

CERCLE DE DOCUMENTATION ET D'INFORMATION

Vendredi 11 mai 1984

Le Grand Palais

Le Vendredi 11 mai, un car de 45 adhérents, avec Monsieur Fernand Labigne comme accompagnateur, gagnait, sous un crachin morose, le Grand Palais où se tenaient jusqu'au 24 juin une exposition des chefs d'oeuvre de la Peinture Américaine (1760 à 1910), une autre du Trésor de Saint-Marc, et une troisième consacrée à la collection privée, très diverse, de la famille Ménil.

LA PEINTURE AMERICAINE

La première, organisée par le Museum of Fine Arts de Boston, où elle a été présentée l'an dernier, reflète le nouveau jugement que l'on porte aujourd'hui sur la peinture américaine.

Jusqu'à présent, aucune rétrospective aussi importante de la peinture d'outre-Atlantique de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe n'avait été présentée en Europe : elle regroupe 110 oeuvres réparties sur un siècle et demi, c'est en dire l'importance, la variété et la richesse.

L'exposition s'articule chronologiquement autour de quelques grands thèmes, montrant l'opposition entre, d'une part, le goût d'une élite pour laquelle l'art se réduisait essentiellement au portrait, dont la qualité première doit être la ressemblance, et d'autre part, l'aspiration profonde des artistes attirés par la peinture d'histoire, le paysage, la nature morte, mais montrant aussi l'affranchissement progressif des artistes par rapport à l'Europe, et l'identification de leur art au pays américain lui-même.

C'est que les arts furent assez lents à se développer en Amérique : les difficultés matérielles des colons les détournèrent en effet longtemps du "superflu".

LA PORTRAIT.-

Boston étant alors la principale ville du continent, et un port très actif, enrichi par le commerce avec l'Angleterre, il n'est pas étonnant que ce soit dans cette région que les arts aient commencé à s'épanouir dans les années 1720.

On peut considérer comme leur "parrain", John Singleton Copley (1738-1875). Il est surtout connu pour ses portraits : riches commerçants et hommes politiques, généralement dans un décor sobre, les modèles sont accompagnés par les objets qui symbolisent

leurs activités ; le plus souvent l'artiste ne s'est pas attaché qu'à la simple ressemblance physique, il a cherché à exprimer la psychologie des personnages et il a su adapter son style minutieux au caractère de chacun de ses modèles.

L'un de ses chefs d'oeuvre, qui enthousiasma Reynolds, est le délicat portrait du "garçon à l'écureuil" (Fig. 1).

Mais pendant que Copley faisait de Boston la capitale artistique américaine, Philadelphie devenait l'autre pôle culturel de la nouvelle république grâce à l'étonnante famille Peale. Le père, Charles Willson (1741-1827), fut un maître du portrait rococo ("la famille Cadwalader"), élégant et raffiné, mais plus soucieux de mode que de psychologie.



Fig. 1.- Le garçon à l'écureuil.

Ses fils, qu'il avait prénommés Rubens et Rembrandt (fig. 2), s'acquirent une grande réputation de portraitistes mais sans atteindre jamais à la popularité de Gilbert Stuart (1755-1828). Celui-ci se préoccupait peu du décor et des accessoires précis et suggestifs : il considérait la ressemblance du visage et l'expression du regard comme les éléments essentiels d'un portrait ("Portrait de George Washington") (fig. 3).



Fig. 2.- Rubens Peale au géranium. (Rembrandt Peale.)



Fig. 3.- Portrait de George Washington. (Stuart)

Benjamin West (1738-1820) fut le premier artiste du Nouveau Monde à réussir une grande carrière en Europe. C'est à Philadelphie qu'il apprit à peindre des portraits mais c'est en Angleterre que sa réussite dépassa toutes ses espérances : il devint le peintre officiel de Georges III dès 1772 et succéda à Reynolds à la présidence de la Royal Academy 20 ans plus tard.

Si l'on veut bien admettre que le réalisme est l'une des constantes de la peinture américaine depuis son origine, il se traduit surtout dans la première moitié du XIXe siècle dans les portraits. Et c'est à juste titre que John Singer Sargent (1856-1925) fut surnommé le "Van Dyck moderne". Le "Portrait du Docteur Pozzi dans son intérieur" est une véritable symphonie de rouges intenses multipliés par virtuosité. L'extrême élégance du personnage "en négligé" justifie la référence au maître flamand. Dans le portrait de "Madame Pierre Gautreau" (qui défrayait la chronique du Tout-Paris), le modèle se détache nettement sur un fond neutre qui accentue la mise en scène solennelle et fascinante que cette "femme fatale" cherchait à susciter dans les soirées où elle apparaissait. Le tableau, exposé au Salon de 1884, fit scandale et l'artiste dut s'établir à Londres où il devint le portraitiste de la société élégante.

Eakins occupe une place à part dans l'art des Etats-Unis au 19e siècle (1844-1916). A partir des années 1890, il s'intéresse essentiellement au portrait, non comme la plupart des peintres américains depuis Copley, pour gagner sa vie, puisqu'il représenta surtout des membres de sa famille, des amis intimes, ou ceux qu'il admirait particulièrement, mais par intérêt psychologique.

Le "Portrait d'Amelia C. van Buren" est caractéristique de cette curiosité. Le modèle, assez peu flatté, a un air absent et mélancolique qui contraste avec la délicatesse de la robe rose. En fait, Eakins a transposé son propre état d'âme et ses préoccupations : solitude et difficulté d'être, car le modèle était naturellement plus enjoué (fig. 4).

Fig. 4.- Portrait d'Amelia van Buren (Eakins)



LE PAYSAGE.-

Celui-ci devient très prisé avec Th. Cole, chef de file de l'école de l'Hudson (1801-1848). Si des artistes comme Copley, C.W. Peale, avaient réalisé des oeuvres d'une très haute qualité, celles-ci se conformaient à la culture européenne. Dès le second quart du 19e siècle, en littérature comme en peinture, l'art américain s'identifia avec le pays américain : la nature devint l'un des thèmes artistiques majeurs et le paysage un véritable art national. Cole lui donna ses titres de noblesse en en faisant un art autonome. Il contemplait la nature avec passion, comme un lieu sacré et vivant, rempli de significations et de correspondances. Incapable de peindre directement sur le motif, à la différence des paysagistes français du 19e siècle, il laissait au temps le soin d'estomper les détails ordinaires.

Au retour du "Grand Tour" en Europe, il s'installe dans les monts Catskill où il peint des paysages réalistes qui célèbrent la grandeur et l'aspect sauvage de la terre américaine ("Rivière dans les Catskills"). Il exécuta aussi plusieurs cycles allégoriques comme "Le voyage de la vie" où il s'interroge sur la destinée de l'homme (1842). En 4 tableaux, il évoque les 4 phases de la vie, et cette allégorie est associée au rythme des saisons, depuis la luxuriance du printemps jusqu'aux ténèbres de l'hiver de la vie, seulement éclaircies par Dieu. Les symboles abondent : par exemple, une construction fantastique souligne l'espoir en l'avenir et les ambitions de la jeunesse (fig. 5).



