit toujours de piété où la Vierge Marie est assise sur un trône. Ne font exception que quelques oeuvres d'Ombrie,⁵⁴ où la Vierge est assise sur le roc du Calvaire. Dans ce dernier cas, c'est l'influence du type autochtone de la piété italienne qui se manifeste, type qui n'est pas sans importance pour nous, comme nous allons le voir en revenant au point de départ de nos considérations, c'est-à-dire à la région franco-flamande.

Dans notre exposé nous sommes donc parvenus aux constatations suivantes: 1. Les piétés sculptées à l'ouest du Rhin — y compris les oeuvres du maître de Rimini — sont du type de la Vierge au trône. — 2. Il s'agit, dans tous les cas, d'oeuvres tardives, datant des années vingt et trente du 15^e siècle. — 3. Ces types de statues n'ont pas de précurseurs sur ce territoire. — 4. Par leur type, leur composition et leurs motifs, ces piétés ont beaucoup de traits communs avec les statues de l'Europe centrale, en particulier avec les statues tchèques du même genre datant des dernières décades du 14^e siècle et des premières décades du 15^e siècle.

Une double explication de leur genèse est possible. D'une part, il y a la possibilité de l'influence de la sculpture de l'Europe centrale, dont le rayonnement a touché une grande partie de l'Europe et a fortement pénétré en Rhénanie. Il ne peut y avoir d'objections essentielles à cette thèse. D'autre part, il y a l'hypothèse — que l'on ne peut exclure a priori — selon laquelle les piétés du maître de Rimini font suite à des oeuvres franco-flamandes qui se seraient perdues. Cette éventualité serait acceptable même en l'absence de preuves, si nous ne savions pas que les oeuvres de l'art franco-flamand traitant ce thème, et antérieures aux oeuvres du maître de Rimini, appartiennent sans exception à une lignée différente. Cette lignée remonte au type de la piété au Calvaire mentionnée plus haut.

Dans la première moitié du 14^e siècle, les Lamentations (de même que les Mises au Tombeau) byzantines ou italo-byzantines avaient suscité dans la peinture italienne un type de piété où la Vierge est assise sur la sol, alors que dans les pays du Nord la Vierge des statues traitant le même thème est assise sur un trône. Le sol est généralement représenté comme rocheux, le lieu de l'action est parfois précisé, par exemple par une simple croix. C'est là un trait révélateur fort important de l'idée qui préside aux oeuvres de ce genre. Dans le motif du trône, caractéristique des piétés du Nord, le thème de la Mère de Dieu et du Fils mort se détache de la dimension temporelle de l'existence du Christ et de son histoire. Il devient la représentation symbolique d'une idée abstraite, indépendante du temps et de l'espace où cette vie s'est déroulée. A la différence des statues du même genre (dont l'idée abstraite est évidemment relativisée par la nécessité de l'exprimer par des moyens anthropomorphes), qui descendent du type des Vierges assises à l'Enfant Jésus, les piétés italiennes sont conçues comme

une phase de la scène de la Passion: assise sur le sol rocheux du Calvaire, la Vierge embrasse le corps du Christ qui vient d'être descendu de la croix. Elle est, certes, isolée des autres participants du thrène apocryphe, mais l'endroit où elle se trouve est déterminé. Sa rencontre avec le fils mort fait encore partie de l'événement, le cours du temps y est inclus. Ce que les peintres représentent là n'est pas une idée isolée, sans rapport avec le réel, mais un moment, une scène, une action en train de se dérouler.

A titre d'illustration, nous pouvons citer les oeuvres suivantes: le tableau attribué à Giovanni da Milano qui se trouve dans la collection de la comtesse L. de Luart; le tableau du Musée de Trapani; le tableau de l'autel de Cecca di Pietro et datant de 1377, installé au Museo Civico de Pise, le tableau du musée David à Angers; celui de l'Institute of Art à Detroit; ce'ui, enfin, du Palazzo dei Priori à Volterra. Citons aussi le cas particulier mais non unique de la pietà de l'autel de la Vierge de la pinacothèque de Bologne attribuée à Pseudo-Avanzi,⁵⁵ où Marie effectue elle-même la mise au tombeau. Mais ce qui nous intéresse, ce sont les peintures qui saisissent la phase entre la crucifixion et la mise au tombeau. La Vierge y est presque toujours représentée dans une position mi-à genoux, mi-assise: une de ses jambes s'appuie fermement sur le sol, tandis que l'autre est fortement pliée sous le poids du corps du Christ. A l'exception du tableau de Cecca di Pietro et de celui de Volterra, les Vierges sont toujours tournées vers la gauche. Dans la plupart des cas, elles retiennent le corps du Christ des deux bras: l'un est passé autour de la taille de Jésus, l'autre le soutient par le dos. Le Christ repose dans les bras de la Mère dans une position diagonale nettement marquée. Le plus souvent, un de ses bras pend verticalement, alors que l'autre repose le long du corps. La Vierge, de même que le Christ, se présentent de trois-quarts au spectateur. A cette orientation spatiale répond également la composition du tableau, basée sur une interpénétration de diagonales. Cela ressort nettement de la pietà de la collection de Luart, où la Vierge, à la différence des autres, est penchée en arrière, enfrenant ainsi le schéma habituel du triangle rectangle dans lequel est inscrit le groupe, schéma qui, dans les autres cas, est strictement respecté. Ajoutons que la tête du Christ ne modifie pas sensiblement le contour des deux personnages, dont la masse d'ensemble reste fort compacte.

