ENSEIGNEMENT

DE

L'ART DÉCORATIF

Comprenant

SON HISTOIRE GÉNÉRALE, L'ÉTUDE DES CARACTÉRISTIQUES DES ÉPOQUES

SES PROCÉDÉS INDUSTRIELS

ET LA THÉORIE DE LA COMPOSITION DÉCORATIVE

PAR

L. CHARVET

Architecte,
Ancien professeur d'Art décoratif à l'École nationale des Beaux-Arts de Lyon,
Inspecteur de l'Enseignement des Arts du dessin et des Musées
du Ministère de l'Instruction publique
et des Beaux-Arts.



PARIS
LIBRAIRIE DES IMPRIMERIES RÉUNIES
13, rue Bonaparte, 13
(Ancienne Maison MOREL)

MOTTEROZ
Administrateur-Directeur

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ENSEIGNEMENT

DE

L'ART DÉCORATIF

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ENSEIGNEMENT

DE

L'ART DÉCORATIF

PRÉLIMINAIRES

Cet ouvrage n'est pas un recueil de motifs d'ornements ou d'objets d'art, comme il en existe un très grand nombre; ce n'est pas, non plus, un manuel de la curiosité ou une œuvre d'érudition.

Faire un livre qui permette de se rendre compte de l'histoire des grandes périodes de l'Art décoratif, d'étudier les caractéristiques du style de chaque époque dans les types qui peuvent être considérés comme certains et beaux, de rechercher les influences antérieures ou parallèles, et, enfin, de déduire de ces exemples les règles générales de la composition, tel est le but que l'on s'est proposé d'atteindre.

En conséquence, on a adopté l'ordre chronologique, dont on se départira le moins possible. Du reste, l'art, comme la civilisation, la religion et les mœurs, a accompagné, chez les divers peuples, les grandes évolutions politiques en y fournissant tour à tour les plus belles expressions. L'extrême Orient ne se rattache pas à ce mouvement.

Chaque livre contient quatre chapitres : le premier est consacré à un coup d'œil rapide sur l'histoire de la période; dans le second, le plus important, on présente des

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

types de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, puis des objets : meubles, métaux, céramique, étoffes, etc., etc., en faisant ressortir à chacun ce qui en constitue le mérite au point de vue artistique et technique; dans le troisième, on étudie les caractéristiques du style de la période, et, enfin, dans le quatrième, on fait ressortir les lois d'esthétique au point de vue de la théorie de la composition.

La table permet de chercher rapidement dans l'ouvrage : 1° les types caractéristiques successifs de transformations des styles; 2° les points essentiels de théorie de composition développés.

✻

*L'*Art *(mot dérivé du latin* ars, artis, *et du grec* ἀρετή, *vertu, force, adresse) est, dans son sens général, la méthode pour faire un ouvrage, pour exécuter quelque chose avec certaines règles. Mais on a pris l'habitude de nommer ainsi l'ensemble des arts du dessin ou des beaux-arts, en y comprenant la musique et même la danse. En effet, dans le sens propre du mot, il y a toutes sortes d'arts, et, dans le sens figuré, c'est la manière de se bien conduire soit dans les œuvres de l'esprit, soit dans celles de la main. Les arts du dessin exigeant à la fois le travail de l'esprit et celui de la main, leur enseignement devra donc comporter un exposé des idées et des efforts de toutes les nations, depuis l'époque la plus reculée, dans les moyens d'expression plastique d'ordres différents qu'on nomme* l'Architecture, la Sculpture *et* la Peinture (1), *lesquels se trouvent réunis dans les œuvres d'*art industriel et décoratif.

On proteste encore ici une nouvelle fois contre le mépris injuste dont on a entouré les œuvres dites d'Art décoratif et contre ce mur que certains artistes se plaisent à élever entre ce qu'ils nomment le grand art et les productions d'art industriel. L'art est et sera toujours l'alliance d'une sage conduite de l'esprit dans le sentiment du beau, et de la main dans l'exécution du vrai, pour quelque œuvre plastique que ce soit.

Nos figures représentent les types de deux manières : en géométral *et en* perspectif. *On nomme* géométral *la représentation d'un objet dans laquelle, s'il est de trois dimensions, il est projeté trois fois, savoir sur le plan horizontal, sur le plan vertical et sur le plan*

(1) La *gravure* n'est ordinairement qu'un moyen de reproduction; la *gravure en médailles* et la *glyptique* ne sont que des genres d'exécution de la sculpture.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de profil, comme par exemple les figures 1, 2, 3, 4, 6, 7 et 8 (1); *et, s'il est de deux dimensions, il est projeté seulement sur le plan vertical, comme, par exemple, les figures 19 à 24. Ce mode de représentation est le seul qui permette de se rendre compte, dans un rapport déterminé entre l'original et la représentation, des dimensions vraies de l'objet, et, par conséquent, de l'exécuter. On nomme* perspectif *la représentation d'un objet tel qu'on le voit, comme, par exemple, les figures 5, 9, 14, 15 et 16, et, par conséquent, avec des déformations, lesquelles, tout en faisant bien saisir d'un seul coup d'œil l'aspect pittoresque et les épaisseurs, n'en permettent pas l'exécution, c'est-à-dire une reproduction exacte.*

❋

*On aura fréquemment occasion de dire que l'*échelle *a été ou non observée dans tels ou tels types. Il s'agit, dans cette expression, de l'observation rationnelle de rapports ou de proportions convenables qui doivent exister entre les détails et l'ensemble.*

Ainsi, une balustrade, qui implique à l'œil les conditions d'une certaine hauteur d'appui, ne serait pas à l'échelle *si on lui donnait toute la hauteur d'un homme.*

Ainsi, par rapport à la stature de l'homme, les détails des édifices du moyen âge s'ajoutent et se superposent de manière à produire une impression immédiate de grandeur plus appréciable que dans ceux où, quelle que soit leur dimension, le chapiteau, par exemple, aura ou 0^{m}50 ou 1^{m}50 de hauteur sans que sa composition soit différente; les uns ont plus d'échelle *que les autres.*

Ainsi, lorsque, dans une composition décorative, il existe des figures d'hommes de tailles différentes, on dira que les unes ne sont pas à l'échelle *avec les autres.*

Ainsi, dans un même corps, les oves (2) *et les* rais de cœur (3), *ornements qui impliquent une petite dimension, seront appliqués sur des surfaces moins étendues que des* rinceaux (4) *ou des personnages;* il y a une échelle rationnelle pour les ornements entre eux.

(1) Les figures 1, 2 et 3 sont représentées comme projetées sur le plan vertical et constituent ce qu'on nomme *l'élévation;* la figure 4 représente une projection sur le plan horizontal et constitue ce qu'on nomme *le plan;* la figure 6 représente une projection sur un plan de profil et constitue ce qu'on nomme *la coupe.*

(2) *Ove,* ornement ayant la forme d'un œuf enchâssé dans une coque ouverte, alterné avec un dard (voyez plus loin la figure 133).

(3) *Rais de cœur,* ornement composé d'un fleuron en forme de cœur, alterné avec un dard (voyez plus loin la figure 134).

(4) *Rinceau,* ornement formé de tiges et de feuillages disposés de manière à s'enrouler consécutivement en sens contrarié (voyez plus loin la figure 151).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Il ne faut pas attacher un sens trop étroit aux divers termes que l'on emploie dans l'art industriel et décoratif, tels que : décoration, décor, ornementation, ornement, décorateur, ornemaniste *ou* ornementiste.

Toutefois, l'usage a consacré certains termes dans des circonstances précises que l'on croit devoir expliquer.

Décoration : *1° Ensemble de l'embellissement d'une forme ;*

2° Groupement de châssis et de rideaux peints qui constituent sur la scène d'un théâtre l'illusion d'un intérieur ou d'un extérieur où se passe l'action dramatique ; dans ce cas, on dit : décoration théâtrale.

Décor : *1° Décoration théâtrale, comme il vient d'être expliqué, mais avec un sens plus restreint : le décor d'un acte par exemple ;*

2° Parti pris de couleur, d'ornements ou de figures suivant lequel un objet est décoré.

Ornementation : *1° Art avec lequel les ornements sont disposés ;*

2° Avec un qualificatif tel qu'égyptien, persan, arabe, etc., etc., art particulier avec lequel une période ou un peuple ont arrangé les ornements.

Ornement : *1° Le détail, lui-même, qui sert à constituer l'ensemble d'une décoration ; tout peut devenir ornement ou motif d'ornement lorsque l'emploi en est fait avec une entente convenable.*

2° Plus particulièrement, interprétation de feuillages ou de figures ; cette interprétation consiste presque toujours en dispositions conventionnelles.

Décorateur : *Artiste qui s'occupe plus spécialement d'œuvres d'art conçues en vue d'une place déterminée, de décorations théâtrales ou de fêtes.*

Ornemaniste, ornementiste : *artiste qui exécute, dans une décoration, les ornements préférablement aux figures et au paysage.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER

ÉGYPTE

I. — HISTOIRE

Il n'y a pas de chronologie possible pour les temps reculés de l'histoire de l'Égypte; les dates à peu près certaines ne commencent que vers 980 avant J.-C.

Toutefois, comme il est indispensable pour l'intelligence des faits, de diviser la durée de ses trente dynasties de rois, on distingue trois grandes périodes, qui correspondent aux principales évolutions historiques.

1° Période memphite (*première-dixième dynasties*). — Suprématie de Memphis et des rois memphites.

2° Période thébaine (*onzième-vingtième dynasties*). — Suprématie de Thèbes et des rois thébains. Cette période est coupée en deux parties par l'invasion des Pasteurs; donc on a :

A. Ancien empire thébain; de la onzième à la quinzième dynastie.

B. Pasteurs.

C. Nouvel empire thébain; de la seizième à la vingtième dynastie.

3° Période saïte (*vingt et unième-trentième dynasties*).— Suprématie de Saïs et des autres villes du Delta. Cette période est coupée en deux parties par l'invasion persane; donc on a :

A. Première période saïte; de la vingt et unième à la vingt-sixième dynastie (1100 environ à 525 avant J.-C.).

B. Invasion persane.

C. Deuxième période saïte; vingt-septième dynastie, Perse; vingt-huitième, Saïte; vingt-neuvième, Mendésienne; trentième, Sébennytique (525-345 avant J.-C.).

En 345, chute définitive des rois d'Égypte; en 330, conquête par Alexandre de Macédoine.

La période memphite représente un haut degré de civilisation. Elle est connue par sa sculpture d'un caractère particulier, et surtout par son architecture funéraire, c'est-à-dire par les pyramides.

Le nouvel empire thébain, pendant lequel règnent cinq dynasties (depuis la seizième jusqu'à la vingtième), correspond à l'apogée de l'art égyptien.

L'art s'affaiblit pendant la première période saïte, *A*, puis subit légèrement l'influence grecque pendant la seconde, *C*.

Enfin les traditions antérieures se maintiennent dans une grande mesure sous les Ptolémées qui succèdent à Alexandre, c'est-à-dire après 330.

En 30 (avant J.-C.), l'Égypte tombe sous la domination romaine; l'anéantissement religieux de ce pays est consommé sous Théodose, en 381 (après J.-C.); la religion chrétienne ayant été déclarée religion d'État, les statues sont détruites et les temples mutilés.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

L'art de la période memphite a été longtemps moins connu que celui de la période thébaine; aussi, tandis que les types des époques postérieures abondent, ceux de ce temps sont rares en dehors de l'Égypte; ils consistent en sculptures et en tombeaux.

Par une conception particulière de ce qui ne périt pas de nous au moment de la mort, la piété des Égyptiens entendait loger le cadavre dans une demeure appropriée à sa nouvelle et mystérieuse existence. De là, ces préoccupations minutieuses de le protéger de la corruption, d'abord par les préparations savantes de l'embaumement, puis par la précaution prise de mettre le cercueil à l'abri des profanations, de l'accompagner de l'effigie du défunt et de stèles (1), de placer à côté de lui ses vêtements, ses bijoux et ses armes. Ces usages nous ont livré les trésors que nous admirons.

Ce sentiment a persisté chez les anciens; le tombeau est une maison, et plus on est puissant, plus on la prépare et la décore avec luxe.

Les premiers tombeaux memphites se nomment *mastaba* et consistent en une sorte de construction massive, aux murs inclinés renfermant les chambres sépulcrales; leur agglomération a produit les nécropoles.

Les pyramides sont des tombeaux de rois. On en remarque trois parmi les plus importantes : celle de *Khéops* (Koufou ou Kouwou), qui a 137 mètres de hauteur, celle de *Khéphrên* (Khafri ou Khawra), qui a 135 mètres, et celle de *Mykérinos* (Menkara), qui a 66 mètres, placées dans la nécropole de Gizèh; ces rois appartiennent à la quatrième dynastie.

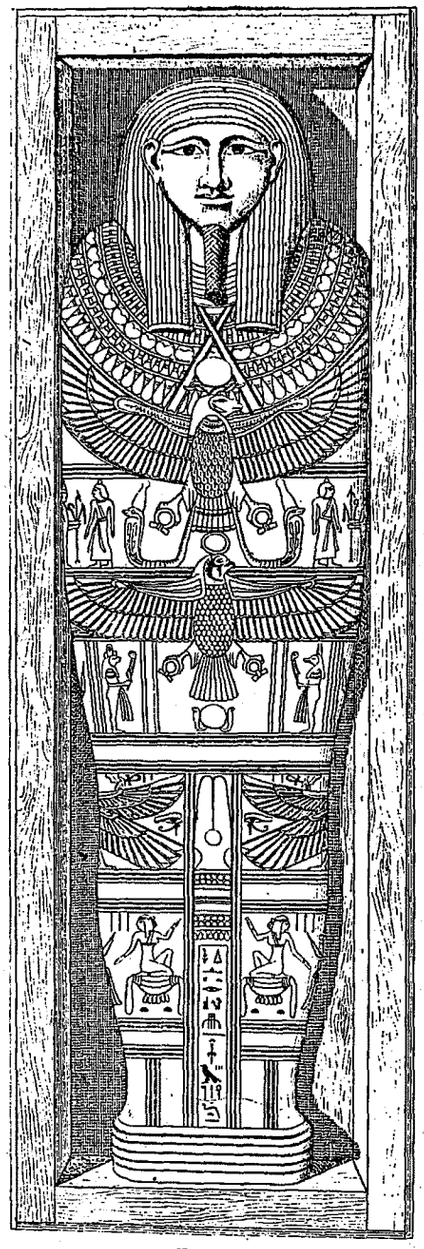


Fig. 1.

Non loin est le grand Sphinx (1), image d'Harmakhis ou du soleil levant, immobile, éternel gardien du cimetière. Chaque pyramide était accompagnée d'un temple.

Il existe également nombre de pyramides plus petites renfermant une chambre sépulcrale, mais qui n'ont pu résister aux profanations.

Aussi, vers la douzième dynastie, on prit le parti de creuser des tombeaux dans les rochers, c'est ce qu'on nomme *hypogées* ou *syringes;* les vallées les plus solitaires ont servi à cet usage. Quelques édifices, tels que le Ramesséum, Medinet-Abou et le temple de Gournah, paraissent avoir été construits pour mémoire royale.

Un très grand nombre des chambres de ces tombeaux étaient décorées de personnages, d'ornements et d'hiéroglyphes (2) sculptés en bas-reliefs et peints. Le cadavre, enveloppé de bandelettes, ou momie, était placé dans une boîte richement décorée de peinture et affectant la forme humaine (fig. 1), puis inséré ou non dans un *sarcophage* ou cuve en pierre, en albâtre, en basalte ou en granit, quelquefois très simple, quelquefois aussi

(1) *Stèle* (*cippus*, στήλη), pierre d'un seul bloc placée verticalement, dont les sculptures et inscriptions étaient destinées dans l'antiquité à conserver le souvenir de personnes ou de faits historiques.

(1) *Sphinx,* animal symbolique pourvu d'un corps de lion uni à une tête d'homme On reviendra sur ce sujet. Voir plus loin les fig. 35, 36 et 37. Le sphinx de Gizèh, déblayé, avait, sans le piédestal, 19m80 de hauteur; il serait antérieur à la grande pyramide.

(2) *Hiéroglyphes,* écriture des Égyptiens qu'on avait crue seulement idéographique et que Champollion le Jeune a trouvée représenter à la fois des sons et des idées. L'écriture *démotique* est dérivée de l'écriture *hiératique*, première altération de l'écriture hiéroglyphique; elle servait, pour les usages civils, à écrire la langue populaire et n'apparaît qu'à la vingt-cinquième dynastie (690 avant J.-C.).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans la forme du personnage (1). La figure 2 représente le sarcophage d'un pharaon de la dix-huitième dynastie

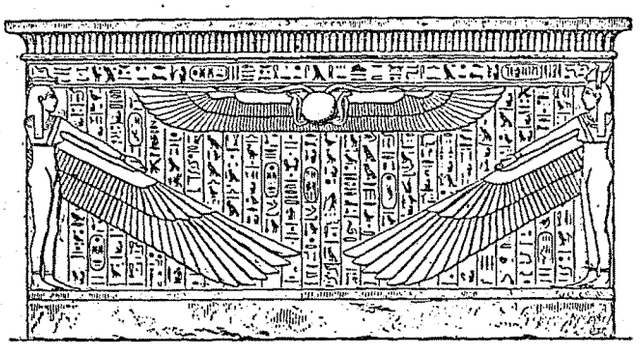


Fig. 2.

et a été donné par Prisse d'Avennes; il a 2m66 de longueur sur 1m46 de hauteur; sa largeur est de 1m11. Celui de Ramsès III (vingtième dynastie), qui figure dans les collections du Louvre, est remarquable; malheureusement notre musée n'en possède pas le couvercle, qui est à l'Université de Cambridge. L'intérieur de ces sarcophages est souvent décoré avec le même soin que l'extérieur. On connaît, comme monument certain de la période memphite, le sarcophage en basalte bleu de Nitakrit, la Nitocris des légendes, la belle aux joues de rose, qui fit achever la pyramide de Mykérinos pour placer son tombeau au-dessus de celui de ce prince.

On ne possède pas de données précises sur les temples égyptiens antérieurs au second empire thébain; après cette époque, ces édifices se composent d'une grande enceinte comprenant des salles et des cours avec portiques, précédée d'une porte accompagnée de deux hautes tours que l'on nomme le *pylone* (fig. 3. Temple de Ramsès IV, à Karnak), au-dessus de la corniche duquel s'élevaient des mâts avec oriflammes. Il y a souvent des pylones successifs séparant les diverses cours, qui sont généralement placées à la suite les unes des autres. Contre le mur du pylone sont disposés des colosses, et, en avant, deux *obélisques* ou monolithes à quatre faces, très élancés, ressemblant à un long prisme s'amincissant par le haut, terminés en forme de pyramide en bronze doré et couverts d'inscriptions hiéroglyphiques. Ce sont des monuments essentiellement historiques indiquant la fondation de l'édifice près duquel ils sont placés, les noms et la filiation des fondateurs. Celui que l'on voit sur la place de la Concorde, à Paris, depuis 1836, vient de Louqsor; il avait été érigé par Ramsès II (dix-neuvième dynastie).

Le temple est précédé d'une avenue ou *dromos* sur les côtés de laquelle sont disposés des sphinx dont la tête est tournée vers l'axe du chemin; le dromos qui conduit de Louqsor à Karnak a deux kilomètres de longueur; il devait donc être borné d'un millier de sphinx!

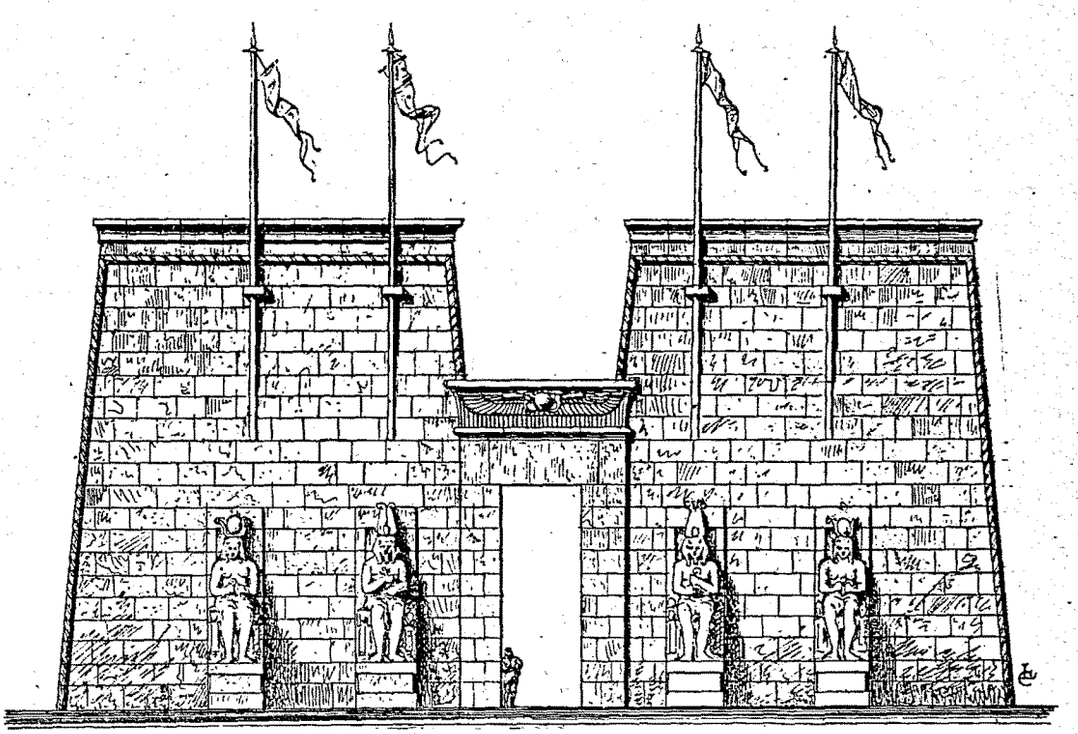


Fig. 3.

Après la cour d'entrée A (fig. 4) vient une grande salle B, dite salle hypostyle (2), réservée aux prêtres et

(1) Le plus grand nombre des figures des livres I, II, III et IV de cet ouvrage a été emprunté à l'excellente publication de René Ménard, *La Vie privée des Anciens;* elles ont été dessinées avec le plus grand talent par Cl. Sauvageot. Il n'est qu'équitable de leur en rendre ici l'hommage.

(2) *Hypostyle,* ordonnance composée de rangées de colonnes espacées régulièrement dans les deux sens.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à la foule des initiés d'un ordre inférieur, laquelle est éclairée par le haut d'une manière qui nous paraîtrait insuffisante. Une porte donne entrée, toujours à la suite, dans le *pronaos* C (1) qui conduit à ce qu'on nomme, suivant Strabon, le *secos* D (2), qui est isolé et autour duquel règne un couloir assez large.

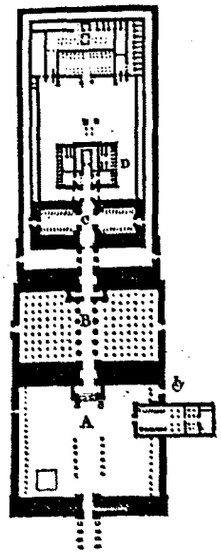
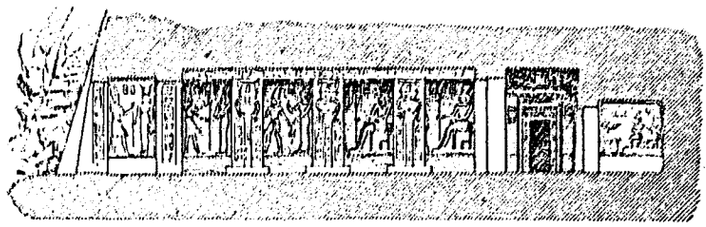


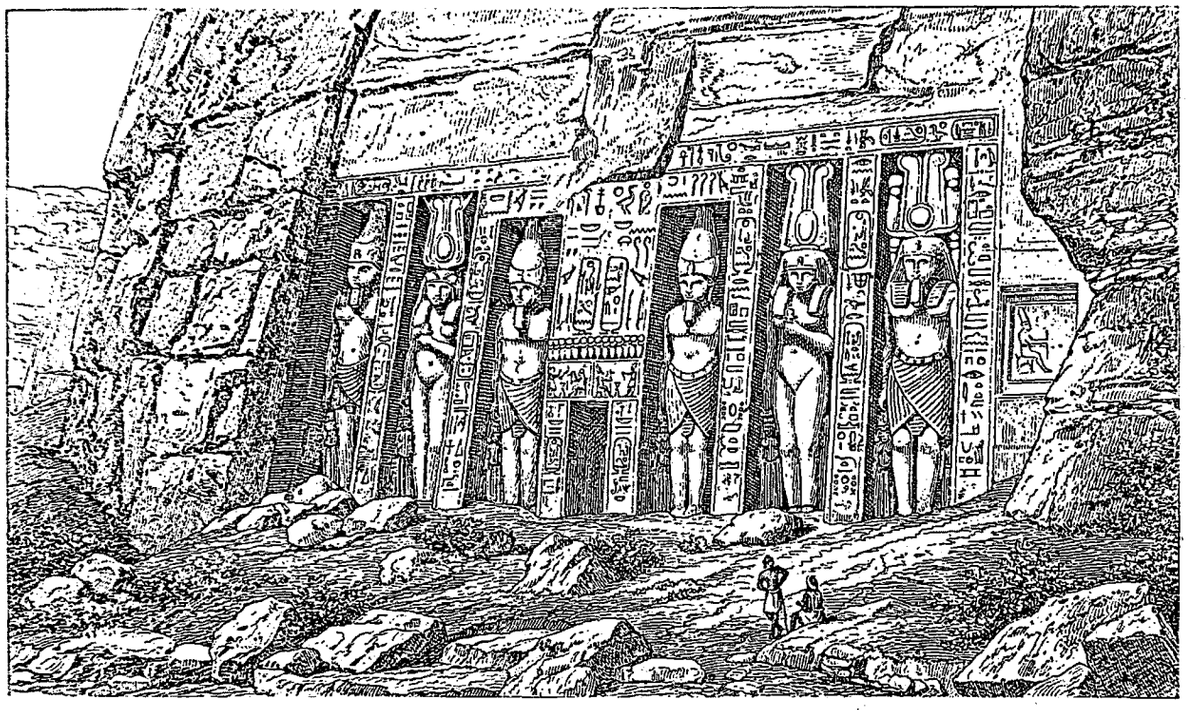
Fig. 4.