Fig. 5.- Le voyage de la vie :
la jeunesse. (Cole)

Les années 1830-1840 marquent un tournant dans le développement de l'art américain car les artistes s'affranchissent alors totalement de l'Europe. "Le Grand Tour" ne paraît plus nécessaire, ni utile, ni opportun. Les paysagistes préférèrent peindre les "charmes vierges" de l'Amérique ; ils observent les variations de la lumière et de l'atmosphère plus que Cole ne l'avait fait (crépuscule, aurore, arc en ciel, orage ...).

Elève de Cole, Church exploita des thèmes toujours plus grandioses : "les chutes du Niagara" (fig. 6), "les icebergs" (fig. 7), réalisme dans les détails mais dont l'effet général exprimait la foi.

Citons au hasard de la visite : Lane, Heade, Bierstadt (1830-1902) qui révéla au public fasciné les splendeurs de l'Ouest dans des toiles où il exprime la pureté et la beauté grandiose des paysages (fig. 8).

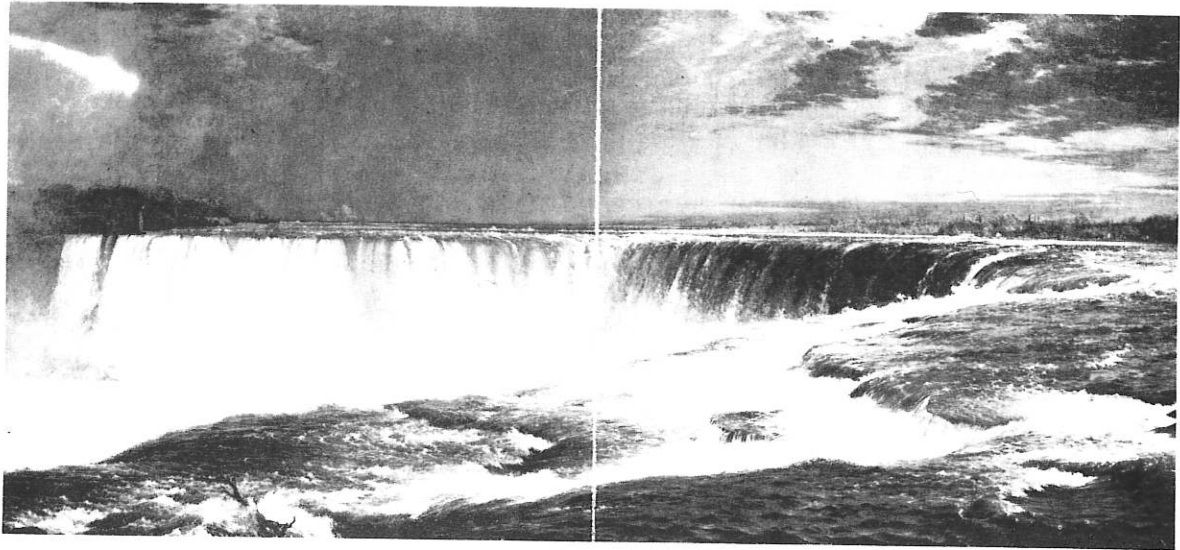


Fig. 6.

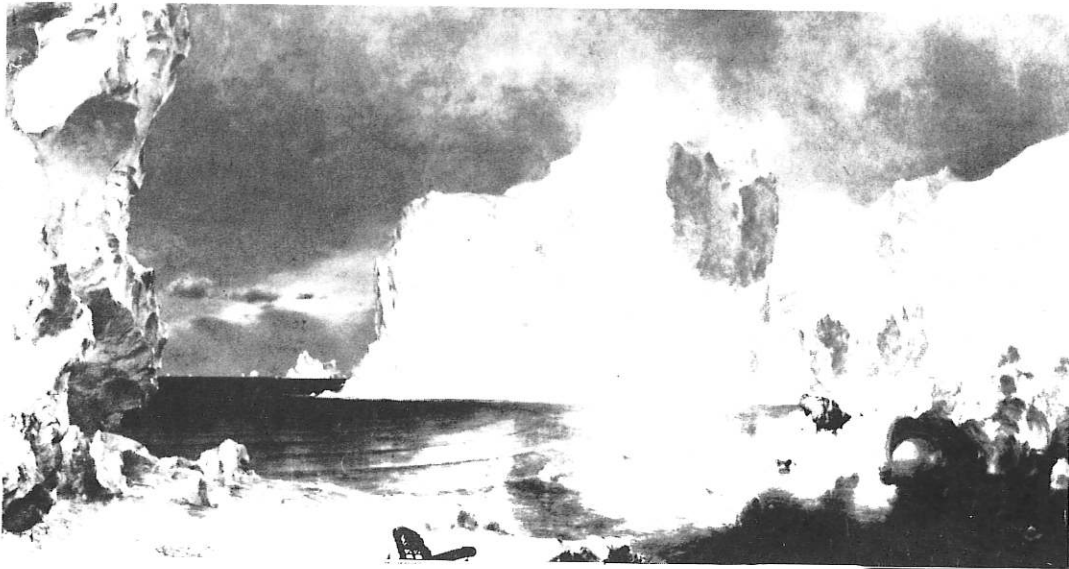


Fig. 7.



Fig. 8.

Fig. 6.- Les chutes du Niagara (Church)

Fig. 7.- Les icebergs (Church)

Fig. 8.- La Sierra Nevada en Californie (Bierstadt)

La sérieuse formation académique des artistes et l'absence de débouchés sur le marché américain expliquent en partie que les peintres ne se soient tournés vers l'Impressionisme que vers 1885-1890, et ils ne lui ont guère emprunté qu'une manière de peindre en plein air, comme W.M. Chase (1849-1916) dans "Le petit déjeuner en plein air".

Pour en terminer sur ce point, citons Homer (1836-1910), contemporain de Eakins, très individualiste et marginal comme lui. L'un et l'autre ont défini d'une manière différente un art proprement américain qui a dérouté leurs contemporains et a fait qu'ils occupent, au sein de celui-ci, une place à part mais très grande.

Dans ses paysages, Homer a su traduire sa personnalité. Mal à l'aise, il n'analyse ses souffrances qu'au travers de symboles alors qu'Eakins les avait exprimées d'une façon réaliste (fig. 9).

