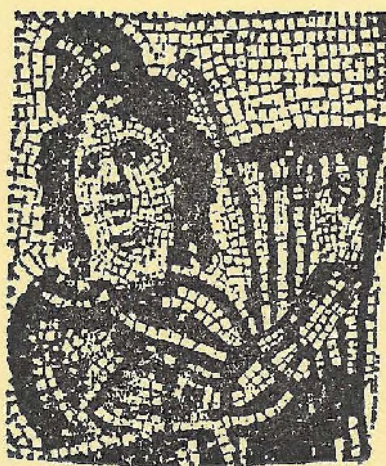


BULLETIN
DE LA
SOCIÉTÉ
DES
AMIS DE VIENNE

Société fondée en 1904

N° 77

Fascicule 4 - Quatrième trimestre 1982



LYON
IMPRIMERIE BOSC FRÈRES
42, quai Gailleton
1982

SOMMAIRE

- Joseph Bernard en son temps, par René JULLIAN.
- Progression de l'habitat à Vienne au Moyen Age, par Renée BONY.
- Souvenirs, par Renée BERNARD.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE

REVUE TRIMESTRIELLE

publiée par la SOCIÉTÉ DES AMIS DE VIENNE

pour « *répandre la connaissance de l'histoire de la Ville et des antiquités viennoises* » (article premier des statuts).

Pour 1982

Le numéro	20,00 F
Abonnement annuel normal	70,00 F
Abonnement de soutien	100,00 F
Retraités et étudiants	45,00 F

Avis important : Les abonnements commencent avec le premier numéro de chaque année. Les numéros déjà sortis de presse dans l'année au moment du règlement d'un abonnement nouveau seront remis ou envoyés au nouvel abonné.

Correspondance : Secrétaire des Amis de Vienne, Bureau du Tourisme, Syndicat d'Initiative, Cours Brillier, 38200 Vienne. C.C.P. Amis de Vienne - LYON 185-71 J.

Les opinions émises dans les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

***Pensez à payer
le plus rapidement possible
votre Abonnement
pour 1982***

• Nous remercions les personnes qui ont déjà acquitté leur abonnement pour 1982.

• Nous invitons les personnes qui ne l'ont pas encore fait à effectuer rapidement leur versement :

*soit par C.C.P. ou chèque bancaire,
soit directement au S.I.*

**FICHE D'ABONNEMENT AU BULLETIN DES « AMIS DE VIENNE »
POUR L'ANNEE 1982**

NOM : Prénoms :

Adresse exacte (pour l'envoi du bulletin par poste) :

.....
.....

TARIF ABONNEMENT :

<i>Abonnement de soutien</i>	100 F
<i>Abonnement normal</i>	70 F
<i>Etudiants - Retraités</i>	45 F

A retourner accompagné du règlement par :

chèque bancaire ou par C.C.P. LYON 185-71 J

à l'adresse suivante :

« AMIS DE VIENNE » - Syndicat d'Initiative - Cours Brillier - 38200 VIENNE

Programme de nos manifestations au verso

ACTIVITÉS PRÉVUES EN 1982 ET 1983

— *Samedi après-midi 20 novembre :*

Visite de Tain et Tournon : château, le collège, église.

— *Mardi 30 novembre à 17 h 45 :*

Au Musée de la place de Miremont, visite commentée de la collection des faïences par M. CROCHAT, professeur à l'Université de Lyon.

— *Mardi 14 décembre :*

Causerie de M. LAUXEROIS, Conservateur, sur le résultat des fouilles à Saint-Marcel et à Sint-Martin (projection de diapositives).

— *Jeudi 20 janvier 1983 à 17 h 30 :*

Visite de l'atelier de restauration de la mosaïque de Saint-Romain-en-Gal (il est situé à droite du pont en allant sur Saint-Romain-en-Gal).

BULLETIN
DE LA
SOCIÉTÉ
DES
AMIS DE VIENNE

Société fondée en 1904

N° 77

Fascicule 4 - Quatrième trimestre 1982



LYON
IMPRIMERIE BOSC FRÈRES
42, quai Gaillon
1982

JOSEPH BERNARD EN SON TEMPS

par René JULLIAN

Les expositions consacrées à Joseph Bernard en 1981, à Boulogne-Billancourt puis à Vienne, à l'occasion du cinquantième de sa mort, ont été fort opportunes, car le grand sculpteur viennois n'est pas encore mis à son rang, ni même à sa vraie place : il est souvent situé en retrait par rapport aux autres sculpteurs importants de sa génération et, d'autre part, quand on cherche à le caractériser, on le met volontiers dans l'aire du « style art déco ». Il faut essayer de mieux cerner sa personnalité et il faut le faire en le confrontant avec son temps.

La sculpture vers 1900

J. Bernard appartient à la génération des successeurs de Rodin : il est né en 1866, succédant à Bourdelle et à Maillol nés en 1861, ainsi qu'à Schnegg né en 1864, et précédant Despiau né en 1874 ; tous ces artistes ont commencé de travailler dans les dernières années du XIX^e siècle.

A ce moment, c'est l'académisme qui triomphe dans la sculpture française, comme dans la peinture et l'architecture ; la classe bourgeoise, qui fournit la clientèle, et les pouvoirs publics, qui en émanent et dispensent les commandes officielles, aiment un art qui continue directement la tradition, une tradition d'ailleurs assez inconsistante, où se marient comme ils peuvent, dans un éclectisme accueillant, classicisme, romantisme et même réalisme ; les sculpteurs en vogue s'appellent Mercié, Injalbert, Puech. Rodin, lui, est toujours présent et toujours contesté, comme le sont en peinture Monet et ses camarades impressionnistes ; cependant, ces créateurs indépendants commencent à retenir l'attention d'amateurs éclairés et de certains hommes politiques, et les jeunes artistes d'esprit libre subissent leur attraction.

Le prestige de Rodin est particulièrement grand auprès des sculpteurs de la jeune génération et l'on trouve assez souvent chez eux des traces de son influence ; mais, en même temps qu'ils

sont attirés par lui, ils le redoutent, ils souhaitent échapper à son emprise et l'on constate effectivement chez les contemporains de J. Bernard un effort d'émancipation : mouvement parallèle à celui qui se produit en peinture, où les indépendants de la fin du siècle réagissent contre l'impressionnisme. S'éloigner de Rodin, c'est s'écarter d'un art expressif et même expressionniste, retrouvant à travers Carpeaux et le romantisme l'esprit du baroque ; la sculpture académique suit d'ailleurs souvent une filière analogue et, entre ses œuvres et celles de Rodin, il n'y a au bout du compte que la différence entre l'habileté superficielle et la profondeur du génie ; ainsi, d'un même coup, les jeunes sculpteurs prennent leurs distances avec Rodin et avec l'académisme.