Enfin, derrière le sanctuaire, sont une dernière pièce, dont le plafond est généralement supporté par des colonnes, et les dépendances obligées du temple, plus ou moins importantes.

Cour d'entrée, salle hypostyle, pronaos et secos (ces deux salles formant ce qu'on nomme aussi le *naos* du temple), et dépendances, sont englobés, comme il a été dit, par un seul mur dépourvu d'ouvertures, de telle sorte que cet ensemble constitue un rectangle très allongé. Les indications précédentes sont données sur le plan de l'*édifice de Karnak*, qui peut fournir une idée de l'ampleur que pouvait atteindre la réunion de tous ces services accolés les uns aux autres : 365 mètres de longueur sur 113 de largeur; c'est gigantesque.


Fig. 6.

Les Égyptiens ont creusé des temples dans le rocher. Ramsès II, que nous avons déjà cité, le Sésostris du roman


Fig. 5.

de l'histoire, est l'auteur de ceux d'*Ipsamboul* (Abochek). Le plus petit (fig. 5 et 6) consacré à la déesse Hathor (3), est décoré extérieurement de six colosses dans lesquels on a reconnu le Pharaon quatre fois, et, deux autres fois, sa femme Nefert-Ari, l'un et l'autre debout. Ces colosses ont une hauteur de 11 mètres. L'intérieur présente les trois divisions principales ordinaires : une première salle

(1) *Pronaos*, vestibule.

(2) *Secos* (naos ou cella), la demeure du dieu.

(3) Ou, peut-être, à Nefert-Ari, l'épouse favorite de Ramsès (Prisse d'Avennes et Marchandon de la Faye). M. Maspero vient de découvrir sa momie, ainsi que celles de Ramsès II, Ramsès III et Séti Ier. Celle de Nefert-Ari est tombée en poussière; Séti a l'expression douce et intelligente; Ramsès II a plus de vigueur et de fierté; Ramsès III leur appartient par les traits du visage.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

soutenue par six pilastres carrés avec chapiteaux à tête d'Hathor (1), un passage transversal et le sanctuaire.

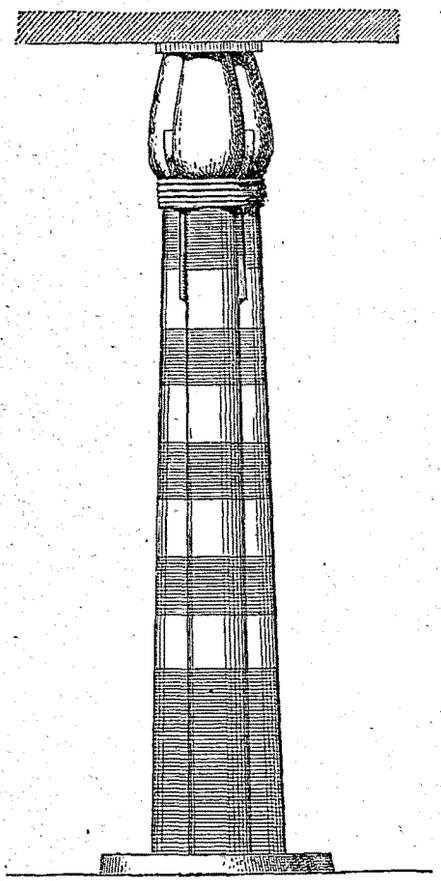


Fig. 7.

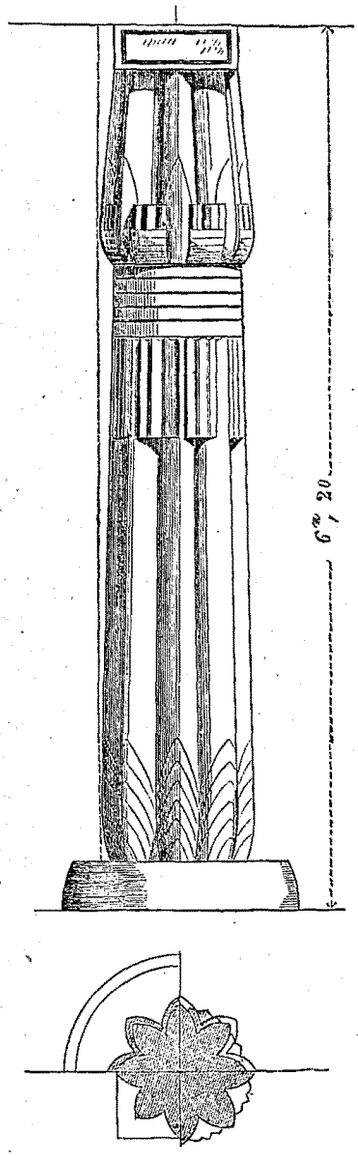


Fig. 8.

Le chapiteau le plus ancien est celui lotiforme de la colonne intérieure des *grottes funéraires de Beni-Hassan* qui remontent à la douzième dynastie (fig. 7). Le chapiteau de la *colonne de Thoutmès III* (fig. 8), qui appartient à la dix-huitième dynastie, se rapproche de ce type; de plus, on remarque que le bas de la colonne affecte une forme bulbeuse qui se retrouve dans les colonnes de la *salle hypostyle du Ramesséum* et au *temple de Gournah*.

Fréquemment les formes campaniforme et lotiforme se trouvent réunies dans le même édifice : *à Louqsor,* qui date d'Amenhotpou III, de la dix-huitième dynastie (fig. 9 et 13), et à la *salle hypostyle de Karnak*, de la vingtième dynastie (fig. 10 et 11). Celui campaniforme surmonte les colonnes de la nef du centre, lesquelles ont 21 mètres de hauteur et 3m57 de diamètre. Mais là ne s'est pas arrêtée l'imagination des artistes égyptiens; ils ont surmonté les colonnes de têtes d'*Hathor* (1) que l'on

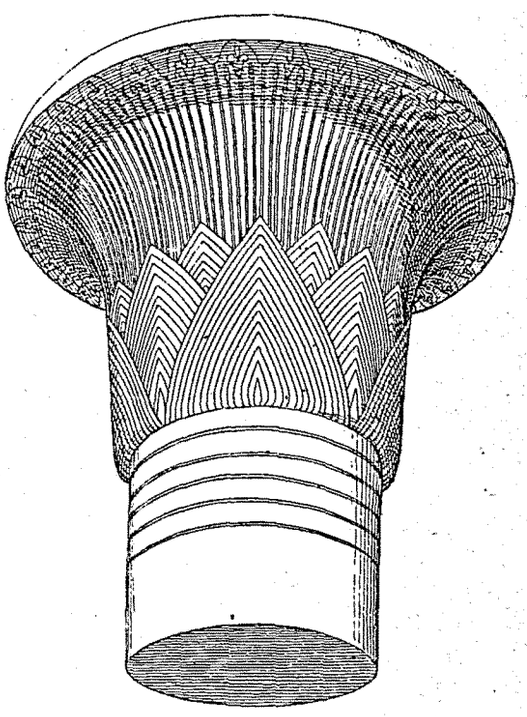


Fig. 9.

On observe diverses dispositions dans les *fûts* des *colonnes;* les uns sont composés comme d'un faisceau dont les baguettes ou rudentures ont les arêtes aiguës ou arrondies (fig. 7 et 8); les autres sont cylindriques (fig. 10 et 11).

Une plus grande variété de formes caractérise les *chapiteaux;* toutefois on en distingue deux principales, celle *lotiforme*, c'est-à-dire, représentant une sorte de cône tronqué (en forme de fleur de lotus), et celle *campaniforme*, ayant la forme d'une corbeille ou d'une cloche; leur *abaque* (2) est de la largeur de la colonne.

(1) Voyez plus loin la figure 12.

(2) *Abaque* (*abacus*, ἄβαξ), tablette carrée qui forme la partie supérieure du chapiteau et supporte directement l'*architrave* (*Architrave,* traverse en pierre ou en bois, le linteau qui relie le sommet des colonnes et constitue une partie pleine en travers et au-dessus de l'ouverture qu'elles forment) d'abord, et, plus tard, la retombée des *arcades.*

(1) *Hathor*, déesse égyptienne, personnification de l'espace dans lequel se meut le soleil, symbolisée par la vache jouant un rôle de mère et se confondant quelquefois avec Isis. Les Grecs assimilèrent cette déesse à leur Aphrodite.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

trouve à Eilithya, au musée de Boulaq, à celui du Louvre (rez-de-chaussée, n° 32), au temple d'Ipsamboul et à Dendérah (fig. 12).

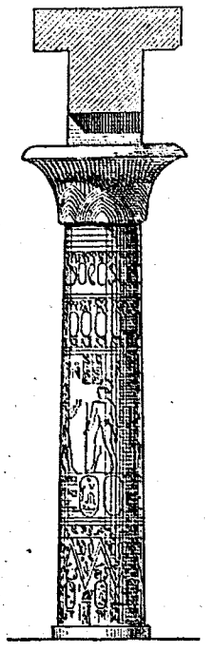


Fig. 10.



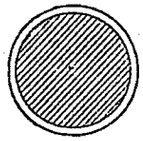


Fig. 11.

La deuxième période saïte et la période ptolémaïque ne se sont pas montrées moins fécondes au *temple*



Fig. 12.

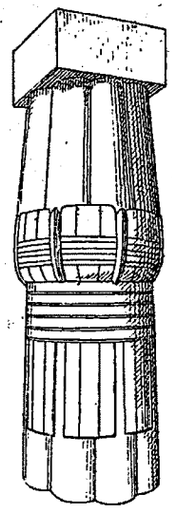


Fig. 13.

d'Edfou (fig. 14), dans l'*île de Philœ* (fig. 15 et 16). Prisse d'Avennes a donné dans son histoire de l'art égyptien des séries merveilleuses de chapiteaux qui sont à la fois sculptés et coloriés.

Fréquemment, les chapiteaux égyptiens, et surtout ceux dont l'ornementation était à la fois sculptée ou peinte, étaient variés de décoration d'une colonne à l'autre. On ne retrouvera cette circonstance qu'au moyen âge, les Grecs ayant eu pour habitude de ne pas modifier les détails de leurs chapiteaux dans l'épannelage uniforme d'un même édifice.

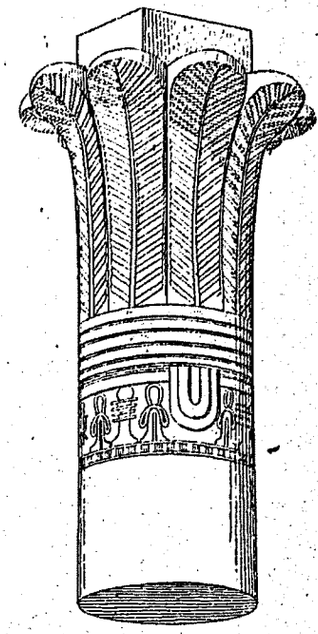


Fig. 14.

Les principaux monuments de l'Égypte sont : les Pyramides et le Sphinx de Gizèh; les grottes de Beni-Hassan, à Thèbes; les temples de Louqsor; les statues colossales de Memnon; le grand temple de Karnak (le plus considérable et le plus intéressant); le Ramesséum et le temple de Khons (celui que les savants de l'expédition d'Égypte appelaient le grand temple du Sud); les temples de Médinet-Abou (Thoutmès II et Thoutmès III, les Ptolémées, puis les

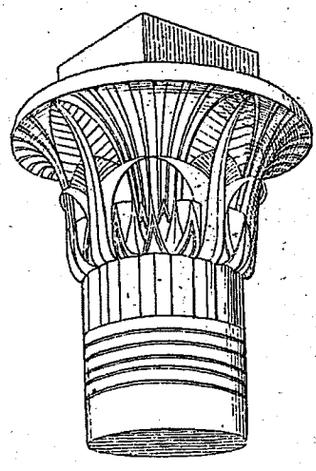


Fig. 15.

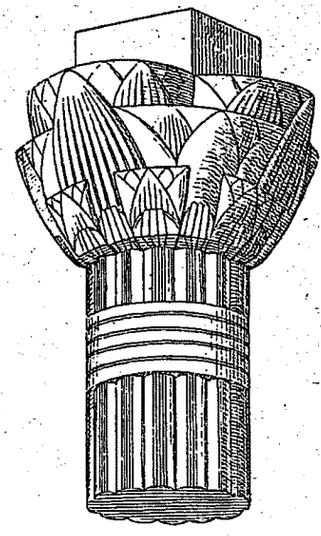


Fig. 16.

Romains); les spéos d'Ipsamboul par Ramsès II; les temples ptolémaïques de Dendérah, d'Edfou et d'Esneh, etc., etc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Autant l'Égypte est remarquable par ses temples, autant on retrouve peu de palais et de maisons. A part le *pavillon royal de Médinet-Abou,* ou de Ramsès III (fig. 17), ou quelques représentations figurées sur les monuments, on n'a que de très insuffisantes indications. Il faut supposer que ce genre d'édifices était généralement établi d'une manière légère, et qu'il a été détruit par les révolutions successives.

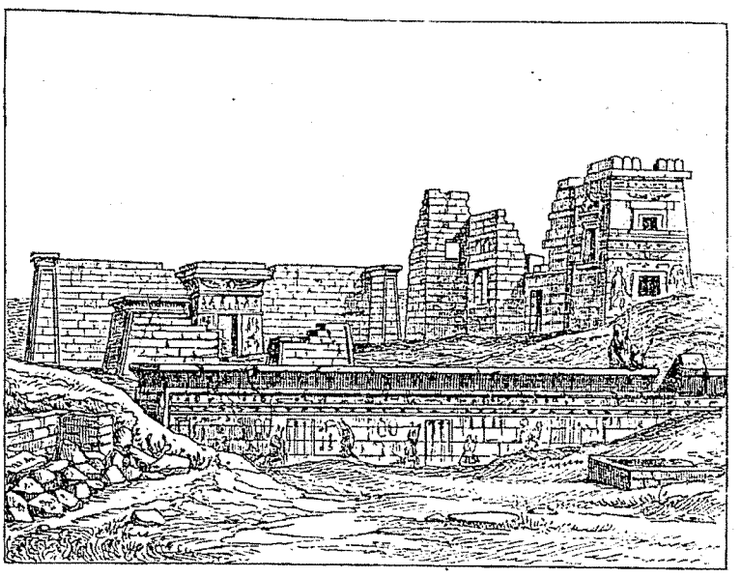


Fig. 17.

Les constructions égyptiennes étaient très souvent revêtues d'un léger stuc qui permettait de peindre facilement des ornements et des figures sur toutes les surfaces; alors les gros blocs n'étaient employés que pour les architraves et pour les plafonds. Dans les périodes anciennes, les colonnes sont exécutées avec de petits matériaux; c'est à l'époque ptolémaïque que, suivant l'habitude des Grecs, ces édifices ont été appareillés en gros blocs. Ainsi s'explique cette profusion de décorations coloriées à l'intérieur et à l'extérieur établies par zones horizontales.

Les plafonds étaient le plus souvent peints en bleu; on y voyait, au milieu d'un semis d'étoiles dorées, de grands vautours aux ailes éployées et des personnages (fig. 18). En ornementation, leurs artistes employèrent d'abord ces motifs de *damiers,* de *chevrons*, de *tresses*, de *nattes* que l'on retrouve dans l'enfance de l'art décoratif de tous les peuples; mais, peu à peu, les combinaisons se sont développées et ils arrivent aux *méandres* (1), aux *écailles* et à des motifs (fig. 19, 20 et 21) composés de tiges recourbées, enroulées et conjuguées par le pied, soit en sens inverse, soit en sens opposé (2), garnies de lotus ou de rosaces; les figures qui représentent ces motifs ont été prises dans les peintures de tombeaux à Thèbes. Celle (fig. 22), de même provenance, est un ornement lanciforme très fréquemment employé dans les sur-

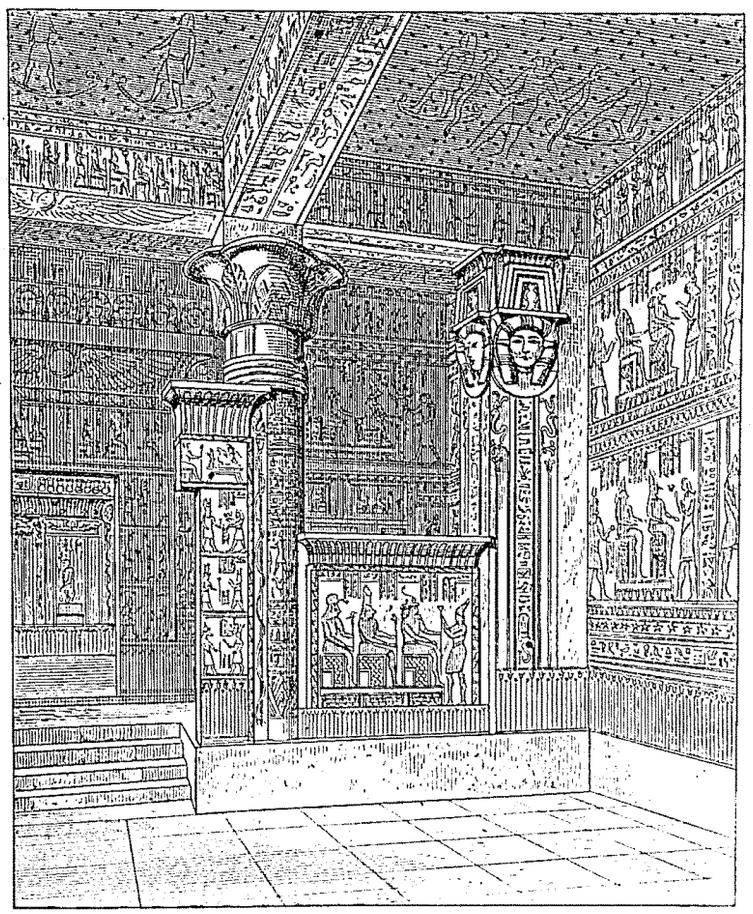


Fig. 18.

(1) *Méandre* (meander, μαίανδρος), ornement composé de filets en crossettes successives s'enroulant, se retournant sur eux-mêmes, et se maintenant à égale distance, d'où il suit qu'il faut préparer un quadrillage pour le tracer; on le nomme aussi *grecque* ou *frette.* (Voyez plus loin, fig. 153.) Le nom de méandre vient du fleuve de Méandre, en Asie Mineure, dont les sinuosités sont typiques; en effet, il y a des *méandres circulaires* (voyez, plus loin, fig. 273) dont le mouvement a beaucoup plus de rapport avec celui d'une rivière.

(2) Une *recourbée enroulée* est le produit du raccord d'une portion de cercle avec une spirale ou une volute ; si deux recourbées enroulées sont réunies, on dira qu'elles sont *conjuguées*; elles peuvent être conjuguées *en sens consécutif*, , *en sens contrarié* , *en sens à retour* , *en sens diagoné* , *en sens opposé* et *en sens inverse* ; dans les deux derniers cas, si elles se touchent par le pied, elles forment des thèmes de motifs employés fréquemment dans l'ornement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

faces verticales et nommé *khakeron*, hiéroglyphe, symbole d'embellissement et de parure.

Les soubassements offrent les motifs des figures 23 et 24, c'est-à-dire qu'ils se composent d'une sorte de plinthe



Fig. 19.



Fig. 20.

imitant le Nil par des ondulations, d'où émergent des lotus aux longues tiges. Au-dessus est une frise composée des mêmes fleurs, montées sur un pédoncule et juxtaposées, alternant avec un bouton ou fruit plus petit. La même frise se voit dans les tombeaux de Gournah (fig. 25), surmontée de khakerons. C'est ainsi que les décorateurs sont arrivés instinctivement à l'arrangement

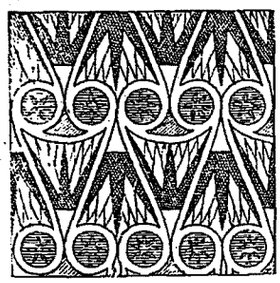


Fig. 21.

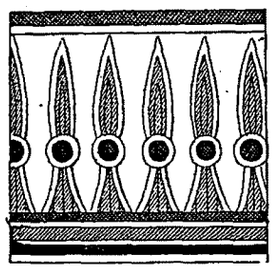


Fig. 22.

de la figure 26, qui place par alternance (1) une grande fleur de lotus, une plus petite et un bouton, aux extrémités des tiges recourbées en demi-arcs de cercles déterminés par une rosace, et formant support. Ce dernier thème, une fois trouvé, jouera un rôle considérable dans l'ornementation et sera utilisé à toutes les époques de l'art; il provient d'un tombeau à Thèbes.

Deux espèces de plantes aquatiques, le *papyrus* et le *lotus*, sont particulièrement remarquées à cause du rôle qu'elles jouent dans la religion, dans la littérature sacrée

(1) *Alternance*, répétition alternative de motifs différents et le plus souvent *contrastés;* quelquefois le contraste existe triple, comme au type 26, par des motifs intermédiaires plus petits et différents.

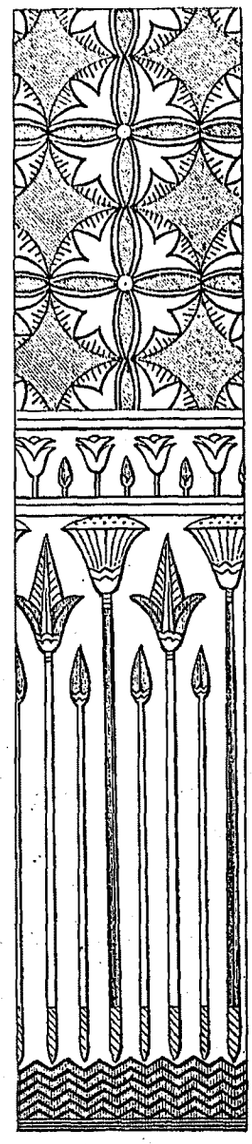


Fig. 23.

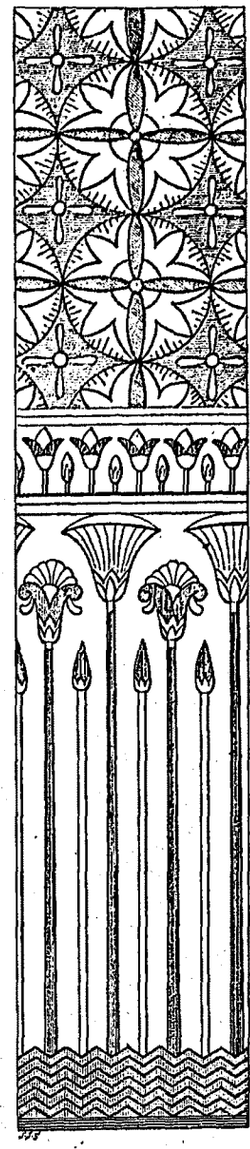


Fig. 24.

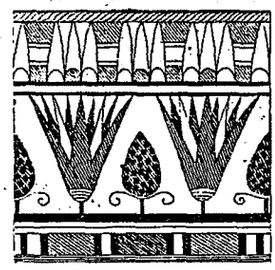


Fig. 25.

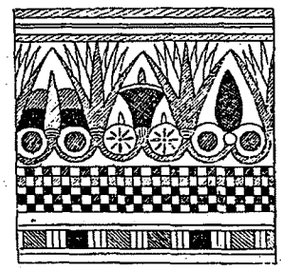


Fig. 26.

et profane, puis dans la décoration des monuments, des costumes et des objets usuels de l'Égypte.

Les renseignements sur la forme et sur la couleur du lotus des anciens, sur la question des espèces qui existent encore ou qui n'existent plus, sur la fleur, sur le bouton,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

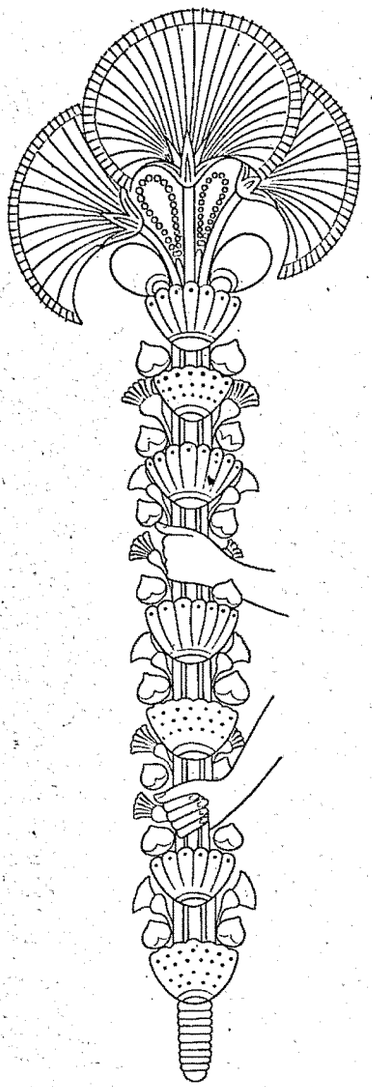


Fig. 27.