Il semble que ce type se soit constitué dès le début du 14^e siècle, bien que la plupart des oeuvres connues (ou, plus exactement, qui me sont connues) ne datent que de la deuxième moitié du siècle en question. Le seul tableau de la première moitié du 14^e siècle est, à ma connaissance, celui de Taddeo Gaddi, datant de 1336 et exposé au Museo di Capodimonte à Naples.⁵⁶ Toutefois, ce tableau comporte, outre la Vierge et le Christ, encore deux personnages qui se lamentent: il s'agit donc plutôt d'une Lamentation. De plus, le tronc du Christ y assume une position verticale, de sorte que le sujet de cette composition se rapproche de celui du Christ de la Douleur, où Jésus est soutenu par Marie et Jean. Ce thème était assez courant dans la peinture italienne et devait trouver une grande faveur en France également. Que le type de la pietà au Calvaire, (que l'on pourrait aussi appeler pietà de „l'humilité“, parce qu'elle a beaucoup de traits communs avec la Vierge de l'Humilité — Madonna dell'Umiltà), ait apparû dès le début 14^e siècle, est attesté par le répercussion que ce type trouva dans l'enluminure anglaise de l'époque, comme le montre l'in-folio 123^v du manuscrit du British Museum (Yates Thompson 13).⁵⁷ Ce type de pietà avait sans doute aussi passé en France où, depuis les années vingt du 14^e siècle, l'art de

l'illumination était fortement marqué par les influences italiennes, celles de la peinture siennoise en particulier.⁵⁸ Il semble que le type de la pietà au Calvaire ait été assez courant dans les dernières décades du siècle. Il apparaît assez souvent dans les manuscrits du duc de Berry, revêtant toujours la forme d'un thrène à plusieurs personnages.⁵⁹ Néanmoins, le sujet de la pietà y est tellement souligné qu'on est pleinement en droit de supposer cette filiation. Mentionnons comme exemple la Lamentation qui figure dans les Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry⁶⁰ et appartient à la partie du livre terminée vers 1384 dans les ateliers du maître du Parament de Narbonne. La Vierge, dont la tête touche celle du Christ à la manière des thrènes byzantins et italo-byzantins, est soutenue ici par Saint-Jean. Dans la même scène des Petites Heures de Jean de Berry,⁶¹ achevées au plus tard vers 1388, le groupe central est augmenté de trois autres figures. Contrairement à la tradition italienne, le peintre y a obligé la Vierge à tenir inconfortablement les pieds dans le sens inverse de l'inclinaison du tronc. Le même peintre, que l'on a surnommé Pseudo-Jacquemart, est l'auteur de la Lamentation sur l'in-folio 77 des Grandes Heures de Jean de Berry,⁶² achevées en 1409 seulement. Sur le fond du Calvaire avec ses trois croix, où sont encore pendus les deux larrons, se déroule le Thrène à multiples personnages. Le milieu traite le thème de la pietà qui, malgré l'intervention des autres figures, constitue une composition autonome qui se détache nettement des autres personnages. C'est là, de toute évidence, une variante du type de pietà que nous avons déjà trouvée dans le tableau de Giovanni da Milano, adaptée ici à la narration de l'épisode et modifiée dans le sens de la calligraphie française et des tendances décoratives du début du 15^e siècle. L'inspiration italienne ne fait aucun doute ici. Une autre Déploration, exécutée vers 1402 par un maître italien au service du duc de Berry, figure dans l'in-folio 215 des Heures de la Bodleian Library, Oxford.⁶³ La pietà y est entièrement conçue dans l'esprit du trecento italien. Le même illuminateur a utilisé, quelque temps plus tard, dans les Heures du British Museum,⁶⁴ le type tout à fait différent, celui de la Vierge au trône avec le Christ en position horizontale. Malgré l'italianisation évidente, l'influence initiale de l'Europe centrale s'y avère comme fort probable. Il semble qu'à cette époque la pietà horizontale parlerienne fût déjà connue et Italie.

