

# EMPLOI DE LA PIERRE A BATIR, EN FONCTION DE SES LIMITES GEOGRAPHIQUES.

O. SOSNOWSKI

## EMPLOI DU GRANIT COMME MATERIEL DE CONSTRUCTION.

(cf. l'article à la p. 65).

La dépendance des formes architectoniques des matériaux disponibles est claire. Le développement des moyens de transport au XIX-e s. a largement contribué à affranchir l'architecture en Europe du besoin de se servir exclusivement de matériaux se trouvant sur place. Plus on remonte le cours des siècles, on observe que l'architecture et les matériaux locaux dépendent l'une des autres. Il faut admettre que l'architecture primitive faisait usage uniquement des matières brutes locales, qui servaient à produire les matériaux de construction.

Bien que le transport de la pierre de taille et des matériaux pour la sculpture ait eu quelquefois lieu chez nous dès le moyen-âge, le gros des édifices fut élevé en brique cuite sur place (dont l'usage commence à se répandre vers la moitié du XII-e s.), ou bien en pierre extraite alentour.

Vu que la pierre n'est pas uniformément répandue dans différentes provinces de la Pologne, on peut poser le problème de la relation existant entre les oeuvres architectoniques et l'emplacement des gisements de la pierre.

Le grès (et la quartzite) ainsi que le calcaire (et le marbre) sont extraits des gisements profonds. Le granit (ainsi que les autres espèces de roches volcaniques) se trouvent en Pologne dans les rochers du massif des Tatra, ainsi que dans les carrières de la Wolhynie, à la frontière de l'U. R. S. S. R. — sources qui n'étaient pas exploitées autrefois; par contre, des pierres ératiques en granit, amenées par les glaciers, sont répandues dans une grande partie de la Pologne, et se trouvent soit à la surface du sol, soit recouvertes d'une minime couche de sable, de gravier ou d'argile, — leur exploitation est donc facilement accessible.

L'année courante, l'Institut de l'Architecture Polonaise entreprit l'étude de ce problème:

1) Grâce à l'obligeance du prof. S. Malkowski, nous avons obtenu de l'Institut Géologique de l'Etat les résultats des récentes recherches sur les quantités et la repartition de la pierre à bâtir et des données sur les limites géologiques de la pierre ératique. La carte montre en pointillé les limites des emplacements riches en pierre ératique, où son usage comme matériel de construction est



constaté (ces limites ne coïncident pas avec celles marquant le progrès du glacier scandinave.

2) L'Institut entreprit de dresser la carte des bâtiments en pierre élevés entièrement ou même partiellement en grès et en calcaire ou en granit — d'après les publications, les compte-rendus des membres des expéditions et les matériaux fournis par les notes rapportées par M. Ciołek, étudiant de la Faculté d'Architecture, délégué par l'Institut.

Il s'agissait d'établir si la zone des constructions en granit est nettement délimitée, quelles en sont l'étendue et l'orientation, et à quel point elle correspond aux limites des régions riches en pierre ératique. La zone destinée à être explorée suit la limite sud des pierres ératiques, s'étend de la frontière silésienne à l'Ouest jusqu'aux confins orientaux de la Volhynie; elle comprend les abords situés au Nord et au Sud de cette limite. Les recherches commencées en Silésie ont atteint au cours de cette année la rivière de Wieprz c'est à dire le point où le gisement des grès et calcaires se retractent vers le Sud.

L'analyse du matériel rassemblé pendant l'exploration de cette partie de la zone étudiée, permet de déduire que:

1) Le grès et le calcaire apparaissent en masse au Sud, et sporadiquement dans les carrières du Nord. Le granit ératique se trouve dans la partie Nord. Les limites de l'étendue de ces deux espèces de roches se touchent et la zone du granit empiète en quelques points sur celle du calcaire; dans ces régions on trouve le granit et le calcaire aux mêmes lieux.