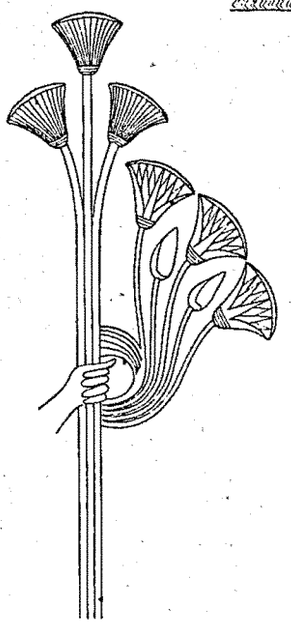


Fig. 28.

sur le fruit ou sur la graine, sur la feuille et sur les racines de cette plante, si souvent citée, sont encore obscurs et contradictoires.

Il est impossible, en conséquence, d'établir graphiquement, d'une manière précise, les traits essentiels qui

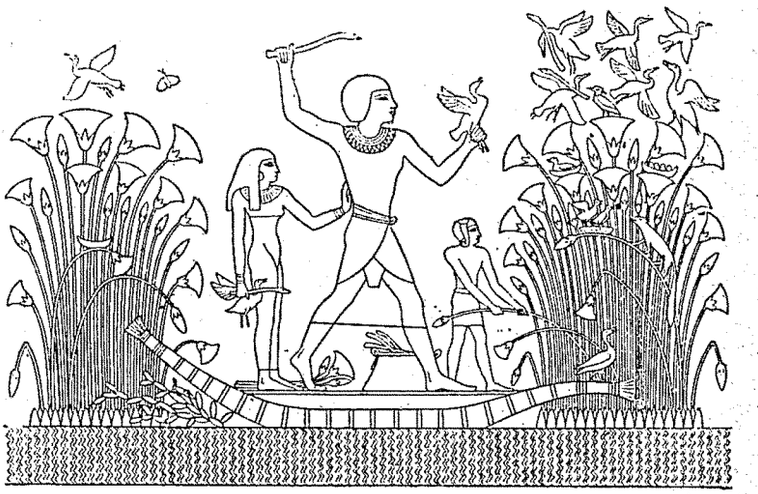


Fig. 29.

ont été retenus dans l'interprétation décorative, dite *stylisation;* du reste, cette interprétation est, elle-même, variable dans les monuments égyptiens.

La figure 27, tirée de Prisse d'Avennes (tome II), est un bouquet de diverses fleurs, lotus, papyrus, *pavots*, etc., tenu par un personnage dans un hypogée de la dix-neuvième dynastie, situé derrière le Memnonium.

La figure 28 montre deux bouquets de trois fleurs chacun, où elles ne diffèrent que par les linéaments intérieurs. Celles à gauche sont, dit-on, des papyrus, et celles à droite des lotus.

Dans la figure 29, tirée de Prisse d'Avennes, d'après un dessin de l'artiste français Dupuy (1), les lotus n'ont que de petites corolles à la base. La joute représentée à Khoum-el-Ahmar (sixième dynastie) indique des lotus et des feuilles d'une forme particulière (fig. 30); elle est aussi tirée de Prisse d'Avennes.

Le lotus est souvent mélangé au papyrus; les fleurs et les boutons sont colorés tantôt d'une couleur, tantôt d'une autre; souvent de rouge, de bleu, de jaune et de vert à la fois.

(1) 1827 ou 1828. Cet artiste est mort au Caire.

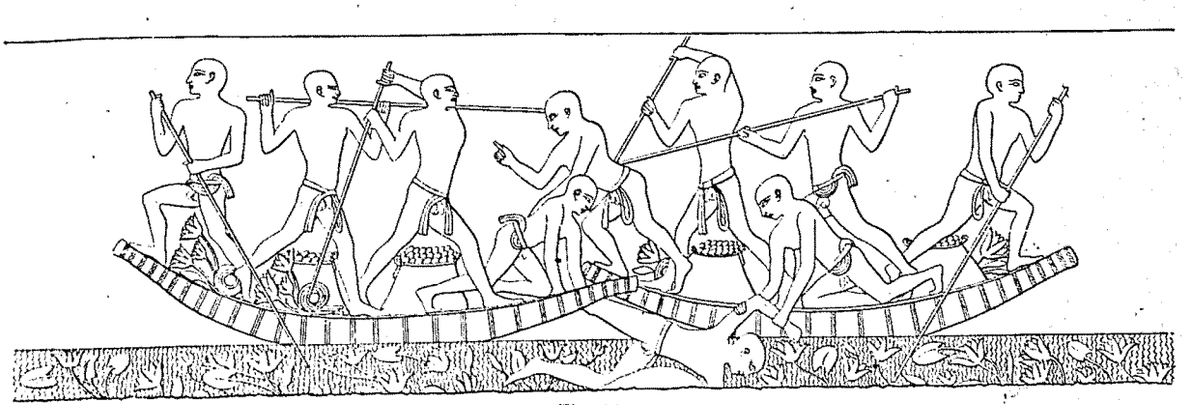


Fig. 30.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le lotus était l'emblème mystique de la Thébaïde et le papyrus l'emblème du Delta. Dans certaines circonstances, le lotus symbolisait la fécondation, la vie et l'immortalité.

On peut faire un livre sur cette question.



Fig. 31.



Fig. 32.

Les plus anciennes statues égyptiennes sont des statues funéraires, c'est-à-dire exécutées pour être placées dans les tombes; elles sont des portraits et des chefs-d'œuvre d'expression. La figure 31, qui est au Louvre (nos 36 et 37), représente un personnage nommé *Sepa*, qui avait la dignité de prophète et de prêtre du taureau blanc. Il n'est vêtu que de la *schenti*, sorte de pagne bridé sur les hanches au moyen d'une ceinture; on va jusqu'à l'attribuer à la troisième dynastie. La statue qui porte le titre de *Cheik-el-béled* (fig. 32), la *pétrisseuse* (fig. 33), toutes deux du musée de Boulaq, appartiennent à la période memphite et constituent un type de statuaire qui disparaît dans les périodes suivantes. Au fond d'un puits d'un temple qui accompagnait le grand sphinx de Gizèh, Mariette, le célèbre égyptologue, a trouvé la *statue du roi Khèphrèn*, un des plus beaux spécimens connus de l'art pharaonique (fig. 34); elle est en diorite et figure au musée de Boulaq; un



Fig. 33.

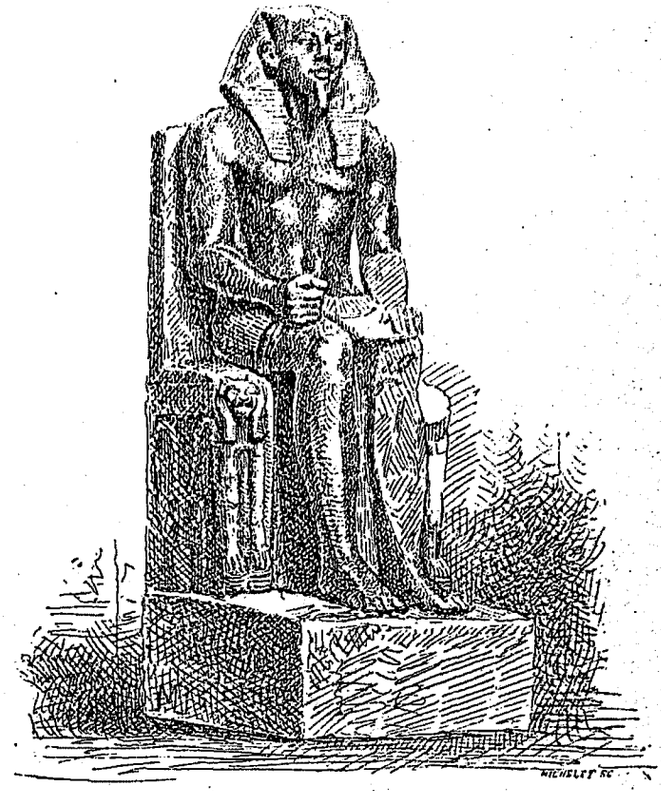


Fig. 34.

moulage se voit au Louvre. Ce morceau de sculpture, si on s'en rapporte aux chronologies, serait donc âgé d'environ cinq mille ans, et il faut bien penser qu'un art d'une telle puissance ne s'est pas formé instantanément! Les archéologues s'accordent pour trouver que la ressemblance du Pharaon a dû être recherchée. Le *sphinx* est un type devenu classique qui a eu l'Égypte pour point de départ et y a joué un très grand rôle dans la décoration. Cet animal factice était le symbole de la force unie à l'intelligence. On n'appliquait ce mode de représentation qu'à un dieu



Fig. 35.



Fig. 36.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ou à un roi. Les sphinx féminins sont une rare exception; malgré que le nom soit grec, il n'y a rien de commun entre le sphinx égyptien et la légende grecque d'Œdipe; nous n'avons pas à rechercher ici le point de départ de cette transformation. On possède au Louvre une collection magnifique de sphinx; le plus remarquable

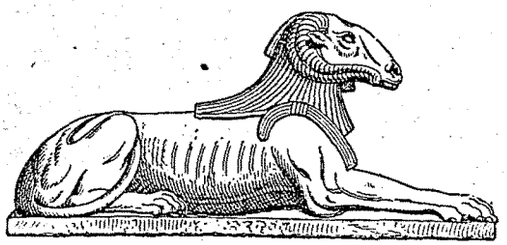


Fig. 37.

est celui en granit rose trouvé à Tanis, portant le n° 23 du catalogue (fig. 35 et 36); il représente probablement un roi de la douzième dynastie, et a été, plus tard, usurpé par Minephtah II (dix-neuvième dynastie).

Longtemps après, Scheschenk Ier (1), fondateur de la

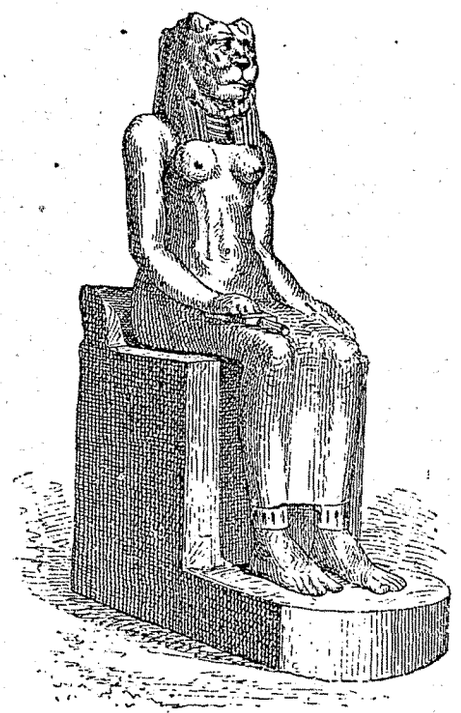


Fig. 38.

vingt-deuxième dynastie, qui donna asile à Jéroboam, envahit Juda avec lui et pilla Jérusalem en 962, fit substituer ses *cartouches* (2) à ceux de Minephtah. Ces usurpations par les inscriptions sont fréquentes dans les monuments égyptiens.

Il y a des sphinx à tête d'épervier et à tête de bélier (criosphinx); ces derniers (fig. 37) sont alternés à Karnak avec ceux à tête d'homme. La statue de Khèphrèn (fig. 34)

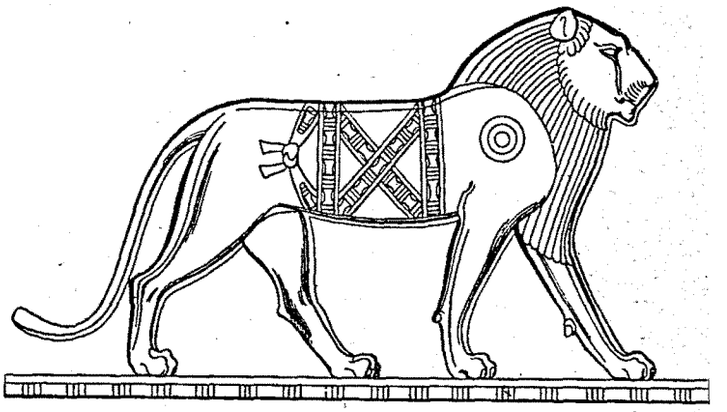


Fig. 39.

et le sphinx (fig. 35) sont coiffés du *klaft*, coiffure royale typique de l'Égypte formée d'une bande d'étoffe rayée, terminée par deux pattes retombant sur la poitrine. Cette coiffure est souvent surmontée de l'*uræus*, aspic ou vipère lovée, ayant la faculté singulière de dilater à volonté la partie antérieure de son corps et que nous retrouverons en examinant les autres coiffures égyptiennes.

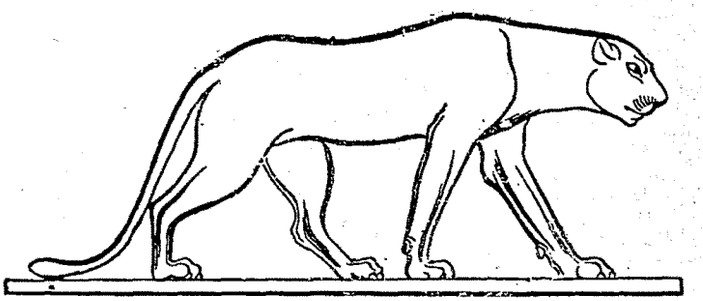


Fig. 40.

Le *lion*, reproduit tant de fois, avait, sans doute, par sa force et sa beauté, produit sur les Égyptiens, comme sur la plupart des peuples de l'Orient, une grande impression; ils donnent sa tête à la *déesse Sekhet* (fig. 38) et nous montrent des représentations en bas-relief d'une puissance et d'un style admirables (fig. 39 et 40). Ce lion et cette lionne viennent de Thèbes (dix-sep-

(1) Ouazkhopirrî Sotpenrî Shashongou I Miamoun (Σεσώγχις): le Sèsac de la Bible.

(2) *Cartouche*, encadrement de forme elliptique, que les Pharaons avaient choisi pour y inscrire leur nom propre; ce n'est qu'un sceau plus ou moins allongé. Il y a le cartouche prénom qui exprime toujours une assimilation du roi au soleil, c'est le nom divin, et le cartouche nom propre précédé des mots « fils du soleil », c'est le nom terrestre.

L'usage du cartouche paraît remonter à la cinquième dynastie.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tième et dix-huitième dynasties); nous les reproduisons d'après Prisse d'Avennes.



Fig. 41.

Les mêmes qualités s'appliquent à d'autres animaux, ainsi qu'on peut en juger par la figure 41, représentant un jeune chasseur avec une *gazelle* et deux *chiens*.

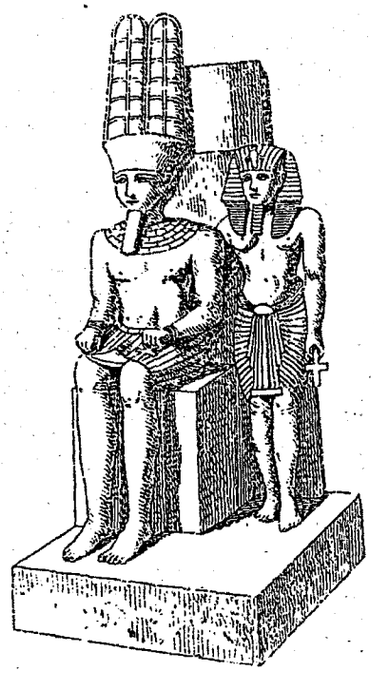


Fig. 42.

On ne peut s'occuper de l'Égypte sans indiquer certains dieux dont les noms reviennent sans cesse dans les descriptions.

Il y a d'abord le dieu suprême thébain, *Ammon-Ra*. Il a le double caractère de dieu abstrait en tant que Ammon (caché) et de dieu visible en tant que Ra (le soleil). Il est coiffé de deux longues plumes droites qui affectent quelquefois la forme d'un réseau, et est vêtu de la schenti. La figure 42, qui le représente accompagné d'un pharaon, provient du musée de Turin. Le roi tient dans la main gauche le signe de vie ou croix ansée.



Fig. 43.

Osiris a régné sur la terre et a laissé un tel souvenir de ses bienfaits qu'il est devenu le type du bien sous le nom d'Ounnowré, et que Set, son meurtrier, est devenu le type du mal. Osiris est représenté avec la coiffure sacrée atew, composée de la mitre blanche, de deux plumes d'autruche, des cornes de bélier et de l'urœus. Il tient dans la main droite le *flagellum*, fouet, insigne de la souveraineté, et dans la main gauche le *pedum*, sorte de houlette ou crosse, aussi insigne de commandement (fig. 43, portion de stèle du Louvre, C, 76).

On doit remarquer que les têtes (fig. 1, 34, 35, 36, 42 et 43) ont quelquefois sous le menton un appendice en forme de barbe; cependant, les Égyptiens se rasaient absolument, ainsi qu'on l'observe dans les représentations de personnages vivants; c'est là un insigne qui a un caractère sacré et n'implique nullement une mode.

Isis, femme et sœur d'Osiris, le ramène à la vie après qu'il a été tué par Set; Osiris ressuscité s'appelle Horus, et Isis est, par la suite, considérée comme la mère

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

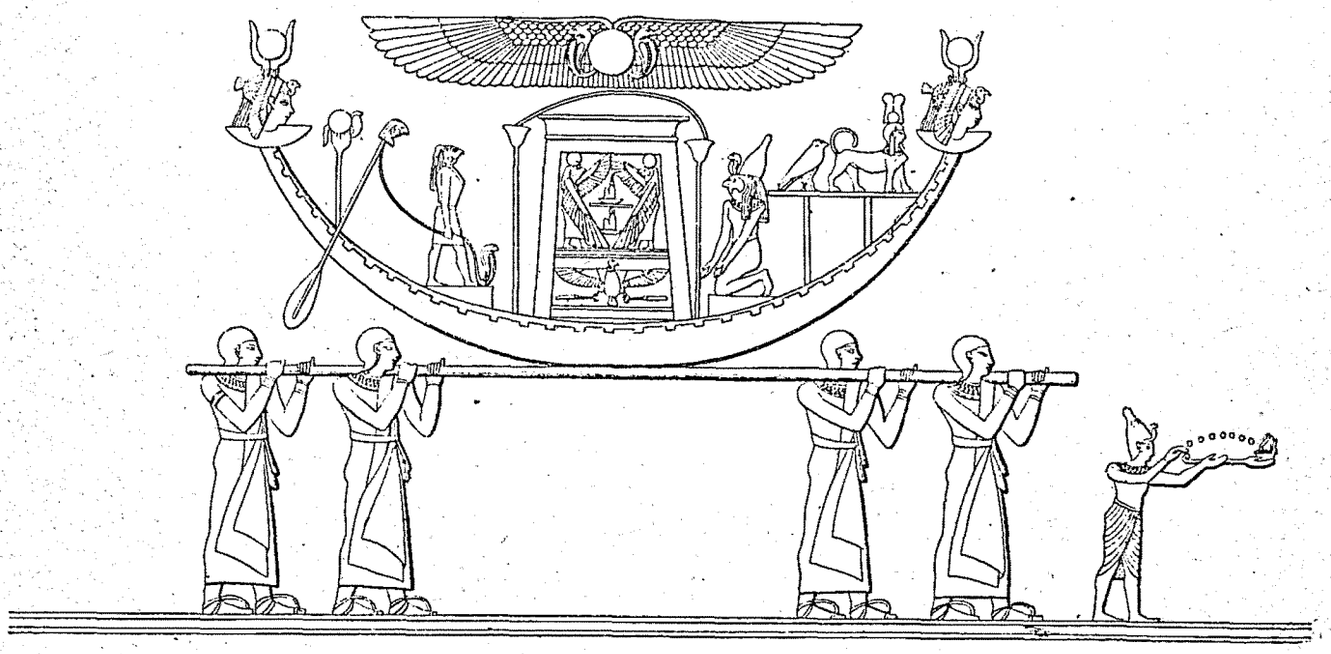


Fig. 44.

d'Horus; dans ce rôle elle se confond avec Hathor; tout cela est assez compliqué. Puis, il y a les divers personnages à têtes d'animaux : ainsi, dans la figure 44, qui vient d'un bas-relief d'un temple de Philœ, on voit une *barque symbolique* dont l'arrière et l'avant sont décorés d'une tête d'Isis; à l'arrière, une rame est manœuvrée par un personnage à tête d'épervier; à l'avant, un autre personnage portant une tête analogue, plus la couronne

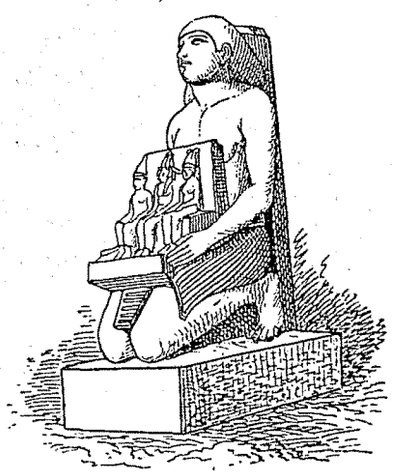


Fig. 45.

de la basse Égypte (1), est agenouillé devant un petit autel en forme de coffre qui occupe le centre. Devant les prêtres qui portent la barque, on remarque un pharaon tenant une cassolette où brûlent des parfums. La composition générale est intéressante.

Tous les temples sont dédiés à une triade de dieux qui varie suivant le pays, mais qui représente toujours une même pensée. Ces triades ont donné lieu à un arrangement assez pittoresque, consistant en un petit autel que porte un *personnage agenouillé* (fig. 45). Celui-ci, en basalte noir, a été découvert au XVIIIe siècle sur la voie Flaminienne, à environ dix lieues de Rome; il est de Psamétik (vingt-cinquième dynastie).

Les figures de bas-reliefs et de peintures égyptiennes étant, depuis quelques années, reproduites en grand nombre dans les livres à l'usage des établissements d'instruction publique, il est inutile de multiplier les types.

La sculpture des bas-reliefs est presque toujours peinte; la peinture est traitée à plat, sans autre modelé que les traits du dessin. Les couleurs le plus souvent employées sont le blanc, le noir, le bleu, le rouge, le brun, le vert et le jaune; elles correspondent aux sept godets creusés dans la plupart des palettes trouvées dans les tombeaux. Elles paraissent avoir été employées à l'eau mélangée d'une gomme souple, comme la gomme adragante, ou de quelques autres mucilages de même nature. Quelquefois on a appliqué sur les peintures un vernis composé d'une matière résineuse qui a noirci avec le temps et gâté les couleurs qu'il recouvre. Mais, généralement, les peintures intérieures et extérieures sont très bien conservées.

(1) Voyez figure 48.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

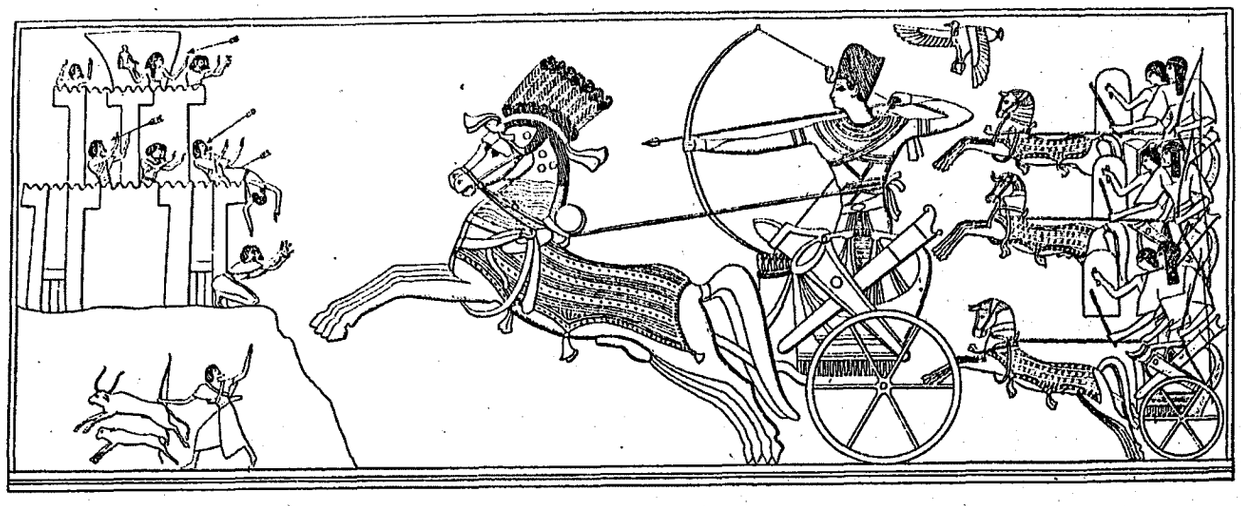


Fig. 46.