Le moment où s'amorce cette démarche est marqué dans la sensibilité et l'idéologie de l'Occident par la montée du symbolisme et l'épanouissement du modern style qui lui est intimement lié. Le symbolisme pénètre la littérature et la musique aussi bien que les arts visuels ; il introduit une certaine manière de sentir et de penser, qui est fondée sur la primauté reconnue d'une réalité singulière, celle qui se situe au-delà du sensible et du rationnel ; on est entraîné ainsi vers la quête du mystère de l'âme et des choses, vers le culte des valeurs de suggestion, de rêve et de flou, qui fait s'épanouir une esthétique particulière. La démarche des nouveaux sculpteurs est favorisée et orientée par ce vaste courant.

Comment situer J. Bernard dans ce mouvement « fin de siècle » ?

Il étudie à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon de 1881 à 1886, puis à celle de Paris de 1887 à 1890 ; il se montre bon élève, mais il n'est pas toujours très assidu et l'enseignement ne semble pas l'intéresser beaucoup ; ce qui compte davantage à ses yeux, c'est le métier de son père, qui est tailleur de pierre et qu'il accompagne parfois sur les chantiers de restauration des monuments antiques ou médiévaux de Vienne ; il s'essaie lui-même de bonne heure à tailler la pierre, faisant en 1878 un *buste de la République* et en 1880 des *lions* ; il a donc une formation assez indépendante et il aimera toujours œuvrer en solitaire. Après ses années d'école, il se fixe à Paris et il travaille, mais nous connaissons mal son activité d'alors, car il a détruit une bonne part de ses premières sculptures, ne laissant subsister que quelques pièces, qui sont souvent des épaves de grandes œuvres disparues, comme le *Fardeau de la vie*. Son art n'est alors pas très personnel, il se tient plus ou moins dans la ligne à la fois de Rodin et de la sculpture académique et, du reste, J. Bernard expose alors au Salon des artistes français. Mais il faut relever chez lui deux particularités intéressantes : d'une part, il a des ambitions monumentales, qui apparaissent bien dans les œuvres auxquelles alors il travaille, le *Fardeau de la vie*, le *monument à la Paix* ; d'autre part, il donne à ses créations une orientation volontiers symbo-

liste, chargeant ses figures d'une signification qui dépasse la simple allégorie pour atteindre un symbolisme plus profond, plus essentiel.

Parmi ses contemporains, c'est de Bourdelle qu'il serait alors le plus proche ; Maillol (qui commence d'ailleurs tout juste à sculpter), Despiau et Schnegg suivent des voies différentes, même si elles rencontrent parfois la sienne. Mais son évolution va l'éloigner de plus en plus d'eux, aussi bien que de Bourdelle. Il va suivre son chemin et conquérir son originalité ; celle-ci peut se laisser saisir dans les orientations de son œuvre et dans un certain ordre de relations entre technique et sentiment.

Orientations de l'œuvre

L'activité de J. Bernard a été ouverte sur des horizons très divers, à la différence de celle de la plupart de ses émules : Despiau est essentiellement un bustier et on peut en dire autant de Schnegg ; Maillol, lui, est voué aux nus de femmes. Bourdelle manifeste des dispositions pour la figure, le portrait et le groupe monumental et, entre lui et J. Bernard, s'établit de ce fait un certain parallélisme, qui s'étend même, avec des nuances, aux sources d'inspiration des thèmes ; ils ont aussi en commun d'être ouverts à l'intervention du symbolisme, mais celle-ci est plus marquée chez J. Bernard, qui chemine en développant ses tendances premières et qui peut être situé dans la suite du symbolisme « fin de siècle » plus légitimement que dans le « courant art déco ».

**

Les orientations de son œuvre mettent en évidence ses aspirations monumentales : ses créations maîtresses sont destinées soit à être érigées en plein air, soit à s'accorder avec l'architecture. Sa première œuvre importante — et elle demeure une œuvre capitale — est le *monument de Michel Servet* (1907-1911), dressé dans la verdure d'un jardin de sa ville natale ; les valeurs monumentales et les valeurs symbolistes s'y conjuguent. La figure centrale est celle d'un personnage historique, Michel Servet, mais elle est traitée dans un esprit de généralisation pathétique, comme les *Bourgeois de Calais* de Rodin ; les autres figures sont dépourvues de toute signification temporelle ou pittoresque, elles entretiennent naturellement des rapports idéologiques — subtils — avec l'événement que commémore le monument, mais elles revêtent une valeur générale, en signifiant respectivement le Remords, la Raison, la Jeunesse. Ces diverses figures se groupent avec cohérence autour d'un pilier, dont les dimensions sont soigneusement calculées pour unir entre eux et en même temps

séparer les personnages ; les attitudes des diverses figures s'harmonisent et c'est la volonté d'exprimer leur signification symbolique qui dicte et règle leurs attitudes ; il s'établit ainsi une étroite cohésion entre monumentalité et symbolisme, puisque le symbolisme commande le monumental et que le monumental ordonne le symbolisme.

Les sculptures monumentales conçues pour s'accorder à une architecture s'incarnent essentiellement dans la frise de la *Danse* (fig. 1, 2, 3), commandée pour l'hôtel Nocard à Neuilly-sur-Seine et taillée dans le marbre en 1913 comme un ensemble, en trois panneaux, de 5,25 m de long sur 0,85 m de haut ; le thème fut repris en 1925, mais recomposé et agrandi (23,40 m \times 1,40), à la suite d'une commande de l'Etat pour l'exposition des Arts décoratifs, et la nouvelle œuvre fut exécutée en plâtre et mise en place dans un site malheureusement provisoire de l'exposition (elle a été depuis remontée au Musée de Nantes). La *Danse* est traitée en bas-relief, mais le sculpteur a donné aux différentes parties une saillie variable, réglée sur l'épaisseur du mur ; il a aussi pris en considération les effets de surface, en faisant alterner les parties lisses et les parties travaillées, mais en gardant toujours une grande simplicité de lignes et de volumes ; J. Bernard trouve dans son aptitude naturelle à harmoniser des données diverses le moyen de conjuguer les valeurs inhérentes à la nature même du thème avec les convenances monumentales.

Le sens monumental se retrouve aussi dans des figures isolées. Certaines d'entre elles ont d'ailleurs une vocation monumentale, comme la *Victoire*, demeurée inachevée à la mort du sculpteur et destinée au plein air. Mais, chez celles qui ne l'ont pas, on sent la présence d'une puissance sous-jacente qui fait penser à une architecture sculptée, par exemple la *Jeune fille aux tresses* (1923) (fig. 11). Et même les œuvres de petites dimensions recèlent parfois comme une virtualité monumentale, par exemple le groupe de la *Tendresse* (fig. 5) ou celui de la *Jeunesse charmée par l'Amour*, qui laissent voir, d'ailleurs, des attaches avec le monument de Michel Servet.

