CDU 7.034:7.033.5(469)

STYLE MANUELIN ET SPÄTGOTIK: LES CRITIQUES DU SYMBOLISME MARITIME

Paul Antoine Evin

> Songeries, chimères, vous n'allez tout de même pas, historien, les prendre au sérieux!
>
> Lucien Febvre

Avant que la Renaissance ne s'impose au Portugal sous le règne d'Emmanuel le Fortuné (1495–1521), la décoration appliquée aux monuments construits ou modifiés pendant, environ, les vingt années qui suivirent son avènement, présente, surtout pour souligner les portails et les baies, une expression et des éléments très caractéristiques. Par l'admiration et l'étonnement que ce décor à suscités, il a mérité le nom de *style manuélin*.

Nous allons tenter d'etablir qu'au lieu d'être étudié dans le contexte de l'art de son temps, ce style a souffert d'une interprétation tapageusement romancée.

Germain Bazin, [1] bien connu pour ses travaux sur le Baroque au Portugal et au Brésil définit ce style manuélin comme "un dérivé arborescent du Spatgotik", terme que nous conservons, comme lui, en allemand car la traduction française "Gothique tardif" désigne moins expressement cette manifestation artistique. Toujours selon Bazin son foyer principal est en Saxe, en Bavière et en Souabe. Il apparaît aussi en Bohème. Il est remarquable par son architecture autant que par sa décoration monumentale. Mais c'est surtout par la nouveauté de son décor, qu'il tend, à la fin du XVè s. à se propager à l'Ouest de l'Europe.

Notre attention ne sera retenue ici que par son vocabulaire décoratif dont les analogies avec celui qu'emploie le Manuélin sont flagrantes. Un signe particulier commun à toutes ses manifestations, par lequel on peut le suivre à la trace, est la branche élaguée, amputée de ses rameaux dont il ne subsiste qu'une amorce ou la saignée. C'est *l'Astwerk* [2] du Spätgotik, privé de tout feuillage et de toute flore et dont on représente parfois les racines desséchées,

ramifiées, comme arrachées à la glèbe.

La vogue du tronc dépouillé s'impose principalement pendant le quart de siècle qui précède et celui qui suit l'an 1500. Cette constante pourrait mériter à cette époque le nom de *demi-siècle de l'arbre sec.* (fig. I)

Le Portugal, plus vigoureusement qu'ailleurs, cultive cette ordennance de tiges, de branches et de troncs sans feuillage qui s'insère dans la modénature ou se substitue à elle. Il confère ainsi à l'Astwerk une function architecturale plus accusée qu'en d'autres pays, en Espagne par exemple, où le même motif apparaît fréquémment mais dispersé, appliqué comme un décor. L'Astwerk est un des signes par lesquels le Spätgotik tente un renouveau du Moyen-Age. (fig. 2)

Wolfflin [3] cite Dehio qui écrit: "Qu'on ne parle plus de l'esprit attardé du *Spätgotik*. Le gothique germanique est un baroque virtuel. Ce qui est opposé à la Renaissance n'est pas le Gothique déjà mort, mais le très vivant Baroque." Bien avant Dehio Herculano déclarait de son côté, que le style manuélin represente la résistance du Portugal au style de François Ier.

Eugenio d'Ors [4] a fait un sort au chef-d'oeuvre, tant du Manuélin que du Gothique tardif, qu'est la fenêtre, depuis lors fameuse, de Tomar (1510) en la consacrant définitivement comme un prototype et une anticipation du Baroque.

Victor L. Tapié, [5] l'auteur du fameux ouvrage "Baroque et classicisme". Annonce l'avenir: "La Renaissance n'absorbe pas tout, et, par dessus son régne, on verra se renouer les liens avec les styles qui l'ont précédé." Le Spätgotik est le lien entre le Moyen-Age et le futur Baroque.

Bialostocki, [6] qui a résumé toutes les hypothèses au sujet du Spätgotik, lui donne un sens antigothique. En fait, il s'oppose au flamboyant et rien n'est risqué comme de le confondre avec lui, bien qu'il puisse être associé à des géométries flamboyantes. On peut même lui concéder suivant certains, l'importance d'un style autonome. Bornons-nous à voir en lui un gothique *rétif.* Rétif, il l'est depuis ses origines bourguignonnes parceque sa formation et son expansion à l'Est du domaine royal expriment une insurrection latente, contre le gothique traditionnel, héritier de l'Opus Francigenum.

En revanche, il s'est frayé à la fin du XVè, une voie vers le Portugal par l'Espagne, séjour privilégié des Maîtres d'oeuvres allemands où il apparait dans le style dit Isabélin. En vertu de l'éloignement qui lui laisse les coudées franches au Portugal, il en vient à s'exprimer dans ce pays à une échelle puissante avec une pesanteur dont il tire ses meilleurs effets.

Il semble bien que ce soit ce style différent, de fraîche renommée, de souche gothique rassurante, mais d'expression inattendue qui a séduit Emmanuel le Fortuné comme si ses forces vives avaient pu tenir la Renaissance en échec. Ce monarque a trouvé dans cet "Art nouveau", fin de siècle, conforme au goût de luxe de l'époque, une occasion d'attirer l'attention sur son royaume projeté par ses exploits et sa richesse au premier plan de l'actualité. Il le fit sien avec ostentation en lui faisant porter bien haut la sphère armillaire et la croix évidée de l'Ordre du Christ.

Il eut donc paru logique de situer ce baroque portugais précoce dans le contexte européen de l'art contemporain, de montrer les voies et les conditions

suivant lesquelles le Spätgotik s'est propagé jusqu'au Portugal, d'indiquer les motifs qui l'on fait adopter et adapter par Dom Manuel [7]. Telle est la voie qu'aurait dû suivre normalement, l'étude du phénomène artistique manuélin.

Malheureusement, le sort en a décidé autrement. Le style manuélin n'est guère connu que par des métaphores nautiques. La rêverie des historiens romantiques du XIXè s., l'oeil trompé comme à la lecture d'un rébus, par l'aspect insolite de ce vocabulaire décoratif, s'est fouvoyée jusqu'à discerner dans certains motifs manuélins, particulièrment à Tomar, une .imagerie maritime aux emblêmes presque folkloriques: cordages, madrépores, filets de pêche, voilures. Ces historiens, ces écrivains, ces voyageurs du XIXè s. ont cédé à l'exaltation d'attribuer ainsi comme premier mérite à la décoration manuéline un symbolisme maritime commémoratif des grandes navigations portugaises de l'époque.

Cette trouvaille a fait souche au XXè s. . L'idée suggérée par des impressions sans le moindre appui scientifique, portée par son triomphalisme séduisant, à tourné au poncif, à la légende rhétoriquement cultivée, à la promotion touristique.

Enfin, à une époque où la Portugal, avec quelques nations européennes était traumatisé par l'éffondrement imminent de son empire colonial, la fiction a été politiquement manipulée à des fins patriotiques ou impérialistes. Elle en est devenue tabou.