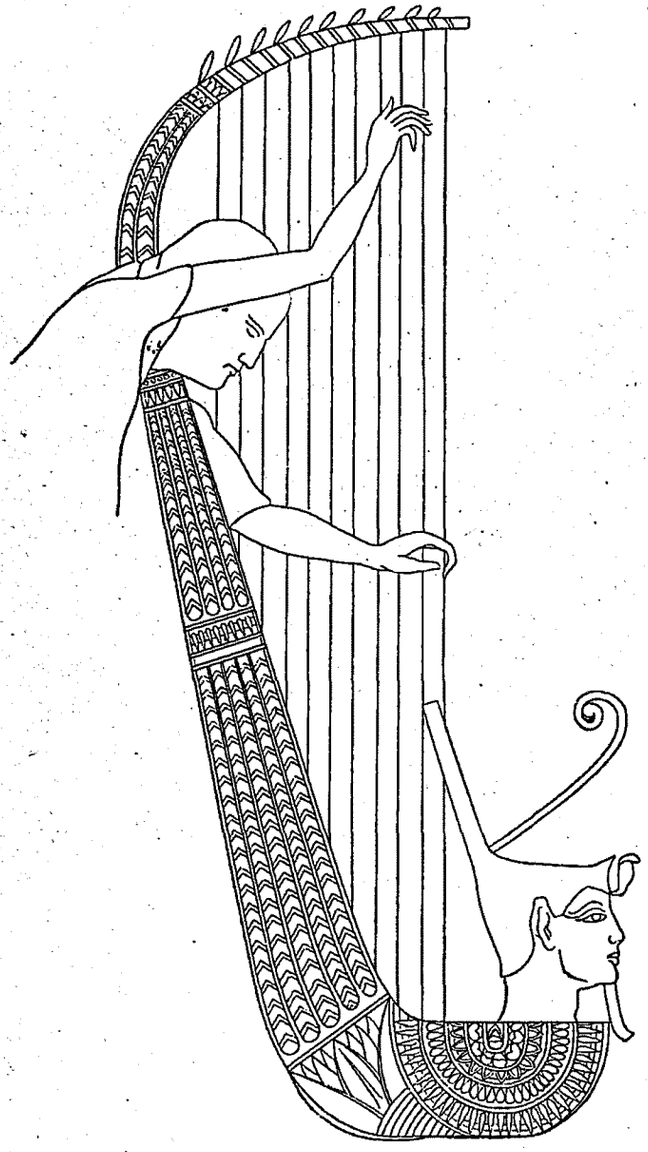


Fig. 47.

L'arrangement des sujets est ordonné d'une manière précise et saisissante; quelle que soit la scène (fig. 29, 30), l'équilibre est toujours observé. La figure 46, tirée d'Ipsamboul (bas-relief colorié, pl. XII, XIII et XIV de l'ouvrage de Champollion), représente des *assiégés dans une forteresse* construite sur une montagne. Comme d'habitude, le roi Ramsès II est figuré dans des dimensions démesurées par rapport aux autres personnages.



Fig. 48.

Les chars qui le suivent sont placés en hauteur les uns au-dessus des autres. Dans les peintures comme dans les bas-reliefs, les têtes et les pieds sont dessinés de profil, alors que le corps est souvent de face ou de trois quarts; les yeux sont indiqués de face; la couleur de la chair distingue les sexes et le rang. Généralement les hommes ont le nu brun et les femmes jaune clair; quelquefois, cependant, on trouve des hommes au teint jaune sous la cinquième dynastie, et des personnages aux chairs roses vers l'époque de Thoutmès IV (dix-huitième dy-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nastie). L'homme et la femme sont représentés dans la plénitude de leur beauté, c'est-à-dire jeunes; la femme avec une sveltesse et une élégance de formes idéales, pour lesquelles la draperie n'est jamais un voile (fig. 54 et 55).



Fig. 49.

Les coiffures sont extrêmement variées. On en remarque d'abord deux sortes, nommées couronnes. Celle dite *couronne rouge* représente la haute Égypte. On la voit sur la figure 47 qui provient du tombeau de

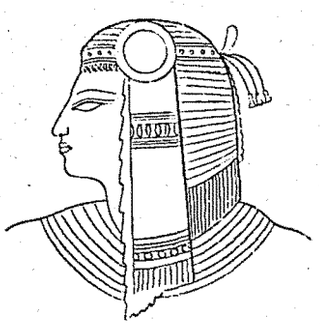


Fig. 50.

Ramsès II; elle forme le bas d'une harpe des bardes de ce roi et a été donnée par Prisse d'Avennes et par



Fig. 51.

Champollion (tome III, page 261). La couronne du Midi ou de la basse Égypte, dite *couronne blanche* (fig. 48), a la forme d'une mitre, ainsi que le montre une tête de Psamétik II (vingt-cinquième dynastie). Les deux couronnes réunies constituent la couronne royale complète, dite le *pschent*. Le casque affectait la forme de la figure 49, tête de Ramsès X dans les peintures de tombeaux de Biban-el-Molouk. Dans les mêmes peintures on remarque une coiffure différente composée d'une bande rayée portée de côté (fig. 50). A Beit-el-Oualli, près Kalabscheh, en Nubie, Ramsès II est représenté, comme dans la figure 51, avec l'urœus.



Fig. 52.

Les reines portaient dans leur coiffure, en outre de l'urœus, un emblème très caractéristique, le vautour. Cet insigne est aussi une assimilation à la divinité. Maut, l'épouse d'Ammon, a le vautour pour emblème. On



Fig. 53.

prétend même que les Égyptiens croyaient que le vautour était toujours femelle et qu'il n'y avait pas de mâle dans cette espèce d'animal! *Ahmès* ou Amôs, épouse de Thoutmès Ier, est représentée avec le vautour dans les peintures de Gournah (fig. 52); mais, à l'époque des Ptolémées, le vautour est abandonné; *Cléopâtre* est coiffée comme dans la figure 53, qui vient de Dendérah.

Une des représentations de reines des plus intéressantes est le portrait de la *reine Taïa* (fig. 54) en relief très bas, qui dessine et modèle à peine le contour, et peint, que nous a donné Prisse d'Avennes, et qui vient du tombeau d'Aménophis III (dix-huitième dynas-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tie). Taïa était fille d'un *Jouaà* et d'une Touaà. Ces noms n'étant ni égyptiens ni sémitiques, on les suppose lybiens; la reine Taïa serait de race blanche, ce qui expliquerait la délicatesse et le soin exceptionnel avec lequel cette peinture a été traitée; les chairs paraissent roses au travers de la robe en mousseline rayée et transparente (1); le voile est bleu; le vautour jaune est redessiné en rouge; les bracelets sont bleus bordés de jaune. C'est le vautour mitré de la coiffure qui caractérise la maternité.



Fig. 54.

Au spéos de Beit-el-Ouali, la *déesse Anoukè* allaitant *Ramsès II* a une coiffure qui diffère encore des précédentes (fig. 55).

(1) Voir la délicieuse peinture de la *Joueuse de mandore*, de l'hypogée d'Abd-el-Gournah, que Prisse d'Avennes a donnée dans son magnifique ouvrage. On y remarque la même transparence de l'étoffe et une gracilité de corps indéfinissable.



Fig. 55.

Les fouilles ont livré peu de grands *vases* et beaucoup de petits *pots* servant à divers usages (fig. 56 et 57). Cependant les Égyptiens connaissaient des procédés de céramique qui donnaient des produits intéressants; telle était la faïence dite à tort porcelaine égyptienne,

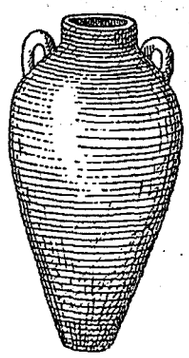


Fig. 56.



Fig. 57.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

composée de sable blanc légèrement fondu, que recouvre une couverte d'émail coloré faite de silice et de soude, avec addition d'une matière colorante. Les vases sont,

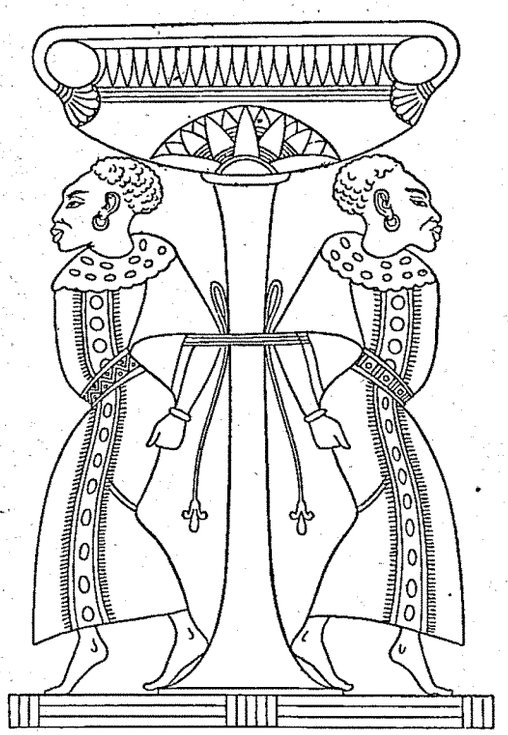


Fig. 58.

d'ordinaire, de couleur bleue ou vert pomme. Un très petit nombre d'entre eux sont ornés de figures d'animaux; on y rencontre quelquefois des fleurs, des lotus

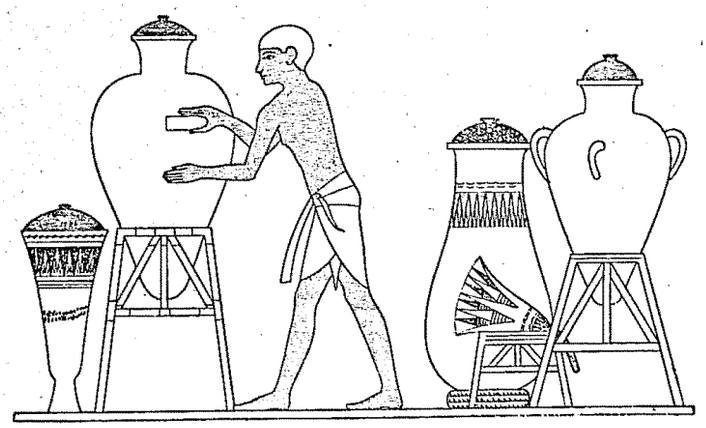


Fig. 59.

et des ornements. C'est donc dans les bas-reliefs peints qu'il faut chercher quelques types (fig. 58 à 61) qui indiquent comment ils comprenaient la décoration et à quel haut degré ils ont porté cet art; ces représentations, données par Prisse d'Avennes, proviennent de la nécropole de Thèbes et appartiennent aux quatorzième, quinzième et dix-huitième dynasties.



Fig. 60.

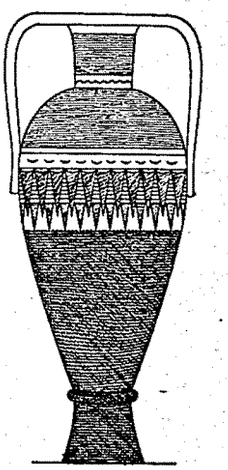


Fig. 61.

On est presque réduit également aux représentations peintes pour les meubles égyptiens. Ils présentent

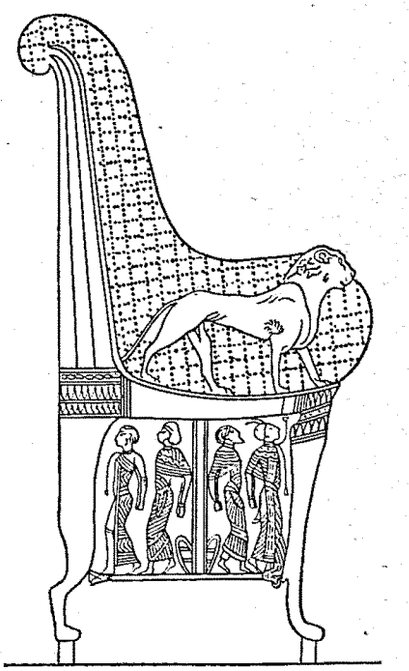


Fig. 62.

une grande recherche; les *fauteuils* (fig. 62 et 63), pris dans la nécropole de Thèbes par Prisse d'Avennes, sont des accessoires du mobilier de Ramsès III (vingtième dynastie). Dans la figure 62, les pieds, traverses et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dossiers sont bleus; les personnages sont jaunes sur fond rouge. Le lion est jaune redessiné en rouge. Dans

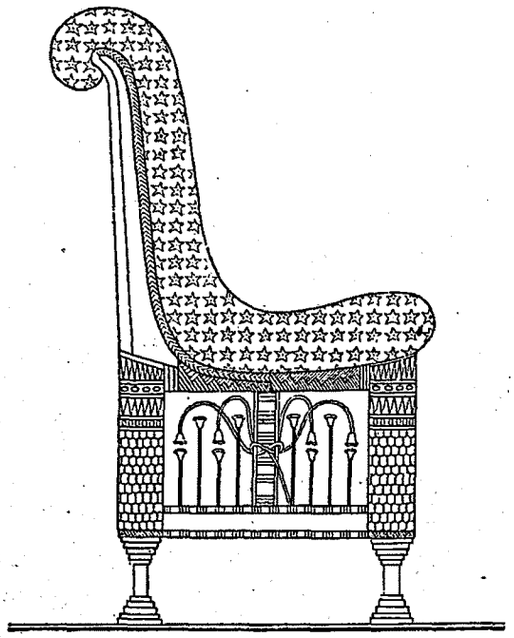


Fig. 63.

la figure 63, l'étoffe est bleue avec étoiles jaunes; tout le reste est jaune avec redessinés rouges.



Fig. 64.



Fig. 65.

Il y a des fauteuils égyptiens au Louvre et au Musée britannique; ils sont en cèdre incrusté d'ivoire.

Si on étudie les accessoires de toilette, on reste surpris de leur nombre et de leur variété de formes ingénieuses et même spirituelles.

Les manches de *miroir* représentent le plus souvent une tige de lotus ou de papyrus surmontée d'une fleur épanouie d'où sort le disque de métal poli; ou bien une jeune fille, nue ou vêtue d'une chemise étroite, le tient en équilibre sur sa tête. Les *chevets*, sorte de croissants avec un pied, sur lesquels on appuyait la tête pour dormir, étaient décorés de reliefs empruntés à des mythes religieux, et la tête grimaçante d'un dieu sert de motif sur les bas côtés ou sur la base.



Fig. 66.

Le bois était travaillé avec un art infini, comme nous

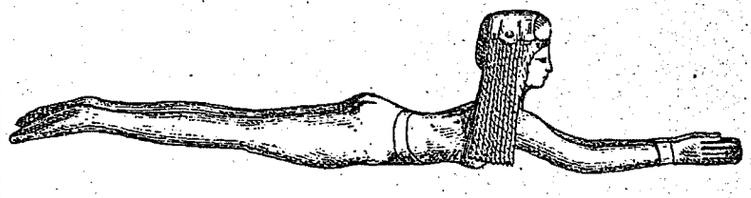


Fig. 67.

le montrent les *cuillers à parfums* du musée du Louvre. La figure humaine vient se mélanger adroitement avec les plantes et les lotus: une jeune fille joue du luth au milieu des lotus où les oiseaux reposent (fig. 64); une autre semble danser au son de l'instrument dont elle joue (fig. 65); une femme porte de gros bouquets et des oiseaux (fig. 66); un portefaix élève un fardeau (fig. 68); souvent la figure humaine forme un manche à elle toute seule (fig. 67) (1).

(1) La gravure a renversé les figures 64, 65 et 66.



Fig. 68.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dans les figures 69, 70, 71, ce sont les fleurs et boutons de lotus qui constituent la seule décoration avec des agencements excessivement ingénieux.

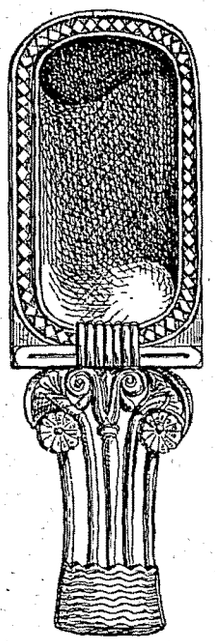


Fig. 69.

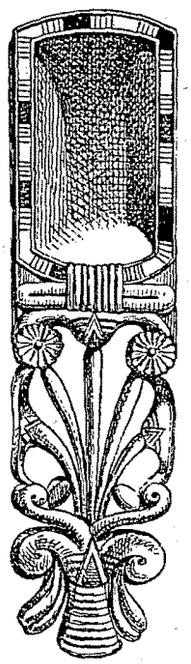


Fig. 70.

Il ne serait pas exact de parler d'émaux cloisonnés pour l'Égypte. Sur beaucoup de bijoux, il existe bien des cloisons réservées par de minces feuilles d'or ou d'argent, mais ces cloisons ne sont pas remplies par une matière qui s'y serait incorporée par la cuisson. Là où d'autres peuples mettront de l'émail, les Égyptiens insèrent des découpures faites dans des pierres dures, demi-fines, telles que la cornaline, l'améthyste, le lapis-lazuli, la turquoise, le jaspe, etc., souvent des pâtes de verres de différentes couleurs. La pièce n'a pas passé au feu; cela explique comment le remplissage manque souvent, comme dans le merveilleux *bracelet* (1) du Louvre (fig. 72), qui est décoré avec un *griffon* (2) et un *lion* accroupis. Le bracelet (fig. 73) est aussi remarquable : d'un côté c'est un personnage qui coupe des herbes d'eau avec sa faucille, et, de l'autre, une jeune fille qui joue de la mandore, montée sur un petit bateau. Des artisans de cette habileté ne pouvaient non moins réussir dans la monture des *anneaux à cachet* (fig 74) et dans la fabrication

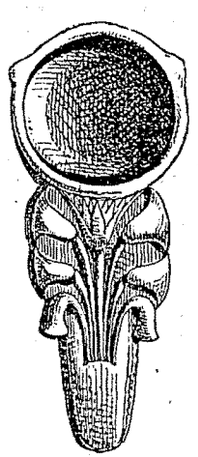


Fig. 71.

(1) *Bracelet* (*armilla*, ψέλλιον ou ψελιόν), objet de toilette de forme circulaire, qui se place aux bras et aux jambes. *Torsques* ou *torquis* se dit d'un bracelet en forme de corde enroulée, comme en portaient les Perses et les Gaulois.

(2) *Griffon* (*gryphus*, *gryps*, γρύψ), animal fabuleux qui a le corps et les pattes d'un lion surmontés de la tête et des ailes d'un aigle, réunissant ainsi la force et l'agilité; emblème de la vigilance.

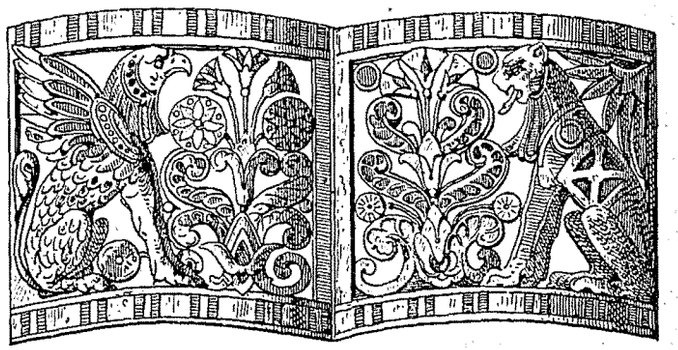


Fig. 72.

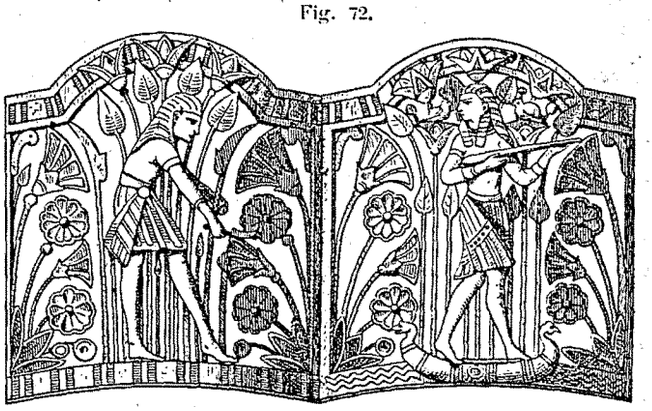


Fig. 73.

des *boucles d'oreilles* (fig. 75 et 76). Mais les *colliers* (1) fournissent un champ encore plus vaste, et les vitrines des musées du Louvre, de Turin et de Boulaq, sont pleines de ces objets trouvés le plus souvent dans les tombes royales. Le *scarabée* (fig. 77) et l'*épervier* (fig. 78) leur servent de pendant. Les scarabées d'Égypte sont innombrables; on en a trouvé de toutes tailles et de toutes matières, et cela parce qu'il



Fig. 74.



Fig. 75.



Fig. 76.

représente en écriture hiéroglyphique un mot qui signifie à la fois *être* et se *transformer*, la *puissance créatrice* et le *monde*. L'épervier est l'oiseau d'Horus, lequel symbolise la renaissance de la divinité.

(1) *Boucles d'oreilles* (*Inaures*, ἐλλόβια, ἐνώτια); ces objets de toilette, portés spécialement par les femmes, ont varié de formes à l'infini.

Collier (*monile*, μάννος), objet de toilette presque universellement porté par les femmes dans l'antiquité. *Collare* ou *collaris*, collier de chien ou d'esclave.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le bijou (fig. 79) des collections du Louvre, en or, incrusté de pâtes de verre, a pour but de représenter le soleil se succédant à lui-même dans ses phases diurnes et nocturnes.

Les Égyptiens ont traité avec un soin particulier les *ailes* qui accompagnent leurs oiseaux ou leurs figures symboliques; on vient de le remarquer dans les deux figures précédentes. La figure 80, tirée d'une peinture de temple en Nubie, représente une de ces gracieuses déesses ailées, *Isis* et *Nephthys*, que l'on trouve si souvent sur les cuves de pierres (fig. 2) et sur les caisses en cartonnage. Une aile est levée, l'autre est baissée vers le sol avec un mouvement d'une énergie

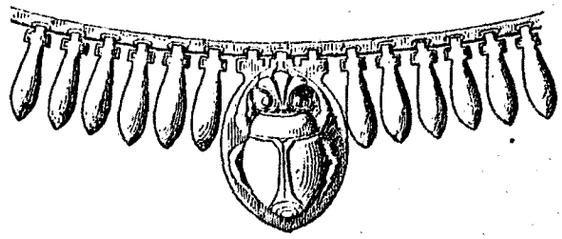


Fig. 77.



Fig. 78.

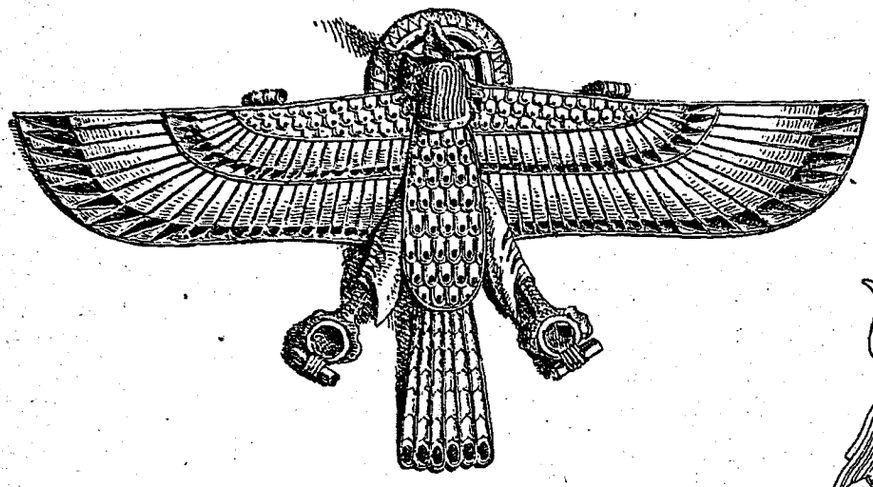


Fig. 79.



Fig. 80.

particulière. Isis tient à la main gauche la croix ansée, et, à la droite, le sceptre des dieux; sur sa tête est le disque solaire.

Le *disque solaire* lui-même, accompagné d'ailes, est le motif obligé de tout couronnement de l'architecture égyptienne; il représente la marche du soleil dans le ciel; il est souvent accompagné de deux urœus (fig. 2 et 4).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTÉRISTIQUES

Les Égyptiens ne furent pas un peuple morne, exclusif, religieux quand même, toujours occupé de l'autre monde et ne faisant aucun cas de la vie; on n'est pas ainsi avec une terre fertile, un fleuve majestueux et un ciel sans nuages.

L'histoire n'indique pas absolument une suprématie sacerdotale qui aurait adopté des types correspondant à certaines idées qu'elle imposait comme un devoir religieux, et que les artistes ont suivi pendant une succession de trente ou quarante siècles.

L'Égypte antique n'a jamais été une théocratie; seulement, le premier prêtre, c'est le roi; il est assimilé à la divinité et reçoit un véritable culte; il ne néglige rien pour perpétuer sa mémoire royale et pour s'assurer une tombe inviolable. Hélas!

Le paysage est simple, peut-être monotone; ses lignes, qui s'allongent planes, pour se prolonger encore et s'interrompre çà et là, impriment à la nature une sorte de tranquillité. Aussi, les monuments doivent leur caractère constant à leur extension horizontale, aux larges bases que fournit l'inclinaison de leurs murs, à la simplicité des formes, au contraste et à la disproportion entre la stature de l'homme et l'immensité de l'ouvrage. Sur des colonnes, généralement assez rapprochées les unes des autres, règnent des entablements très simples composés d'une haute plate-bande et d'une grande moulure formée d'une gorge et d'un listel; on ne trouve ni arcs, ni voûtes. Les Ptolémées, malgré l'influence grecque, ne changent que quelques détails à des données conformes au climat et aux mœurs; le temple de Dandour, qui appartient au règne d'Auguste, est encore dans le style ancien.

En sculpture, les débuts sont absolument réalistes (fig. 31, 32, 33, 34); le degré auquel est arrivé ce peuple à ces époques reculées est remarquable. Plus tard, il confirme ces qualités d'observation de la nature en les appliquant à des nécessités décoratives qui ne s'étaient pas manifestées autant à la première heure. On élimine, on supprime les détails pour ne garder que les grandes lignes et l'allure; du reste, le granit, la diorite et le basalte, matières que l'on emploie pour être indestructibles, n'admettent pas des refouillements délicats, et, une fois l'habitude prise, on la gardera.