2) Les bâtiments construits entièrement en granit sont très rares; cependant que l'usage de ce matériel (surtout pour les fondements) et avec la brique et d'autres matériaux de construction est fréquent; parfois on trouve quelques pierre de granit isolées encastées dans les murs. Ces emplois de granit sont répandus dans la région des pierres ératiques et s'arrêtent vers sa limite, qu'elle dépassent insensiblement dans quelques points. L'identité des limites de l'emploi du granit comme matériel de construction et de celle des pierres ératiques est presque totale, surtout si l'on considère que sur la carte ne sont portés que les régions où le granit s'est amassé en quantité considérable, sans marquer les terrains où il apparaît sporadiquement; ce qui toutefois n'exclut pas son emploi.

3) Les constructions en grès et en calcaire suivent les terrains de gisement de ces roches. De leur propriété il résulte qu'aux régions où le granit entre dans la zone de ces roches, son emploi comme pierre à bâtir se réduit considérablement.

## LES PLANS DES ENSEMBLES SOLIDAIRES EN POLOGNE.

(cf. l'article à la p. 69)

Je désigne par le terme d'«ensembles solidaires» des sites créés ou spontanés, existant dans une telle vicinité qu'ils ne semblent former qu'un seul organisme (cf. fig. 1 — Wicławice, fig. 2 — Łuck, le château et la cité à ses pieds; fig. 6 — Biezuń: W — village de pêcheurs, F — métairie du manoir, M — cité formant centre du système, R — résidence, entourée de pièces d'eau, vestiges de fortifications disparues).

Les résultats de l'analyse de leurs plans, qui constitue l'objet du présent article, permettent d'établir les points suivants:

- 1) Ces ensembles apparaissent en Pologne dès le moyen-âge.
- 2) Ils se développent dans la période de la fondation des villes.
- 3) Les éléments qui constituent un ensemble solidaire peuvent être reliés selon des principes différents; citons comme facteurs essentiels: la topographie du terrain (Kamieniec Podolski — fig. 12), la disposition des voies de communications (fig. 5 — Kraków, fig. 6 — Zduny);
- 4) Parmi ces facteurs la plus grande importance incombe au système de fortification (fig. 8 — Kraków, fig. 9 — Poznań, fig. 10 — Szydłów, fig. 11 — Łęczycza).
- 5) Au XVI-e et au XVII-e s., dans les systèmes résidences-villes, formant un ensemble fortifié, apparaît de plus en plus nettement l'idée qui régit le plan général et qui délimite le rôle et les proportions de ses éléments. Les plans à axe unique et les plans concentriques sont appliqués dans leurs formes pures ou bien combinées.
- 6) Au XVIII-e s., les mêmes principes géométriques sont adoptés pour les ensembles solidaires non fortifiés, et en plus on introduit des conceptions radiales, d'origine française (fig. 17 — Rydzyna, fig. 18 — Gruszczyn: D — manoir, F — métairie, W — village; fig. 19 — Kozienice, fig. 20 — projet de régulation du plan de Praga, faubourg de Warszawa).
- 7) L'architecture urbaine contemporaine connaît aussi des systèmes solidaires (p. ex.: villes et leurs satellites) — cependant leur origine est à ce point différente et ne dépend guère de la tradition historique, que leur analyse dépasse le programme de cet article.

LES SCULPTURES DE TOURCOING REPRESENTANT LA VIE DE  
 SAINT ANTOINE DE PADOUE.

(cf. l'article à la p. 79)

Autrefois, on étudiait principalement l'iconographie et la technique des oeuvres d'art. Aujourd'hui, on s'efforce avant tout à découvrir les relations entre les mouvements des idées et les productions artistiques. L'iconologie passe avant l'iconographie. On n'ignore pas non plus l'importance de l'analyse du style qui non seulement peut faire comprendre le caractère des artistes et de la société où ils vivaient, mais encore permettre d'attribuer aux oeuvres d'art une époque et une place dans le développement général de l'histoire de l'art. Sous ce rapport, le très bel article de M. Laurent sur les sculptures des Musées de Tourcoing présente un vif intérêt. Il renferme l'indication d'une excellente méthode pour déterminer la date et l'atelier des oeuvres d'art par l'examen du style de la draperie. Nous résumerons cet article en le complétant par quelques observations.