Notons bien que de telles allusions commémoratives ne sont jamais mentionnées au XVIè s. ni ensuite, avant le Romantisme. Au XVIè s., un humaniste tel que Damião de Gois, connu pour son goût des Arts et ses relations avec les artistes, se fait l'historien de Dom Manuel. Il consacre un chapitre à énumerer et décrire les monuments construits ou réformés sous son règne sans jamais souligner une telle particularité pourtant susceptible de mériter l'attention d'un panégyriste du monarque. Rien en ce sens, non plus, chez Jeronymo Osorio, auteur du "De rebus Emmanuelis gestis". Gil Vicente, auteur et orfèvre ne célèbre, en son oeuvre, rien de tal. Enfin, pas un vers à propos chez celui qui fait dola mer et des grandes navigations portugaises le thème illustre des "Lusiades".

Les voyageurs nonbreux et couvent qualifiés qui visitent le Portugal et laissent des écrits à son sujet pendant les siècles qui s'écoulent du XVIè au XIXe s. ne paraissente pas avoir été appelés à reconnaitre une symbolique maritime dans l'art de Dom Manuel. Beckford, mis en présence de cet art à Batalha par le prieur du monastère, se borne à consigner avec humour: "Je finis par comprendre que se montrer tant soit peu réticent à propos des festons et des tresses de Dom Manuel, constituait une hérésie." [8] Ce qui traduit bien, d'une part, l'incompréhension d'un homme du XVIIIe s. comme Beckford devant un art gothique hors du commun (incompréhension qui s'est, hélas, manifestée bien après lui) et, d'autre part, l'attachement déjà caractéristique du prieur à son art national auquel il n'attribue pourtant aucun symbolisme commémoratif.

Ayant dénoncé le Romantisme historique qui se trouve au XIXe s. à l'origine de l'affabulation, nous pourions classer celle-ci parmi les erreurs qui ont entache l'histoire de l'art et lui accorder le bénéfice de la prescription.

Il ne saurait, malheureusement, en être ainsi carla croyance en ces illusions s'est maintenue *ex cathedra* pendant la première moitié du XIXè s. et persiste encore de nos jours. La présence de motifs maritimes dans un décor bizarre (bizarre a été longtemps l'équivalent de baroque) en un pays qui se rend alors illustre sur la mer, a envoûté notre époque. Une diffusion, un aval et une caution ont été consentis à cette interprétation par les meilleurs historiens de l'art de façon si universelle qu'elle s'est trouvée exprimée dans toutes les langues.

En un temps ou la science de l'art, comme l'on disait autour de Focillon, ou "Le savoir singulier de l'historien de l'art" comme l'écrit aujourd'hui avec une belle insistance, André Chastel [9] imposent une discipline et une méthode sévères à nos études, ces historiens ne faisaient que divulguer les impressions subjectives de leurs prédécesseurs, qu'en d'autres cas, ils accusaient d'avoir l'esprit peu scientifique. André Chastel poursuit en imposant des conditions à l'historien de l'art: "Il faut avoir tout lu, et établi les mises en relations valables pour ne pas substituer une réverie parfois élevée, poétique à l'observation attentive de l'oeuvre d'art. Il faut prendre la peine de redresser les interprétations non fondées parcequ'elles compromettent l'oeuvre d'art. "Ces principes énoncés par un Maître, s'appliquent, croyons nous, exactement à notre sujet.

En cette propagation du mythe jusqu'á nos jours, nous devons peut-être, reconnaitre un signe des tempe, un problème de société qui mérite l'attention. Car une conception moderne de l'histoire ne peut que nous y encourager.

Un colloque s'est réalisé recemment à Aix en Provence, sur le théme de l'évènement en histoire, Frédéric Gaussen en rend compte [10] et il écrit à ce propos: "Les sociétés s'inventent leur passé. . . par un filtrage de ce qu'elles considèrent significatif et digne d'être retenu. Cette construction de la mémoire, c'est à dire cette utilisation symbolique des évènemente en fonction d'une certaine idée de l'histoire devient, elle-même, sujet d'étude."

Si nous appliquons au cas présent ce genre d'étude, il faut d'abord nous demander pourquoi *l'explication par l'aventure* a été précisément appliquée à un pays qui ne s'y prète que trop, et que son excentricité – au sens étymologique et donc géographique du terme – rend énigmatique et mal connu pour les étrangers.

En premier lieu, il convient peut-être de rappeler que la mer fascine les esprits. Il faut compter sur les émotions provoquées chez des hommes sédentaires par l'évocation de la mer et des navigations hauturières. Peut-être, n'a-t-on pas assez remarqué le rôle parfois délirant que jour la métaphore maritime sur le discours et l'écrit, par exemple en matière de politique.

Au Portugal, où surgit le Sebastianisme, du nom d'un roi martyr dont on attendit longtemps le retour, en cette patric de la "saudade", une nostalgie profonde s'attache inévitablement au souvenir d'un grand passé et c'est le "patriotarismo", néologisme forgé au XIXè s. par le grand écrivain portugais, Eça de Queiroz, qui fournit le levain d'une telle légende.

En Europe, "ce songe étonnant" [11] avec ses échappées héroíques de conquête, d'expansion et de colonisation faisait vibrer de notre temps, une

fibre nationaliste et chauvine particulièrement exacerbée pendant la première moitié du XIXè s. . Edmond Rostand et Paul Déroulède, pour ne citer qu'eux, eussent accueilli avec enthousiasme dans leurs poêmes, la légende manuéline. Un titre prestigieux, "La légende des siècles", n'avait—il pas orienté les esprits vers le lyrisme en histoire?

Il est plus navrant d'admettre que l'éloignement du Portugal motive, une certaine indifférence, un "laissez-aller" dans le soin d'approfondir ce qui le concerne, entraînant une acceptation incontrôlée des versions officielles.

Il fut un temps où le Portugal ne s'exprimait que par ses représentants autorisés.

Une sommité du monde médical, le professeur Reynaldo Dos Santos, [12] fut directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne. En effet, ses recherches sur le style-manuélin nous ont valu une chronologie des oeuvres et leur répartition entre les artistes. Partisan du Symbolisme maritime, il devint un ambassadeur itinérant de l'art portugais. Le mythe servant sa mission, il a pu ainsi le propager à travers l'Europe. Nombreux furent ceux qui l'écoutèrent et il est aisé de s'en rendre compte car le conformisme à l'idée reçue s'exprime toujours par les mêmes termes, à quoi l'on reconnaît le manque d'investigation personnelle, voire le plaigiat.

Parmi, ces historiens ou ces critiques non portugais, il en est qui se sont trouvés au Portugal même, devant les oeuvres, et il faut croire qu'en certains cas, l'image proposée d'avance a pu se superposer, pour eux à la réalité.

Cenpendant une observation vécue, peut nous rendre plus juste, plus clairvoyant à leur égard. L'intervention des conditions climatériques, l'ouvrage des siècles a pu contribuer à la confusion. La patine du temps s'est imprimée sur le calcaire avec les lichens et les mousses qui s'y incrustent. Sous cette robe séculaire, *l'Astwerk,* la branche élaguée de souche bien agricole, pétrifiée, momifiée, peut particulièrement quand la pluie s'en mêle, suggéréer les froides aspérités luisantes du corail, des madrépores, ou même "l'entrée d'un palais sous-marin." On concoit, sous cet éclairage, les métaphores de Bertaux, [13] les divagations de Robert Smith [14]. L'excuse de ce dernier est que, pour une autre époque, il fut un remarquable historien de l'art du Portugal.