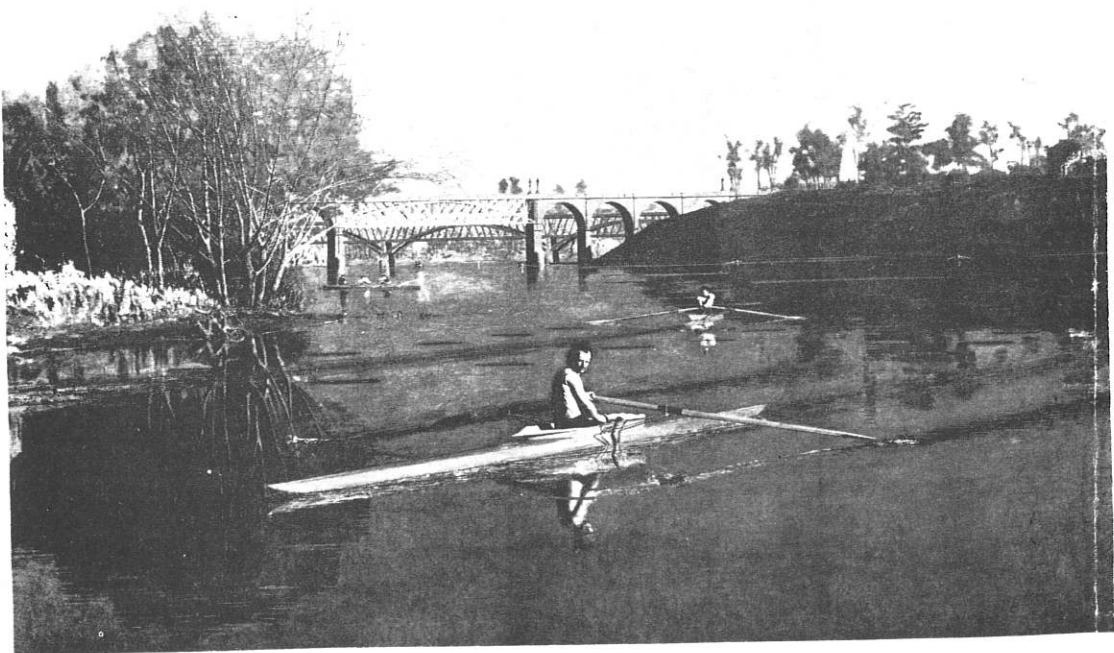


Fig. 9.- Max Schmitt à l'aviron (Eakins).

Ainsi la montagne protectrice qui transforme l'espace en un abri pour les enfants insoucians dans "Claquant du fouet !" est peut-être le signe d'un malaise de l'adulte, rejeté à l'arrière-plan (fig. 10).

Seuls les enfants et les Noirs trouvent grâce à ses yeux et rares sont les adultes qui ont la dignité des "Cueilleuses de Coton" où l'immensité des champs souligne la fatalité du destin.

En 1882 Homer quitta New-York et la civilisation pour



Fig. 10.- Claquant du fouet !
(Homer)

s'installer sur la côte du Maine. Il y finit sa vie en contact étroit avec la nature où son caractère asocial se trouvait à l'aise.

Il s'interrogea jusqu'à l'angoisse sur la place de l'homme dans l'Univers et suggéra l'importance de la mort dans "La Chasse au Renard" (fig. 11) où les rôles sont inversés : le renard est prisonnier d'une neige trop épaisse et devient la proie de ses anciennes victimes, et aussi dans la lutte de l'homme avec la mer.



Fig. 11.- La chasse au renard (Homer)

TABLEAUX D'HISTOIRE ET NATURES MORTES - SCENES DE GENRE.-

Le goût du réalisme dont j'ai déjà parlé a permis un prodigieux développement des tableaux d'Histoire, de la nature morte et du trompe-l'oeil.

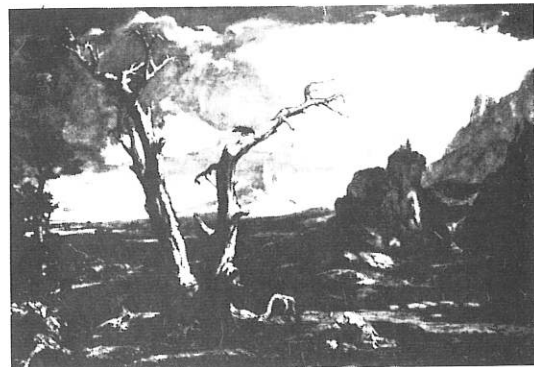
C'est à partir de son installation à Londres (1775) que Copley exécuta essentiellement des tableaux d'Histoire. Dans "Watson et le requin", c'est même un acte d'héroïsme authentique qu'il représente. Cette oeuvre témoigne en outre de sa connaissance des grands peintres européens (Titien, Raphaël dans le visage du marin, Rubens pour la composition en diagonale et l'asymétrie des personnages) (fig. 12).



Fig. 12.- Watson et le requin (Copley)

John Trumbull (1756-1843) entreprit une série importante de 14 toiles sur les principaux événements de la Révolution américaine. Mais son art laissa ses compatriotes indifférents ("Sortie de la garnison de Gibraltar"). Par contre, W. Allston (1779-1843), profondément marqué par la peinture italienne (Titien et Salvator Rosa dont l'influence se retrouve dans "Elie dans le désert" fig. 13) connut la réussite.

Fig. 13.- Elie dans le désert
(Allston)



Les années de 1830 à 1880 constituent l'âge d'or de la peinture américaine qui s'épanouit et où l'on voit un grand développement de la Scène de genre qui connaît un très vif succès avec ses personnages pittoresques, typiques d'une vie nationale si variée et si différente de l'Europe en général et de la vie anglaise en particulier.

On a l'impression que le peuple et les artistes américains prennent conscience qu'après les nations de l'Antiquité et du Vieux monde ils naissent à l'Histoire et veulent marquer leur originalité.

Avec Sydney Mount (1807-1868) se manifeste une nouvelle tendance caractéristique, loin de toute influence européenne : ses oeuvres représentent la vie rurale et ses distractions plutôt que la difficulté du labeur. Dans "La sieste" il peint une vision sereine de cette vie, nouveau pays de cocagne où l'aisance se mêle parfois aux problèmes sociaux contemporains. Richard Caton Woodville (1825-1855) dans "Nouvelles de la guerre du Mexique" (fig. 14), regroupe ses personnages sous un porche, créant un microcosme d'où les femmes et les Noirs sont exclus.



Fig. 14.- Nouvelles de la guerre du Mexique (Woodville)

Dans les Scènes de genre, G.C. Bingham (1871-1879) a représenté la fascination des Américains de l'Est pour cette vie de ce qui était alors la frontière ouest et il a exprimé la vision mythique que la nation avait d'elle-même. Il construit ses paysages par plans superposés et détache ses personnages au premier plan sur un décor sans profondeur ("Joueurs de cartes sur un radeau", "Marchands de fourrure descendant le Missouri", fig. 15). Les personnages figés arrêtent leurs activités et regardent le spectateur. Ses toiles sont remarquables par l'atmosphère, la subtilité des passages et les dégradés de couleurs qui suggèrent la profondeur absente des premières oeuvres.