\* \* \*

Les sculptures, dont nous nous occupons, ne sont que des fragments d'un rétable exécuté, en haut relief en pierre d'Avesnes, au début du XVI-e siècle, comme nous allons le voir, et détruit probablement en 1566. Elles «mesurent au maximum 0 m 36 de hauteur». Entre 1672-et 1674, les Récollets de Lille les ont utilisées dans la construction d'une chapelle à Tourcoing qui a été démolie en 1904. C'est alors que nos sculptures ont été retrouvées.

Elles retracent la vie de saint Antoine de Padoue. Les fragments du miracle du mulet ou du cheval ne laissent aucun doute sur ce point. M. Laurent a reconnu, entre autres, les scènes suivantes: la prise d'habit par le thaumaturge, le miracle du rappel à la vie de l'enfant noyé et une de ses visions, celle de la Vierge, au dire de M. Laurent. Or, du vivant du thaumaturge, la Vierge ne lui est jamais apparue. Il s'agit ici de la vision du Seigneur que le saint a eue en mourant et que relatent tous ses biographes. Cette scène est un exemple unique dans l'histoire de l'art ancien. L'importance en est immense. C'est assurément le morceau capital du rétable, qui s'est conservé par bonheur. Il en formait, à ce qu'il semble, la partie centrale, au-dessus de laquelle devait figurer le Christ, objet de la contemplation du mystique. Le Christ apparaissait probablement parmi les figures qui, selon M. Laurent, surmontaient peut-

être les scènes de la vie du mystique; ces dernières se déployaient dans des cadres d'architecture formant une série horizontale. La vie des deux grands mystiques, saint François et saint Antoine, ne se rencontre pas dans l'art flamand avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire avant que les gravures italiennes ne l'aient rendue familière aux artistes Flamands.

\* \* \*

L'apparition de nos sculptures est-elle due à l'influence du mysticisme italien? M. Laurent semble le croire. Il dit, par ex. que «le saint extasié» est «une oeuvre inspirée par le souffle de l'Italie». Pourtant, il ne faut pas oublier qu'une école mystique a existé aux Pays-Bas, entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, dont est sorti Thomas à Kempis, l'auteur présumé des «Méditations de Jésus-Christ». «Moderna devotio» constitue la doctrine principale de cette école. Les auteurs spirituels flamands abandonnent souvent les sommets de la pure spéculation pour descendre vers la vie pratique. Davantage que les autres, ils ont initié les foules au mysticisme. Nous savons d'ailleurs que depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, l'extase s'est propagée en occident. Les sculptures de Tourcoing offrent l'illustration des idées mystiques qui se répandaient aux Pays-Bas, au XIV<sup>e</sup> siècle. L'accent pathétique ne les distingue-t-il pas avant tout? Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un coup d'oeil sur saint Antoine en extase, un véritable chef-d'oeuvre à ce point de vue. En effet, dans cette image d'une âme plongée dans la contemplation mystique, le transport religieux est exprimé avec une grande précision et une intelligence supérieure, ce que M. Laurent a montré fort bien. Certains passages des écrits de Ruysbroeck, fondateur de l'école flamande, peuvent en fournir le commentaire.

\* \* \*

Un autre trait important de nos sculptures, c'est l'accent dramatique obtenu grâce aux contrastes. Ainsi les mouvements de saint Antoine en extase s'opposent les uns aux autres. La tête du saint s'élève, tandis que son corps est prêt à tomber. La tête et la main gauche soulignent le mouvement vers le côté gauche; le buste et les jambes vers le côté droit. Les mouvements dessinent une arabesque fluide qui illustre l'état de l'âme se fondant et s'écoulant «pour devenir en jouissance un seul esprit avec Dieu». L'harmonie augmente: l'oeuvre se transforme en hymne, la pierre en une mélodie céleste. En vérité, le sculpteur de notre rétable est un grand maître. L'expression du visage du mystique, brûlante et tendue, s'oppose au laisser aller du corps.