Quand un jeune historien de l'art, un portugais, Dagoberto Markl, veut bien reconnaître en nous, le précurseur obstiné de cette démythification du Manuélin qu'il tient pour évident, ce n'est pas seulement contre le consensus des historiens de l'art qu'il s'insurge, c'est contre le colportage d'une désinformation imposée aujourd'hui, etc demain peut—être encore, au plus grand nombre. Sa probité s'oppose à cette mystification de l'homme de la rue, de l'homme de la route. Qu'il s'agisse de la grande ou de la petite histoire, il est, hélas, d'autres exemples de cette façon de tirer parti de la réceptivité du public aux légendes. Elle est loin de l'objetivité. Le journalisme, les médias et la promotion du tourisme, pratiquent trop souvent, à des fins mercantiles, cet abus de confiance.

Trop de guides du Portugal pour voyageurs crédules, (pour ne citer que notre guide Michelin), emboîtent généreusement le pas, dans la voie de l'idée reçue, pittoresque et séduisante à souhait pour capter le voyageur en quête d'émotions dérivées de l'histoire et de l'art. Seul, à notre connaissance, Franz

Villier, dans un de ces guides non conformistes édités dans la collection "Pettite Planète", à noté avec humour dès la plus ancienne édition: "Ce que l'on vient voir à Tomar, c'est la fameuse fenêtre où l'on est censé distinguer, ancres, cordes, troncs d'arbres, jusqu'à la têt e d'un marin." Ensuite, le marin sera même identifié sérieusement à Vasco da Gama.[16]

Quelques lignes maintenant qui nous semblent utiles pour situer les étapes de nos recherches et indiquer la longue interruption qu'elles ont subies.

A l'époque où je fis connaissance du Portugal en 1935, il ne règnait qu'une conviction: celle du vieil et sympathique Vieira Guimarães qui me pilotait à Tomar célébrant le Symbolisme maritime [17] et présentant le Manuélin comme une génération spontanée issue comme la Déesse, de l'écume des flots.

A mon retour à Paris, de ce premier séjour au Portugal, dont je revins sceptique, mon maître, professeur à la Sorbonne, Henri Focillon m'orienta avec insistance vers une thèse sur "Les origines de l'art Manuélin." A titre d'aperçu sur cette thèse de doctorat d'Etat qui, la guerre intervenant, ne fut jamais achevée, je consignai pour la première fois mes doutes dans une thèse d'Ecole du Louvre [18] que j'eus à présenter après avoir été admis aux Musées Nationaux. J'y soulignai le trompe l'oeil dont on avait été victime à Tomar.

Enfin, en 1949, au Congrès international d'histoire de l'art de Lisbonne, je posai la question ex-abrupto: "Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manuéline [19] et la renouvelai au Colloque international de Coimbra organisé par Luis Reis Santos en 1959.

Ayant soulevé le problème, j'attendis et j'attends encore une réfutation.

Comment pourrait-on défendre une théorie basée sur des *impressions* très subjectives favorisées par des dispositions de l'inconscient?

J'ai été contraint d'abandonner l'enseignement de l'histoire de l'art pour aller vivre au Brésil, où je n'ai qu'occasionnellement repris le sujet..[20]

Je m'en serais vraisemblablement tenu là, si'un professeur au Collège de France René Huygue, (avec qui je m'étais un jour attardé devant la fenêtre de Tomar) n'était intervenu pour que, profitant d'un séjour en Europe en 1960, je puisse me rendre en République démocratique allemande, afin, selon ma lettre d'introduction, rédigée par son collègue du Collège de France, René Pinder, de "clarifier les relations artistiques entre divers pays à une époque donnée".[21]

Face aux monuments du Spätgotik, dont quelques uns en photo, me hantaient depuis longtemps, rien ne démentit mon attente. De longues et amicales conversations avec de scrupuleux historiens de l'art titulaires des universités de Dresde et de Leipzig, en particulier, Heinz Ernst Lemper, me permirent de mieux connaître ce gothique tardif exceptionnel.

Enfin, beaucoup plus tard, en 1972, en me consentant une bourse d'études, la Fondation Gulbenkian, m'a invité à reprendre mes recherches et mes travaux.

J'ai terminé cette digression par laquelle, j'avais à rendre compte de mon long éloignement et de la reprise relativement récente de mes études.

Il convient maintenant de contribuer à l'histoire du mythe en faisant état des opinions de divers historiens de l'art à son sujet.

La question ne se fut jamais posée, si l'on avait pris garde dès le XIXè s.

quand la fable se forgeait, à l'opposition catégorique de Joaquim de Vasconcelos. [22] Attitude à retenir puisque, un historien de l'art comme José Augusto França voit en Vasconcelos "pas sa fine pénétration des problêmes, un cas unique dans l'historiographie portugaise". [23] La verve de Vasconcelos s'exerça surtout contre Edgard Quinet qu'il prit en flagrant délit de confondre des représentations qui ne sauraient duper un historien de l'art, avec des emblèmes nautiques. Si ce français ne fut pas l'inventeur de l'affabulation, il en fut assurément, l'enthousiaste divulgateur à l'étranger, répandant l'erreur qui s'est propagée de notre siècle.

On trouve chez Vasconcelos, en ce même ouvrage, une enquête tendant à déterminer qui, au XIX è. siècle a inventé le terme de style Manuélin. Ce terme a de bonnes raisons d'être retenu pourvu qu'on le restreigne à l'art décoratif et aux vingt premières années environ du règne de D. Manuel.

Sensiblement, à la même époque, l'historien allemand Albrecht Haup [24] nous a laissé le plus volumineux et le plus consciencieux ouvrage que nous possédions jusqu'à ce jour sur l'achitecture manuéline. Il emet sans doute une autre hypothèse peu accréditée, celle des influences indiennes, mais, ce qui nous importe est qu'il se garde de faire la moindre allusion au symbolisme maritime dont la mode battait son plein.

Plus surprenante, parceque non divulguée jusqu'ici, est l'opinion du plus révéré des critiques d'art et des muséologues portugais, José de Figueredo. Gilberto Freyre a attiré notre attention, au Brésil, sur les conversations qu'il avait eues avec ce maître. Il en fournit un aperçu dans l'un de ses livres: [25] "A propos du style que l'on appelle manuélin, José de Figueredo a déjà dit, avec son incomparable autorité, qu'il ne fut que la déformation d'un autre style, sans parvenir à constituer définitivement un style caractéristiquement portugais ou même principalement portugais".