Fig. 15.- Marchands de fourrures descendant le Missouri (Bingham).

Nous avons vu que le réalisme était l'une des constantes de la peinture américaine. A partir de 1850 il se manifeste sous la forme de la nature morte, genre qui ne fut réellement à la mode qu'après la guerre de Sécession. Comme dans la tradition hollandaise, ces oeuvres, exécutées pour la bourgeoisie commerçante, expriment l'abondance.

Heade, à la suite de nombreux voyages en Amérique Centrale et du Sud, représenta des oiseaux très colorés ("Combat de deux colibris aux deux orchidées" fig. 16) dans des décors tropicaux. Il

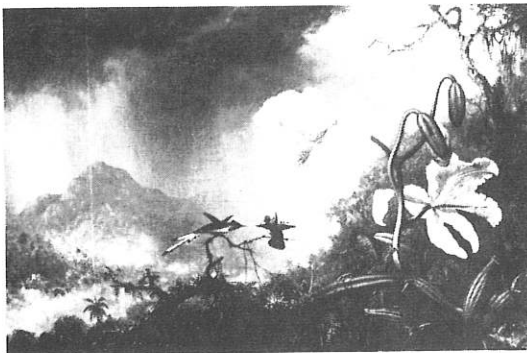


Fig. 16.- Combat de deux colibris
aux deux orchidées (Heade)

disposa aussi de grandes "Fleurs de magnolias" sur des fonds de velours qui expriment la sensualité.

De nombreuses natures mortes se rattachent au trompe l'oeil et ne sont pas sans évoquer certains aspects de l'art moderne européen, mais avec une pointe d'humour spécifique, "Le tiroir du Célibataire" qui regroupe les accessoires évoquant la vie libre d'un célibataire, des photographies de femmes (même nues, mais oui !), des tickets de théâtre, du tabac, la photographie et la propre caricature du peintre, l'évocation d'un bébé (?!), de John Haberle (1856-1933).

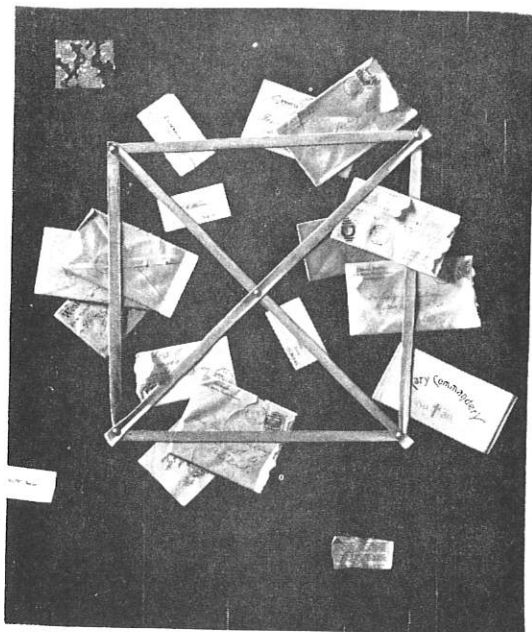


Fig. 17.- Le porte-lettres
de M. Hulings (Harnett).

"Le porte-lettres de M. Hulings"(fig. 17), de W. M. Harnett (1848-1892) le maître de cette peinture morte illusionniste dont le succès fut très vif auprès d'une bourgeoisie peu cultivée et dont la critique considérait l'oeuvre comme une supercherie (tout en admirant la technique qui accentuait le volume et définissait nettement les formes par le jeu de la lumière).

Mais parmi les précurseurs, n'oublions pas le fils aîné de Ch. W. Peale, dont la "Vénus sortant des eaux" (fig. 18) est un modèle de trompe l'oeil : son humour en fait une oeuvre unique dans l'art américain du 19e siècle (1823). Et ce genre devint une forme populaire de l'art national, dont les racines vivaces partirent de Philadelphie et qui semble avoir été pratiquée en Amérique à une plus grande échelle et avec plus d'originalité qu'en Europe.

Notons, en conclusion de cette visite "panoramique", qu'après la guerre de Sécession et une désaffection pour l'Ancien Monde, l'attrait de l'Europe sur les artistes se fait de plus en plus fort. Bon nombre de peintres (Whistler, Sargent, Inness ...) habitent longtemps l'Europe, en particulier Paris ; la plupart d'entre eux ont étudié

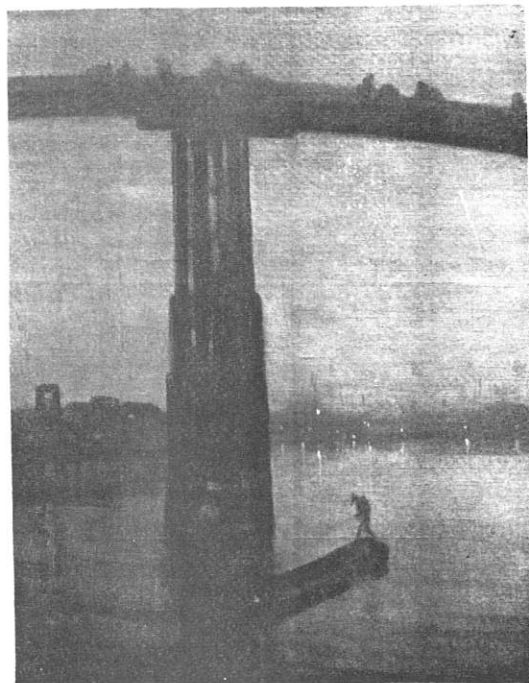


Fig. 18.- Vénus sortant des eaux (R. Peale)

dans les ateliers de maîtres académiques (comme Carolus Duran, Gleyre, Cabanel et surtout Gérôme). Mais quelques-uns furent parmi les rares avec Whistler (qui fréquenta les artistes d'avant-garde comme Manet) et Childe Hassam (1859-1935) à se tourner vers l'Impressionnisme. De Whistler, dont le Louvre possède une oeuvre maîtresse ici présentée "Portrait de la mère de l'artiste" qui est l'oeuvre américaine la plus importante des collections françaises, nous admirons aussi "Le Nocturne en bleu et or : le vieux pont de Battersea" : quelques touches vives rehaussent l'atmosphère humide de cet espace suggéré, dilué, dans la transparence des bleus (fig. 19).

Fig. 19.- Nocturne en bleu et or, le vieux pont de Battersea.

(Whistler)



C'est Mary Cassatt qui joua un rôle important dans cette dernière évolution de l'art américain du 19^e siècle. A son arrivée en France elle se lia avec Degas et exposa avec les Impressionnistes français de 1877 à 1886. Sa peinture fut influencée par Degas et les estampes japonaises. Ses tableaux constituent des variations autour du thème de l'intimité entre des jeunes femmes et leurs enfants, dans un univers clos où le regard des personnages ignore souverainement l'intrusion des spectateurs (fig. 20).