Ces ouvrages nous représentent leur corps grand, maigre, élancé, aux épaules larges et pleines, aux pectoraux saillants, aux bras longs, nerveux et terminés par une main fine; le buste est allongé, les hanches peu développées; la jambe sèche et aux muscles bien accusés repose sur des pieds cambrés, longs et minces. Les traits ont un certain caractère de mélancolie, toujours de douceur; si le front est un peu bas, les yeux sont bien ouverts; le nez a des ailes délicatement coupées; la bouche, aux lèvres fortes, garde un sourire indescriptible; le menton, à la courbe un peu courte, est d'une finesse extrême de contour (1): voilà l'idéal égyptien.

La peinture n'est pas en Égypte un art indépendant comme elle l'a été chez d'autres peuples; elle est toujours subordonnée à l'architecture et à la sculpture; seule, elle ne consiste que dans un trait renfermant des tons entiers et plats. Le caractère de ses formes est le même que celui des bas-reliefs; la figure joue toujours le rôle le plus important et occupe plus d'espace dans la décoration qu'elle ne l'a fait chez aucun peuple; l'ornement l'encadre.

L'imitation de la flore, par le lotus et par le papyrus spécialement, déjà sensible dans les périodes les plus anciennes, ne fait que s'accentuer et devient littérale dans les chapiteaux de l'époque ptolémaïque.

La variété dans l'invention, l'arrangement avec des éléments très simples, l'emploi judicieux de la matière et la délicatesse du travail caractérisent les objets et les bijoux égyptiens; les premiers et les plus anciens dans l'histoire de l'art, ils ont été souvent imités et rarement dépassés.

(1) Selon M. Maspero, les personnages dont il vient de démailloter les momies indiquent le type suivant : « hommes et femmes sont grands, élancés, fortement bâtis. Ils ont le buste ample, large, vigoureux, les jambes noueuses et sèches, les pieds effilés et bien cambrés, les mains fines, les bras longs, les muscles de l'épaule et du cou développés à l'extérieur. La tête est plutôt petite par rapport au corps, allongée d'avant en arrière, étroite à la hauteur des tempes, lourde dans la partie du bas. Le nez est long, mince, droit le plus souvent; les yeux sont petits et rapprochés l'un de l'autre, la bouche est large et bien garnie, la chevelure drue, bouclée chez les hommes, ondulée chez les femmes. »

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

Le professeur ne cherchera pas à faire exécuter des applications décoratives de cette époque; il se bornera à faire copier quelques types et à les expliquer.

Les Égyptiens ont réalisé le grand problème de composition artistique qui consiste à faire grand et simple à la fois.

En effet, leurs monuments déterminent une impression d'immensité, malgré leurs lignes très sobres, parce que les détails accessoires sont conçus de manière à ramener au sentiment de l'échelle : les obélisques et les allées de sphinx, l'accumulation de filets et de zones horizontales ou de rudentures et cannelures verticales, puis les détails et les personnages sur les fûts des colonnes, de filets et de tiges de lotus sur les chapiteaux (fig. 7 à 16), etc., etc.

C'est par parti pris que, dans les bas-reliefs et dans les peintures, les personnages ont la tête et les pieds de profil lorsque le corps est de face ou de trois quarts. Le bas-relief ou la peinture représentent nécessairement une action lorsqu'il se trouve plusieurs personnages; de plus, ces procédés n'impliquent pas de profondeur; en conséquence, les acteurs ne doivent pas paraître oublier ceux avec lesquels ils agissent pour regarder le spectateur; de plus, le raccourci est rarement satisfaisant dans les jambes et dans les pieds vus de face, si on ne développe le pied penché en avant, comme on le verra dans les périodes postérieures; les Grecs dessineront aussi leurs figures de profil dans les vases peints.

La stylisation du papyrus et du lotus une fois admise, quelque obscure que soit pour nous leur interprétation, le principe est suivi jusqu'au bout. Ce thème décoratif satisfait seul à tous les besoins de remplissages, tant est grand, dans le goût de ces artistes, le désir de produire des œuvres simples. Ils y ajoutent quelques combinaisons presque géométriques, surtout de lignes courbes (fig. 19, 20, 21), et la rosace, plutôt en remplissage qu'isolée (fig. 21, 23, 24 et 26). La fleur ou le bouton du lotus et du papyrus possèdent toujours chacun leur tige, qui, elle-même, émerge souvent de lignes, ondulées horizontalement ou verticalement pour représenter de l'eau (fig. 9, 12, 23, 24, 28, 29 et 73). Quelquefois deux fleurs sont adossées (fig. 20 et 65); cet arrangement a pu tenter l'artiste; mais il constitue une dérogation aux lois de la raison.

Ouvrages à consulter :

Description de l'Égypte ou recueil des observations et recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, etc. 15 vol. grand in-folio.

Monuments de l'Égypte et de la Nubie, par Champollion. 4 vol. grand in-folio en partie coloriés.

Les Monuments de l'Egypte, par Lepsius; Berlin, 1849, 12 volumes in-folio.

Histoire de l'Art égyptien d'après les monuments, par Prisse d'Avennes. 2 vol. grand in-folio, plus un texte par Marchandon de la Faye, 1879.

Histoire de l'Art dans l'Antiquité. Égypte, par MM. Perrot et Chipiez.

La Vie privée des anciens, Égypte, Asie, Grèce, Italie (2,500 pages, 3,000 figures). Texte par René Ménard, dessins de C. Sauvageot. 4 volumes.

L'Archéologie égyptienne, par Maspero.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

LIVRE DEUXIÈME

ASSYRIE ET CHALDÉE, PERSE, PHÉNICIE, PALESTINE

I. — HISTOIRE

On en est encore aux conjectures sur les temps primitifs des tribus chaldéennes et assyriennes, disséminées sur les bords du Tigre et de l'Euphrate; cette incertitude importe peu dans l'histoire de l'art. Il suffit, pour raccorder la marche des influences, de savoir que des rois d'Égypte du nouvel empire thébain et de la dix-huitième dynastie ont envahi ces pays (1800 ou 1600 avant J.-C.), et de rappeler que cette dynastie correspond avec l'apogée de l'art égyptien. La domination égyptienne représente en Assyrie la durée de ce qu'on nomme le *premier empire assyrien*.

La *seconde dynastie assyrienne*, plus certaine, comprend quinze rois. Nous citerons : le premier, Salmanasar II; le sixième, Tougoultininip (889-885 avant J.-C.); le septième, Ashshournazirpal, qui rasa ce qui restait de Ninive (Ninive, *Ninoua,* et Kalakh, *Kalkhou,* remontaient jusqu'aux premiers temps chaldéens) et jeta les fondements d'une cité neuve que tous les rois d'Assyrie embellirent successivement; son fils Salmanasar III (860-825), enfin, le quinzième, Salmanasar V, qui détruisit le royaume d'Israël en 735.

La *dynastie des Sargonides* vient ensuite. Parmi ses rois, on distingue : le premier, Sargon (722-705), lequel construit le palais de Khorsabad (Sharoukin); le second, Sennachérib (705-681), qui construit le palais de Koyoundjik et augmente la splendeur de Ninive; le troisième, Asarhadon (681-667), qui, ayant conquis l'Égypte, s'inspire de son art, et Ashshourbanipal (667-626).

Ces rois marquent l'apogée de l'art assyrien.

Le sixième roi de la dynastie des Sargonides, Ashshourakheiddin III (?608-600?) ou Saracos, est vaincu par le Mède Kyaxarès, qui détruit Ninive; deux grands royaumes sortent à la fois de cette conquête: le chaldéen et le mède. Le roi de Perse, Kyros, réunit en 549 la Médie à la Perse.

L'empire chaldéen, dont le siège est à Babylone, fut conquis par le même roi, en 536, sous le règne de Nabounahid, le Balthasar de la Bible (prophète Daniel).

La légende babylonienne a rempli les premiers âges du monde; l'histoire des souverains de Chaldée commence à être certaine à dater de Nabonassar (747-733); Babylone, saccagée deux fois par Sennachérib et par Ashshourbanipal, est restaurée par Naboupaloussour (625-604) et par Naboukoudouroussour II (le Nabuchodonosor de la légende juive), qui fut le héros de cet empire (604-561) et mit fin au royaume de Juda.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les traditions recueillies sur l'empire médique permettent de croire que Kyaxarès est son fondateur; il meurt en 584. Astyagès, son fils (Ishtouvegou), végéta et se vit enlever la couronne par son vassal Kyros. Donc l'empire mède tombe en 549; mais c'est plutôt un changement de dynastie qu'une conquête: Astyagès et ses prédécesseurs avaient été rois des Mèdes et des Perses, Kyros et ses successeurs sont rois des Perses et des Mèdes.

Le fils de Kyros, Kambyses (529-522), envahit l'Égypte en 525 et y établit, comme on l'a vu (page 1), une dynastie persane.

La dynastie Akhéménide, qui a régné sur la Perse, comprend treize souverains, au nombre desquels: Dareios I, le vaincu de Marathon (490), qui fit construire un palais à Suse (1); Xerxès Ier, celui de Salamine (480), qui fit construire un palais à Persépolis, et, enfin, Dareios III qui, monté sur le trône en même temps qu'Alexandre, fut défait par lui en 330 à Issus (2).

(1) Certains auteurs croient que ce prince est l'Assuérus de la Bible, époux d'Esther; d'autres reportent le même fait à Artaxercès Ier Longue-Main (465 à 425).

(2) Voir, plus loin, la mosaïque de Pompéi (fig. 343) représentant cette bataille.

Les Hébreux, sous Moïse, paraissent s'être trouvés en Égypte à la fin de la dix-neuvième dynastie, sous Minephtah II.

La période des juges va de 1401 à 1095; David vit en 1054 et Salomon de 1010 à 975. Un roi égyptien de la vingt-deuxième dynastie, Ouazkhopirri Setpenri (Scheschenk Ier) (1), le Sésac de la Bible, pille Jérusalem; dix tribus forment le royaume d'Israël, deux autres celui de Juda en 958.

Le dernier roi d'Israël, Oséé, est vaincu par Salmanasar V, roi d'Assyrie, en 735; rien ne sépare plus l'Égypte de l'Assyrie. Naboukoudouroussour II, roi de Babylone, fait prisonnier, en 586, Sédécias, roi de Juda; les Juifs sont emmenés en captivité.

En 536, Kyros permet aux Juifs de rentrer en Palestine sous la conduite de Zoroubbabel; en 458, un second convoi part sous la conduite d'Ezza. Le temple de Jérusalem reconstruit est achevé en 516.

En 170 Jérusalem est prise et saccagée par Antiochus, roi de Syrie; la Judée devient province romaine en 63.

(1) Le même Scheschenk Ier, qui usurpa avec son cartouche le sphinx de Minephtah du musée du Louvre. (Voyez page 15.)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com

II — TYPES

Assyrie

On n'a retrouvé que des temples et des tombeaux dans l'Égypte antique, et pas de palais, tandis que les découvertes actuelles n'ont fourni, en Assyrie, que des palais paraissant avoir eu une grande importance, mais aujourd'hui à l'état de ruines informes.

Des restitutions excessivement ingénieuses de ces demeures royales ont été publiées; elles portent surtout sur trois édifices : Khorsabad et Nimroud, placés non loin de Ninive, et Koyoundjik. Le palais de Nimroud, comme on l'a vu, serait le plus ancien, ayant été construit par Ashshournazirpal.

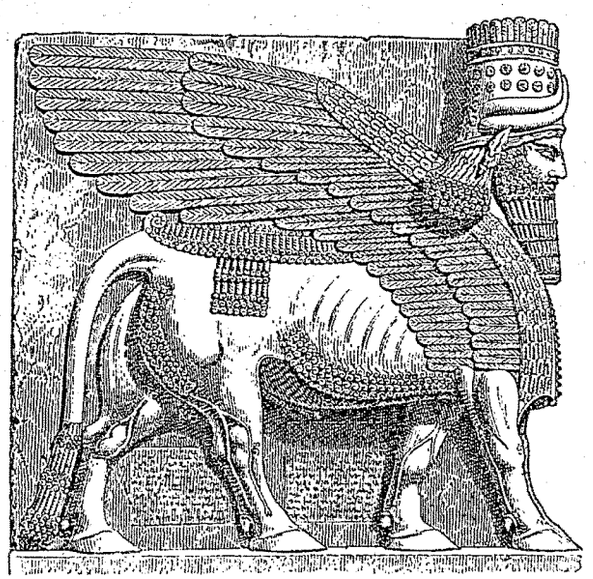


Fig. 81.

Le palais de Khorsabad, royale fantaisie de Sargon (722-705), a été découvert par les Français Place et Botta. Une plate-forme à cheval sur l'enceinte de la ville supporte cent quatre-vingt-six chambres, séparées par un certain nombre de cours constituant trois divisions principales : le quartier des maîtres, le quartier des femmes et le quartier des gens de service.

Les murs, construits en brique, sont très épais; les chambres paraissent avoir été éclairées par le haut. Les bases des portes étaient décorées par des *taureaux à figure humaine* (fig. 81), disposés le plus souvent de façon à regarder le passage.

Quatre de ces étonnantes sculptures, auxquelles appartient notre figure 81, ont été transportées en France et se voient au Louvre; elles ont 4m20 de hauteur. On n'en a pas compté moins de 26 paires au palais de Khorsabad, et, à Koyoundjik, il y a dix de ces colosses sur une même façade. Les seuils étaient quelquefois enrichis d'une *dalle sculptée*, ainsi que le prouve celle conservée au Louvre, qui a 2m03 de longueur et vient de Koyoundjik. Nous en donnons (fig. 82) les motifs principaux de

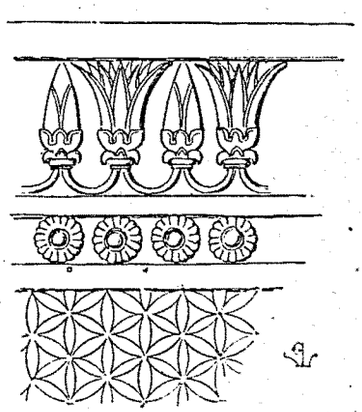


Fig. 82

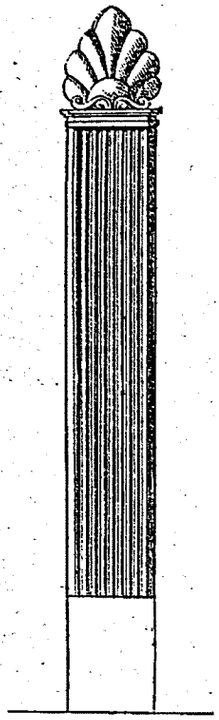
fond et de bordure; le travail ne consiste presque que dans l'évidement des motifs, qui sont très peu modelés.

Les parois étaient décorées d'interminables bas-reliefs sculptés dans le calcaire ou dans l'albâtre. Les bandes du palais de Sargon, mises bout à bout, n'auraient pas moins de deux kilomètres, ce qui, à 3 mètres de hauteur, produit 6,000 mètres carrés. Certaines parties étaient peintes avec ornements sur un enduit formé de chaux et de plâtre; d'autres, décorées de grandes briques de terre cuite émaillées, représentent des personnages, des rosaces et des animaux généralement sur fond bleu.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 83.



La figure 83 peut donner une idée des décorations en bas-relief dont on vient de parler; il sera utile de la comparer avec la figure 46 qui représente un sujet analogue dans l'art égyptien. Un emblème protecteur plane au-dessus de la tête du roi; il est formé d'une demi-figure, dont le corps sans jambes est enlacé dans un cercle symbolique; il prend lui-même part au combat en ajustant ses flèches contre les ennemis du roi, et le protège. Les sujets des bas-reliefs retrouvés portent surtout sur des épisodes de guerre et de chasse. C'était une race dure et belliqueuse que celle des Assyriens; aucun peuple n'a poussé plus loin le culte de la force, le mépris des faibles et la cruauté vis-à-vis des vaincus.

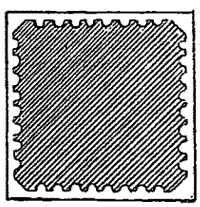


Fig. 84.

La sépulture n'a pas laissé de monuments considérables chez les Chaldéens. Les corps étaient déposés, soit dans des caveaux de briques, soit sous des couvercles en terre cuite, soit dans des jarres cylindriques, et ces réceptacles, entassés les uns sur les autres, ont formé des tertres énormes; par conséquent pas de stèles funéraires. On a bien trouvé à Khorsabad une *stèle* fort intéressante (fig. 84) dont le fût est cannelé comme une colonne et qui est surmontée par une véritable palmette; mais on n'a pu en déterminer la destination.

Les statues sont excessivement rares : le Musée britannique possède celle d'*Ashshournaẓirpal* (fig. 85), trouvée par M. Layard, à Nimroud; le roi tient dans la main droite une sorte de crosse ou houlette, insigne de commandement, analogue à celui des Égyptiens (fig. 43).



Fig. 85.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 86.

Est-ce leur goût pour la chasse qui a conduit les Assyriens à pousser aussi loin la représentation des animaux? A aucune époque de l'art ils n'ont été figurés avec une main plus sûre, avec autant de vérité que de sobriété. Voyez ce bas-relief (fig. 86) d'Ashshourbanipal, représentant la *lionne* étendue par terre, la tête allongée sur les pattes, dans une pose indolente et féline! Quelle expression de souffrance poignante dans cette *lionne blessée* de deux flèches (fig. 87), qui se traîne sur ses pattes de derrière, se raidissant encore sur celles de devant (1)! A-t-on jamais mieux épuré les lignes et réduit des contours à la forme la plus stricte que dans le *lion* (fig. 88), qui figure dans les décorations en briques émaillées du palais de Khorsabad? Il faut revoir le bas-relief de la figure 83 et constater que, si les personnages sont lourds et gauches, les chevaux sont traités avec élégance. Puis, avec quel soin ils ont été harnachés!

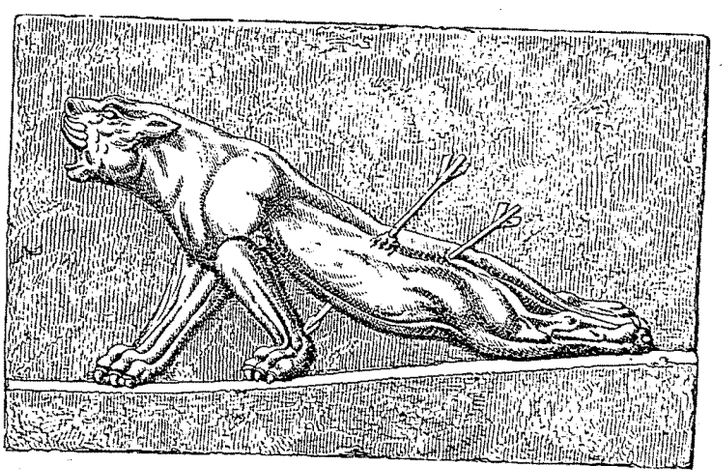


Fig. 87.

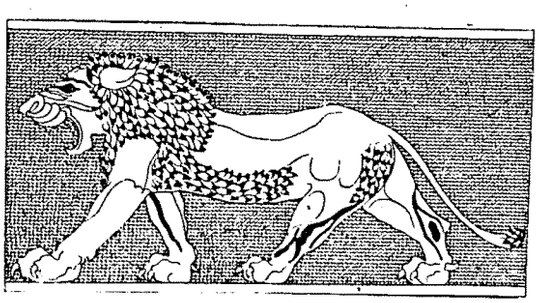


Fig. 88.

Le *lion en bronze* (fig. 89) du musée du Louvre est aussi un des beaux ouvrages de l'antiquité; il a 0m40 de longueur. Probablement il servait de *poids*, ou bien de base et de décoration à l'anneau qu'il supporte, auquel on attachait l'extrémité d'une corde; il a été trouvé par M. Botta, à Khorsabad.

La religion des Assyriens

(1) Ces deux sculptures sont au Musée britannique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

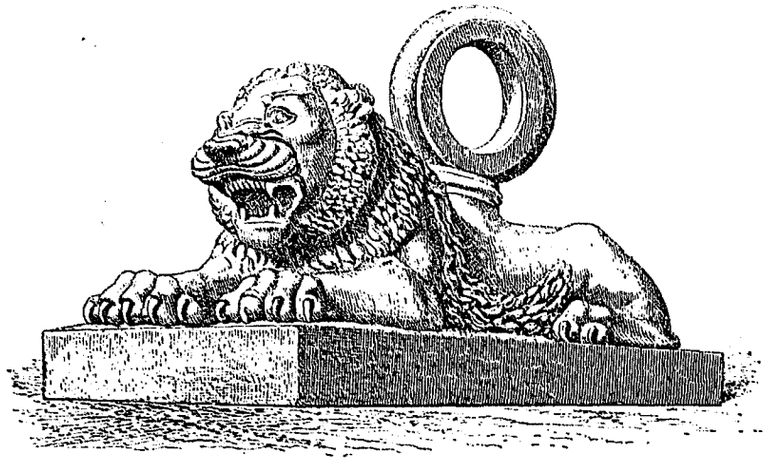


Fig. 89.



Fig. 92.

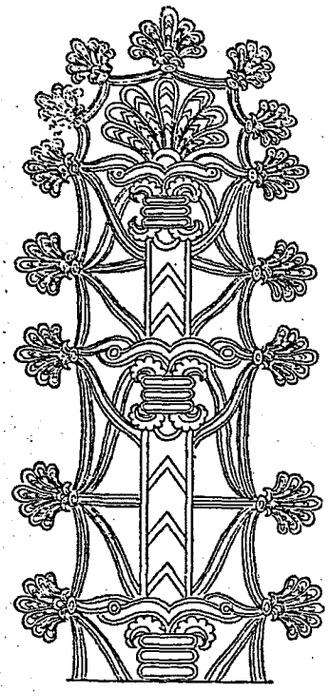


Fig. 90.



Fig. 91.

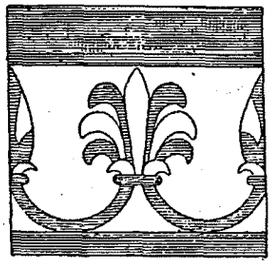


Fig. 93.

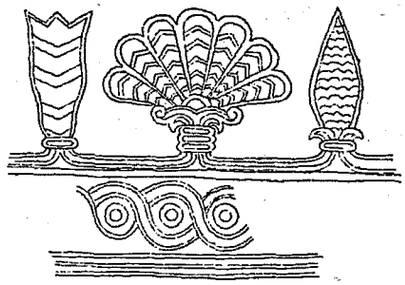


Fig. 94.

est à peine connue; les monuments, au lieu de fournir des séries interminables comme en Égypte, présentent peu de types.

Cependant l'Assyrie était pleine de sanctuaires; les textes mentionnent fréquemment l'érection de temples; Babylone surtout en était remplie.

On n'explique d'aucune manière plausible cet ornement (fig. 90), que l'on nomme l'*arbre sacré*, pas plus que le *dieu ailé à tête d'aigle* (fig. 91) que l'on voit au Louvre et qui provient de Nimroud.

Serait-ce un hercule que représenterait ce personnage étreignant un lion, du musée du Louvre (fig. 92)? Il accompagnait probablement les taureaux ailés, car ils sont de la même hauteur.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dans l'ornement, les types sont assez restreints; le lotus se retrouve, soit comme fleur isolée entre les mains de personnages, soit dans les décorations, ainsi qu'on le voit dans le seuil (fig. 82) et dans celui de la figure 95.

Les motifs des deux bordures extérieures présentent une analogie caractéristique avec des motifs égyptiens (fig. 26).

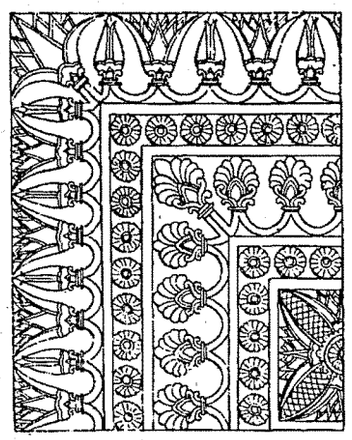


Fig. 95.

Toutefois, les Assyriens sont allés plus loin, et l'on ne saurait leur refuser d'avoir trouvé les premiers ce que l'on nomme la *palmette* (fig. 84, 90, 93, 94 et 95), groupement palmé de recourbées en sens divers dont le corps, le plus souvent arrondi à l'extrémité, va en s'amincissant vers la base. On est allé jusqu'au chèvrefeuille dans la recherche graphique de l'interprétation de la plante pour la palmette; mais rien n'est moins démontré.

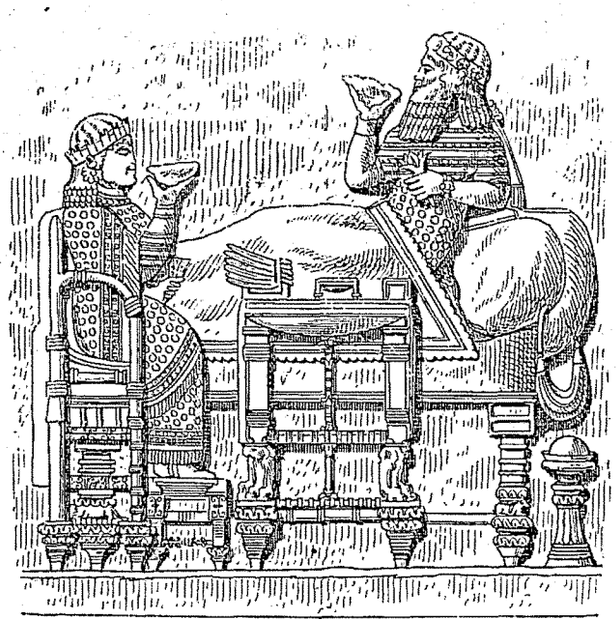


Fig. 96.

Le type (fig. 95) est très explicite; l'on n'oubliera pas de plus qu'il remonte, au moins, au IXe siècle avant Jésus-Christ; c'est-à-dire qu'on ne saurait penser un instant à une influence grecque.