L'historien de l'art portugais, João Barreira, [26] s'est livré à une critique de l'illusion la plus vulgairement répandue en faveur du symbolisme maritime. La torsade que l'on rencontre, couramment traitée en câble, souvent à une échelle géante, tant au Portugal qu'en Espagne, passe couramment au Portugal comme à l'étranger, pour figurer les cordages servant au gréement ou à l'amarrage des navires des grandes navigations portugaises.On assimile à des noeuds marins, les boucles dont ces torsades peuvent être ornées (Tour de Belém) sans prendre garde qu'ailleurs, ces mêmes torsades sont terminées par des glands typiques de la passementerie, (Palais de Sintra). Cette torsade souple apportée par le gothique tardif n'a été navalisée ainsi qu'au Portugal. Et João Barreira résume sa pensée: "La torsade a servi la faconde littéraire du nationalisme architectural".

João Barreira a même dissipé les fantasmes en vertu desquels, on croyait voir des voiles gonflées par le vent dans le très bel oculus placé au fond d'un ébrasement décoré qui surmonte la fameuse fenêtre de Tomar. Il décrit cet oculus comme "entouré d'une série de bourrelets couturés par des cordons, ce qui, loin, de lui donner l'aspect de voiles de navire, comme on l'a suggéré, lui prête l'apparence d'un vaste coussin circulaire capitonné."

Nous en arrivons à Mario Chicó [27] qui, le premier a rapproché le monumental portail de chemnitz, (aujourd'hui Karl-Marx Stadt, en Saxe), des

"Troncos Nodosos" du Portugal. Nous avons dit de cet ami, et condisciple de la Sorbonne, au temps de Focillon, quelles furent l'exigence et la probité de son esprit. [28] Pour caractériser sa position à l'égard du problème manuélin, nous préférons citer ce qu'a écrit à son sujet, l'éminent historien brésilien de l'art, qui l'a bien connu, Paulo Santos: [29] "Sa préoccupation de se livrer à une dissection des racines stylistiques, éclate dans son étude sur l'architecture Manuéline, au 2ème Tome de l'Histoire de l'Art d'Aarão de Lacerda. Il fait peu de cas des interprétations tenues comme définitives. Il en revient à considérer le Manuélin essentiellement comme une émanation du gothique (ce qui est bien conforme à sa formation universitaire), le situant ainsi sur un plan beaucoup plus ample et plus riche. Quant aux caractéristiques *d'art des découvertes* inspiré par *l'Orient* et *par la mer* qui, dans l'interprétation consacrée, revêtait d'une séduction singulière, cet âge d'or de l'architecture portugaise, il leur substitue la quête d'une plus stricte précision, en quelque sorte généalogique et anatomique, à la clarté des logiques structurelles."

Eugenio d'Ors, [30] qu'on ne saurait suspecter de dénigrer un art dont il fit la renommée, a écrit, entre autres réflexions à son sujet: ". . . le fameux style manuélin est seulement une forme nouvelle du baroque malgré certaines prétentions nationalistes à la nouveauté absolue." "L'application des préjugés nationaux conduit toujours à ces absurdités."

Trente cinq ans se sont passés depuis que nous avons mis en doute, un symbolisme maritime dans l'art décoratif manuélin que contestent aussi plus ou moins directement les auteurs que nous venons de citer. Il semble utile de connaître aujourd'hui l'état de la question.

Rien n'a changé pour le colportage du mythe au plus grand nombre, si ce n'est qu'il a été accentué par la vaste utilisation des médias. Rien d'étonnant à cela. Peu de théories concernant l'art, répétons-le, se sont trouvées aussi magistralement cautionnées et, de ce fait, aussi universellement colportées à travers les manuels, les histoires de l'art, et les guides.

Un ouvrage a paru récemment en 1977, qui doit être bienvenu en France, parcequ'il constitue en notre langue, une histoire du Portugal remarqueblement retracée: "Le Portugal et sa vocation maritime". [31] Il est l'oeuvre d'Yves Bottineau qui, depuis son premier ouvrage sur le Portugal, [32] en 1956, fait état de notre position à l'égard du Manuélin. Il le fait à nouveau dans cet ouvrage récent, mais l'on y trouve aussi des affirmations suivant lesquelles "Ce ne sont (à Tomar) que "guirlandes d'herbes aqueuses, câbles et cordages, flotteurs en liège", l'atlante considéré comme " un homme de mer". Tout cela relève d'une fantaisie périmée, qu'un Robert Smith avait faite sienne en se hasardant à traiter d'une époque qui n'était pas celle qu'il connaissait bien.

Quant à Madame Sylvie Deswarte, dans le remarquable ouvrage chargé d'érudition qu'elle consacre aux enluminures de la Leitura Nova, [33] elle ne réserve au style manuélin qu'une courte introduction. Elle fait table rase de la flore sous-marine, ce dont on lui sait gré. Elle qualifie le Manuélin *d'architecture ligneuse,* ce qui montre combien l'Astwerk, les troncs noueux, les lacis de branches élaguées l'ont frappée. Mais elle ajoute "qu'on ne peut parler d'art d'avant-garde sous D. Manuel". Pour nous, un art d'avant-garde est précisément

celui que choisit et illustra D. Manuel pendant les vingt premières années de son règne, celui qui consiste à se rallier à un mouvement tendant à se libérer du gothique antérieur. Sylvie Deswarte semblait finalement en convenir, avec nous, devant la fenêtre de Tomar.

Il est humain qu'on regrette plus ou moins inconsciemnent l'anéantissement d'une légende. Un titulaire d'une chaire de Portugais nous disait un jour: "Vous avez sans doute raison, mais c'est dommage." On regrette une légende par un penchant bien naturel au merveilleux. Certains auteurs pourraient y perdre une occasion facile d'écrire des livres à succès.

Faut-il mentionner à titre d'exemple, un ouvrage de vulgarisation qui se veut en même temps un guide en histoire de l'art et s'intitule: "A la découverte du Portugal Manuélin." [34]

Après avoir indiqué le mal, il faut appliquer au public une cure de désintoxication pour prévenir ses désillusions. Par quelles précautions ne pas provoquer l'indignation d'un auditoire de bonne foi, même sélectionné, lorsqu'il est heurté et surpris dans ses convictions? Le professeur Jesus Camaano Martinez et moi, parlant devant la fenêtre de Tomar, nous sommes exposés aux protestations bruyantes de ceux qui participaient à une excursion du présent congrès.

Comment faire entendre que l'art se suffit à lui-même, qu'il survole les évènements politiques? S'il revêt un caractère votif, c'est généralement sans figuration iconographique. Un exemple: N. D. de la Victoire de Batalha au Portugal. Ni Venise, ni Gênes, ni la voisine Espagne, contribuant à l'effort d'expansion maritime de l'époque par la découverte du Nouveau Monde, ni, plus tard, la Grande Bretagne ou les Pays-Bas n'ont illustré dans leur art, leur hauts faits sur mer et outremer.

Les plus célèbres arcs de triomphe nous interessent aujourd'hui beaucoup moins par ce qu'ils tendent à immortaliser que par leur qualité d'oeuvre d'art. Une inscription lapidaire convient parfois mieux à l'égard de la postérité, telle que, par exemple, il en existe une, dominant le Terreiro do Paço, à Lisbonne: *virtutibus maiorum ut sit omnibus documento.*

Si de telles notions n'ont encore pu, au Portugal, être inculquées au plus grand nombre; si, pour le citoyen portugais et le visiteur étranger, la version romancée du Manuélin reste prépondérante, il en va déjà differemment entre intellectuels, entre historiens de l'art.