Fig. 20.- La toilette de l'enfant (Cassatt)

Les membres du Cercle auraient souhaité prolonger leur visite mais les exigences despotiques d'une caissière mal lunée - préposée à l'accueil (!!) - amputa le temps disponible d'une grosse demi-heure.

LE TRESOR DE SAINT-MARC

Là aussi, le temps parut court et nous nous serions bien attardés avec délectation devant la plupart des objets exposés.

Le trésor de Saint-Marc de Venise est aujourd'hui le seul des grands trésors d'église qui ait survécu et, malgré les aléas de son histoire et les pertes qu'il a subies au cours des âges, il demeure le plus fabuleux trésor de l'Occident. Si, dans ce

trésor la part de Byzance et des oeuvres antiques est la plus considérable, il ne faut pas négliger la part très importante de l'orfèvrerie vénitienne ou occidentale, ni les objets des arts de l'Islam dont le trésor renferme quelques uns des plus beaux exemplaires subsistants, comme l'aiguière d'Al-Aziz-Billah (fig. 1), ou le célèbre bol de turquoise (fig. 2) qui excita la curiosité de Montfaucon, l'intérêt de Montesquieu et de tous les savants et voyageurs passés.



Fig. 1.- L'aiguière d'Al-Aziz-Billah

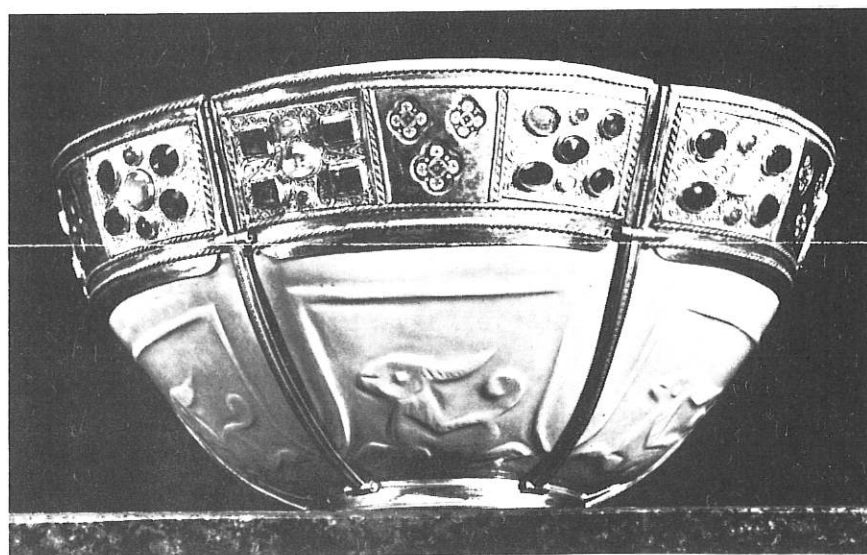


Fig. 2.- Bol de turquoise

Plus de 40 pièces sont offertes à l'admiration des visiteurs pour la première fois, et d'une manière fort originale. Chaque salle est plongée dans l'obscurité ; seuls sont éclairées les vitrines d'exposition où resplendissent de tout leur éclat les objets en cristal de roche, en or, les émaux, les pierres précieuses, d'où naît un éblouissement unique et fascinant. A noter une autre originalité de cette exposition qui présente aux côtés des objets de Saint-Marc les quelques vestiges subsistant des trésors français comparables, en tout ou partie, à certaines des pièces du trésor vénitien. Cette confrontation avec quelques-unes des oeuvres les plus insignes des collections françaises n'en fait que mieux ressortir le caractère exceptionnel de celles du trésor.

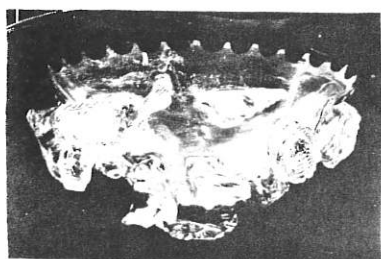
ANTIQUITE.-

Le trésor de Saint-Marc conserve encore aujourd'hui quelques rares oeuvres antiques et du Haut Moyen-Age qui sont parfois les seuls exemplaires conservés d'une technique ou d'un aspect des arts précieux antiques.

Parmi ces pièces uniques, le seau de verre pourpre, seul verre antique gravé en intaille et complet que l'on connaisse (fig. 3), probablement d'origine alexandrine, en raison de son décor dionysiaque ;



Fig. 3.- Seau de verre pourpre



La lampe de cristal de roche taillée à décor d'animaux marins (dauphin, crabes, poisson, coquilles taillés dans la masse mais évidés intérieurement par une véritable prouesse technique.

Fig. 4.- Lampe de cristal

Admirons aussi la grande coupe de sardoine (fig. 5) de plus de 2 kilos, et la grande aiguïère d'agate du trésor, étonnante par ses dimensions et par son anse en forme d'animal stylisé, taillée dans la

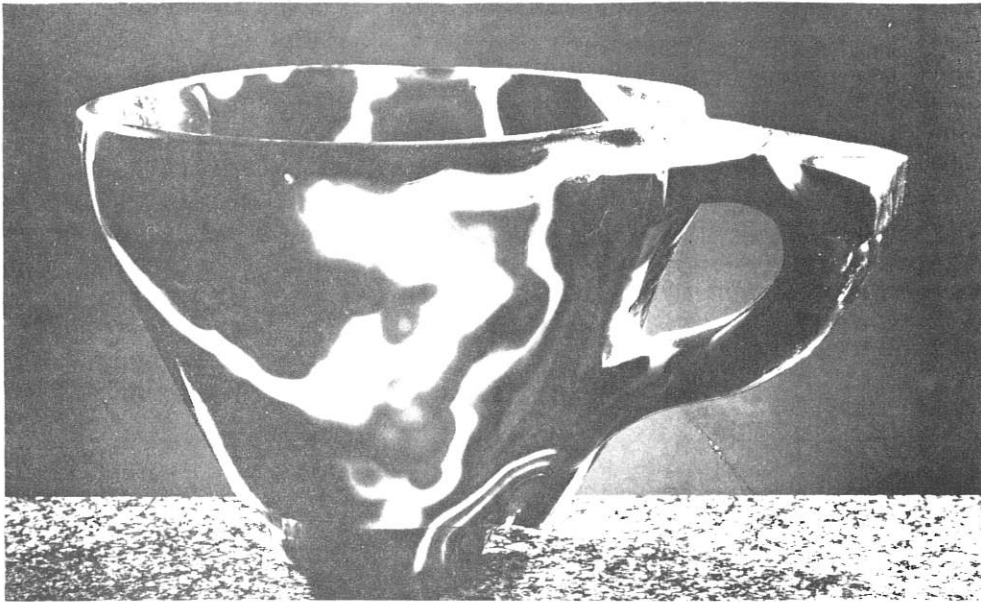


Fig. 5.- Coupe de sardoine.

masse. L'étude de cette sculpture qu'on appelle "glyptique" mériterait un développement important mais la place nous est malheureusement limitée.