Mais le motif de la pietà italienne comme composante de la Lamentation s'était aussi imposé en France en dehors du groupe des illuminateurs du duc de Berry. On peut s'en rendre compte, par exemple, dans un manuscrit originaire de Metz (Paris, Bibl. nat. lat. 1403, in-folio 61) exécuté vers 1385 ou dans un manuscrit de Tournai (Paris, Bibl. nat. lat. 1364, in-folio 105v). Une pietà isolée, accompagnée seulement d'un ange portant les symboles de la souffrance du Christ, est conservée dans le manuscrit du début 15^e siècle de la Walters Art Gallery, Baltimore (Ms. 100, in-folio 34).^{64a} Bien que ce soient les principes du style décoratif international qui y prédominent, en particulier dans le drapé de la robe, qui cache dans une certaine mesure les filiations italiennes du type, les rapports avec les modèles italiens y restent toujours visibles. Cependant un nouveau motif, très efficace, y apparaît: la courbure en arc-de-cercle du corps du Christ, qui souligne fortement la tragédie humaine du sacrifice du Sauveur.

Cette solution est issue, semble-t-il, de la sculpture et s'inspire de l'art de Sluter. Elle se manifeste nettement dans la pietà du Liebighaus à Francfort s/Main⁶⁵ et fut souvent adoptée dans la sculpture et la peinture françaises, en particulier en Bourgogne.⁶⁶ Elle permit au peintre de la pietà de Villeneuve-lès-

-Avignons (exposée au Louvre)⁶⁷ d'atteindre à une intensité grandiose de l'expression et même appliquée par le sculpteur de la pietà du Collège Notre-Dame de Piété installée au Musée Calvet d'Avignon.⁶⁸ La statue de Francfort que nous avons mentionnée est peut-être une réplique datant du 15^e siècle d'un modèle de Sluter. Mais il n'est pas sûr que ce modèle ait été la pietà de la salle du chapitre de la chartreuse de Champmol, qui ne peut en toute certitude être attribuée au grand sculpteur neerlandais. Il est important pour nous de noter que la pietà sluterienne de Francfort fait également suite au type pictural italien. Si le sol rocheux n'y est pas visible, l'inspiration italienne y reste tout de même décelable, malgré la profonde modification dans le sens d'un naturalisme expressif monumental.

L'influence du motif du Christ arqué se retrouve également dans la pietà qui est au centre d'une Lamentation figurant à l'in-folio 49^v des Heures de Turin détruites. La scène s'y passe au pied de la croix, dans un paysage accidenté et profond, en présence de Saint-Jean et des trois Maries, qui n'interfèrent pas cependant dans le thème central, indépendant et autonome. Le peintre a suivi avec plus de fidélité l'exemple italien en enserrant la composition dans un triangle équilatéral⁶⁹ et en représentant la Vierge à demi agenouillée, position courante dans la peinture italienne. De même, Rogier van der Weyden a, dans son autel de Grenade, conservé le type de la pietà italienne au Calvaire. Mais, ayant ajouté deux figures à la scène, il l'a avancée vers l'avant-plan, dans l'embrasure du portail sculpté, la dégageant ainsi du continuum optique et spatial pour en souligner le caractère plastique abstrait et linéaire. Le motif suggestif des deux têtes rapprochées que nous avons évoqué plus haut rentre dans la tradition italienne et franco-flamande,⁷⁰ tout comme la distribution spatiale du groupe et d'autres caractères encore. Malgré le grand nombre d'éléments naturalistes nouveaux, cette filiation reste ininterrompue et toujours évidente. Cependant, à la différence des modèles italiens, la composition du groupe central est asymétrique, comme il en est pour la statue sluterienne de Francfort. Le Christ au corps redressé et raide et aux jambes allongées apparaît aussi dans la pietà d'albâtre de la collection de R. Koerber, Hambourg.⁷¹ Cette sculpture découverte près de Salamanque se rattache à l'art de Rogier van der Weyden. Sa composition reprend le schéma italien du triangle équilatéral ou, plus exactement, celui de la pyramide. La position mi-à genoux, mi-assise de Marie y est exprimée de façon fort expressive. Malgré toutes les modifications de la conception artistique, l'influence initiale de l'Italie, à laquelle la sculpture bourguignonne post-sluterienne avait servi de médiateur, s'y manifeste avec force.