Fig. 97.

Les fonds sont composés d'un jeu de cercles qui se recoupent entre eux selon la loi de l'hexagone (le côté de l'hexagone est, comme on le sait, égal au rayon du cercle où il est inscrit); c'est une des premières combinaisons que l'on trouve avec un compas à la main (seuil, fig. 82, et coffre de char, fig. 97).

Les bandes sont garnies par des *entrelacs* (1) comme dans la figure 94, mais, le plus souvent, par la succession, sans alternance de diversité, de rosaces en forme de marguerites (fig. 82, 95 et 97); on en abuse même. C'est tout.

Pour les objets usuels et pour les bijoux, on est presque réduit aux détails fournis par les bas-reliefs, lesquels impliquent une très grande magnificence et un avancement considérable dans les procédés de décoration et d'exécution.

(1) *Entrelacs*, ornements composés de deux filets ou de deux groupes de filets à mouvement ondulé, lesquels s'entrelacent symétriquement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On a bien retrouvé des débris à Nimroud, dans une salle qui a semblé être une sorte de garde-meuble du palais d'Ashshournazirpal; c'étaient des appliques en bronze qui avaient dû être cloucées sur une structure en bois. Les figures 83, 96 et 97 en disent plus que toutes les restitutions possibles. Dans le bas-relief (fig. 96) qui vient du Musée britannique, on remarque un *lit*, une *chaise* et une *table* dont les pieds se terminent par une patte de lion. Bien plus, cette sculpture montre *une des femmes d'Ashshourbanipal*, la seule représentation féminine qui ait été trouvée jusqu'à ce jour pour l'Assyrie ! Les autres femmes, reproduites sur les bas-reliefs, ne sont que des captives.

On possède quelques boucliers votifs ou débris de boucliers en bronze au Musée britannique; le principe de leur décoration repose sur des bandes concentriques où l'on remarque une procession d'animaux, lions, taureaux; le règne animal prête particulièrement ses motifs; les timons des chars, les extrémités des arcs, les poignées des épées sont formés avec des bêtes.

L'abondance, l'arrangement symétrique et la frisure de la chevelure et de la barbe sont curieuses à observer (fig. 81, 83, 85, 92, 96 et 97) : quelques personnages qui n'en ont pas, et où l'on remarque une certaine plénitude un peu lourde du col et des joues, seraient, paraît-il, des eunuques. Ces dernières représentations sont trop nombreuses pour que cette explication soit toujours de mise : ce doit être des gens d'une classe inférieure. La figure 97 indique un *parasol* d'une grande richesse; cet accessoire, avec le *chasse-mouches*, a servi de tout temps dans les monarchies orientales à désigner de loin le monarque aux respects de la foule. La *tiare* mérite également une observation : celle des taureaux de la figure 81 est différente.

Pour les étoffes on peut s'en rapporter également aux bas-reliefs. Les étoffes de Babylone furent renommées dans l'antiquité; brodées de fleurs, d'ornements et d'animaux fantastiques, elles ont été apportées par le commerce phénicien sur les côtes de la Méditerranée et ont pu fournir des motifs à d'autres peuples.

Il en est de même pour le bronze, pour l'orfèvrerie et pour la parure; les boucliers, les coupes, les colliers, les bracelets et les boucles d'oreilles sont d'une grande richesse; on en a trouvé dans des tombeaux étrusques.

La gravure sur pierres fines est intimement liée, chez les Assyriens, avec l'écriture; les pierres gravées en creux se trouvent en très grand nombre; elles ont la forme de petits cylindres, qui servaient aussi de cachets. Quand on voulait s'en servir, on roulait le cylindre sur de l'argile humide, et l'on faisait ensuite cuire la brique imprimée, qui formait ainsi un écrit authentique et inaltérable. Le cristal de roche, le lapis-lazuli, la calcédoine, l'agate, l'hématite, le jaspe, la serpentine, le feldspath étaient employés à faire ces cylindres qu'on perçait d'un trou pour y passer une tige métallique terminée par un anneau.

On a expliqué plus haut (pages 29 et 31, fig. 88, 93 et 94) que certaines surfaces des murs des palais assyriens étaient décorées de grandes briques de terre cuite émaillée (fig. 94). Il est utile de faire remarquer que c'est une application en grand des plus anciennes de ce mode de décoration, qu'on n'a trouvé qu'à titre d'exception dans quelques intérieurs égyptiens. La brique jouait un rôle très important dans les constructions de cette époque. Il ne faut pas s'étonner, en conséquence, de ce que, de la brique simple, on soit passé sans efforts à la brique vernissée, surtout puisque les Égyptiens savaient déjà recouvrir leurs vases et les statuettes d'un émail qui rappelle le bleu turquin. Ce genre de décoration est remarquable par sa sobriété et par son allure. Les Assyriens se servaient probablement de l'oxyde de cobalt pour faire leurs bleus, de même que les Égyptiens ont employé l'oxyde de cuivre pour l'émail vert de certains de leurs vases. L'étain serait la base principale de ces émaux, attendu qu'il a fallu cacher la couleur de la terre par une substance opaque.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Perse

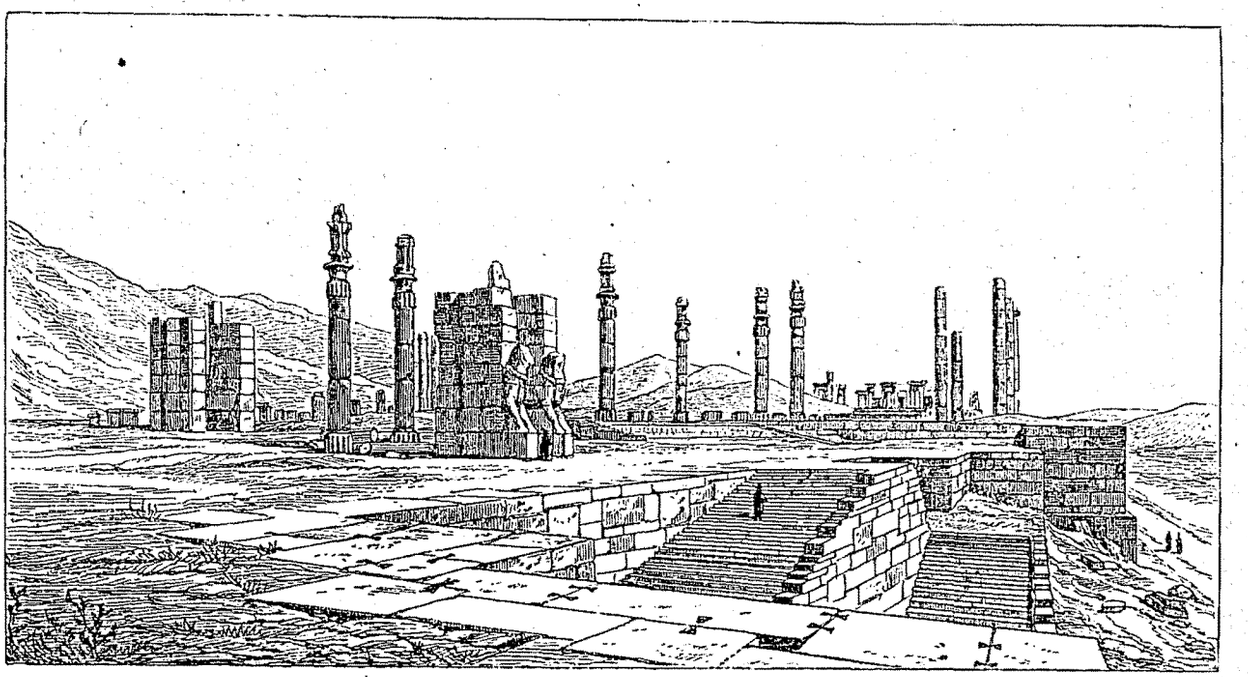


Fig. 98.

Il convient, à présent et avant de quitter ces régions, de nous rapprocher un peu dans l'ordre chronologique et d'étudier les types intéressants de l'art des Perses anciens. Si l'on n'est pas ici d'une manière certaine en face d'un prolongement absolu de l'art assyrien; s'il semble apparaître un certain éclectisme, c'est que les monuments de ce pays sont les œuvres d'artistes venus d'ailleurs; toutefois l'influence assyrienne se manifeste absolument dans la sculpture.

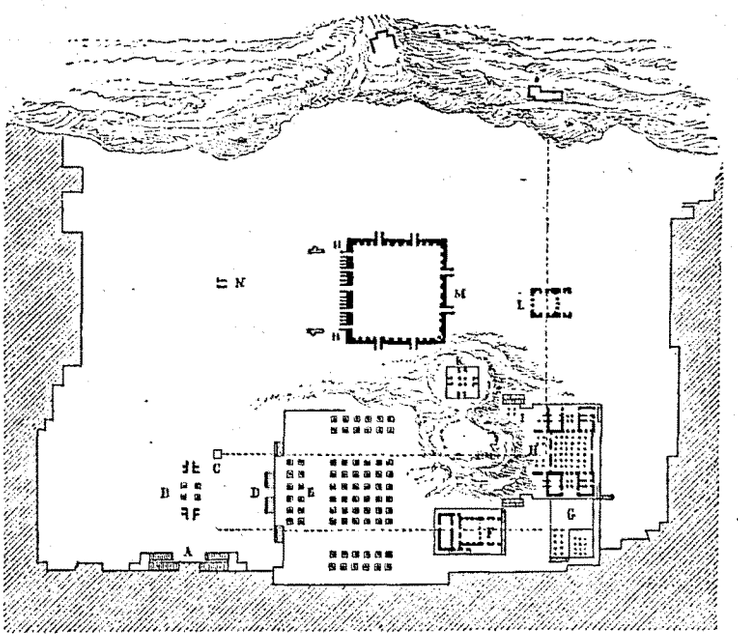


Fig. 99.

Il existe à Persépolis, sur une immense plate-forme dominant la plaine de plus de 10 mètres, une grande agglomération de ruines qui paraissent avoir été des *Palais* (fig. 98 et 99); on accède à cette plate-forme par un escalier monumental A. En B est une sorte d'arc de triomphe ou propylée remarquable en ce qu'on y retrouve encore, enchâssés dans les angles, les animaux des palais de l'Assyrie (fig. 81); seulement les plumes de ceux qui sont ailés, au lieu d'être droites, se recourbent à leur extrémité. Comme on le voit par la figure 98, ces animaux se présentent de face à l'escalier. Par un autre perron D, richement orné de bas-reliefs dans le genre de ceux de l'Assyrie, on parvient sur une autre plate-forme où se trouve le palais E, attribué à Xerxès, composé d'une grande salle hypostyle de trente-six colonnes, nommée salle du trône ou *Apadâna*, et de trois portiques; le palais d'habitation était probablement en K et en H. En F un

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

palais attribué à Darcios, et en G un autre attribué à Artaxercès.

La destination de tous ces édifices n'est pas bien certaine; il y a encore : en M un grand Apadâna à cent colonnes; en L un plus petit; de cette forêt de supports de plus de 20 mètres de hauteur, un petit nombre est resté debout. Ces colonnes méritent, par leur agencement unique dans l'art, une attention particulière (fig. 100, 101, 102). La figure 100 représente l'ensemble d'une des *colonnes de la salle hypostyle* E; le *chapiteau* 101 appartient aux portiques latéraux. On fait observer que la direction longitudinale des animaux accroupis de ces chapiteaux répond aux architraves de la structure en bois qu'ils supportaient dans le sens de cette longueur; les sommiers (1) s'ajustaient en sens inverse au-dessous; on en voit l'extrémité entre les deux têtes d'animaux, dans les deux figures 100 et 101. Ces palais furent brûlés par Alexandre le Grand, après la prise de Persépolis, et,

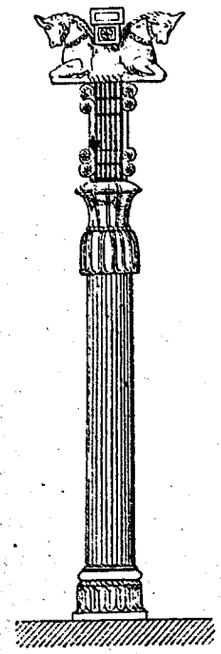


Fig. 100.

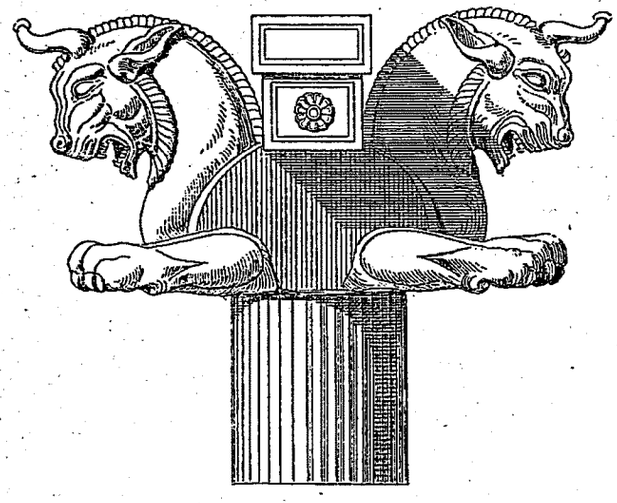


Fig. 101.

suivant Diodore de Sicile, dans les suites d'un festin, sous l'inspiration de la courtisane grecque Thaïs, voulant venger ainsi les insultes que Xerxès avait faites aux monuments de son pays.

La *base* (fig. 102), qui appartient aux mêmes palais, est un des plus beaux types de ce genre que l'on connaisse; elle n'a pas moins de 1m65 de hauteur! Du reste, cette architecture étrange révèle des artistes d'un talent beaucoup plus avancé que les statuaires. Ils n'étaient, certes, ni Égyptiens, ni Assyriens : faudrait-il y voir des Grecs pliant leur art avec souplesse à des programmes différents de ceux de leur pays (1)?

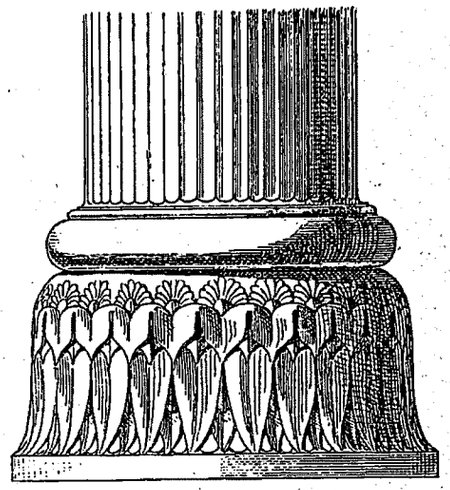


Fig. 102.

Les tombeaux sont en forme d'hypogées et décorés sur leurs façades de bas-reliefs et d'ordonnances de colonnes répétant la structure de celle des palais.

La sculpture s'inspire, comme il a été dit, de l'art assyrien et en conserve la lourdeur. Le bas-relief (fig. 103) représente un roi debout avec sa *canne*, insigne de commandement, et un *bouquet* où l'on retrouve encore le lotus. Des serviteurs tiennent un *parasol* au-dessus de sa tête et agitent un *chasse-mouches*, comme dans les scènes assyriennes. Le vêtement, simple, n'est plus surchargé de broderies et de franges comme en Assyrie.

L'*emblème ailé* qui plane en Égypte et en Assyrie sur l'image du souverain reparaît encore transformé en Perse.

Le colonel Macdonald Kinneir a découvert, dans les

(1) *Sommier*, principale pièce de bois allant d'une paroi à une autre, sur laquelle se posent des pièces moins importantes. On nomme aussi sommier la retombée de deux arcades sur le chapiteau d'une colonne.

(1) Pline nomme un sculpteur grec dont les œuvres sont comparables à celles de Myron et de Polyclète et dont la gloire ne s'est pas répandue dans le monde autant que le méritait son talent, parce qu'il passa la plus grande partie de sa vie dans les ateliers de Darcios et de Xerxès. Cet artiste, c'est Téléphanos (de Phocée); sans doute, son talent ne peut s'appliquer aux bas-reliefs; peut-être ses œuvres ont-elles disparu. N'y avait-il pas aussi avec lui des architectes grecs?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

monuments de Persépolis, un bas-relief où figure un ornement (fig. 104) qui a une allure à la fois grecque et égyptienne et qui mérite d'être signalé comme continuation des types de palmettes. Notez enfin que la *rosace* persane procède absolument de celle assyrienne et sert plus tard de type à celle des Grecs, ainsi que le prouve celle de la figure 105, qui a été signalée par M. Dieulafoy et vient de Nakhché Roustem. Mais Suse devait donner des types encore plus intéressants de l'art persan, remontant au règne de Dareios Ier. M. Dieulafoy



Fig. 103.

y a trouvé un palais incendié enfoui sous celui d'Artaxercès Mnémon, et une frise en bas-relief de briques émaillées longue de 11m80 et haute de 3m60. Les personnages, représentant des archers de la garde, sont accompagnés au-dessus et au-dessous de bandes décorées d'ornements en dents de scie, de rosaces en forme de marguerites et de palmettes dont l'extrémité des divisions est arrondie. Ces frises de palmettes se rapprochent considérablement des types assyriens déjà étudiés dans les figures 82, 94 et 95, avec la différence que les tiges-supports en forme de C, placées horizontalement, sont beaucoup plus développées en hauteur.

Les habits des archers sont tantôt jaune brodé d'étoiles bleues et vertes, tantôt blanc brodé d'écussons armoriés ou de fleurs coloriées, tantôt blanc surchargé de marguerites bleues se détachant sur un cercle noir.

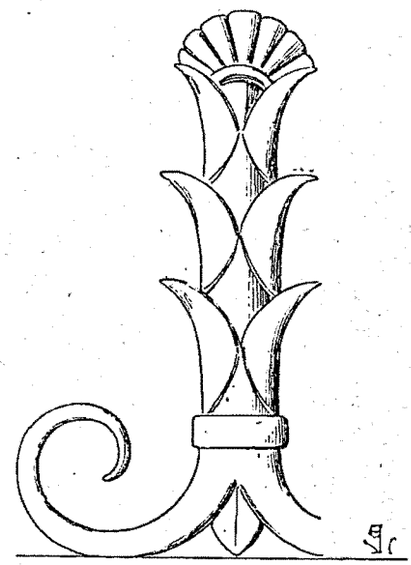


Fig. 104.

Des galons de la plus grande richesse courent tout le long des vêtements; des bracelets et des pendants d'oreilles en or complètent ce luxueux uniforme. Les draperies sont traitées de la même manière que les draperies grecques archaïques.

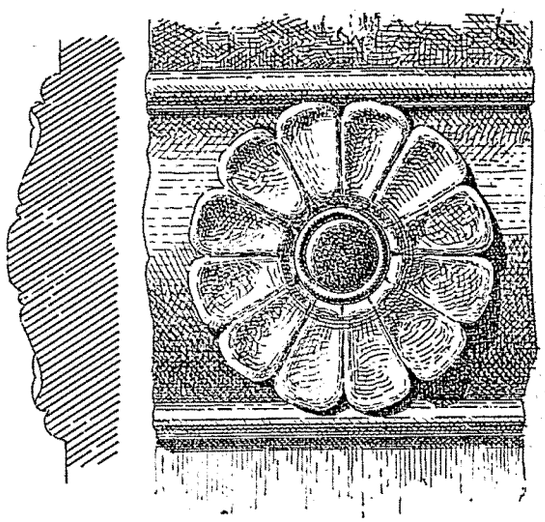


Fig. 105.

M. Dieulafoy a encore trouvé des lions et des taureaux ailés, également en bas-relief de briques émaillées, du plus grand style et d'un modelé remarquable, et il a rapporté un magnifique chapiteau dans la forme de celui de notre figure 101, avec la base correspondante.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Phénicie

Une nation vouée aux instincts matériels, au commerce et à l'industrie, ne peut être une nation artistique; elle emprunte aux voisins; elle spécule sur les objets qui peuvent servir à l'exportation, mais elle ne peut rien créer en elle-même.

Les Phéniciens ont servi de véhicule aux arts de l'Égypte et de l'Asie, dont ils ont transporté les produits sur les côtes de la Méditerranée; leur rôle se borne là. En allant du nord au sud, *Marath* (Amrit), *Sidon* (Saïda),

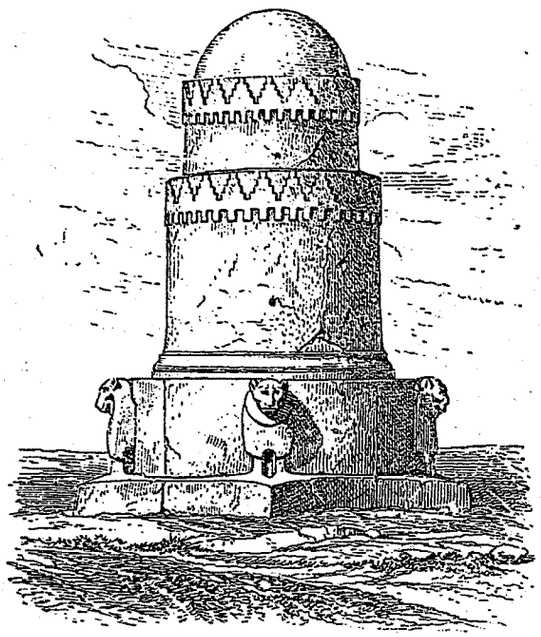


Fig. 105 *bis*.

Tyr (Sour), *Aco* (Saint-Jean-d'Acre), et *Jopé* (Jaffa), villes en lisière sur les côtes, existent déjà au moment où les Égyptiens commencent à faire campagne en Syrie. On ne sait presque rien sur les institutions des Phéniciens, mais ils fondent de riches cités : repoussés d'un côté, ils vont de l'autre; ils ont des comptoirs sur toutes les côtes de la Méditerranée, mais ni armées sérieuses, ni art propre.

Carthage seule, de tous leurs établissements, devient une puissance réelle et entreprend des guerres.

On citera, comme type où se sent une influence assyrienne, un *tombeau* qui existe encore à *Amrit* (fig. 105 *bis*), lequel recouvre un caveau. Il est formé de trois cylindres surmontés d'une demi-sphère. Celui du bas est accompagné de quatre lions; les deux couronnes qui le surmontent sont formées de dentelles et de découpures pyramidales à gradins au nombre de seize. La hauteur du monument est de 9m50.

Les corps sont placés dans des *sarcophages* dont la forme a été empruntée à l'Égypte. Mais le style se ressent du goût grec (fig. 106), et la matière, le marbre, vient aussi de ce pays. Ce sarcophage, trouvé à Tripoli, figure dans les collections du Louvre.

Pour pouvoir fournir à leur immense trafic, les Phéniciens se firent industriels. S'ils n'eurent pas d'art, ils firent certaines découvertes et particulièrement la teinture en pourpre. Il ne faut pas entendre par le mot

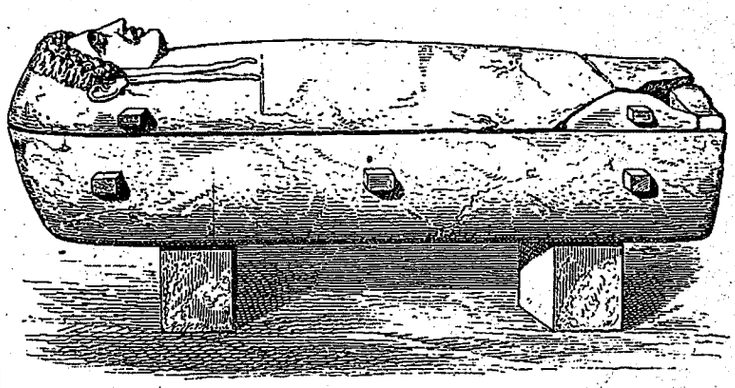


Fig. 106.

pourpre une couleur unique, mais un genre particulier de teinture pour lequel on se servait de couleurs animales qui diffèrent d'une autre teinture végétale où l'on n'employait que des plantes. Il y a de la pourpre rouge, noire, blanche, violette et amarante; celle de Tyr était la plus renommée.

Les Phéniciens excellèrent aussi dans l'exécution d'un verre opaque, présentant des zones ou des rubans aux vives couleurs harmonieusement entremêlées et obtenues par des baguettes juxtaposées et soudées entr'elles par la cuisson.

Ils fabriquèrent, sur les formes usitées dans les pays d'importation, des coffrets ciselés, des boîtes en albâtre, des chaînes d'or et d'ambre, des meubles et de la marqueterie; ils tournèrent avec adresse le bois des cèdres et des sycomores de leurs forêts.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Palestine

Il faut se rapprocher encore plus dans la chronologie et ne pas oublier la Palestine, que le peuple de Dieu occupe derrière les côtes des Phéniciens, sur les bords du Jourdain, protégé par de hautes montagnes. Les arts n'y ont pas été cultivés comme l'ont été l'histoire et la poésie. On ne trouve que dans Ézéchiel trace du mot peinture. La sculpture est plus fréquemment mentionnée; mais, comme il sera défendu d'adorer Dieu sous une forme visible, les artistes ne reproduiront pas de figures et se borneront à décorer avec des ornements.

Le type le plus ancien qu'on puisse examiner est un *sarcophage* trouvé dans le tombeau *des rois de Juda* (fig. 107), au nord de Jérusalem, non loin de la route de Damas, lequel est au Louvre. C'est une sorte de tuile bombée, en calcaire très fin et très dur. Deux grandes bandes rectangulaires, encadrées par une torsade, renferment chacune deux cordons de triples *feuilles d'olivier* accompagnées de deux olives, répétées quatorze fois, tournées dans un sens dirigé vers le centre et autant dans l'autre. Entre ces deux bandes règne, au milieu, un ornement en entrelacs, qui part d'un culot, offrant tantôt une feuille, une *grappe de raisin*, une *anémone*, un triple lis, une triple *pomme de cèdre*, une triple grappe de raisin et un triple *gland*. Les bandes extérieures sont agencées d'un rinceau rallongé contenant des raisins, des *lis*, des *grenades*, des *coloquintes*, des *amandes*, des glands et des rosaces assez semblables à des anémones.