*
**

La frise de la *Danse*, qui témoigne de la priorité du monumental chez J. Bernard, exprime aussi une autre priorité, le goût des figures dansantes. C'est un thème qui apparaît tôt, au moins dès 1905, moment où J. Bernard sculpte plusieurs statuettes ou petits groupes de danseurs et de danseuses ; en 1906-1907 c'est la *Fête des pampres* et en 1913 — on l'a vu — la frise de la *Danse*. Après la guerre de 14, la série des figures dansantes se poursuit : plusieurs marquent l'année 1918 ; les *Deux danseuses* apparaissent en 1923 ; en 1925 se déploie la nouvelle version de la *Danse*, tandis



FIG. 1. — « Frisc de la danse », extrémité de gauche.



FIG. 2. — « Frise de la danse », extrémité de droite.

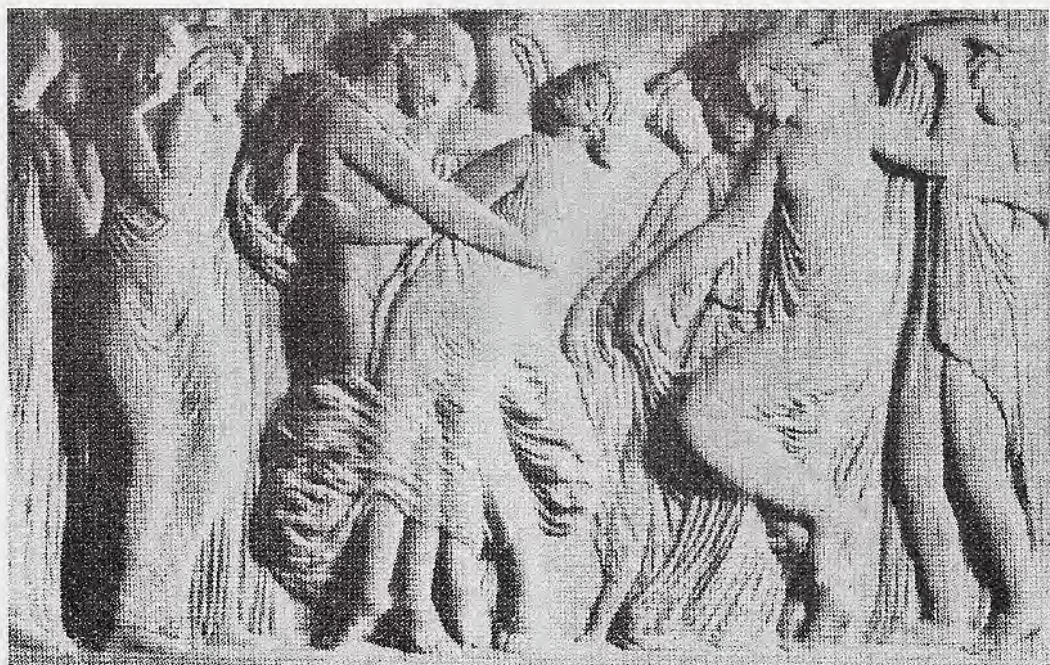


FIG. 3. — « Frise de la danse », partie centrale.

que naissent d'autres figures, dont la *Femme à l'enfant* (fig. 6) ; 1926 s'avère une année particulièrement féconde en figures dansantes et 1927 voit surgir le *Faune dansant* (fig. 7).

De même que la monumentalité dépassait le champ des œuvres proprement monumentales, de même l'impulsion chorégraphique s'étend à des figures qui ne relèvent pas vraiment du thème de la danse : elles prennent des attitudes où l'on peut voir comme un mouvement de danse saisi en instantané ; on passe d'ailleurs insensiblement d'un type de figure à l'autre, par exemple de la *Jeune danseuse* à la *Bacchante* (fig. 8). Les figures qui se dressent ainsi sur les marges du domaine dansant sont nombreuses et diverses, puisqu'on y trouve par exemple la *Jeune faunesse* et l'*Harmonie*, la *Jeune fille se coiffant* (fig. 9) et la *Victoire*. Cette constance du penchant pour la danse atteste que nous sommes devant un aspect majeur de l'œuvre de J. Bernard.

Une autre priorité que laisse voir l'œuvre du maître viennois, c'est un certain genre de tête. J. Bernard a fait des portraits, qui sont des œuvres fortes et nuancées, où la personnalité du modèle est vraiment saisie ; mais ils sont peu nombreux, ce sont en général des effigies de ses proches ou de ses amis et ils apparaissent un peu comme des œuvres de circonstance ; sans doute trouvait-il que le portrait était trop individuel et s'attachait à



FIG. 4. — Buste aux deux mains (1920).



FIG. 5. — La tendresse. Première version (1912).