Une sorte de repli stratégique s'opère à ce sujet, tant au Portugal qu'à l'Etranger, moins consigné par écrit qu'oralement consenti. Un compromis se déssine qui tend à admettre la coexistence, en un décor manuélin, de l'agreste et du nautique. Au sein de l'arborescence de ses rameaux secs amputés de leur feuillage, entre tores et torsades, on tient à reconnaître encore quelques motifs égarés considérés comme maritimes mais on ne les indique jamais avec précision. Il faut attacher de l'importance, à ces concessions, même illogiques, à titre de transition.

En visitant les belles expositions réalisées à Lisbonne avec notre congrès en particulier celle du couvent de la Madre de Deus, une surprise nous attend. La façade occidentale de la nef manuéline de Tomar, le chef-d'oeuvre, pour

nous, le plus représentatif du Manuélin est peu représentée et cesse d'occuper la place qui lui revient. Par ce détour et cette lacune on évite de poser la question du symbolisme maritime. Comme si un ouvrage aussi considérable perdait de sa valeur une fois dépouillé de ce qu'on lui avait prêté de flatteur pour l'orgueil de la Nation.

Enfin, dans cette manifestation, dont il faut retenir qu'elle émane du Conseil de l'Europe, il est logique de considérer autant ce que l'Europe doit au Portugal que ce que le Portugal doit à l'Europe. L'accent est fort bien posé sur le rôle de catalyseur que le Portugal a rempli en projetant l'Europe hors d'elle-même, mais, réciproquement, la vérité et l'équité veulent qu'on souligne dans l'art portugais les influences européennes. "L'art portugais est importateur de formes", nous enseignait Mario Chicó. [35] Formes flamandes, comme on sait, formes d'un gothique tardif germanique révolutionnaire pour la phase manuéline qui nous concerne, puis antiquisantes quand la Renaissance interviendra finalement acceptée par D. Manuel, à la mode française de préférence.

S'il est une évolution des historiens de l'art au Portugal à l'égard du Manuélin, il faut en créditer principalement l'un d'entre eux, le professeur Pedro Dias qui dirige l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Coimbra.

Le style manuélin qui nous concerne bénéficie enfin, grâce à lui, d'une somme de recherches et de réflexions. Sous un titre, qu'il restreint à la région de Coimbra, il envisage en un ouvrage de cinq cents pages beaucoup d'aspects du Manuélin en général. [36] Il va organiser à Sintra immédiatement après notre congrès, un colloque international d'historiens de l'art espagnols et portugais. De lui, sont les lignes suivantes: "La grammaire du style manuélin a peu de relations avec la mer. Cette idée (le symbolisme maritime) s'est formée surtout à la fin du XIXè s., quand fleurit le *Revivalismo* qui prit chez nous la forme du néo-manuélin. Connaissant mal les monuments portugais, les architectes du XIXè s., introduisirent des éléments, dans leur composition, qui, en vérité, ne figurèrent jamais sur les monuments du XVè s. Mais ce mouvement consacra une idée qui, alliée à la ferveur patriotique provoquée par certains évènements, empêcha les critiques de se rendre compte de l'erreur où l'on tombait."

Pedro Dias découvre fort judicieusement de nouvelles causes à cette erreur, que nous dénonçons depuis longtemps. Non seulement, il veut bien se souvenir de rappeler notre position catégorique à ce sujet devant le congrès de 1949 mais il reproduit un long passage de notre communication.

Comme nous, il doute que les torsades traîtées en câble puissent constituer un symbolisme relatif aux navigations et il fournit à la critique de cette notion de nouveaux arguments.

Enfin, s'il croit devoir envisager qu'il se trouve à Tomar dans le décor, des espèces d'algues (agaceas) et des coquilles, voire une tortue, il s'oppose à ce que ces objets puissent prendre une signification symbolique. L'essentiel est vraiment là. Mais nous persistons à croire qu'aux prises avec ce rébus agreste, un trompe-l'oeil égare l'identification.

Pedro Dias croit devoir considérer comme nautique le câble au long duquel, des disques sont enfilés et qui repose sur une corniche de la façade

Ouest de Tomar. On sait que celui-ci passe communément pour représenter une ralingue de filet de pêche.

A propos de ce câble mille fois cité, nous étions hasardés en 1949, à jouer au prophète. Nous avions cru pouvoir annoncer: "le câble muni de disques de la façade Ouest de Tomar est le seul élément que l'on puisse croire nautique dans toute la décoration manuéline. Il est à prévoir qu'il sera bientôt le dernier argument du Symbolisme maritime." [37]

Nous publions maintenant, pour éclaircir cette question, des définitions qui, pour avoir été relevées dans un ouvrage didactique du siècle passé et, peut-être, pour cette raison même, n'en sont pas moins significatives. Les textes et les figures que nous reproduisons sont extraits d'un "Lexique des termes d'art" du XIXè s. [38] Son but est de cataloguer les éléments du vocabulaire décoratif utilisés couramment par les artistes ou proposés en usage à ceux-ci.

Nous lisons:

a) à l'article *Torsade:* "(Art déc.) Motif d'ornementation imitant une sorte de gros câble tordu." (Fig. III)

b) à l'article *Piècettes:* "(Arch.) Ornement de moulures à profil convexe consistant en petits disques entièrement aplatis ou à demi renflés et représentés enfilés comme les perles d'un chapelet." En regard, un dessin nous livre un échantillon de ce motif comparable à s'y méprendre au câble de Tomar, que, nous lui confrontons pour plus de clarté. (fig. IV) Nous y voyons la preuve qu'il s'agit d'un motif décoratif catalogué d'usage courant. Il serait intéressant de découvrir d'autres cas de son utilisation.

Il en existe un, au Portugal même, fort peu connu, sur un chapiteau du Castelo Novo à Evora. (fig. IV) Ce même accessoire décoratif n'a évidemment ici rien d'un engin de pêche. Mais il est peut-être opportun de rappeler que Diogo de Arruda, maitre présumé de la fameuse façade, fut ensuite maître des oeuvres de l'Alentejo.

Enfin le professeur Pedro Dias vient, fort judicieusement rapprocher le Manuélin du Gothique tardif, ou plus précisément du Spätgotik puisqu'il cite à son propos un chef-d'oeuvre de l'Astwerk comme l'Oratoire de Vladislas (après 1490) à la cathédrale St Guy de Prague par Hans Spiess.