Cette composition indique certainement un art particulier et original, toutefois très rapproché de la fin de l'ère avant Jésus-Christ.

On voit encore quelques autres monuments en Palestine, mais, comme ils appartiennent probablement à la domination romaine, ils seront étudiés au Livre IV.

Il est probable qu'au temps des Rois, lorsque la prospérité et le luxe augmentèrent, les arts et métiers prirent une certaine importance sous l'influence des Phéniciens. La Bible cite certains tissus de luxe, des ouvrages de broderie et de tapisserie avec des figures et des encadrements d'or; mais il ne faut pas oublier que le vêtement de ces peuples était d'une grande simplicité.

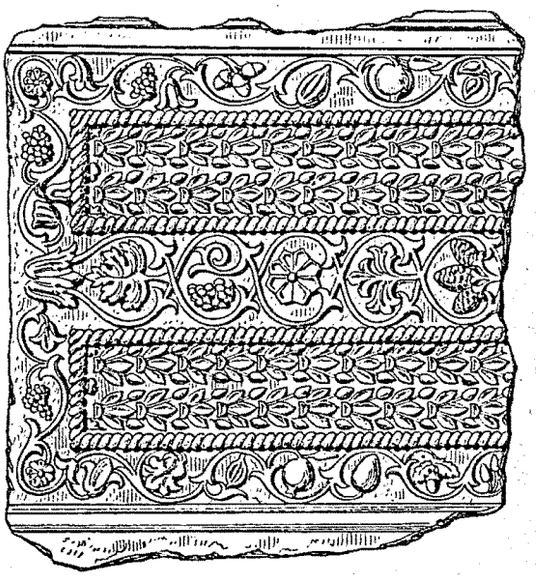


Fig. 107.

La joaillerie atteignit une certaine perfection; les Hébreux montaient et gravaient des pierres précieuses, fabriquaient des bracelets, des bagues, des anneaux de pied, des bourses que l'on suspendait à la ceinture, et l'attirail de la coquetterie féminine contre lequel, cependant, les prophètes s'élevaient avec indignation.

Ne pas oublier les métaux : l'or et l'argent servaient à toutes sortes d'ustensiles : chandeliers, vases, coupes et même boucliers. Mais les formes exactes de tous ces objets ne sont pas parvenues jusqu'à nous, et le fameux chandelier à sept branches, dépouille du temple de Jérusalem et représenté dans les bas-reliefs de l'arc de triomphe de Titus, à Rome, appartient à l'art romain.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTÉRISTIQUES

Assyrie, Perse, Phénicie, Palestine.

En l'état actuel des fouilles, l'influence de l'Égypte est impossible à saisir dans l'architecture assyrienne, quoique cette influence ait été en quelque sorte inévitable, puisque les Égyptiens ont occupé l'Assyrie et qu'Assarhaddon ne put être qu'impressionné par la splendeur des édifices des Pharaons. Les restitutions qui ont été faites avec le plus grand soin ne prouvent rien; on n'a pas encore retrouvé de supports ou colonnes. D'un autre côté, les édifices de Persépolis (et de Suse qui commence à être connue) indiquent un art

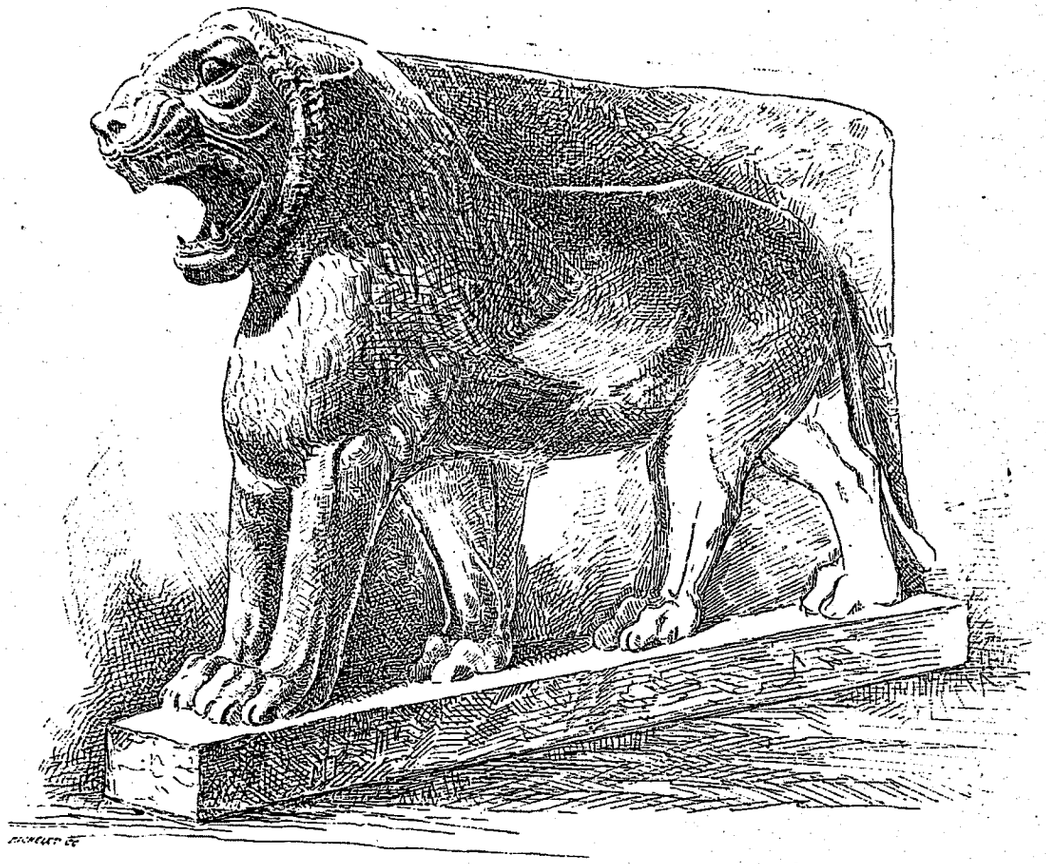


Fig. 108 (1).

original et éclectique répondant aux besoins et au luxe de leurs rois. De grandes salles de réception comportant des surfaces considérables exigent une forêt de colonnes; il y a là un véritable souvenir des salles hypostyles égyptiennes. Mais comme ces espaces ne peuvent être recouverts qu'avec du bois, les colonnes sont plus espacées et plus élégantes; leur chapiteau donne lieu à des arrangements très originaux et d'une combinaison très rationnelle (fig. 100, 101 et 102). Les couronnements des portes des palais sont absolument imités de ceux de l'Égypte.

En conséquence, si les restitutions des palais persans paraissent se rapprocher de très près de la vérité, il reste

(1) Ce type, qui provient du Musée britannique, indique la disposition des figures d'animaux assyriens et persans cantonnés dans les angles de murs et offrant cinq pattes, afin de ménager l'aspect de face et de profil. Les taureaux ailés du Louvre et ceux de Persépolis sont dans ce cas.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à étudier une combinaison de la structure persane avec celle assyrienne, qui pourrait donner lieu à de nouvelles conjectures, et où l'on mettrait une physionomie, une richesse et — il faut l'avouer — un confortable que l'on ne trouve pas dans les caves éclairées par le haut des restitutions assyriennes actuelles. Les régions, les mœurs, l'époque historique de prospérité des deux nations étaient trop rapprochées pour qu'il y eût une distance si considérable entre les deux genres de palais.

En sculpture, l'Égypte reste hors de pair, même pour les périodes les plus reculées; car les plus anciennes œuvres de la Chaldée ne sont que d'horribles figures, alors que les bords du Nil étaient semés de bas-reliefs et de peintures agencés avec une interprétation étonnante de la nature et avec la prescience du beau. Si les sculpteurs assyriens n'arrivent jamais à l'élégance et restent lourds, même après l'époque des Sargonides, c'est que leurs mœurs et le climat de ce pays, sans doute, ne les ont pas habitués à voir le nu. Le costume très riche, surchargé de broderies, orné de passementeries, recouvre tout le corps; le vêtement féminin cache encore plus que celui de l'homme (fig. 96), sous une enveloppe épaisse, les beautés des contours qui ont été l'objet des études de tous les peuples artistes! Les Assyriens représentent rarement la femme; ils n'ont pas pour son corps, non plus que pour celui de l'homme, ces indiscrétions calculées sans lesquelles il n'y a pas d'œuvre d'art.

Les Assyriens n'ont emprunté à la sculpture égyptienne que l'arrangement général des scènes historiques, et ils se sont montrés supérieurs dans la représentation des animaux; ici, leurs habitudes sociales et la passion de lutter à la chasse avec les fauves, leur ont permis d'étudier les modèles, de les rendre dans l'originalité de leurs formes propres et avec leurs poses de repos, de combat ou d'agonie.

Les Assyriens paraissent avoir fait très vite et beaucoup quand ils faisaient; les rois étaient sans doute pressés de voir représenter l'épopée de leurs victoires, avec le tableau de leur triomphe et même avec celui de de leurs cruautés.

Dans l'ornement, les Assyriens ont utilisé les thèmes décoratifs égyptiens et les lotus, et ils sont arrivés jusqu'à la palmette (fig. 90, 93, 94 et 95); les types trouvés sont peu importants.

La sculpture persane offre les mêmes dispositions générales que celle de l'Assyrie; mais les types indiquent un peuple plus calme et moins cruel; il y a moins de richesse dans les vêtements. La représentation de la femme est aussi absente.

Les fouilles de M. Dieulafoy, à Suse, ont donné des ornements où la palmette assyrienne est perfectionnée.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

Le professeur se bornera à expliquer les types principaux en insistant sur la belle interprétation des animaux (fig. 86, 87, 88 et 92). Dans le lion, généralement, l'allure est obtenue en allongeant d'une manière toute spéciale le mouvement de la jambe du train postérieur portée en arrière, et en tenant très étroite la mâchoire inférieure. Bien étudier les lignes et la pose des pattes, l'agencement des griffes et la surélévation de la dernière phalange, laquelle accentue le caractère.

Faire observer que Sardanapale et la fin de Ninive avec lui, Sémiramis, puis la reine de Saba, venant rendre hommage à Salomon, appartiennent aux légendes, et qu'avant de faire des tableaux sur ces personnages il serait prudent de consulter l'histoire.

De même que pour l'Égypte, nous signalerons, parmi les ouvrages sur l'Assyrie et sur la Perse, qui peuvent être consultés :

Ninive et l'Assyrie, par Victor Place, consul général, avec les essais de restauration de Jules Thomas, architecte. 3 volumes grand in-folio. 1867.

Voyage en Perse, par Flandin et Coste. 5 volumes grand in-folio.

L'Art antique de la Perse, Achéménides, Perses, Sassanides, par Marcel Dieulafoy, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Grand in-4°, cinq parties. Texte illustré de cent planches en héliogravure.

Vie privée des Anciens, par René Ménard et Claude Sauvageot. 4 volumes.

Fouilles de Suse, campagnes 1884-85-86. Rapport de l'ingénieur en chef des ponts et chaussées, directeur de la mission, M. Marcel Dieulafoy. (*Encyclopédie d'Architecture*, 1886 et 1887.)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exlibris.com - Renseignements : contact@exlibris.com

LIVRE TROISIÈME

GRÈCE ET ITALIE

PREMIÈRE PARTIE

Grèce, Asie Mineure et Colonies grecques

I. — HISTOIRE

Si l'histoire de la Grèce est restreinte et offre beaucoup de lacunes, les historiens sont nombreux.

Au VIIIe siècle avant l'ère chrétienne commence l'ère des Olympiades qui marque le début de la chronologie des Grecs; nous éviterons de nous en servir, cette façon de compter ne se raccordant avec le mode habituel qu'au moyen de calculs assez compliqués (1).

On peut, pour plus de clarté, distinguer quelques périodes politiques :

1° Les temps légendaires;

2° La première civilisation des Hellènes;

3° Les guerres médiques (500-479 avant J.-C.);

4° Splendeur d'Athènes, Périclès, guerre du Péloponèse (479-404);

5° Hégémonie de Sparte, suprématie de Thèbes, bataille de Mantinée (404-362);

6° Philippe de Macédoine, vainqueur à Chéronée, Alexandre (362-323);

7° Suprématie Macédonienne (323-146);

8° La Grèce province romaine (146).

Les principaux États de l'Asie Mineure étaient : la Bithynie, la Mysie, la Lydie, la Carie, la Phrygie, la Cappadoce et la Lycie.

Les Grecs commencent à émigrer en Asie Mineure vers le XIIe siècle avant J.-C. Les Æoliens, partis d'Aulis en Béotie, s'établissent dans l'île de Lesbos et sur le littoral depuis l'Hellespont jusqu'au fleuve Hermus; Cyme et Smyrne sont leurs cités les plus célèbres. Les Ioniens, partis d'Athènes, colonisent Chios et Samos, et font la conquête du littoral entre l'Hermus et le Méandre; leurs villes sont : Phocée, Clazomène, Erythrée, Téos, Lebédos, Colophon, Ephèse, Myonte, Priène, Milet. Les Doriens, après avoir atteint la Crète, vont jusqu'à Cythère; leurs villes les plus importantes sont : Halicarnasse et Cnide, sur le continent, et Cos, dans l'île de ce nom.

Ces villes elles-mêmes fondèrent de nombreux établissements en Italie et en Sicile. Les plus anciennes colonies grecques en Italie sont : Cumes, Néapolis (Naples), Zancle en Sicile, sur l'emplacement de la ville actuelle de Messine; au VIIIe siècle, Tarente, Crotone, Sybaris et Rhégion; en Sicile, Syracuse, Naxos, Léontium, Hybla; au VIIe et au VIe siècle, Gela, Himera, Agrigente, Sélinonte, Pœstum, Locres, Métaponte. L'Italie méridionale devient la grande Grèce.

Dans les deuxième et troisième périodes, l'art a un caractère archaïque.

L'apogée correspond avec la quatrième.

La cinquième est une période de transformation suivant un goût plus sensuel.

Dans la sixième et la septième, l'activité artistique se déplace en Asie; dans la huitième, en Italie.

(1) *Olympiades,* périodes de quatre années qui commencent le 1er juillet 776 avant J.-C. — Pour convertir la chronologie olympique en nombre d'années avant ou après J.-C., il faut multiplier le nombre d'Olympiades donné moins 1 par 4. Si le produit est inférieur à 776, on le soustrait de ce dernier nombre, et le reste, duquel on retranche les années fractionnaires de la dernière Olympiade, donne l'année avant notre ère. Si le produit est supérieur, on en retranche, au contraire, 776, et le reste, auquel on ajoute les années fractionnaires de la dernière Olympiade, indique l'année de l'ère chrétienne (Daremberg et Saglio, page 1129).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

Les plus anciennes constructions de la Grèce sont attribuées aux Pélasges, qui occupaient le territoire avant que les tribus Hellènes les aient chassés; il ne saurait être question d'art à leur sujet.

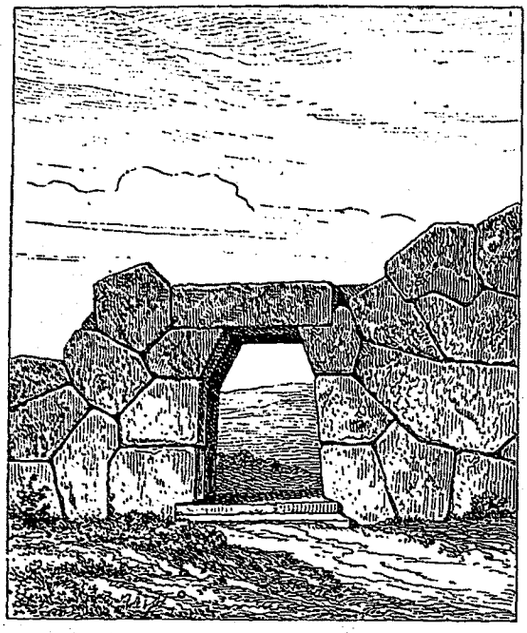


Fig. 109.

L'appareil pélasgique ou cyclopéen se compose de gros blocs (fig. 109) travaillés assez régulièrement, de forme polygonale, et présentant une paroi unie.

Le type connu comme le plus reculé de l'architecture

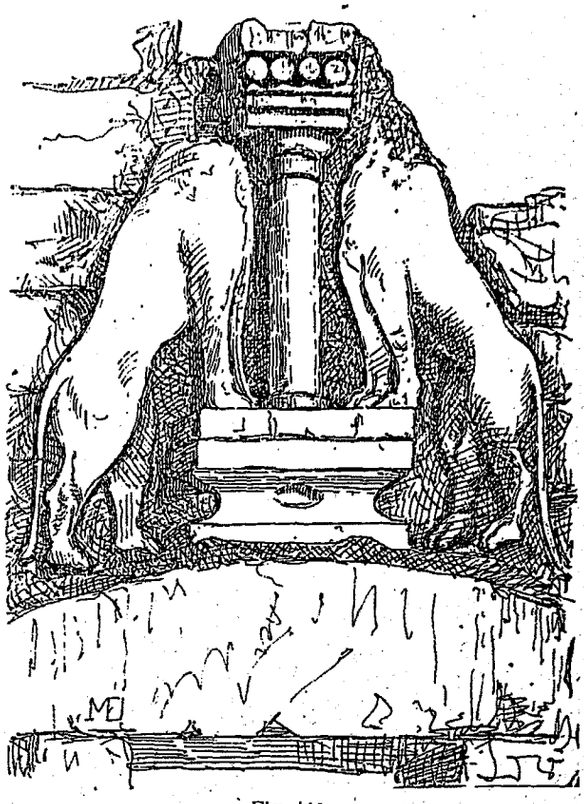


Fig. 110.

grecque est la *Porte des Lions* à Mycènes (fig. 110); elle est surmontée d'un bas-relief représentant deux lionnes affrontées de chaque côté d'une colonne très simple; les têtes des lionnes, qui étaient en bronze, ont disparu.

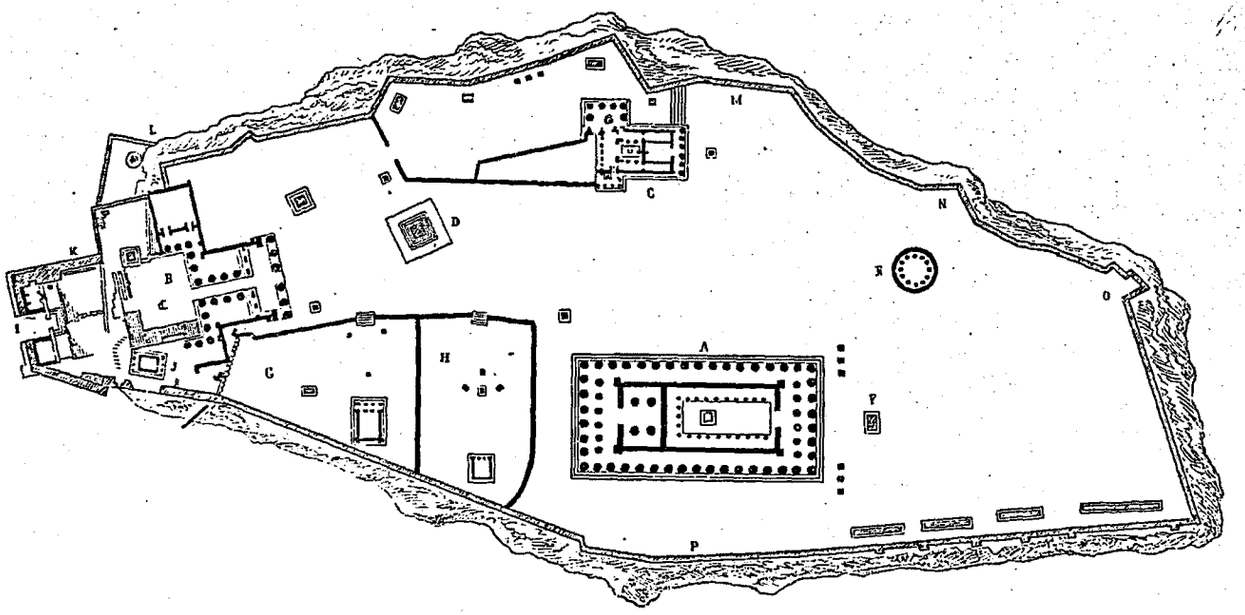


Fig. 111.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le *temple* est l'édifice qui représente la plus haute expression de l'art grec; la sculpture et la peinture concourent à son ensemble. Il se compose généralement d'une cella (σηκός ou *Naos*), la demeure de la divinité, précédée d'un vestibule (*Pronaos*) orné de colonnes. Lorsque le temple est important, l'ensemble est entouré d'un portique de colonnes et la cella est accompagnée d'une salle servant de trésor nommée *opisthodome*. Le plan du *Parthénon* (A, fig. 111), situé dans l'acropole d'Athènes, indique cette disposition et peut servir de type.

L'entrée du temple était du côté F, point où se trouvait l'autel. L'acropole, plateau de 300 mètres de long sur 150 mètres de largeur, élevé de 50 mètres environ sur la plaine, renferme les plus beaux édifices de l'antiquité grecque. En B, se trouvent les escaliers d'accès

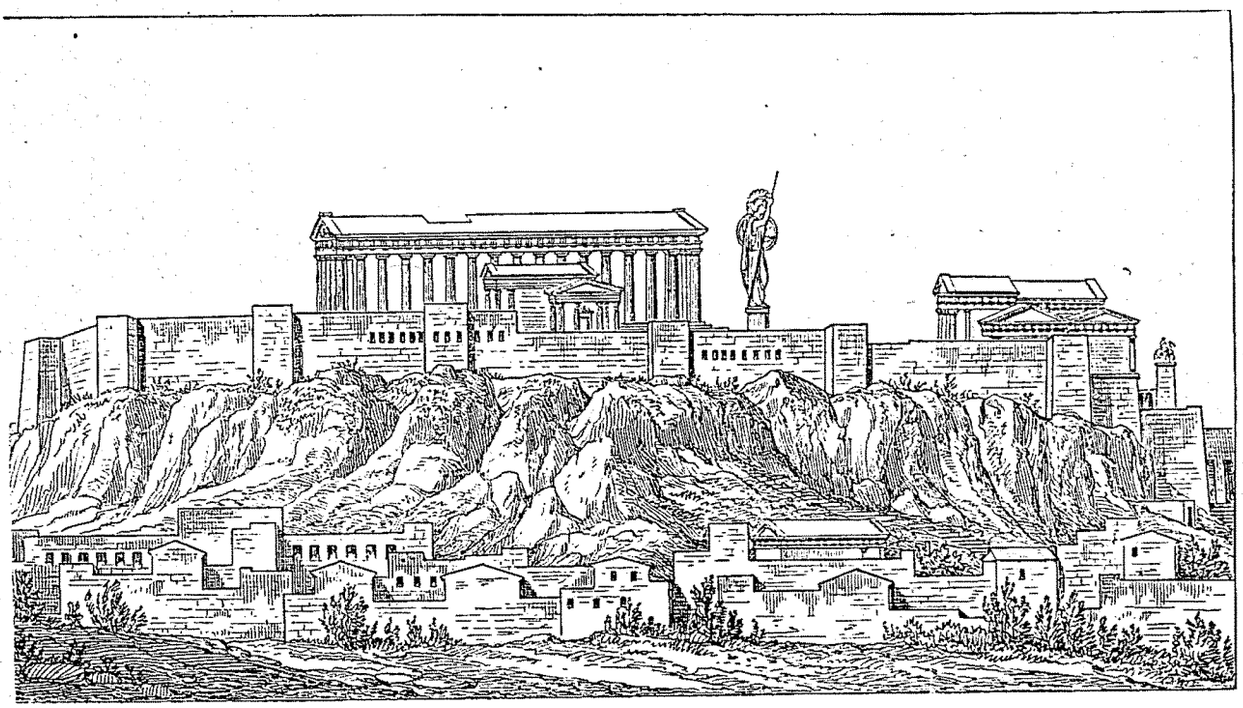


Fig. 112.

et les portiques décoratifs (Propylées); en J, le *temple de la Victoire Aptère;* en C, celui dit de *l'Erechthéion* comprenant trois temples : ceux d'Athéna (1) Polias, de Poséidon (2) Erechthée et de Pandrose. Ces édifices appartiennent à l'époque de Périclès (437 avant J.-C.). En D était la statue colossale d'Athéna Promakhos, coulée en bronze, par Phidias (3), laquelle s'élevait d'un tiers plus haut que tous les édifices et que l'on apercevait de toutes parts, et surtout du côté nord (fig. 112). En E, était le temple de Rome et d'Auguste; en H, l'enceinte de Brauronia; en G, celle d'Athéna Ergané (la divinité des Arts de la Paix); en M N O, les murs construits par Thémistocle, et, en P, ceux construits par Cimon.

Le Parthénon (temple d'Athéna Parthénos) a été construit sous la direction de l'architecte Ictinos; les sculptures ont été faites par Phidias ou par ses élèves.