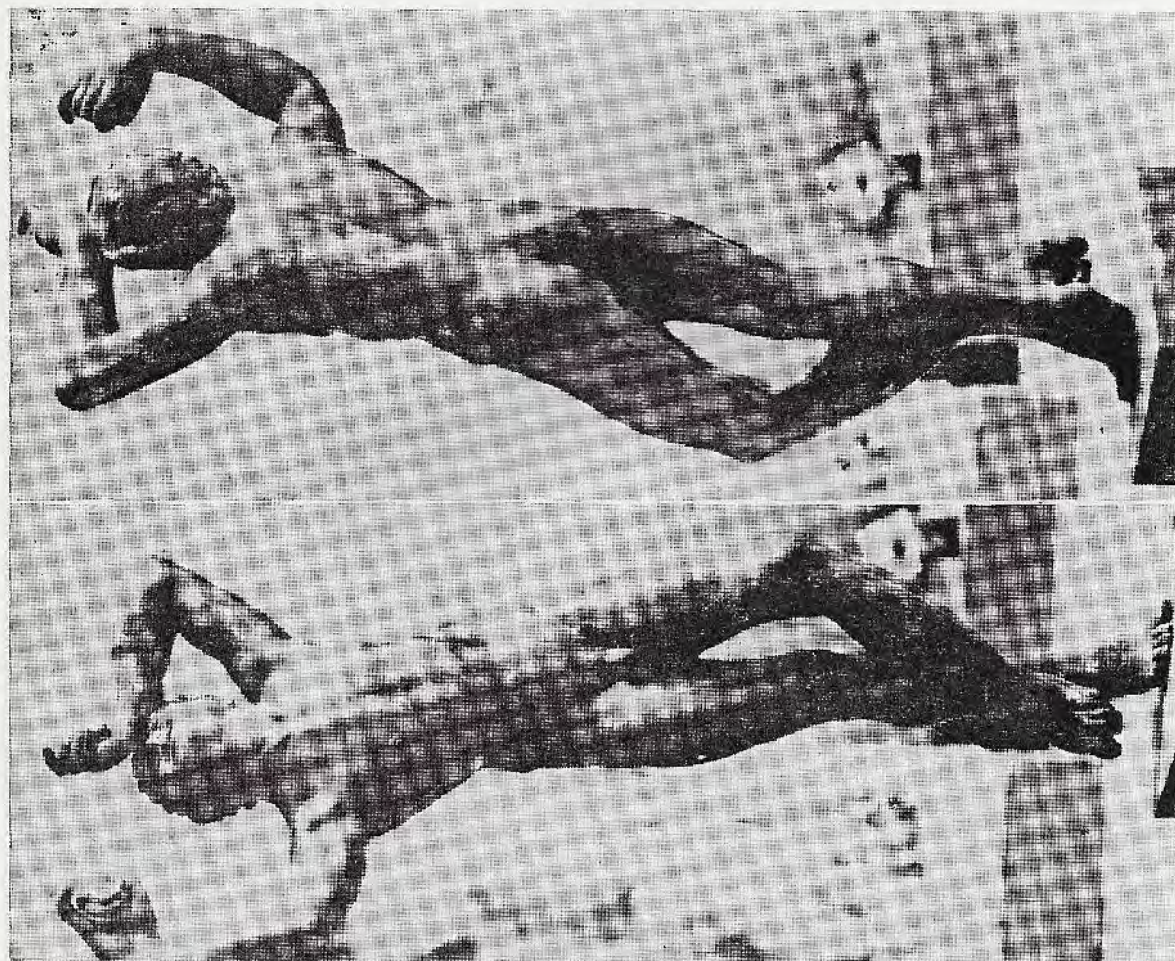


FIG. 7. — Faune dansant.

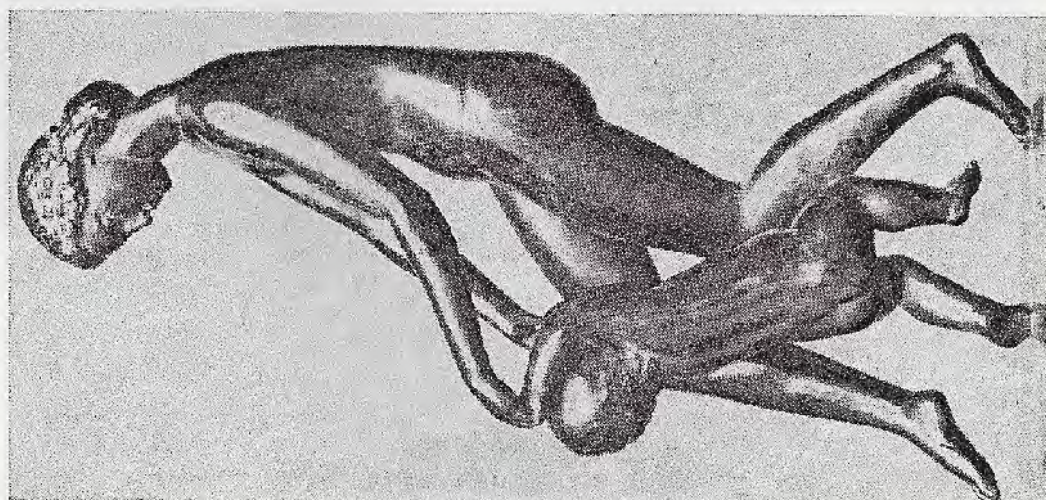


FIG. 6. — Femme à l'enfant (1925).

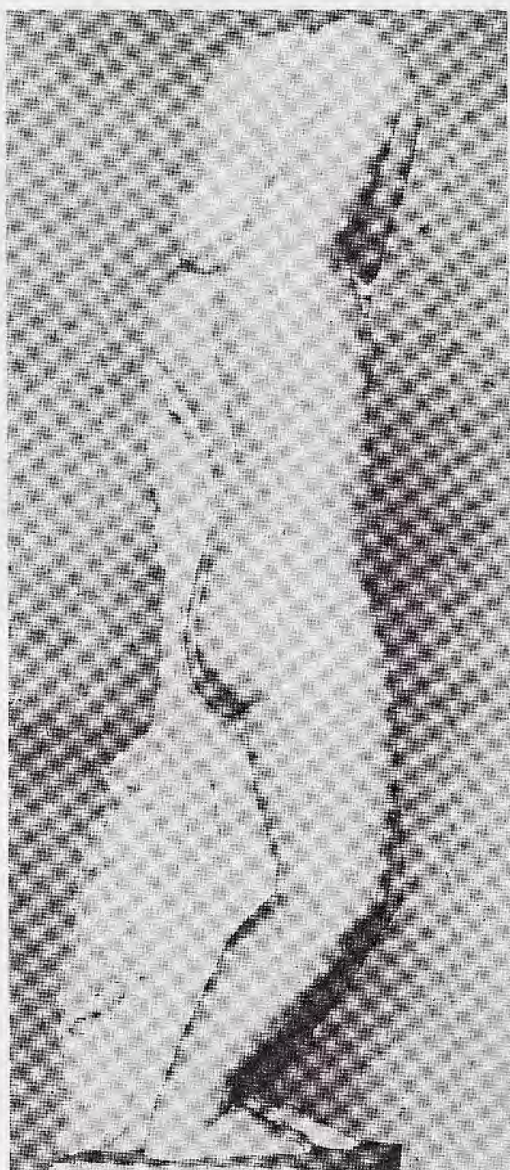


FIG. 8. — Bacchante.



FIG. 9. — Jeune fille se coiffant.

un aspect trop particulier de la réalité. Il a beaucoup plus souvent sculpté des têtes féminines qui demeurent des effigies anonymes et à travers lesquelles il tentait de faire affluer certains aspects inexprimables de la réalité, l'univers qui se dérobe derrière les apparences : ces figures sont, pourrait-on dire, des « visages intérieurs ».

Comme les figures dansantes ils apparaissent assez tôt, vers 1906, et ils se suivent régulièrement jusqu'en 1920, date après laquelle ils se font plus rares. Ils reçoivent des titres d'un caractère assez général et même abstrait, qui recouvrent une signification intime et profonde, par exemple *Plénitude*, *Sérénité*, *Pureté* ; ces visages expriment parfois une orientation nettement mystique, comme la *Prière* (fig. 10) ou les *Voix* ; un groupe particulièrement intéressant est celui des évocations musicales, la musique étant le véhicule privilégié des réalités qui se situent au-delà



FIG. 10. — La prière.

du monde sensible : *Jeune fille chantant*, *Chanteuse*, *Chants immortels*, autant d'exemples de ces transpositions plastiques de l'effusion musicale, et les *Voix* montrent bien que le mystique et le musical se confondent parfois. Les divers titres donnés à ces « visages intérieurs » aident à concrétiser l'incarnation de leur expression intime, mais celle-ci est si profondément inscrite au cœur de la création plastique qu'elle peut à l'occasion se passer de titres, ainsi qu'en témoignent une figure comme le *Buste aux deux mains* (fig. 4) ou bien telle œuvre graphique, aquarelle ou dessin.