Mario Chicó nous avait déjà engagés dans cette voie. Nous mêmes, au retour de notre enquête en R.D.A. avions projeté lors d'une conférence réservée aux conservateurs du Museu de Arte Antiga, des diapositives où figuraient ce même Oratoire de Vladislas, le portail de San Gregorio de Valladolid et le portail du Palais du Roure à Avignon également cités par Pedro Dias, qui est d'accord avec nous pour voir dans le Manuélin le remeau portugais correspondant à cette évolution du Gothique. [39]

Le professeur Dias nous ayant invités à participer au colloque qui suivra notre congrès dans quelques jours à Coimbra, nous réservons pour cette réunion d'historiens de l'art, lá projection des photos qui illustrent l'acheminement du Spätgotik vers le Portugal. Nous y retrouverons le professeur Jesus Caamano Martinez de l'université de Salamanque, qui a remarquablement étudié les exemples espagnols. [40]

Néanmoins, pour joindre un choix de quelques photos expressives à cet essai on trouvera ici, en plus des figures déjà parues, un exemple saxon d'Astwerk à Burg Mansfield et un exemple portugais au château de Sintra qui valent bien d'être rapprochés. (fig. V) On verra même le tabernacle monumental d'Ulrich Rosenstain à l'Eglise du couvent de St Wolfgang (1486) confronté avec la fenêtre de Tomar, utilement, semble-t-il, sans qu'il puisse en rien lui être comparé comme oeuvre d'art. (fig. VI). A Tomar, les niches latérales sont vides de statues. (Fig. VII)

Torsades et branches élaguées auront donc été les deux principaux objets du litige: La torsade traitée en câble pour avoir été assimilée couramment à un cordage de navire, la branche élaguée, (l'Astwerk) parcequ'ell a été confondue trop souvent avec du corail ou une végétation sous-marine.

Si l'on voulait bien se prêter à reconnaitre en ces motifs, ce qu'ils sont dans le Spätgotik et le Gothique tardif, c'est-à-dire, des éléments courants du décor monumental de ce temps, l'erreur communément avancée à propos du Portugal Manuélin, serait en bonne voie d'être reconnue et le piège offert à l'imagination et à la sensibilité de tant d'historiens de l'art, paraitrait écarté. Il conviendrait encore de veiller à ce que le symbolisme maritime attribué au style manuélin, ne soit pas utilisé sans discernement à l'égard de ceux qui sont enclins à la crédulité envers les contes dont l'histoire se revêt quelquefois comme d'une parure.

NOTES DE RÉFÉRENCE

1 BAZIN, Germain. *Le langage des style.* Article Spätgotik. p. 349. Somogy-Paris 1976.

2 LEMPER, Ernst Heinz. *Das Astwerk, seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung.* Inaugural dissertation. Universitat Leipzig. Leipzig grapische Kunstanstalten. 1950.
REICHENBACHER, Margot Braun. *Das Ast und Laubwerk.* Verlag Hans Carl Nürnberg. 1966.

3 WOLFFLIN, Henrich. *Reflexions surl'Histoire de l'art.* Trad. Rainer Rochlitz. Klincksieck. Paris 1982. page 155

4 D'ORS, Eugenio. *Du Baroque.* Trad. française. Gallimard. 1935

5 TAPIÉ, Victor L. *Baroque et Classicisme.* Paris, Plon 1957

6 BIALOSTACKI, Jan. "Le gothique tardif. Désaccords fur le concept. Information d'histoire del'art". Mai-Juin 1968. Pages 106-128. Paris

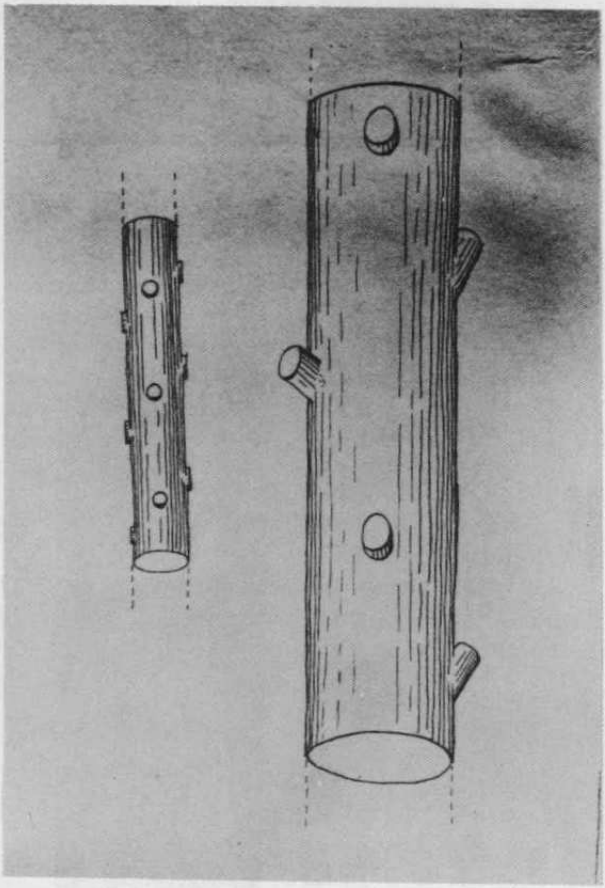
7 NOUS désignerons ainsi dans la suite Emmanuel le Fortuné.

8 BECKFORD, William. *Excursion à Alcobaça et Batalha — Société d'éditions "Les Belles-Lettres"*, Paris, Livraria Bertrand, Lisbonne, 1956.

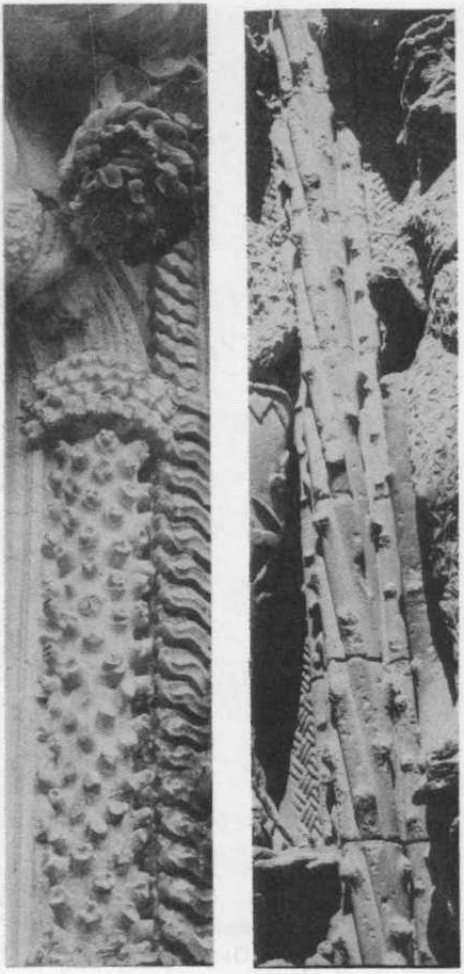
9 CHASTEL, André. "Le savoir singulier de l'historien de l'art. article paru dans" *Le Monde* du 10 Février 1983.