Toute volontaire est la silhouette d'un moine debout représenté ici pour la première fois. Quelle différence entre cette figure énergique et le moine plongé dans la contemplation du Seigneur! Ses mouvements anguleux font ressortir le caractère très nettement souligné d'un homme d'action. D'après M. Laurent, la dignité majestueuse et l'autorité expressive distinguent d'une manière générale les personnages rappelant ceux de Roger van der Weyden. D'autre part, leur animation et la justesse du mouvement font penser aux tailleurs d'images médiévaux.

Cependant, c'est surtout, affirme M. Laurent, l'influence de la peinture du XVI-e siècle qui se fait sentir ici, notamment dans la draperie. Cette dernière est à la fois large et souple, sèche et anguleuse; elle souligne les attitudes et se soumet à une stylisation rigoureuse, elle obéit même à une sorte de maniérisme systématique. On en trouve l'origine dans les oeuvres de Hugo van der Goes et de Gérard David, ainsi que dans les miniatures de l'école ganto-brugeoise. Il est intéressant de remarquer qu'une draperie toute semblable à la nôtre, mais d'un style un peu plus avancé, caractérise la Piéta de Merchtem, près de Bruxelles, et le Jugement Dernier du Musée du Prado attribué autrefois à Roger et aujourd'hui à son continuateur, le peintre bruxellois van der Stock, dont l'activité dépasse le début du XVI-e siècle.

En résumant, c'est l'école mystique flamande des XIV-e et XV-e siècles et la peinture flamande du XIV-e siècle qui ont donné naissance aux sculptures de Tourcoing représentant la vie de saint Antoine de Padoue. Celles-ci doivent être placées au début du XVI-e siècle et attribuées aux ateliers bruxellois.

(1) Nous avons fait ce travail pour témoigner notre profonde reconnaissance à notre ancien maître, M. Marcel Laurent, professeur à l'Université de Liège. Nous tenons à remercier vivement la direction des Musées de la ville de Tourcoing qui a bien voulu nous envoyer d'excellentes photographies, dont certaines inédites, et nous autoriser à les reproduire.

J. STARZYŃSKI

### L'IMPORTANTE DECOUVERTE D'UN TABLEAU DE CAREL FABRITIUS A VARSOVIE.

(cf. l'article à la p. 95).

Au mois de novembre 1935, on a entrepris la restauration d'un tableau religieux, représentant le miracle de la „Résurrection de Lazare“. Ce tableau, faisant part de l'inventaire de l'église St. Alexandre à Varsovie dès le commencement du XIX-e s., y fut transporté probablement d'une des plus anciennes églises locales. Les travaux de

renovation furent exécutés par le prof. J. Rutkowski, qui enleva deux couches de peinture superposées, provenant des remaniements du XVIII-e et du XIX-e s. (fig. 1—10). On a retrouvé la peinture primitive intacte sous le vernis, ce qui a permis de rétablir pleinement son ancien aspect.

Les résultats de l'analyse, entreprise par l'auteur de la présente, ont permis d'établir, que cette oeuvre appartient à l'école hollandaise du XVII-e s., et qu'elle est apparentée à la manière de Rembrandt des années 1640-1650. La composition est monumentale, ses traits sont clairs et précis, le groupe central représentant Christ et le jeune homme se dégage nettement des personnages qui l'entourent. La richesse des détails, le réalisme, l'expression et le geste traduisant l'émotion des acteurs, témoignent du don d'observation chez l'artiste,

La scène se déroule dans l'intérieur d'une crypte: à droite on aperçoit l'entrée exigüe. La lumière du jour, pénétrant du côté gauche, éclaire l'intérieur sombre de la crypte, ce qui permet d'obtenir des effets prononcés de clair-obscur. De plus, une clarté surnaturelle émane de la figure de Lazare, enfin un falot suspendu au-dessus de l'entrée ajoute ses reflets aux jeux des lumières.