Au début du 15^e siècle, le type italien est passé en Allemagne, sans doute par l'intermédiaire du milieu franco-flamand. La pietà de Unna du Musée de Westphalie de Münster,⁷² originaire probablement de Rhénanie centrale, le représente dans sa forme la plus pure en conservant très exactement les traits essentiels des modèles italiens. Il est douteux cependant que son auteur se soit inspiré, comme on le pense parfois,⁷³ de l'autel de Grenade de Rogier van der Weyden, entre autres raisons parce qu'il est trop tardif. Il ne faut peut-être pas non plus chercher l'origine du groupe d'Unna par le détour des Madones de l'Humilité italiennes,⁷⁴ même si elles ont joué leur rôle dans la genèse du type. Ce dernier était suffisamment connu dans le milieu franco-flamand où l'art de la Rhénanie a souvent trouvé son inspiration. Le type italien influença aussi les imagiers fidèles à la tradition du type vertical comme, par exemple, le sculpteur sur bois

de la pietà d'Oestrich du Liebighaus de Francfort ou l'auter de la pietà du couvent franciscain de Coblenz, que l'on peut voir dans le musée de la ville.⁷⁵ Leur trait caractéristique réside dans l'orientation spatiale de leurs figures qui se présentent non pas frontalement, comme c'est la règle pour les pietà verticales, mais de trois-quarts. Ceci en dépit du fait que Marie n'est pas agenouillée, mais qu'elle est assise. Dans certains cas, on assiste même à des juxtapositions toutes mécaniques, comme c'est le cas de la pietà de la Gnadenkapelle de Köln-Kalk.⁷⁶ où l'artiste a placé le trône de Marie sur le sol rocheux du Calvaire. Ce faisant, il a même conservé dans une large mesure le schéma formel des pietà verticales de la première moitié du 14^e siècle, dont le caractère linéaire abstrait contraste fortement avec le traitement naturaliste du sol.

Ce courant, issu d'Italie dans la première moitié du 14^e siècle (et qui, à travers la France, avait pénétré aux Pays-Bas et en Allemagne) ne toucha donc pas l'oeuvre du maître de Rimini. Dans les oeuvres qu'il consacre à ce thème, ce dernier resta fidèle au type de la Vierge au trône de l'Europe centrale. En Italie, par contre, où la pietà en tant que thème de la sculpture n'avait guère fait fortune, pas même dans les décades avancées du 15^e siècle, c'est plutôt la conception du Nord qui a prévalu.⁷⁷ Mais en créant pour l'église Saint-Pierre de Rome sa première pietà, Michel-Ange allait rénover la vieille tradition italienne. Sa Vierge, bien que tenant le Christ en position horizontale, est de nouveau assise sur le rocher du Calvaire.

Traduit par O. Kulík

¹ W. P a a t z, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*. Abhandlung der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse, 1956, 2. Abh.

² Un exemple typique en est la Vierge dite de Primavesi d'Olomouc, exposée à la Galerie de Moravie, Brno; cf. A. K u t a l, D. L í b a l, A. M a t ě j ě k, *České umění gotické I [L'Art Gothique de Bohême I]*, 1949, illustr. 235. Bien qu'étant de la fin du 15^e siècle cette Vierge respecte exactement le motif de la Vierge de Krumlov. Il en est de même de la Madone de Třebotovice, illustr. 234 du livre cité de K u t a l, L í b a l et M a t ě j ě k, et pour nombre d'autres Vierges.

³ *Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts*. Städeljahrbuch I (1921), 167 ff., en particulier 174.

⁴ *Deutsche Vesperbilder in Italien*. Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I (1937), 55 ff.

⁵ *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I* (1937), 304 ff.

⁶ A. F e u l n e r - T h. M ü l l e r, *Geschichte der deutsche Plastik*. 1953. 26 ff. De même : U. T h i e m e - F. B e c k e r, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste XXXVII*, 1950, 289.

⁷ G h i b e r t i and M a s t e r G u s m i n. *The Art Bulletin XXIX* (1947), 25 ff., *Lorenzo Ghiberti*. 1956, 62.

⁸ *Stammbaum der gotischen Alabasterskulptur 1316-1442*. Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufman. 1956, 130 ff.; *Das Alabaster-Madonnchen in der Sagrestia Minore von St. Stefano zu Venedig*. — *Ein Importstück aus Frankreich*. Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi. 1961, 446 ff.; *Süddeutsche Schmitzaltäre der Spätgotik*, 1963, 17 ff.