10 GAUSSEN, Frédéric. "Le vent de l'évènement". Article paru dans *Le Monde* du 8 Octobre 1983.
11 FOCILLON nous écrivait le 6 janvier 1934. . . "Un étnnoant songe de l'art Mais est-ce un songe?"
12 SANTOS, Reynaldo Dos. *O Estilo Manuelino.* Lisboa, 1952
13 BERTAUX, Emile. *Histoire de l'art* sous la direction d'André Michel Armand Colin. Paris, 1905-1908. Tome IV. 2éme partie, p. 868.
14 SMITH, Robert. *The Art of Portugal.* New York, Meredith Press. 1968. Paris, 1957. p. 50
15 VILLIER, Franz. *Portugal.* Paris, ed. du Seuil, 1957. (Collection "Petite Planète").
16 DELMAR, Emil. "The window at Thomar — A Monument to Vasco da Gama. The Portuguese Argonaut". *The Art quarterly.* Winter 1947. The Detroit Institue of Artes.
17 VIEIRA GUIMARÃES. *O Poema de Pedra de João de Castilho em Thomar.* Lisboa, 1934.
18 EVIN, P. A. *Etude sur le Style Manuélin.* Thèse de l'Ecole du Louvre 1948. Position des Thèses. Ecole du Louvre. Paris. 1956. (Tirage a part)
19 EVIN, P. A. *Faut-il voir un symbolisme maritime dans la décoration manuéline?* XVIè Congrès international d'Histoire de l'Art. Lisbonne-Porto, 1949. Rapports et communications, Vol. II, pp. 193-198
20 EVIN, P. A.. *Un art gothique baroque sous le règne d'Emmanuel Ier.* IV Coloquio internacional de Estudos Luso-brasileiros. Bahia, Agosto 1959. Secção IV.
21 EVIN, P. A. — "As intenções simbólicas e comemorativas da arte manuelina são ilusões óticas e delírios da imaginação." Supplément littéraire du *Diario de Pernambuco,* 29 Avril 1979.
22 VASCONCELOS, Joaquim de. *História de Arte em Portugal.* Sexto estudo, Coimbra, Impresa da Universidade, 1885
23 FRANÇA, J. A. *O Prof. Mário Chico.*In memoriam M. Chico, Lisbonne, s/d. p. 120
24 HAUPT, Albrecht. *A Arquitectura da renascença em Portugal.* Lisboa, J. Rodriguez e Cia, s/d (traduction) — lère edit: Frankfurt, 1890-95.
25 FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro Francês no Brasil.* Rio de Janeiro, J. Olympio, 1960. Tomo 2 p. 516
26 BARREIRA, João. *Arte Portuguesa.* Lisboa, Excelsior. s. d. pp 172 et 211.
27 CHICO, Mário. *História da Arte em Portugal.* Porto, Portucalense Editora, 1948. Volume II P. 290
28 EVIN, P. A.. *Son éxigence le professeur Mário Chico.* Coletânea in memoriam Mário Chico. Lisboa s. d. p. 155
29 SANTOS, Paulo. *Mário Tavares Chico,* idem p. 145
30 D'ORS Eugênio. *Du Baroque.* Trad. française, Gallimard, 1935. Nouvelle. Paris, Edition Gallimard, 1968

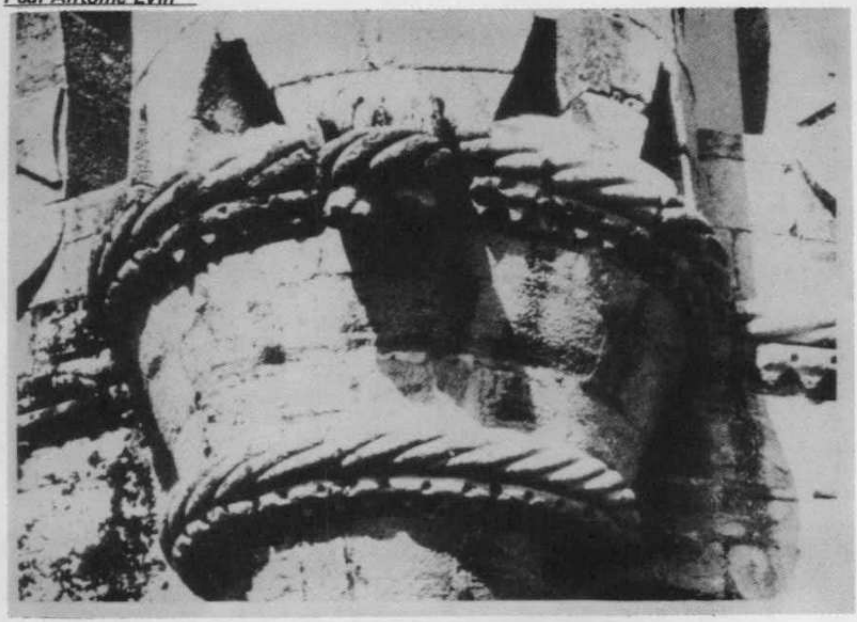
31 BOTTINEAU, Y. *Le Portugal et sa vocation maritime.* Paris, ed. de Boccard 1977
32 BOTTINEAU, Y. *Portugal.* Paris, Ed. Arthaud. 1956
33 DESWARTE, Sylvie. *Les Enluminures de la leitura nova.* Lisboa Fondation Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977
34 DUVAL, Yves. *A la découverte du Portugal Manuélin. Belgique, Verviers* 1975 (Collection Marabout)
35 CHICO, Mário. *Arquitectura Gótica em Portugal.* Lisboa, Editora Sul, 1954. p. 206. idem, édition Livros Horizonte
36 DIAS, Pedro. *A Arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a Renascença. Coimbra, 1490-1540. Edit. Epartur, 1982*
37 P. A. EVIN. Op. Cit. "Faut-il voir un Symbolisme Maritime dans la Décoration Manuéline?" Vol. II., p. 196
38 ADELINE, Jules. *Lexique des Termes d'Art.* Paris, Société Française d'Edition d'art. Bibliothèque de l'enseignement des Beaux Arts, 1884.
39 DIAS, Dias. Op. Cit. Page 365
40 MARTINEZ, Jesus Caamano. *El Hispano Flamenco y el Manuelino* — "B.S.A.A." Valladolid, 1965 t. XXXI pp. 16-17

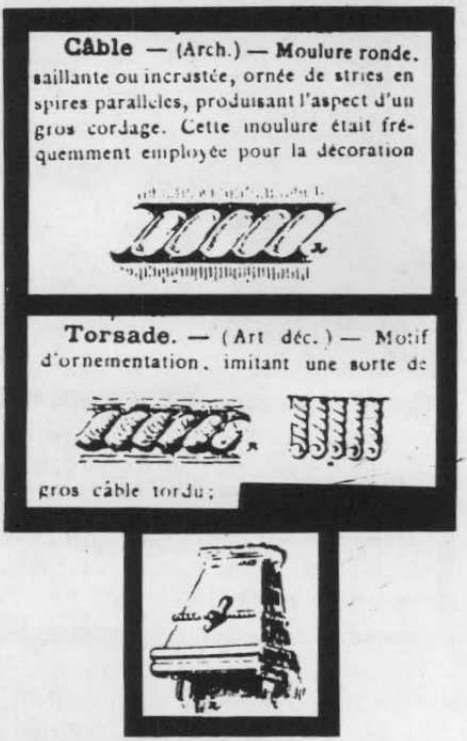


Décor schématisé de branches élaguées.
ex E. H. Lemper, Das Astwerk, Leipzig, 1950.