FIG. 11. — Jeune fille aux tresses.

Toutes ces figures sont enveloppées d'une atmosphère de mystérieuse intimité ; mais cette atmosphère revêt une certaine diversité de nuances, qui est en rapport avec la signification particulière de chaque figure, et c'est là que les titres jouent en quelque sorte un rôle d'indicateur. Cette part de l'œuvre de J. Bernard est celle qui exprime le mieux l'orientation symboliste

de sa pensée et de sa sensibilité ; elle a donc une importance essentielle pour la définition de sa personnalité ; mais elle revêt une valeur plus vaste et plus générale, car on doit y voir une des incarnations les plus authentiques du mouvement symboliste en Occident et sans doute l'apport le plus significatif — même s'il est un peu tardif — de la sculpture au symbolisme.

Technique et sentiment

Les orientations de l'œuvre de J. Bernard sont en rapport direct avec la manière dont s'établissent chez lui les relations entre technique et sentiment et l'analyse de ces relations peut constituer un autre moyen d'approche de sa personnalité. Ces relations font apparaître aussi un certain nombre de priorités, où elles semblent trouver le nœud de leur texture.

*
**

La priorité dominante, c'est celle du rythme. Elle est intimement liée à une des priorités de l'œuvre, celle des figures dansantes, mais ce lien est à double sens : le thème de la figure dansante est le plus propre qui soit au déploiement du rythme, mais, d'autre part, c'est parce que J. Bernard possède au fond de lui-même l'impulsion rythmique qu'il choisit volontiers les figures dansantes. Le rythme est aussi impliqué dans une autre liaison qu'ont fait apparaître les orientations de l'œuvre, celle qui associe la sculpture et la musique ; le rythme est en effet une composante essentielle de la musique et les figures chantantes possèdent comme une virtualité rythmique, qui fortifie le sculpteur dans ses impulsions rythmiques. Le rythme devient une sorte de médiateur entre la musique, la danse et la sculpture, par le fait qu'il est un produit du temps et qu'il est susceptible d'introduire le temps dans l'espace.

Tout sculpteur connaît évidemment la valeur du rythme, mais J. Bernard plus qu'aucun autre. C'est le rythme qui commande la composition de ses figures et de ses groupes, l'équilibre des volumes, les correspondances des lignes : cela vaut pour les bas-reliefs comme la frise de la *Danse* ou *Maternité* (fig. 12), aussi bien que pour les statues telles que le *Faune dansant* ou la *Petite bacchante* ; la prégnance du rythme s'étend même au détail des œuvres, comme en témoigne l'harmonieuse draperie de la *Raison* dans le *monument de Michel Servet*. C'est par le rythme qu'est assurée l'unité de l'œuvre, qu'elle soit simple comme l'*Harmonie* ou bien complexe comme la frise de la *Danse* ou le *monument de Michel Servet* ; cette dernière œuvre offre même un exemple assez typique, car le groupement des figures a un aspect au premier

abord assez disparate, mais l'ensemble trouve sa cohésion par le rythme et c'est le rythme qui lui donne sa puissance monumentale.



FIG. 12. — Maternité.

Chez J. Bernard, le rythme est marqué en général par la continuité, il évite les oppositions violentes qui sont habituelles chez Rodin ou chez Bourdelle ; Maillol serait plus proche, mais ses rythmes offrent moins de variété que ceux de J. Bernard. Ceux-ci se développent suivant une assez large diversité : ils sacrifient parfois à la vivacité du mouvement, par exemple dans le *Faune dansant*, mais sans jamais aller jusqu'à la rupture des plans et des lignes, et ce sont les ordonnances paisibles qui l'emportent, même dans la *Danse* ; ils font jouer les oppositions et les contrastes, mais ils donnent un rôle primordial aux passages ; c'est bien la continuité qui est la règle d'or. Et celle-ci compte aussi beaucoup pour établir la valeur expressive des figures : c'est elle qui permet de ne pas se contenter de saisir telle figure dansante dans un moment privilégié et suspendu de son action, mais de faire sentir cette action même, dans son accomplissement.

*
**

Des liens étroits existent — car tout se tient chez J. Bernard — entre l'orientation du rythme vers la continuité et une autre

priorité essentielle de son art, le sentiment de la grâce. Il s'agit là d'une qualité que l'on reconnaît volontiers au maître viennois, mais on y attache en général une signification mineure, celle d'une joliesse superficielle. En réalité, la grâce possède chez lui une valeur profonde, essentielle, elle est l'expression de cette harmonie du monde, dont il tente de saisir les signes quand il sculpte ses « visages intérieurs » et qui s'épanouit dans la grâce avec une ampleur et une aisance souveraines. J. Bernard a substitué l'arabesque, véhicule suprême de la grâce, aux profils heurtés qui dominaient, notamment chez Rodin, les sculptures de la génération précédente ; il s'accorde en cela avec les sculpteurs et les peintres marqués par le courant symboliste, mais il apporte dans le tracé de la silhouette de ses figures une qualité particulière de raffinement.

La grâce nous mène plus loin, car elle dépasse chez J. Bernard le plan de l'esthétique : elle n'a pas cette signification superficiellement décorative qu'on lui reconnaît volontiers ou, si elle l'a, c'est en quelque sorte par surcroît ; elle a un contenu spirituel et cette essence est liée aux intentions symboliques qui animent tant d'œuvres du sculpteur : au-delà des arabesques qui conduisent la silhouette des figures dansantes, la grâce s'épanouit, diffuse, dans l'affleurement de l'invisible sur les « visages intérieurs » et elle suscite comme un mystère joyeux. Elle tend ainsi à revêtir une signification qui l'apparente à ce qu'elle est dans le monde de la foi ; et, paradoxalement, J. Bernard, qui n'était pas croyant, se trouve porté vers les rivages des contrées mystiques.



Le goût de la continuité, qui est présent dans les valeurs du rythme et de la grâce, suscite encore une autre priorité de l'art de J. Bernard, l'aspiration à la forme synthétique. Synthèse, c'est le mot à la mode chez les peintres du cercle de Gauguin, compagnons et successeurs ; en sculpture, c'est l'œuvre de J. Bernard qui est alors, sans doute, la manifestation la plus forte de cette tendance et la plus riche en résultats, mais elle se développe en toute indépendance.

Ce goût de la simplicité et de la densité des formes est servi chez lui par la pratique de la taille directe. Elevé à l'école d'un tailleur de pierre, il est très opposé au modelage en terre, qui fait naître l'œuvre d'adjonctions successives de matière ; il utilise parfois le modelage en plâtre, qui offre moins de facilités, mais il préfère nettement la taille directe, où l'œuvre surgit lentement d'une suite de retranchements : c'est une technique difficile, puisqu'elle ne permet pas les repentirs, mais la discipline qu'elle exige est féconde, car elle invite le sculpteur à concentrer sa pensée et sa vision de la forme.