Deux pièces du trésor de Saint-Marc de la fin de l'Antiquité rappellent avec éclat comment le monde chrétien s'est coulé dans les structures de l'Antiquité et s'est exprimé à ses débuts avec un vocabulaire hérité de l'antiquité païenne. Le "ciborium d'Anastasia", petit monument en forme de baldaquin taillé dans un seul bloc de marbre blanc était sans doute destiné à abriter un ciboire ou une colombe eucharistique. Le sedia di san Marco (fig. 6), trône de calcaire, affecte la forme de nombreux sièges du Bas-Empire ; il est orné de reliefs de tous côtés, sur toutes les faces : l'Agneau, les 4 fleuves du Paradis, la Croix, les symboles des Evangélistes, établissant un parallèle entre tous ces thèmes.



Les ouvertures pratiquées à la base prouvent qu'il a servi de reliquaire, et ce dès l'origine, puisque l'une au moins des deux ouvertures est intégrée dans le décor.

Fig. 6.- Le sedia di San Marco.

ART BYZANTIN.-

On ne connaîtrait pratiquement rien de l'évolution des arts précieux byzantins depuis la fin de la crise iconoclaste (843) jusqu'à la chute de Constantinople (1453) sans le trésor de Saint-Marc qui en possède tous les jalons.

La "grotte de la Vierge" (fig. 7) est un témoin exemplaire des métamorphoses des objets précieux au cours des temps. Elle se compose d'un petit monument de cristal de roche antique monté à l'envers sur une couronne byzantine et abrite une statuette de la Vierge en argent doré ; le petit monument de cristal pouvant servir, à l'origine, de réceptacle à une statuette d'empereur (partie supérieure d'un sceptre ?) ou de divinité.

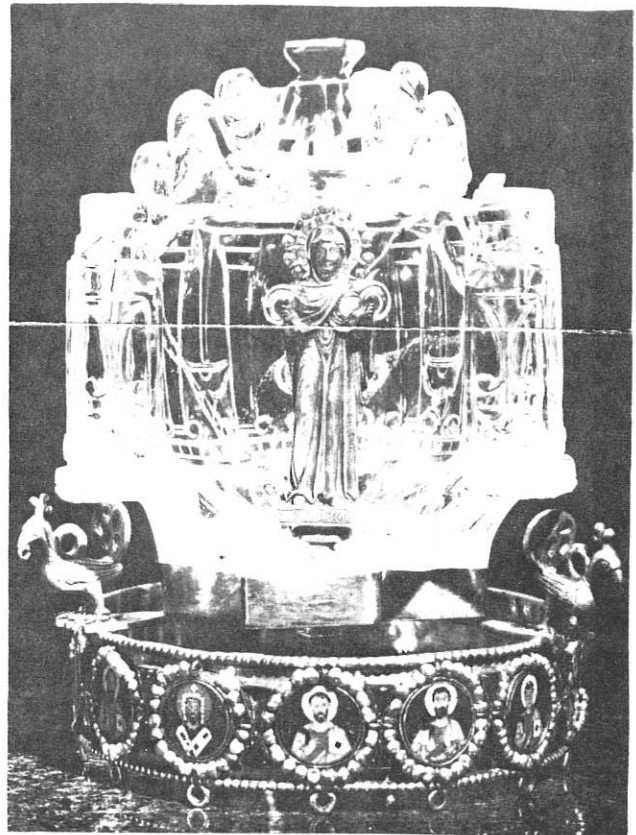


Fig. 7.- La grotte de la Vierge.

Dans l'empire byzantin, sous les Macédoniens, toutes les techniques des arts précieux connurent un éclat sans précédent : ivoiriers, verriers, lapidaires, orfèvres et miniaturistes travaillèrent en étroite collaboration, avec un génie commun, qui sut fondre les modèles de l'Antiquité, les influences orientales et la tradition chrétienne dans une suite de chefs-d'oeuvre profanes et religieux.

L'oeuvre dans laquelle s'incarne le plus parfaitement l'esprit de la Renaissance Macédonienne est sûrement le grand vase de verre pourpre à décor émaillé. Sa monture d'argent doré toute d'élégance et de sobriété, semble avoir été conçue pour souligner son galbe harmonieux et son décor raffiné. Exceptionnel par ses dimensions il l'est aussi par la qualité de son décor profane. Chacun des sept grands médaillons de sa panse contient un personnage mythologique qui se détache sur le fond pourpre à la manière d'un camée. Les figures possèdent la nonchalance de la statuaire antique et montrent ce que la Renaissance du Xe siècle doit à l'art de l'Antiquité classique. Quant aux rosettes qui entourent les médaillons, elles transcrivent, sur le verre, celles des coffrets d'ivoire byzantins dits "à rosettes" des Xe et XIe siècles.

C'est à la fin du Xe siècle ou au début du XIe qu'il faut attribuer la célèbre icône de Saint-Michel en buste du trésor (fig. 8).



Fig. 8.- Icône de Saint-Michel.

L'archange revêtu du vêtement impérial constellé de pierres, sceptre en main, se détache sur un fond de filigranes d'or très serrés, à l'exécution soignée et au dessin sévèrement ordonné, soulignant, par leur rigueur, le caractère hiératique de l'archange. Notons le décor de petites fleurs d'émail rouge inscrites dans des losanges à fond bleu bordés de blanc du nimbe, et les émaux bleus ponctués de blanc des ailes. Les médaillons du cadre contiennent des émaux sur or et semblent transcrire dans le verre et l'or les subtiles finesses des plus beaux manuscrits de Basile II. On comprend mieux devant cette icône la fascination exercée par Byzance et ses richesses sur l'Occident médiéval.

Il faudrait s'arrêter sur la perfection d'une série de calices (fig. 9, 10) : palmettes luxuriantes, émaux, maîtrise du galbe,



Fig. 9, 10 - Calices.

anses ajourées (tour de force particulier à la glyptique antique), tant elle suscite l'admiration.

L'adéquation parfaite à Byzance sous les macédoniens entre matière, forme et destination d'une oeuvre, l'équilibre entre le luxe et la rigueur, se transforme au XIIe siècle en une plus grande recherche de l'effet décoratif. A cet égard, le décor émaillé de l'icône en pied de l'archange Saint-Michel est exemplaire (fig. 11).