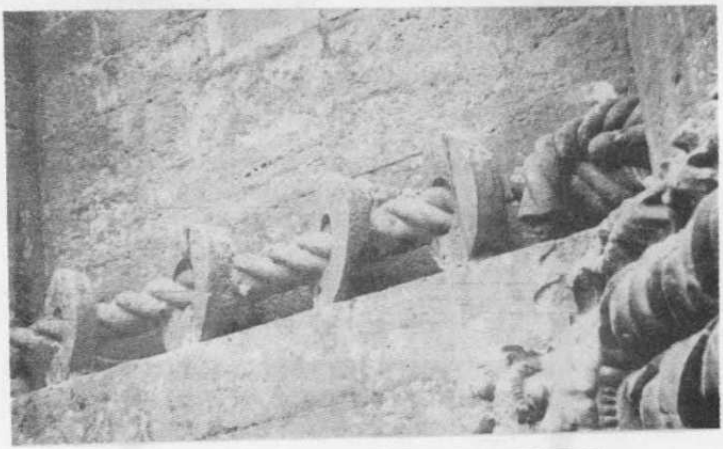
Décor de branches élaguées.
1) Fenêtre de Tomar, 1510
2) S. Gregorio de Valladolid, fin XVe s.





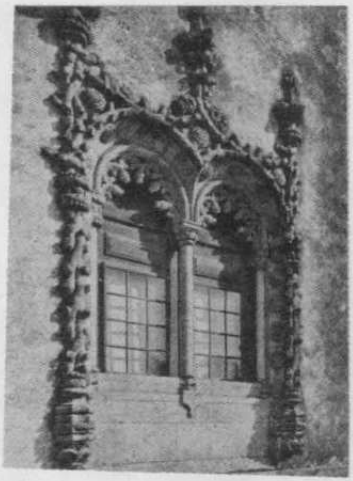
Lisbonne, Tour de Belém, 1515. Moulure en câble torsadé et noué.
Définition de ce type de décor (ex Jules Adeline, Lexique des Termes d'art, Société française d'éditions d'art, Paris, 1884.)





Piécettes. — (Arch.) — Ornement de moulures à profil convexe, consistant en petits disques entièrement aplatis ou à demi renflés et représentés enfilés comme les perles d'un chapelet.

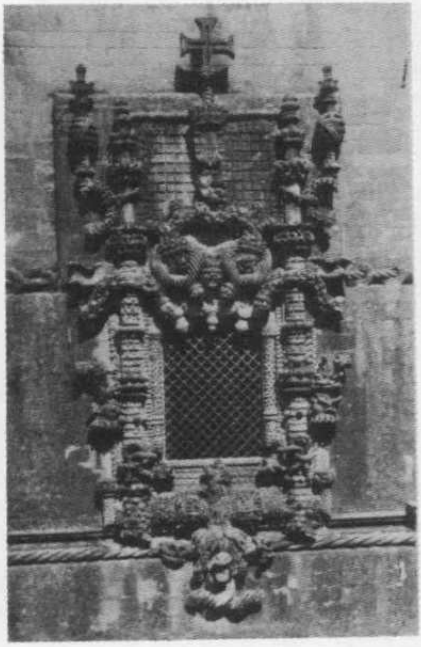
Décor de Piécettes (Adeline, op. cit.) Définition :
1) Évora, Portugal, Chapiteau du Palácio novo.
2) Fenêtre de Tomar, Portugal, 1510.

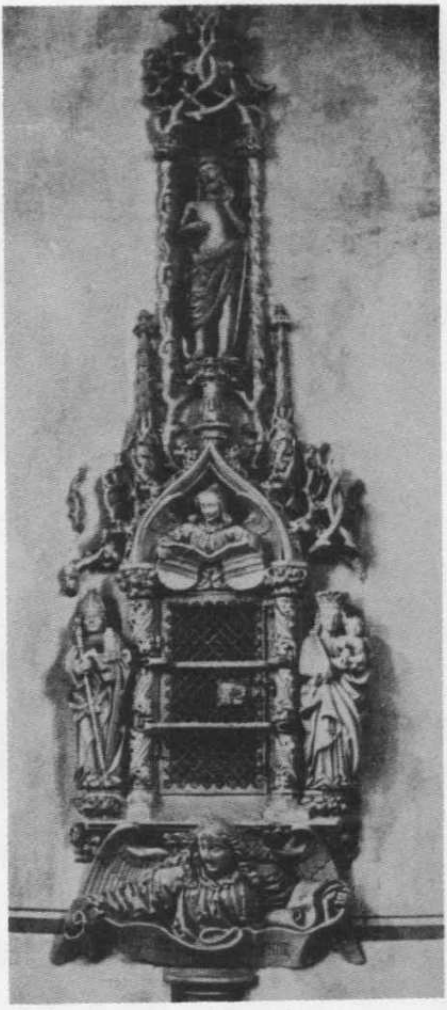




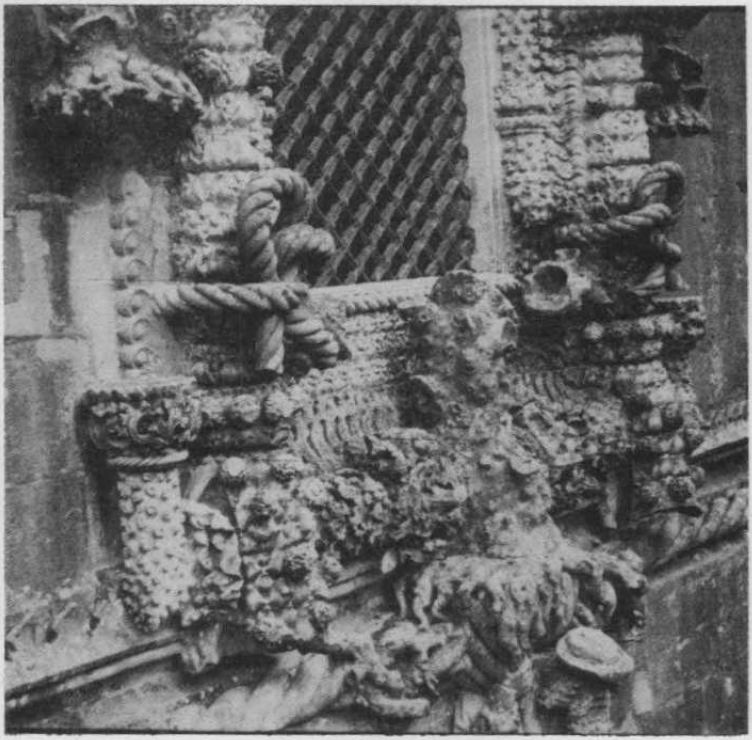
Décor de branches élaguées:

1) Fenêtre du Palais royal de Sintra, Portugal, 1517.
2) Enfeu, Burg Mansfeld, Saxe, fin XVe





1) Fenêtre du Couvent del' Ordre du Christ à Tomar, Portugal. 1510.
2) Tabernacle d'Ulrich Rosenkranz, Couvent de St. Wolfgang Kanton Zug, vers 1486. Suisse allemande.



Fenêtre du Couvent de l'Ordre du Christ à Tomar. 1510 Niche vide de statue.