Cette concentration aboutit à une relative abstraction et la forme, chez J. Bernard, est parfois à la limite entre figuration et abstraction ; elle est très vivante et même charnelle, mais, en même temps, prise dans les rets d'un certain géométrisme. Cette démarche n'est pas neuve ni unique dans l'histoire de la sculpture : certaines œuvres de l'ancien Orient ou de la Grèce archaïque relèvent de conceptions analogues ; les sculptures élaborées avant la guerre de 14 par des artistes comme Brancusi, Modigliani, Duchamp-Villon sont souvent à mi-chemin entre la figuration et l'abstraction ; elles sont d'ailleurs très différentes entre elles et elles n'ont avec les œuvres du maître viennois que des affinités générales. Le langage formel de J. Bernard reste personnel ; il est plus riche de nuances, plus souple, plus raffiné ; il est le résultat d'un processus créateur plus spontané, qui conduit le sculpteur non pas à la stylisation, mais au style.

La position de J. Bernard sur l'échiquier des formes, au moment où se posent les premières données du problème de l'abstraction en sculpture, permet de mieux cerner sa personnalité, qui occupe une place importante dans l'élan créateur des premières décennies du xx^e siècle, c'est-à-dire d'un moment crucial pour l'ensemble des arts. Il est en rupture avec le passé, mais il ne renie pas les leçons authentiques de la tradition ; il travaille en harmonie avec les efforts des novateurs de sa génération, mais il suit un chemin solitaire ; l'orientation de son œuvre et de son art lui assure une place originale, que personne ne peut lui disputer. Sans lui, il manquerait quelque chose d'essentiel à la sculpture du xx^e siècle.

PROGRESSION DE L'HABITAT A VIENNE AU MOYEN-AGE ⁽¹⁾

par Renée BONY

S'il est possible de connaître et de situer progressivement les rues de Vienne, il est difficile d'écrire une histoire précise des maisons au Moyen Age. Il est certain que nombre d'entre elles étaient bâties avec des matériaux légers, ce qui a l'avantage de coûter moins au départ, mais exige de fréquentes reconstructions. Par contre, on peut avoir une idée de la répartition progressive des habitations dans Vienne.

La lecture des chartes nous apporte des renseignements fragmentaires. Une description d'un quartier n'apparaît que très rarement.

Il ne faut pas négliger la place tenue par les différents monastères de Vienne, car ils occupent une place importante dans la ville. Plusieurs sont reconstruits après la destruction de la ville en 882, au XI^e, voire au XII^e siècle. A quelques exceptions près, les monastères ont gardé un territoire personnel assez proche de leur bâtiment. Relativement vaste, il subsiste parfois jusqu'au XVIII^e siècle, ainsi en est-il pour Saint-Pierre-hors-les-Murs, ou Saint-André-le-Haut. L'importance des terres de Saint-André-le-Bas, dans la ville, diminue du X^e au XIV^e siècle. Le cloître de Saint-Maurice est une entité particulière avec sa topographie propre : rues, maisons et jardins. Il existe depuis, au moins, 1120. Ses confins sont connus grâce à un conflit de 1309 ; les arbitres entre l'archevêque et le chapitre le délimitent minutieusement. C'est un grand trapèze irrégulier.

La période du Haut Moyen Age s'est révélée être assez obscure. Ainsi quelle serait l'importance de la destruction de Vienne en 882 ? Nous l'ignorons. Les premiers renseignements que nous possédons concernent les Juifs. Le texte le plus ancien

(1) Résumé d'un chapitre de la maîtrise *Topographie de Vienne du IV^e au XIV^e siècle*, présentée en juin 1979, sous la direction de MM. J.-F. Reynaud et N. Elisséeff.

se rapportant à eux remonte à 842, au sujet d'une terre. Leur établissement, dans le Viennois sinon à Vienne, remonte au vi^e siècle au moins.

Nous devons attendre le x^e siècle pour avoir plus de détails. Une charte de 975-995 cite le bourg des Hébreux, première mention d'un bourg à Vienne. Le texte cite ce bourg auprès du monastère de Saint-André-le-Bas. Il ne faut pas considérer ce bourg uniquement comme une agglomération de maisons. Ce même texte prouve l'importance des terres.

D'après les rares chartes du x^e siècle, nous avons l'impression que la ville de Vienne est formée seulement de terres cultivables. Les dons ou les ventes ne concernent en effet que des terres. L'un des actes est plus précieux : en juin 946, Rainulf donne à son épouse Rihelt une mansc entre deux ponts à Cuvière. Pendant les siècles suivants, nous savons la place prise par l'industrie sur les bords de la Gère. Le nom de Cuvière usité jusqu'à nos jours vient de l'emploi de cuves utilisées par les tanneurs pour nettoyer le cuir. C'est la première mention d'un quartier spécialisé. En 950, à ce même endroit, une maison est vendue.

La banlieue de la cité est entourée de plusieurs agglomérations : un vicus — « village » — à Saint-Romain, au nord-est de Vienne, quelques maisons pour la paroisse de Saint-Marcel ou de Saint-Ferréol-outre-Rhône de la villa Sablonis.

Au xi^e siècle, les maisons commencent à acquérir une valeur marchande suffisante pour être donnée. Mais la maison reste encore très souvent associée à une terre ou une vigne. Pourtant en 1006-1007, l'importance financière que prend l'immobilier est caractéristique : l'abbé Viventius de Saint-André-le-Bas et ses moines cèdent à Hugues et à sa femme une maison à l'angle de l'église et une terre à construire. Hugues et sa femme bâtiront des maisons sur cette terre et tout ce qu'ils posséderont, reviendra après leur mort au monastère. Ne négligeons pas cependant la place toujours considérable des terres dans la ville. Grâce au cartulaire de Saint-André-le-Bas, nous connaissons mieux la situation proche du monastère et surtout l'empiètement progressif des maisons sur son ager.

L'extension de la ville hors des remparts se poursuit au xi^e siècle, telle cette maison d'Utelin en 1014-1019. Il faut souligner les mentions croissantes de paroisses : Saint-Martin en 1044, Notre-Dame en 1060, Saint-André-le-Bas en 1050, ce qui doit correspondre à un accroissement de la population. C'est à cette époque également qu'il est fait mention pour la première fois d'un port à Vienne ; de même les moulins deviennent de plus en plus nombreux, donc une vie économique et industrielle se développe, propice à l'agrandissement d'une agglomération.

Il semble que le nombre des maisons augmente au xii^e siècle. En 1116, il y a un four à Cuvière, ce qui suppose une communauté qui l'utilise, donc des maisons toutes proches. Une famille

prend son patronyme du nom du quartier de Cuvière, comme à Fuissin. En 1184, le chapitre de Vienne acquiert du chevalier Guillaume Bain la possession de six maisons à Cuvière. C'est surtout la création d'une nouvelle paroisse à la fin du XII^e et au début du XIII^e siècle qui prouve le développement rapide de ce quartier. Le nom de bourg ne sera employé pour Cuvière qu'en 1244.