La figure de l'archange se détache sur un fond entièrement émaillé dont la partie inférieure manifeste un esprit d'invention et une technique tout-à-fait exceptionnels. La souplesse et la minceur des cloisons, la transparence de l'émail rehaussé de petits ornements opaques (coeurs, perles, gouttes) est caractéristique des recherches de l'époque, comme le décor entièrement émaillé de la cuirasse de l'archange ou, surtout, l'émail rose légèrement translucide, appliqué sur le visage en relief, qui représente un tour de force technique. Les médaillons ovales ornés chacun d'un couple de saints militaires, aux vêtements surchargés d'ornements, témoignent aussi du primat de l'effet décoratif propre aux émaux de cette époque.



Fig. 11.- Icône en pied de l'Archange Saint-Michel.

ISLAM.-

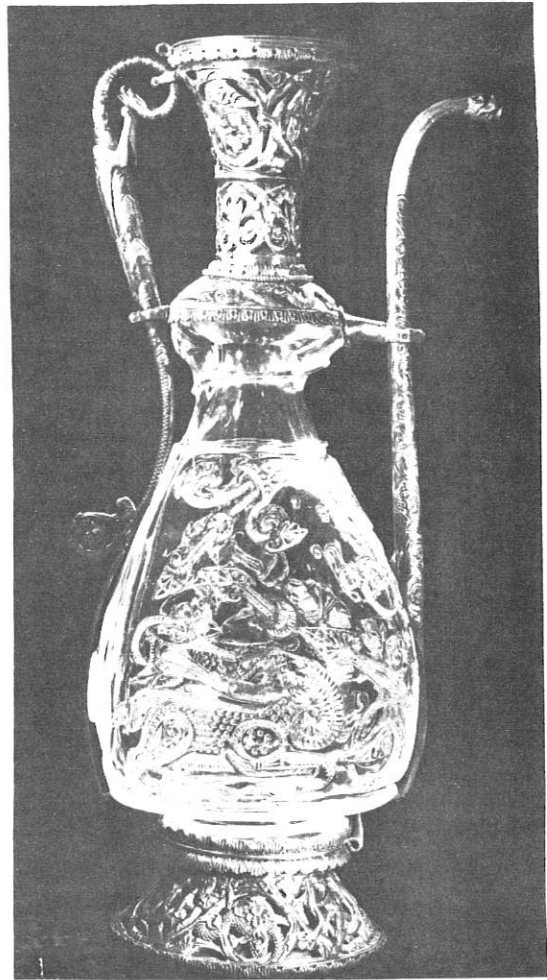
Le trésor de Saint-Marc possède aussi quelques-unes des plus belles oeuvres des arts anciens de l'Islam (en raison des échanges commerciaux entre Venise et les Empires perse et ottoman). L'aiguière au nom du calife Al-Aziz-Billah (975-996), en cristal de roche sur socle d'or, est une des plus célèbres : bec proéminent, col souligné de deux moulures, panse en forme de poire, base annulaire, bouquetin bondissant, pattes repliées ; lions affrontés ; décor végétal stylisé ; arabesques et palmettes ; tous ces détails reflètent une réminiscence des arts de la Perse antique.

Une autre aiguière de forme et de décor analogues, provenant du trésor de Saint-Denis se trouve au Louvre.

Comme l'aiguière d'Al-Aziz-Billah, l'aiguière de cristal de roche de la burette aux béliers (fig. 12) présente également toutes les caractéristiques des aiguières de cristal de roche de l'Égypte de la fin du Xe siècle, avec ses palmettes stylisées et ses béliers affrontés.

On peut aussi la comparer avec une autre burette du trésor sur le pied et le col, les rinceaux habités, travaillés à jour, où des petits personnages luttent avec des animaux ou des monstres qui évoquent ceux du portail central de la basilique.

Fig. 12.- Aiguière de cristal de roche de la burette aux béliers



Les thèmes animaliers, chers aux arts de l'Islam, se retrouvent aussi sur une des oeuvres les plus célèbres du trésor, la coupe d'un vert laiteux (fig. 13) en verre opaque imitant la turquoise, et taillée et gravée à la roue, technique particulière à l'Iran et à l'Irak des IX-Xe siècles, unique par sa couleur, sa forme et son décor de lièvres stylisés. C'est un témoin caractéristique de la Renaissance macédonienne.

MONTURES ET OEUVRES OCCIDENTALES.-

En 1231 un incendie ravage la sacristie de Saint-Marc. Seuls ont échappé aux flammes les 3 plus précieuses reliques du trésor : l'ampoule du Saint-Sang, la relique de la vraie Croix et le chef de Saint Jean-Baptiste. Les orfèvres vénitiens doivent alors adapter, restaurer ou créer des objets nouveaux pour les besoins de la basilique.

Ainsi pour abriter la petite ampoule du Saint-Sang, les Vénitiens se servirent d'une lampe ou d'un brûle-parfum en forme

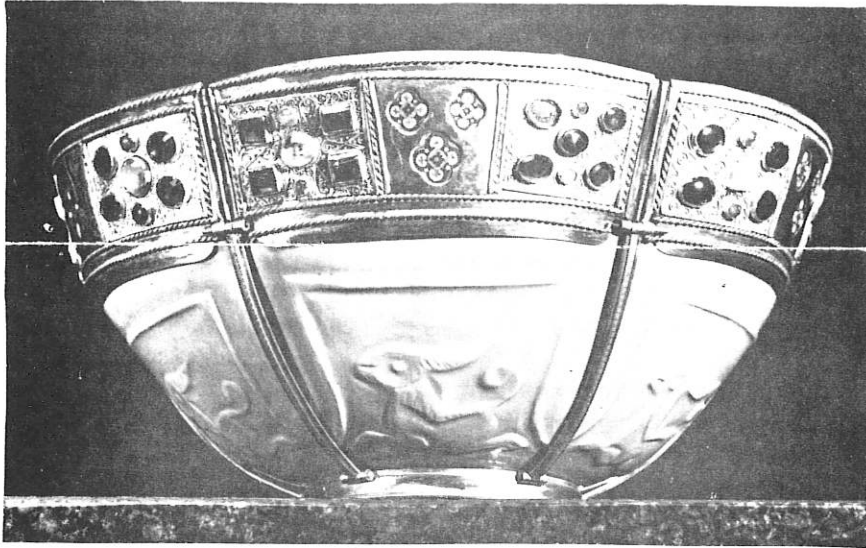


Fig. 13.- Coupe d'un vert laiteux.