⁹ *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500*. 1966, 63 ff.

¹⁰ *Europäische Kunst um 1400, catalogue de l'exposition*. Vienne 1962, 343; A. L e g n e r, *Gotische Bildwerke aus dem Liebighaus*, 1966. nos 12, 13.

¹¹ *L. c.*, 64.

¹² S c h w a r z e n s k i, *l. c.*, illustr. 5, 8, 100, 101, 99, 96, 98.

- ¹⁴ *Ein Beitrag zum Werk des Riminimeisters*. Zeitschrift für bildende Kunst 60 (1926—1927), 293 ff.
- ¹⁵ *L. c.*, 47 ff.
- ¹⁵ *Europäische Kunst um 1400*, n° 388.
- ¹⁶ A. Kůtal, *K problému horizontálních piet [Le problème des piété horizontales]*. Umění XI (1963), 321 ff.
- ¹⁷ A ce groupe est apparentée la piété du gothique tardif de l'église de la Vierge à Mergentheim, Schwarzenski, *l. c.*, illustr. 97.
- ¹⁸ G. Troescher, *Claus Sluter*. 1932, 62 ff.
- ¹⁹ *Idem*, illustr. XI, XII.
- ²⁰ Kůtal, *l. c.*, illustr. 323—328; le même, *České gotické sochařství*, 1962, illustr. 162. Je ne mentionne que les oeuvres d'origine tchèque ou tchéco-silésienne, bien que l'impulsion ait pu partir d'une aire plus large de l'Europe centrale, donc également du Sud de l'Allemagne et d'Autriche. Mais on est en droit de supposer que c'est de Bohême que sont issus ces types, qui devaient se diffuser par la suite dans toute l'Europe centrale. Il en est indubitablement ainsi pour les piété horizontales de l'atelier de Parler, à partir desquelles se développèrent ce qu'on appelle les „belles“ piété.
- ²¹ Dans ce sens lui est apparentée la piété du Musée national de Bavière, Munich, que P. M. Halm et G. Lill, dans leur ouvrage *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I* (1924), n° 317, considèrent comme la copie baroque d'une piété italienne, à la manière du type horizontal de l'Allemagne du Sud. Toutefois la composition de la robe sous les genoux y est inversée et les gestes des mains gauches sont différents. Dans cette oeuvre, la Vierge Marie soutenait sans doute l'avant-bras gauche soulevé du Christ, comme c'est le cas, exemple, de la piété du dôme de Brno. Cf. Kůtal, *K problému horizontálních piet [Le problème des piété horizontales]*, illustr. p. 333.
- ²² *Prolegomena*, 55.
- ²³ *L. c.*, 47 ff.
- ²⁴ Revue de l'Art XLIV (1923), 215.
- ²⁵ *L. c.*, 293 ff. D'après Mme Futterer, le catalogue d'inventaire la qualifie d'oeuvre de la 2^e moitié du 15^e siècle, originaire de Venise, ce qui indique sans doute le lieu où elle fut acquise pour la collection Bulteau, d'où elle passa au Louvre.
- ²⁶ Cette caractérisation coïncide, dans une certaine mesure, avec celle de Mme Futterer, *l. c.*, 294, qui la considère comme une oeuvre tardive, exécutée par le maître de Rimini durant son séjour en Italie. Mais comme nous l'avons déjà indiqué, cette caractéristique est sans importance pour l'établissement de la chronologie des oeuvres du maître de Rimini.
- ²⁷ Cette différence ressort particulièrement sur la piété de Francfort qui est très proche de celle de Londres quant aux motifs, mais dont les axes ne sont pas disposés en diagonales, si caractéristiques de la piété de Londres.
- ²⁸ Th. Müller, *Kunstchronik* 16, 1963, 287.
- ²⁹ K. H. Clasen, *Die schönen Madonnen*. 1957, illustr. 30; W. Krönig, *Rheinische Vesperebilder*. 1967, illustr. 28.
- ^{30a} Catalogue de l'exposition *Marienburg im Rheinland und Westfalen*. Essen 1868, n° 80; catalogue de l'exposition *Alte Kunst am Mittelrhein*, Darmstadt 1927, n° 109, 11; catalogue de l'exposition *d'Essen*, 1969, n° 78.
- ³¹ Krönig, *l. c.*, illustr. 29; Kůtal, *České gotické sochařství [La sculpture gothique tchèque]*, illustr. XXVI d.
- ^{31a} Kůtal, *K problému horizontálních piet [Le problème des piété horizontales]*, illustr. p. 335.
- ³² Krönig, *l. c.*, illustr. 31.
- ³³ J. Hirsch, *Die Warte — Perspectives*, n° 9/644; le même : *Vierges de Pitié luxembourgeoises II* (1968), 259 ff.
- ³⁴ Kůtal, *K problému horizontálních piet [Le problème des piété horizontales]*, illustr. p. 326.
- ³⁵ D. H. Hofman, *Die lothringische Skulptur der Spätgotik*, 1962, illustr. 114, texte 139 ff. 394.
- ³⁶ *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Elsas und Lothringen*, 1911, 42.
- ³⁷ E. Scheyer, *Eine Pariser Alabastergruppe um 1430*. Schlesiens Vorzeit, N. F. X. (1933), 35.
- ³⁸ Paatz, *Stammbaum*, 128.
- ³⁹ Cf. la note n° 4; à comparer également avec A. Kůtal, *Le „belle“ piété italienne*. Bolletino dell'Istituto storico cecoslovacco II (1946).
- ⁴⁰ Körte, *l. c.*, illustr. 13—19.
- ⁴¹ Körte, *l. c.*, 78.