Au sud des remparts du Bas Empire, le quartier de Fuissin se développe parallèlement à ce quartier de Cuvière. Le mot de bourg est utilisé plus tôt, dès 1194.

C'est un paradoxe, mais les renseignements font presque défaut pour la cité entre les remparts, et ne donnent que peu de détails.

Le XIII^e siècle fournit encore des informations sur les mêmes parties déjà étudiées au XI^e et au XII^e siècles. Le quartier de Cuvière prend une importance considérable car il est entouré d'une nouvelle enceinte pour protéger et industries et maisons. Il doit y avoir quelques belles maisons telle cette aula, c'est-à-dire une sorte de palais, appartenant en 1240 à Boson le Faber de Cuvière.

Quelques endroits de la ville sont mieux connus que d'autres, spécialement vers 1276 grâce aux usages du mistral des comtes de Vienne. Cet acte décrit le quartier du Macel, c'est-à-dire de la Boucherie — vers la rue Teste-du-Bailler — et autour de l'église Notre-Dame — le temple d'Auguste et de Livie. Vers la fin du siècle, quelques maisons peuvent être situées avec précision. La densité des habitations est plus importante vers le bas de la ville, à l'ouest, que vers le monastère de Saint-André-le-Haut.

La valeur des maisons a maintenant supplanté celle des terres. A partir de ce siècle, la maison est vendue avec les services, c'est-à-dire les rentes. Le nouveau propriétaire est tenu de payer les rentes que des prédécesseurs avaient mises sur la maison.

Les espaces non construits restent nombreux. La ville ressemble plus à un village, avec des terres cultivables au centre ville. Ainsi le 26 septembre 1247, l'archevêque Jean de Bernin cède à l'abbesse Marguerite de Saint-André-le-Haut une rente sur une maison en la Grande-Ruc en échange d'une vigne, située au lieu-dit Carrefour (Trivium), proche de Saint-André-le-Bas, proche du quartier des Merciers. Le parcellaire (cadastre écrit) du XVIII^e siècle, mentionne plusieurs jardins, voire encore des vignes. Les rentes sur les maisons sont rarement payées en argent, mais plutôt en nature : du blé, une poule ou le plus souvent du vin. Cette coutume se prolonge d'ailleurs jusqu'à l'époque moderne.

Par rapport aux siècles précédents, le XIV^e siècle paraît indigent ; l'interprétation des renseignements, bien que nombreux, est difficile ; en effet, il n'offre guère d'éléments supplémentaires. En général, les maisons sont indiquées comme étant situées dans une paroisse, parfois l'indication est plus précise et nous appre-

nous le nom d'une rue — nous ne connaissons pas de nom de rue avant le XIII^e siècle. Par contre, la localisation exacte d'une maison dans un quartier est rare. Le quartier de Cuvrière ne retient plus autant l'attention. On préfère donner le nom soit de la paroisse Saint-Martin, soit celui de Saint-Sévère.

La faubourg de Fuissin et la paroisse de Saint-Georges nous intéressent plus qu'auparavant. Ce n'est qu'en 1344 que ces deux mentions sont citées ensemble ; auparavant, les maisons étaient situées indifféremment à Fuissin ou dans la paroisse de Saint-Georges — la paroisse de Saint-Georges englobe le quartier de Fuissin. Les maisons se multiplient dans la plaine du sud de Vienne, mais dans quelle mesure ? Outre le faubourg d'Arpod, c'est un endroit où la ville peut s'étendre facilement.

Les mentions d'habitation à Saint-Pierre-entre-Juifs sont toujours nombreuses. Des anniversaires, c'est-à-dire une taxe pour la célébration d'une messe après la mort payée par le possesseur de la maison, en certifient l'existence. Toutes les paroisses de la ville sont citées à plusieurs reprises. Cependant la partie supérieure de la cité est moins bâtie — comme le prouve le nom de Saint-Pierre-entre-Vignes —, de nombreux jardins s'y trouvent encore dans les siècles suivants. N'oublions pas, une fois encore, l'importance des espaces verts — jardins ou vignes, dans la ville.

L'étude particulière de quelques maisons est possible, bien qu'elles soient connues plus pour leur rôle historique que par leur architecture. Ces maisons luxueuses, car en pierre et appartenant à des puissants, sont peu nombreuses et il n'en reste que de rares vestiges. Le château de Pipet, le palais des Empereurs, le palais Royal ou du Dauphin, le palais archiépiscopal, la Maison des Canaux sont les plus célèbres. Au XIV^e siècle, la forteresse de Saint-Just a une existence éphémère. Il y a encore quelques maisons de cette époque reculée qui subsistent jusqu'à maintenant : la maison de la Chaîne ou cette maison du XII^e siècle, proche de l'église de Saint-André-le-Bas.

La documentation est trop imprécise pour connaître la superficie des maisons ou le rapport entre la superficie cultivée — jardins et vignes — ou libre de construction — cours — et la surface construite. Nous ne pouvons donc que nous intéresser à la progression de l'habitat au Moyen Âge. Ce n'est que par la suite, en particulier à partir du XVII^e siècle, que nous pourrions situer les maisons et les terrains les uns par rapport aux autres.

SOUVENIRS

par Renée BERNARD

— Mes parents, instituteurs puis directeurs d'écoles à Vienne pendant toute leur carrière — jusqu'en 1937 —, date de leur retraite à Oytier-Saint-Oblas, avaient eu la chance d'habiter la superbe maison Renaissance au 11, rue des Orfèvres (aujourd'hui le 19). Sans doute dois-je en partie à ce décor de mon enfance, mon goût particulier pour le dessin, la peinture et l'Histoire de l'Art. Le bel escalier de pierre, à vis, les fenêtres à meneaux donnant sur la cour pavée, les deux tourelles accolées de l'escalier et des greniers, les parquets en marqueterie, les grandes pièces carrées à alcôves, les placards profonds, m'enchantèrent ainsi que la vue plongeante des toits aux vieilles tuiles romanes décolorées du petit grenier qui était le nôtre, juste sous le dernier étage de la tour.

A cette époque, j'y rêvais d'y installer mon atelier de peintre. — L'odeur des vieilles pierres moussues de la cour et de celles humides de l'escalier aux jours de pluie était si particulière, que je l'ai toujours gardée en moi.

Cette maison, par un autre escalier et un couloir aboutissait à la place des Carmes. Ce genre de traboule fréquente à Vienne et à Lyon permettait de passer d'une rue à l'autre sans faire de détour. Mes parents empruntaient quotidiennement ce passage pour se rendre plus rapidement à leurs écoles respectives (Victor-Hugo et Nicolas-Chorier), et nous avions comme voisin de palier, la famille Jaillet (ex-président des « Amis de Vienne »).