L'harmonie des couleurs de la toile est basée sur le contraste des tons froids gris-vert, avec le brun chaud. La gamme est riche et variée; l'artiste trahit une prédilection — caractéristique pour l'école de Rembrandt — pour le jaune clair et le rouge. Non moins caractéristiques sont les tâches gris-acier et bruns-clair, passant au violet, ainsi que le brun rougeâtre et le brun foncé presque noir, aux reflets cerise. On aperçoit aussi quelques taches grenat foncé. L'auteur combine aussi volontiers le blanc au jaune et le brun au rose. Au centre du tableau se trouve l'unique accent vert émeraude. Le coup de pinceau est net et décidé; l'artiste se sert de glacis transparents.

Notre tableau est l'oeuvre de Carel Fabritius, l'élève le plus illustre de Rembrandt de l'époque 1640—1650 de son activité. La signature Car. Fabr., visible sur le sarcophage de Lazare, a été étudiée minutieusement et son authenticité est indiscutable (fig. 11).

Le tableau de Varsovie contribue d'une façon remarquable à accroître nos connaissances de l'oeuvre de Carel Fabritius (1622—1654), dont l'activité intéresse vivement les spécialistes. L'exposition de Rotterdam a jeté une lumière importante sur le rôle de cet artiste comme élève éminent de Rembrandt et qui à son tour fut le maître de l'illustre Jean Vermeer. Notre tableau est remarquable et assez exceptionnel pour l'art de Fabritius par sa riche composition, par le sujet religieux et pas ses grandes dimensions.

C'est une oeuvre que l'on doit rapporter au début de l'activité du maître, datant d'environ 1643—1646. Parmi les autres toiles de Fabritius, la plus rapprochée à la nôtre est celle (sans doute antérieure) représentant «La décollation de St. Jean Baptiste» du Rijksmuseum à Amsterdam.

Dans la composition de la «Résurrection de Lazare», Fabritius s'est inspiré des oeuvres de son maître, sans toutefois l'imiter (fig. 12—14). Néanmoins on peut nettement apercevoir l'influence prononcée et directe de la célèbre «Ronde de Nuit» (1642) et cela tout aussi dans la composition dramatique, que dans la disposition des lumières et même dans l'attitude et le caractère des personnages. Les relations entre Fabritius et son maître à cette époque durent être amicales, nous en avons la preuve dans le fait que l'auteur de notre tableau a fait le portrait de Rembrandt dans le personnage de l'homme au turban (fig. 8). Les traits de la vieille femme agenouillée près du cercueil, évoquent ceux connus par les portraits de la mère de Rembrandt; encore un personnage offre une ressemblance frappante avec Saskja, femme de Rembrandt, morte en 1642 (fig. 8 et 9).

La «Résurrection de Lazare» est certainement une des oeuvres de l'école de Rembrandt les plus parfaites, le plus rapprochées de l'oeuvre du maître. Pourtant le développement de l'art de Fabritius ne suivit point la voie monumentale des compositions dramatiques religieuses, que semblait annoncer notre tableau. Cependant dans cette toile nous pouvons observer quelques traits, qui semblent indiquer la voie future de l'activité de l'artiste: les têtes pleines de caractère indiquent son aptitude pour le portrait, d'autres fragments annoncent Fabritius — peintre des «perspectives», enfin la manière de traiter le costume et les détails décoratifs permettent d'anticiper sa maîtrise dans la peinture du genre.

K. SINKO

LA VISION DE ST. FRANÇOIS XAVIER, TABLEAU DANS  
LA MANIERE DE BAROCCI, DANS L'ÉGLISE DE NIEPOŁOMICE.  
(cf. l'article à la p. 114).

L'auteur décrit un tableau, se trouvant dans la chapelle Branicki de l'église de Niepołomice près Kraków. La toile représente la vision de St. François Xavier (fig. 1.). Les analogies prononcées qu'offre cette oeuvre d'art avec les tableaux de Barocci, et particulièrement avec «La Stigmatisation de St. François d'Assise» et avec «La Bienheureuse Micheline de Pesaro» (fig. 2 et 3), ainsi que la haute valeur artistique de notre toile, permettent d'attribuer La Vision de St. François Xavier de Niepołomice, au pinceau de Barocci (de l'époque vers 1590 probablement).