⁴² Caractéristique est le détail du voile en tissu lourd de Marie, disposé en quatre plis simples, comme c'est le cas aussi des *pietà* parleriennes ainsi que l'emboîtement ferme du siège du Christ entre les genoux de la Vierge.

⁴³ K u t a l, *K problému horizontálních piet (Le problème des *pietà* horizontales)*, illustr. p. 332, 346.

⁴⁴ K ö r t e, *l. c.*, illustr. 20.

⁴⁵ L. A. Springer, *Die bayerisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert*. 1936, 115 ff., 193.

⁴⁶ K ö r t e, *l. c.*, illustr. 30.

⁴⁷ K ö r t e, *l. c.*, illustr. 22, 25, 26, 27.

⁴⁸ K ö r t e, *l. c.*, illustr. 52.

⁴⁹ *L. c.*, 63.

⁵⁰ K ö r t e, *l. c.*, illustr. 50, 51, 52.

⁵¹ *L. c.*, 79.

⁵² *L. c.*, 62, illustr. 49.

⁵³ Outre ces deux grands groupes de *pietà* d'Italie du Nord et l'Italie centrale, il existe (ou existait) dans ce pays encore assez d'autres oeuvres sur le même thème, qui de nos jours sont isolées et sans liens réciproques. L'origine n'en est pas toujours certaine et leur provenance italienne ne peut pas toujours être garantie. Relevons-en au moins deux qui, si elles ont vraiment vu le jour en Italie, éclairent nettement le problème des rapports entre la sculpture de l'Europe centrale et celle d'Italie dans la première moitié du 15^e siècle:

C'est d'abord la *pietà* de stuc du Bargello de Florence (K ö r t e, *l. c.*, illustr. 56) dont on est en droit de supposer qu'elle a vu le jour en Italie vers 1430, parce qu'elle a laissé, semble-t-il, des traces dans les oeuvres des sculpteurs de l'Italie centrale. Il n'est pas exclu, en effet, que cette *pietà* (sinon une autre, très semblable) fût connue de l'imagier qui sculpta la *pietà* de la crypte du dôme d'Ascoli Piceno (K ö r t e, *l. c.*, illustr. 42). Mais, de toute évidence, il n'avait pas compris la logique formelle de son modèle et avait eu recours aussi à des motifs plus anciens (le voile du Christ). L'envol pathétique de la statue du Bargello permet de douter que cette oeuvre soit sortie de la main d'un sculpteur de l'Europe centrale. En outre, K ö r t e (*l. c.*, 68) a établi un lien avec la sculpture de stuc de Florence, qui se situe vers 1425. Une chose est certaine: c'est que l'auteur de cette sculpture s'est inspiré de modèles de l'Europe centrale du genre de la *pietà* d'église Sainte-Elisabeth de Wrocław, tout au moins pour ce qui est de la distribution de la draperie. Ce rapport semble indubitable en dépit du fait que le *contrapposto* entre la jambe d'appui et la jambe libre de Marie soit inversé et plus logique dans la statue italienne. Si la composition est analogue, l'exécution en est différente, plus coulante, plus vague, plus picturale, ce qui répond à un matériau et à une technique différentes, aussi bien qu'à une période plus tardive.