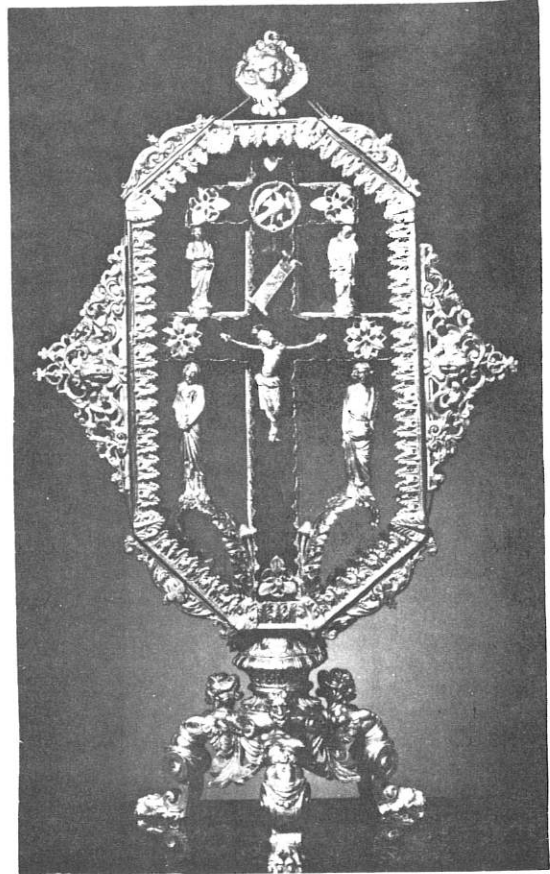


Fig. 14.- Brûle-parfum en forme d'édifice à coupole.

d'édifice à coupole (fig. 14) qui évoque le modèle des églises byzantines. Le décor couvre toutes les parties visibles ; de nombreux éléments : motifs ajourés imbriqués, palmettes, fleurons pointus, griffons, lion à la cuisse timbrée d'une palmette, appartiennent à l'Orient ; d'autres, comme un putto émergeant d'un panier, ou un centaure, se retrouvent dans le décor des coffrets d'ivoire byzantins. Mais les créneaux appartiennent à l'Occident. L'oeuvre a donc été exécutée dans un milieu fortement imprégné d'influences byzantines et orientales, mais aussi ouvert sur l'Occident (Italie du Sud ou Venise). D'ailleurs les masques d'hommes barbus ou les guerriers armés de massues et de petits boucliers ronds apparaissent dans le décor des portes de bronze des églises d'Italie du Sud.

Une place à part revient au reliquaire de la Vraie Croix (fig. 15) d'Henri de France enfermé dans sa monstrance du XVII^e siècle. La croix cantonnée des figures en ronde-bosse d'or de l'Eglise et de la synagogue (en haut) de la Vierge et de Saint-Jean, repose sur deux longues feuilles qui jaillissent de la base et s'incurvent vers l'extérieur. Le style des 4 statuettes s'intègre parfaitement aux oeuvres des années 1200 de la région rhéno-mosane (d'où était originaire l'artiste créateur) : verticalité des plis de St Jean, finesse des drapés de la Vierge, qui annoncent la sculpture gothique de Strasbourg ou de Paris vers 1220. Le Christ lui-même est un des premiers christes gothiques.

Fig. 15.- Reliquaire de la Vraie Croix d' Henri de France



Les Vénitiens surent aussi s'acquérir une réputation incontestée dans le domaine de la taille du cristal de roche et du verre.

Les influences conjuguées de Byzance et de l'Occident gothique à Venise, au début du XIV^e siècle se distinguent aussi sur le coffret reliquaire des Quatorze Saints d'Orient (fig. 16 : détails ico-



Fig. 16.- Coffret reliquaire des Quatorze Saints d'Orient (détail)

nographiques byzantins et cadre architectural gothique.

Au cours du XIV^e siècle, les orfèvres vénitiens se détachent de plus en plus des modèles de Byzance, même s'ils leur gardent leur respect, et font preuve d'une beaucoup plus grande originalité (calice de serpentine et navette à encens). Quant à la grande crose des patriarches de Venise au début du XV^e siècle, elle s'inscrit dans la tradition de l'orfèvrerie vénitienne médiévale, encore que certains détails (le saint Marc, les rinceaux de la volute de la crose, les arcatures et les niches complexes du noeud) nous introduisent déjà dans une autre esthétique, celle de la Renaissance.

Et nous sortons doublement éblouis, par le retour à la lumière et surtout par le souvenir des chefs-d'oeuvre trop brièvement admirés ...

LA RIME ET LA RAISON

Dominique et Jean de Ménénil étaient français jusqu'à ce qu'ils se fixent en 1940 aux Etats-Unis. Grosse fortune, pétrole, etc ..., le genre "Dallas", la vulgarité en moins et la passion de l'art en plus, contrairement aux Ewing ! ...

"Je n'aime pas vraiment collectionner" prétend Madame du Ménénil. Et pourtant pendant 40 ans, elle va accumuler une incroyable collection d'oeuvres d'art que lui envient tous les musées du monde : pratiquement toute la mémoire de l'humanité depuis l'origine des temps (petit os gravé de l'époque du paléolithique, 15000 ans avant Jésus-Christ) jusqu'à l'art américain le plus contemporain (Andy Warhol ou Dan Flavin).

Cette collection s'est d'abord constituée au gré des coups de coeur et des coups de foudre des Ménénil jusqu'à ce qu'un père dominicain, le père Couturier leur ouvre vraiment les yeux sur l'art, affinant leur goût et les faisant entrer dans les arcanes de l'art de leur temps.

Pour Dominique de Ménénil l'art n'est plus seulement affaire d'esthétique ou de délectation individuelle, mais voie d'accès à la spiritualité de l'homme, une sorte d'oecuménisme transcendant aux divisions nationales, raciales et religieuses du monde.

On peut donc voir dans cette exposition un merveilleux ensemble de peinture contemporaine avec tout le gratin américain, puis on glisse vers un modernisme plus familier : un remarquable Picasso, Braque, Dubuffet, Léger, Klee) un nombre époustouflant de Max Ernst (la collection en comporte 120) et de Magritte (80 pour l'ensemble de la collection), etc, etc ... ; on poursuit en descendant dans les époques tout en montant dans les escaliers, par le début du siècle, avec des tableaux assez curieux des XVIII^e, XVII^e et

XVIe siècles, fantastiques et exotiques, pour finir par l'art primitif (africain, Cyclades, eskimo).

Notons que l'exposition s'ouvre sur un montage de J.P. Raynaud présentant : l'os gravé paléolithique, une splendide sculpture en pierre du Nigéria, un reliquaire en or byzantin du VIe siècle et une éponge bleue monochrome d'Yves Klein, symbole d'un art unique dans sa diversité.

On sort de cette exposition comme d'un rêve où l'art parle un langage universel, où la beauté circule et s'exprime en d'étonnantes correspondances : un Max Ernst au sein de sculptures africaines, une aquarelle de Cézanne à côté d'une idole féminine des Cyclades plus vieille de 4000 ans, allégés d'un certain nombre de préjugés et le regard comme lavé ...