La vie était à la fois douce et austère dans cette grande maison aux plafonds élevés, dont une pièce seulement était chauffée l'hiver.

Achetée par M. Hincelin, commissaire-priseur, la maison aux murs ravalés, reprit comme sous l'effet d'une baguette magique, son aspect primitif. Et ce fut pour elle une résurrection merveilleuse, tandis qu'un ampélopsis grimpant donna un air de fête à ce cadre unique ; tous les Parisiens de passage à Vienne ont admiré celle que j'appelle « ma maison » et qui a le pouvoir à l'heure actuelle, après quarante-trois années, de faire ressurgir en rêve les images chères du passé.

J'appris à lire à l'école de maman, rue Victor-Hugo, avant d'entrer à l'Ecole supérieure où je me liai d'amitié avec d'excellentes amies conservées jusqu'à ce jour. Nous étions particulièrement gaies, insouciantes, vaillantes, sérieuses et tenaces au travail. Nous avions le bonheur d'avoir des directrices et professeurs jeunes, merveilleux — qui nous aimaient bien, sachant excuser nos soudains fous rires d'enfants.

Je me souviens avec beaucoup d'émotion de nos directrices : Gentzburger et Mascle, et de nos professeurs préférés : Mmes Lambert et Saunier pour les math., Mmes Allegret et Cécillon en français, Gagnaire en histoire, M. Boural en sciences, ce dernier n'oubliait pas de mettre deux bonnes notes à celle d'entre nous qui la première donnait en exemple de phénomène « le veau à deux têtes » et non pas la vache à trois pattes !

C'était l'époque où les petites élèves aimaient et vénéraient leurs professeurs. Nous étions fières d'eux, respectueuses et admiratives et nous ne connaissions pas la critique. Vous l'avouerais-je, pour leur prouver toute notre affection, nous leur portions, à nos jours de congé, chez elles, une belle gerbe de fleurs en rougissant de plaisir et de timidité. Nous les appelions par des diminutifs d'amitié : Sausso, Laulo, Gaga, Cecé, sans mettre en cela de malice. Elles étaient des amies, qui tout en nous imposant le respect, avaient gagné nos cœurs.

En ce temps, Vienne était une petite ville paisible et charmante, qui était notre fierté, avec ses monuments moyenâgeux et romains, ses étroites rues pavées avec poterne, ses montées d'escaliers raides que nous gravissions en courant, son jardin public ombragé reposant, où deux cygnes évoluaient sur une petite pièce d'eau, à côté des monuments de Michel Servet et du Penseur de Joseph Bernard, sa charmante place de l'Hôtel-de-Ville et son unique marché aux légumes, enfin son Rhône impétueux aux couleurs gris vert, si particulières des neiges fondantes qui déroulait une couche magnifique au pied des sept collines...

— Tous les habitants se connaissaient. Au cours des promenades dominicales le long des berges du fleuve, tout le monde se saluait, les enfants heureux de reconnaître un professeur, les professeurs sachant maintenir leur distance par un sourire bienveillant.

— On savait marcher à pied pour se rendre aux invitations d'amis les dimanches d'hiver, malgré le mistral glacé et la neige qui tombait — et là, autour d'un chocolat bien chaud et d'un gâteau maison, l'après-midi s'écoulait en bavardages amicaux et jeux de société.

— L'été, c'était le spectacle des joutes sur le fleuve et la promenade traditionnelle avec la famille et les collègues enseignants (Cros, Sibut, Mallon) aux bois des jonquilles d'où nous

revenions les bras chargés de fleurs — tandis qu'un collègue et ami de papa, M. Saliques, pêcheur de lavaret dans le Rhône, ou friand de bolets des bois, nous apportait le soir, musette pleine, une part de son butin.

— Et quand on allait voir les grands-parents à la campagne, c'était toujours à vélo. La vie était simple, honnête, scrupuleusement remplie par les soucis quotidiens du travail bien fait, de la maison bien tenue, ouverte à tous les amis.

— Après Vienne, ce fut pour moi Grenoble avant de poursuivre mes études aux Beaux-Arts de Paris, à la Sorbonne et à l'Institut d'Art et d'Archéologie, préparant les difficiles concours qui devaient assurer ma situation à la capitale.

Mais à toutes les vacances scolaires, ma joie était de retrouver le refuge familial toujours accueillant et chaleureux, où je demeurais la petite fille qu'on attend...

Et aujourd'hui encore, fixée la plus grande partie de l'année à Paris, il m'est doux durant les mois d'été, de pouvoir rester fidèle à mon beau Dauphiné natal et particulièrement à la maison de mes ancêtres, à Oytier-Saint-Oblas, car l'air qu'on y respire, le grand cèdre, les cyprès et les roses du jardin exhalent les douces senteurs du souvenir.

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

**LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DES « AMIS DE VIENNE »
EN ASSEMBLEE GENERALE DU 16 MAI 1982**

Président d'Honneur (à vie) :

M. Charles JAILLET - Ancien Président

Comité de Patronage :

M. Gabriel CHAPOTAT - Membre du C.N.R.S. - Fondateur,
Directeur du Centre de Recherches Archéologiques

M. Roger LAUXEROIS - Conservateur des Musées

M. Serge TOURENC - Conservateur de Fouilles

M. André VIGIER - Président du Syndicat d'Initiative

BUREAU

Président : M. André HULLO - Professeur au Lycée de SAINT-
ROMAIN-EN-GAL

Vice-Présidents : M. Louis BLANC

M. Jean-François GRENOUILLER - Docteur de 3^e Cycle

M. François RENAUD - Professeur au Lycée de SAINT-
ROMAIN-EN-GAL

M. Marcel PAILLARET - Ingénieur - VIENNE

Secrétaire Général : M. Louis BLANC - SAINT-ROMAIN-EN-GAL

Trésorière : Mme THÉVENET - Directrice du Syndicat d'Initiative

MEMBRES DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

M. Paul BLANCHON - Professeur - VIENNE

D^r Marc CHALON - SAINTE-COLOMBE.

M. Charles COGNAT - Industriel - SAINTE-COLOMBE

M^r Charles FRECON - Notaire - VIENNE.

M. le Chanoine Joseph GROS - SAINTE-COLOMBE-LÈS-VIENNE.

M. Jean GUEFFIER - Adjoint au Maire de VIENNE.

M. Jean-François GUILLET - Licencié ès-Sciences - SAINTE-COLOMBE-
LÈS-VIENNE

Mme Michel GUILLOT - SAINT-ROMAIN-EN-GAL

Mme Jean-Claude HASSLER - VIENNE

M. Jean PERRIOLAT - Chimiste - VIENNE

Mme Maurice SEGUIN - VIENNE

M. SONDAZ - VIENNE

M. Michel TRANCHAND - Cadre Administratif - VIENNE

M. Jean VAGANAY - Industriel - VIENNE

Mme WIDLOCHER - VIENNE