Plus incertaine encore est l'origine italienne de la *pietà* qui, paraît-il, figurait jadis dans la collection berlinoise de Benario et qu'on ne connaît aujourd'hui que par des photos. Il semble qu'elle provenait des environs de Bologne (K ö r t e, *l. c.*, 19, illustr. 11). Si son origine italienne était confirmée (ce qui n'est pas exclu, vu le visage de la Vierge, dont le type était inhabituel au-delà des Alpes à l'époque où elle fut exécutée), elle serait un témoignage probant de la pénétration du type sculptural tchèque en Italie. Elle n'est, en effet, qu'une variante inversée de la *pietà* parlerienne de l'église Saint-Georges de Prague qui se range, comme la *pietà* italienne, parmi les Vierges de Pitié du type diagonal. Bien qu'elle ait gardé une grande part de la monumentalité de la sculpture parlerienne de Prague, les plis de la draperie en sont plus menus et plus décoratifs. De plus, les gestes de la Vierge sont plutôt ceux d'une „belle” *pietà* que ceux d'une parlerienne. Il est donc probable que cette statue ne date pas des années soixante-dix du 14^e siècle, comme le pensait Körte (*l. c.*, 20), mais du début du siècle suivant.

⁵⁴ K ö r t e, *l. c.*, 59.

⁵⁵ M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*. 1967, Plate Volume, illustr. 635, 638, 639, 640, 641; K ö r t e, *l. c.*, illustr. 2, 6.

⁵⁶ Meiss, *l. c.*, illustr. 647.

⁵⁷ Meiss, *l. c.*, illustr. 644.

⁵⁸ Que je sache, on ne rencontre pas le type de la *pietà* au Calvaire dans l'oeuvre de Pucelle et de son orbite, mais on peut trouver dans ses Mises au Tombeau des éléments typiques de la *pietà* italienne. Cf. Kathleen Morand, Jean Pucelle, 1962.

⁵⁹ Ce n'est pas vrai, semble-t-il, pour les peintures françaises sur panneaux pour autant qu'elles se sont conservées. Ici également, la *pietà* fait partie de la Lamentation, comme c'est le cas pour le petit tondo du Louvre, G. Troescher, *Burgundische Malerei*, 1966, illustr. 25; mais le

- groupe central y est beaucoup moins tributaire du type italien et laisse plutôt deviner un rapport avec le type nordique de la Vierge assise. Un type plus fréquent dans le peinture française de la fin du 14^e siècle est celui de la Pietà-de-Nostre-Seigneur, où le rôle de la Vierge est assumé par Dieu le Père. Il tire sans doute son origine du type italien de la Lamentation où le Christ se tient debout, comme nous le représente, par ex., le tableau de Giovanni da Milano de 1365, exposé à l'Académie de Florence (Troescher, *Burgundische Malerei*, illustr. 56).
- ⁶³ Paris, Bibl. nat. nouv. acq. lat. 3093, p. 216, Meiss, *l. c.*, 337 ff., illustr. 28, Meiss (*l. c.*, 185) déduit le geste de Jean des peintures de Bohême que le maître du Parament connaissait bien.
- ⁶¹ Paris, Bibl. nat. lat. 18014, p. 286, Meiss, *l. c.*, 334 ff., illustr. 175.
- ⁶² Paris, Bibl. nat. lat. 919, Meiss, *l. c.*, 332, illustr. 216.
- ⁶⁴ Douce, 62; Meiss, *l. c.*, 330, illustr. 783.
- ⁶⁵ Add. 29433, in-fol. 174. Meiss, *l. c.*, 325 ff., illustr. 811.
- ^{64a} Meiss, *l. c.*, illustr. 646, 648, 650.
- ⁶⁵ Voir notes 18, 19.
- ⁶⁶ Cf. Dijon, Musée de la ville, Dijon, Soeurs de Charité, Saint-Bénigne, Arnay-le-Duc, Beaune, Notre-Dame, G. Troescher, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters*. 1940, illustr. 292, 293, 294, 296.
- ⁶⁷ L. Gillet, *La Peinture Française, Moyen Age et Renaissance*. 1928. Pl. XXVI.
- ⁶⁸ Nous pouvons suivre le motif caractéristique des mains jointes qui la rapprochent de la piété de Villeneuve-lès-Avignon jusque dans la sculpture bourguignonne de la première moitié du 15^e siècle. Cf. la piété de la-Roche-Vanneau, Troescher, *Die burgundische Plastik*, illustr. 298.
- ⁶⁹ L'auteur de la piété sluterrienne de Francfort s'est séparé du modèle italien en faisant pencher le tronc de la Vierge sur la tête du Christ, rendant la scène plus émouvante encore. Le même moyen avait été utilisé, dans les années 70 ou vers 1360, par un sculpteur tchèque qui, le premier peut être, transposa le type peint italien dans le pierre en réalisant la piété de Dlouhá Ves en Bohême orientale. Cf. A. Kutal, *Pietà ve farním kostele v Dlouhé Vsi* [La Pietà de l'église paroissiale de Dlouhá Ves]. Annuaire du Musée national de Prague, Série A, XXI (1967), 247 ff.
- ⁷⁰ Cf. par ex. les piétés citées d'Angers, de Pise ou des Très Belles heures de Notre-Dame de Jean de Berry.
- ⁷¹ J. Baum, *Vesperbild aus dem Kreis Rogiers van der Weyden*. Pantheon IV (1929), 563 ff.
- ⁷² Müller, *Sculpture in the Netherlands*, etc., illustr. 32 B.
- ⁷³ Cf. Europäische Kunst um 1400, No. 390.
- ⁷⁴ Müller, *l. c.*, 32.
- ⁷⁵ Legner, *l. c.*, illustr. 45; W. Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*. Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIV (1962), illustr. 96.
- ⁷⁶ Krönig, *Rheinische Vesperbilder*, illustr. 16.
- ⁷⁷ A comparer, par ex., avec la piété d'un maître-imagier d'Italie du Nord installée au Liebighaus de Francfort ou avec une autre piété attribuée à Niccolò dell'Arca, que l'on peut voir au Château des Anges à Rome, Körte, *l. c.*, illustr. 61, 62.

HRANIČNÍ PROBLÉMY ČESKÉHO GOTICKÉHO SOCHAŘSTVÍ

Patří k zásluhám W. Paatz, že jasně postřehl hlavní vývojové proudy, které ovládly v druhé polovině 14. století sochařské dění střední Evropy. Proud výtvarné iniciativy, který dosud směřoval ze západu na východ, se kolem poloviny 14. století obrátil opačným směrem. Místem tohoto obratu byla parléřovská Praha. Středisko, které se tam utvořilo, vyzářovalo svůj vliv do všech světových stran. Západoevropské, především tedy frankovlámské umění nepřestalo ovšem zasahovat do střední Evropy a ani Praha nebyla mimo dosah jeho působení. Setkávalo se tam však s vyhraněnou domácí tradicí, která byla schopna je absorbovat a přizpůsobit si je podmínkám své vlastní historie. Ale hlavní proud frankovlámského umění směřoval do severozápadního Německa, do hansovních měst a do Skandinávie. V Porýní a na východ od Rýna se setkával a prostupoval s ohlasy českého umění. Příkladem takového prostupování je dílo nebo

aspoň ikonograficky vymezená část díla tzv. *mistra z Rimini*, který je dnes obecně považován za sochaře francouzsko-nizozemského původu. Předmětem této studie jsou jeho piety, pro něž nebyly ve starší frankovlámském sochařství nalezeny předpoklady, které však mnohými svými formálními rysy i ideovým obsahem velmi připomínají stredoevropské a zejména české práce tohoto tématu. Analýza materiálu dokládá, že mistr z Rimini navázal jak na český parléřovský typ horizontální piety, tak o něco pozdější typ piety „krásné“. Pro oba tyto typy je charakteristické, že Marie sedí na trůně. Mohl je poznat v Porýní, kam byly vyváženy z Čech sochařské práce, jak o tom svědčí archivní zprávy i množství zachovaných soch — a mezi nimi i piet — z nichž některá jsou patrně českého původu a jiné vznikly pod nepochybným českým vlivem. Také v krajích na západ od Rýna se zachovaly ojedinělé příklady tohoto vlivu. Mohl je poznat také v Itálii, kde asi jistou dobu pracoval a kde značný počet sochařských piet svědčí o ohlasu českého umění, zprostředkovaného snad rakouskými zeměmi. Nejsou-li ve starším frankovlámském umění příklady typů, jichž používal mistr z Rimini, jsou z této oblasti známy piety jiného druhu a odlišné geneze. Jde tu o typ piety na Kalvárii s Marií polosedící na zemi, který vznikl v italském malířství první poloviny 14. století a pronikl brzo do západní Evropy. Četné příklady se zachovaly ve frankovlámském malířství koncem 14. století a také v sochařství se projevil vliv tohoto typu, který na počátku následujícího věku pronikl také do porýnské plastiky a byl přijat vlámským malířstvím 15. století. Mistr z Rimini jím však zůstal nedotčen a zůstal ve všech svých dílech tohoto tématu věren středoevropským typům piety s trůnicí Marií.