La disposition extérieure des temples grecs comprend

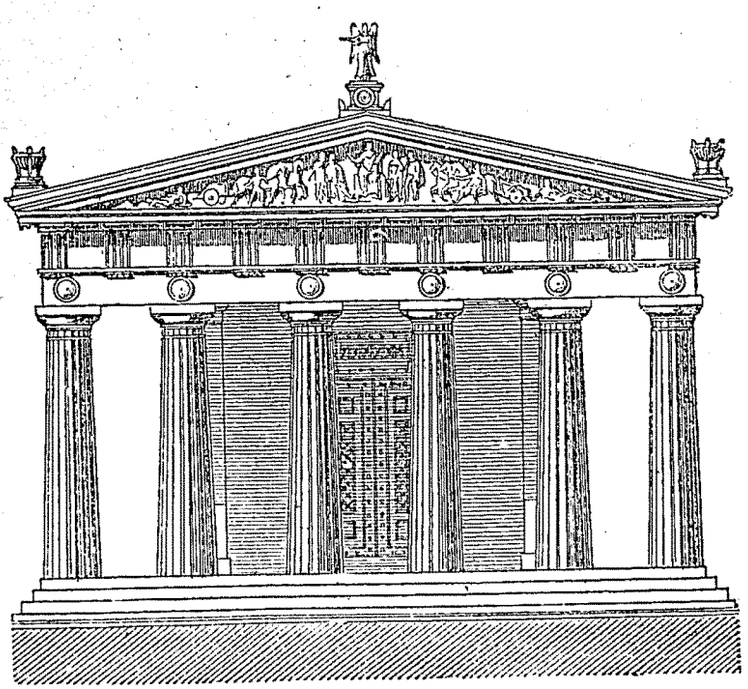


Fig. 113.

(1) *Athèna*, Minerve.
(2) *Poseidôn*, Neptune.
(3) Phidias, fils de Charmidès d'Athènes, élève d'Agéladas et d'Hegias, mort vers 431, fleurit vers 465.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

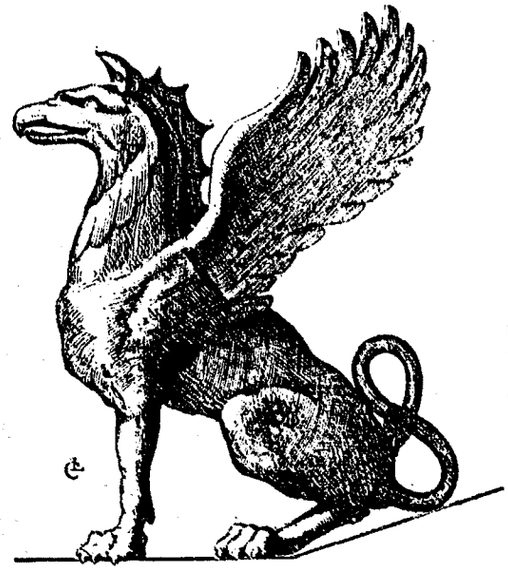


Fig. 114.

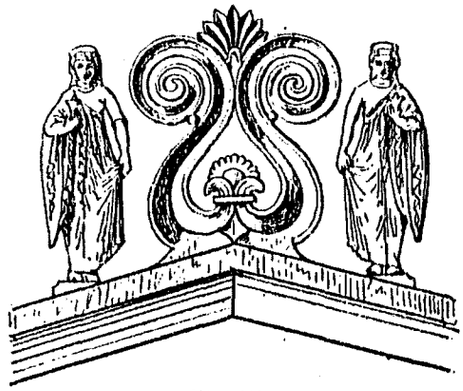


Fig. 115.

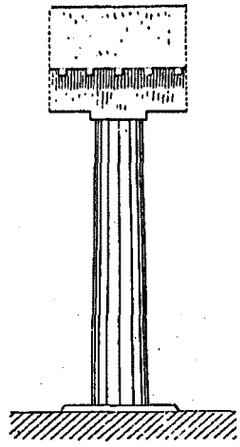


Fig. 117.

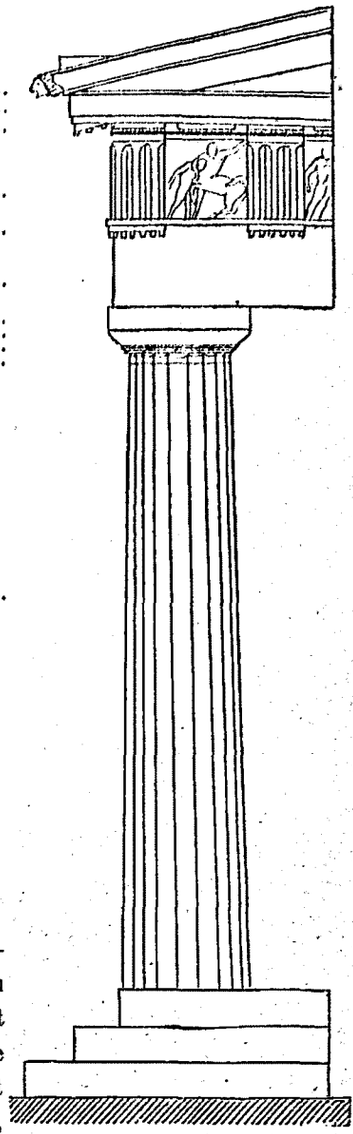


Fig. 116.

un soubassement formé de marches qui supportent les colonnes et l'entablement (fig. 113, temple d'Olympie). L'édifice affecte la forme d'un grand rectangle surmonté par une toiture peu pentive, qui donne un fronton à chaque extrémité. Des sculptures ornent l'intérieur du fronton et les entablements. Des *chéneaux* terminés par des *gargouilles* en forme de tête de lion (fig. 144) recueillent les eaux de pluie au-dessus du larmier; les about des tuiles sont décorés d'*antéfixes* (1) en marbre ou en terre cuite (fig. 146 et 147). Les extrémités et le sommet des frontons sont ornés d'*acrotères* (2), sortes de socles supportant des personnages, griffons (fig. 114), vases, trépieds, (fig. 113), etc. La figure 115 indique un fleuron, accompagné de deux petites figures, tiré du sommet du fronton du temple d'Égine. Un système de polychromie était appliqué avec plus ou moins de richesse sur l'édifice, suivant que, construit en petits matériaux, il était recouvert de stuc, comme en Egypte, ou qu'en marbre, il s'agissait seulement de souligner et d'enrichir certaines portions.

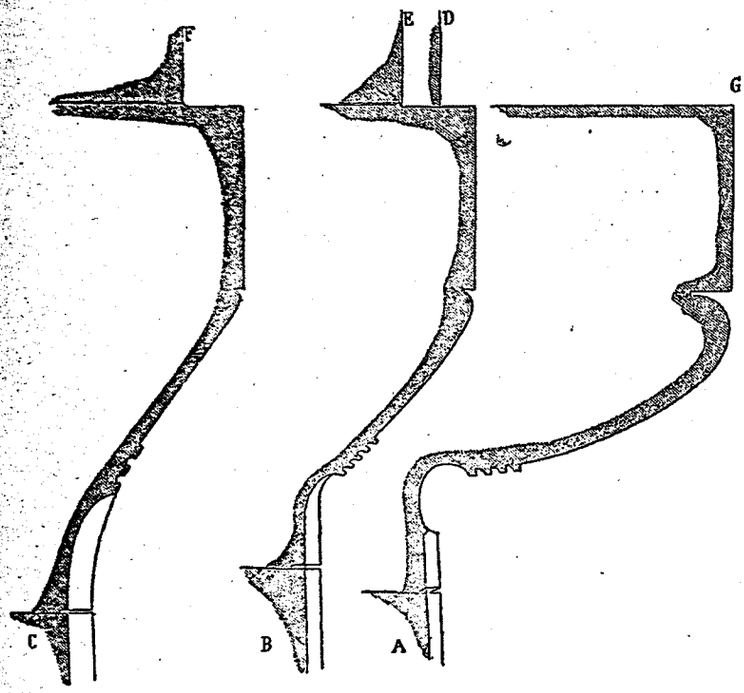


Fig. 118.

Il y a quatre types principaux d'ordonnances de supports (ordres) pour les édifices grecs. Le premier (fig. 116, Parthénon) est celui que l'on nomme *dorique grec*. La colonne A est surmontée du chapiteau où l'on dis-

(1) *Antéfixe* (antefixa), voir un peu plus loin (fig. 146, 147 et 148). Il y en avait qui décoraient le sommet du toit et étaient, par conséquent, à double face.

(2) *Acrotère*, Acroteria.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tingue le gorgerin B, les annelets C, l'échine D et le tailloir E. Au-dessus est l'entablement composé de l'architrave F, du tœnie ou bande avec les gouttes G, de la frise composée de triglyphes (1) et de métopes (2) alternés H, des mutules (3) I, du larmier K, et du chéneau L.

Le type dorique remonte à la plus grande antiquité; on l'a même reconnu dans la façade des hypogées de Beni-Hassan en Égypte (fig. 117), lesquels appartiennent à la douzième dynastie. Les colonnes, d'abord massives et trapues, vont en prenant des proportions plus élancées; le chapiteau lui-même se modifie en ce sens qu'il s'opère en lui une transformation rationnelle. Sa saillie inutile (fig. 118), comme on le voit en A, puisque le nu de l'entablement est à plomb de celui du fût de la colonne, diminue, comme en B, pour arriver au profil C où, au contraire, le nu de l'entablement surplombe sur celui du fût, justifiant ainsi la forme de l'échine. Le plus ancien type de dorique grec est le temple de Corinthe, où la colonne n'a pas même quatre diamètres en hauteur. Le vieux temple de Sélinonte (VII^e siècle) vient ensuite.

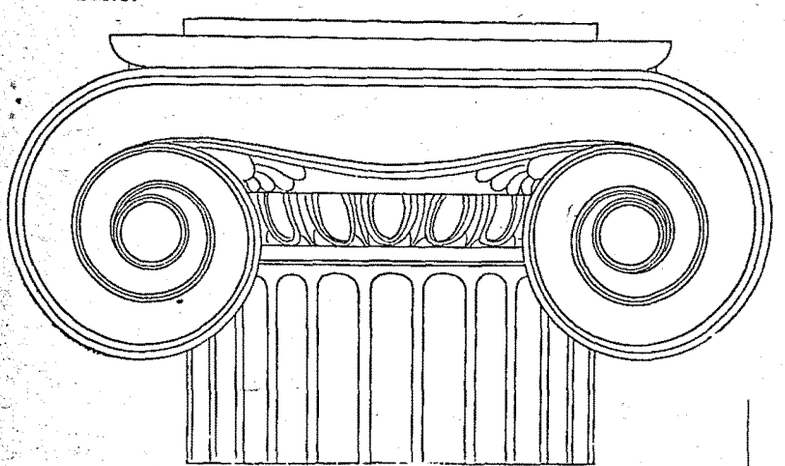


Fig. 119.

Le deuxième type est celui que l'on nomme *ionique*. Il est moins ancien que le dorique; on le trouve, au VI^e siècle, en Asie Mineure, au temple d'Artémis, construit à Ephèse (580-577), fondée par les Ioniens, sous la direction de l'architecte Khersiphron de Cnosse et de son fils Métagènes. Il diffère essentiellement par son élégance de celui que l'on vient d'étudier : il comporte une base sous le fût et un chapiteau d'une forme toute nouvelle. Son entablement est composé de trois éléments : l'architrave, la frise, décorée ordinairement de sculptures (1), et la corniche. Le chapiteau du temple de la Victoire

(1) *Triglyphe* (*triglyphus*, τριγλυφος), membre de la frise dans l'entablement dorique, qui se compose de trois cannelures parallèles, avec gouttes en dessous, espacées à intervalles réguliers.

(2) *Métope* (*metopa*, μετόπη), panneau entre les triglyphes, quelquefois orné de sculptures.

(3) *Mutule* (*mutulus*), pièce carrée et en pente sous le larmier au droit des triglyphes.

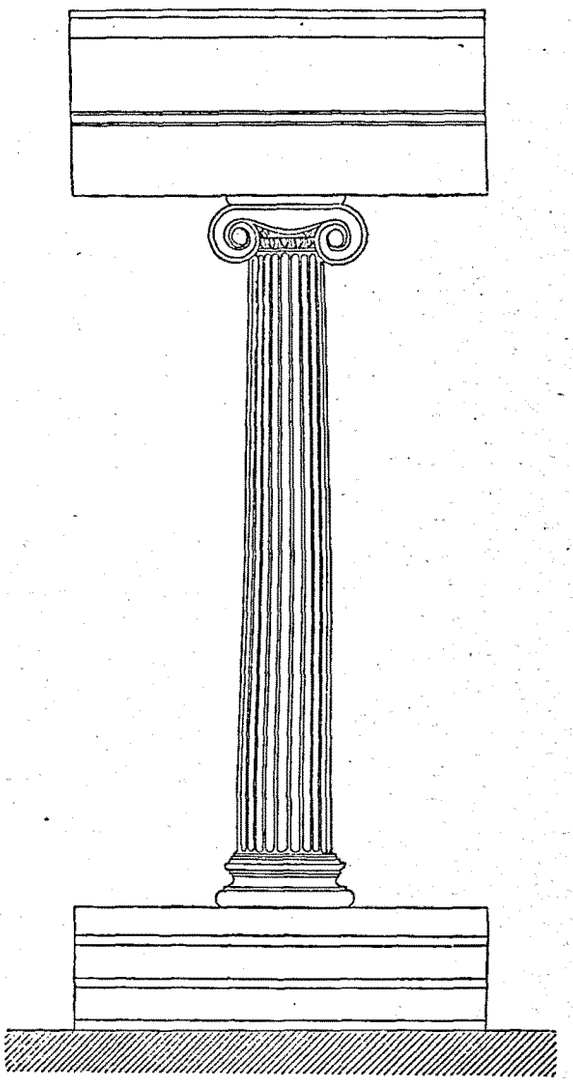


Fig. 120.

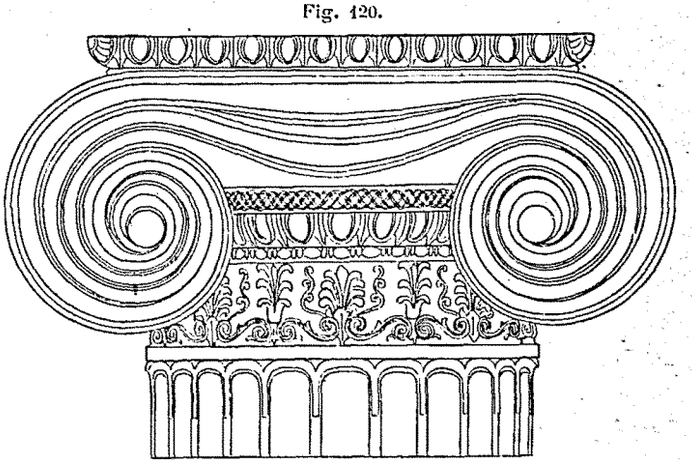


Fig. 121.

(1) La *frise*, *zophorus*, ζωοφόρος, par conséquent, mot à mot : qui porte des animaux ou des figures.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Aptère (fig. 119 et 120), assez simple, est formé d'une manière d'échine enrichie d'oves sur laquelle vient se poser une sorte de coussin qui se développe en volutes à droite et à gauche. A l'Erechthéion (fig. 121) vient s'ajouter une sorte de gorgerin ou bandeau orné de palmettes; l'échine s'est enrichie et comporte trois moulures : perles, oves et tore de tresses (1). Les cannelures du fût sont plus creuses et moins larges que dans le dorique; au lieu de se terminer par des arêtes vives, elles sont séparées par des listels. Le type ainsi constitué présente, avec sobriété et sans surcharge, le caractère de la grâce et de la délicatesse opposées à l'austérité du dorique.

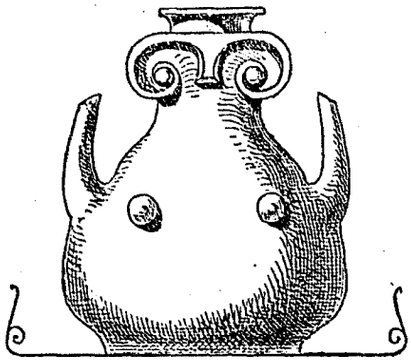


Fig. 122.

On a recherché les origines de la volute : sans doute, certains coquillages, l'ammonite par exemple, constituent cette forme d'une manière absolument précise; il y a des combinaisons de linéaments qui sont d'instinct dans les essais décoratifs de toutes les civilisations. Dans le chapiteau ionique grec, il y a surtout, ce qui ne lui a pas été conservé plus tard, ce sentiment de corps élastique enroulé qui s'affaisse au milieu pour se contourner à droite et à gauche, lequel est le résultat d'un art délicat et avancé. Du reste, les architectes ioniens obéissaient à des influences orientales en même temps qu'à leur propre sentiment; un vase de Troade, publié par M. Schliemann (fig. 122), donne le type de la volute que l'on remarque au tombeau de Nakhché-Roustem (fig. 123). On a trouvé à Trapeza, près de Famagouste, dans l'île de Chypre (fig. 124), un

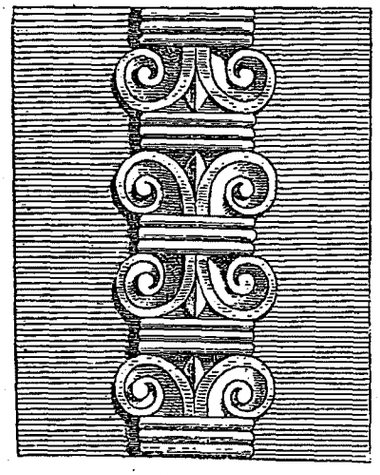


Fig. 123.

(1) Voyez plus loin, page 51, fig. 133, 134 et 137, pour les moulures et ornements qui les décorent.

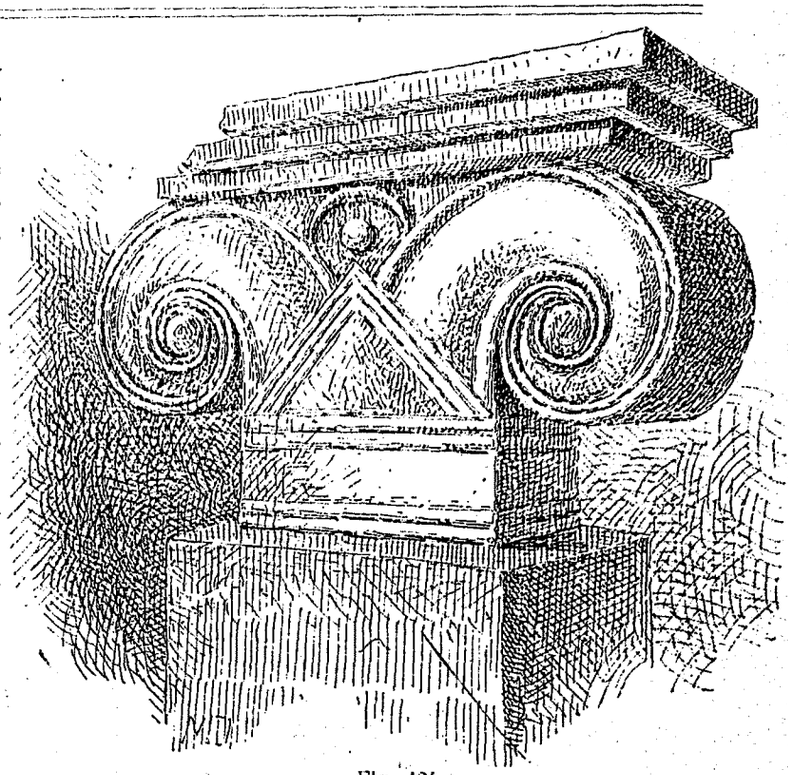


Fig. 124.

chapiteau, lequel se voit au Louvre, qui présente un motif de deux volutes puissantes qui s'entre-croisent au départ et donnent lieu à une combinaison originale.

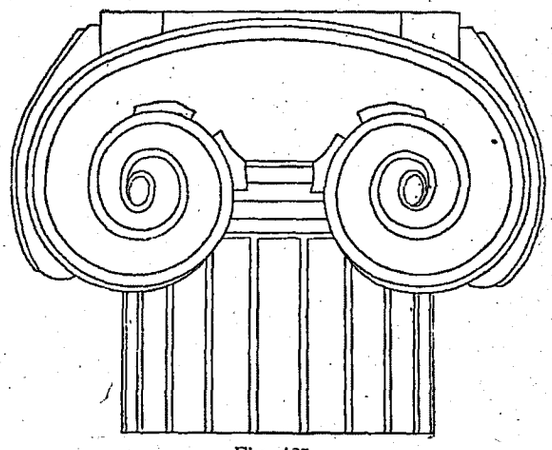


Fig. 125.

Le type de la figure 125 vient du temple d'Apollon à Bassæ et mérite une attention particulière par la courbe surélevée qui relie les volutes en dessus. La souplesse dans l'arrangement, en même temps que le génie dans l'invention, contribuent si bien au perfectionnement de ce genre d'ordonnance, qu'on peut affirmer qu'il réunit à lui seul les caractéristiques du style grec en architecture; une fois qu'il a été conçu, il est suivi de préférence comme on le voit dans les monuments de l'Asie Mineure; le dorique disparaît et l'ionique ne sera supplanté que plus tard, par le corinthien de la domination romaine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le troisième type est celui que l'on nomme *corinthien* (fig. 126); celui-ci est tiré du monument chorégique de Lysicratès à Athènes (voir plus loin fig. 149), lequel

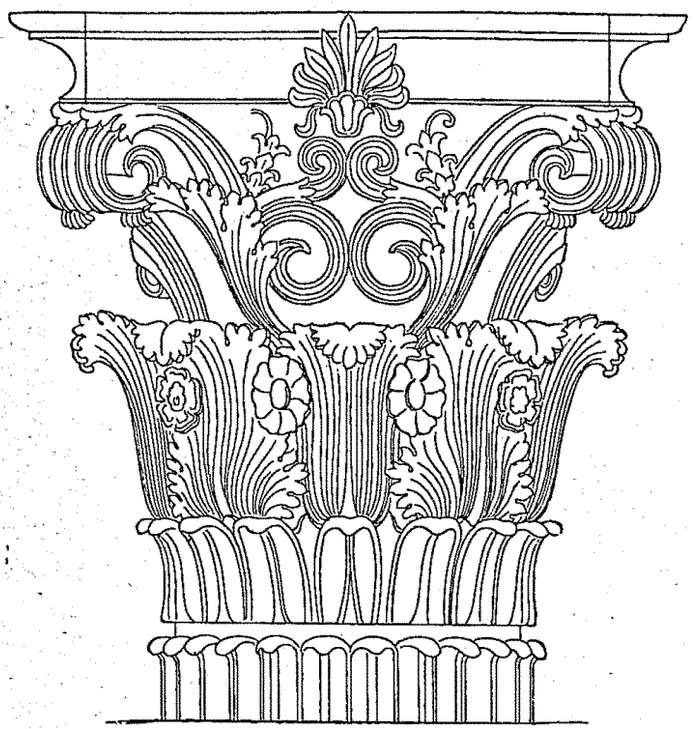


Fig. 126.

date de 335 av. J.-C. L'entablement, la colonne et la base ne diffèrent pas sensiblement de l'ionique. Le chapiteau corinthien est composé d'une corbeille (*calathos*) autour de laquelle s'appliquent des feuilles; des hélices ou des volutes soutiennent l'abaque ou tailloir, plus mince que dans le dorique, mouluré et échancré sur ses faces, de telle sorte que les quatre angles forment saillie. Il y a une gracieuse légende, rapportée par Vitruve (1), sur l'origine supposée de cet arrangement dont la pensée aurait été suggérée au sculpteur Callimakos, à la vue d'une corbeille, recouverte d'une

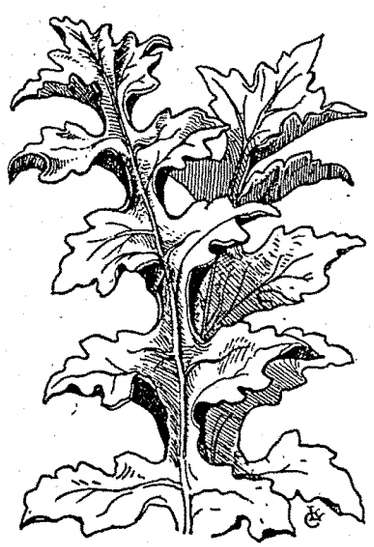


Fig. 127.

tuile, placée sur la tombe d'une jeune fille de Corinthe, et contre laquelle des feuilles d'acanthe (fig. 127) avaient poussé. Retenons seulement de cette légende que cet artiste vivait vers 440-437. Du reste, le principe de corbeille campaniforme appliqué aux chapiteaux est bien plus ancien, puisqu'on l'a vu appliqué en Égypte (fig. 9, 14 et 16); mais, là, l'abaque est plus étroit que le

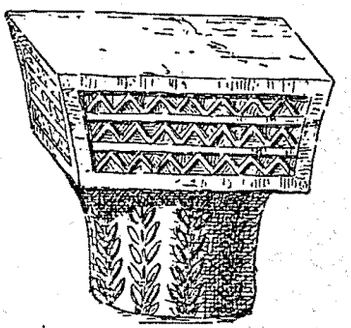


Fig. 128.

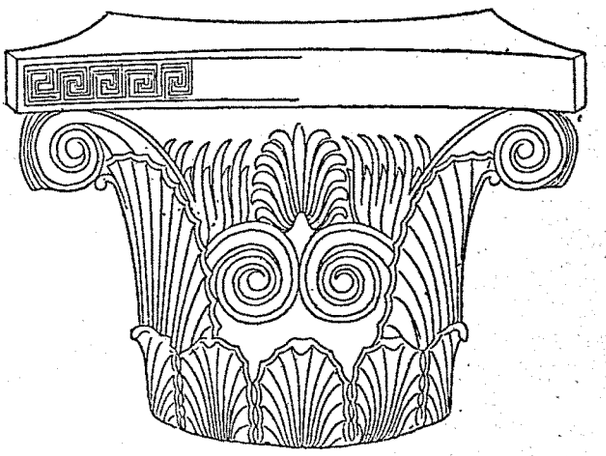


Fig. 129.

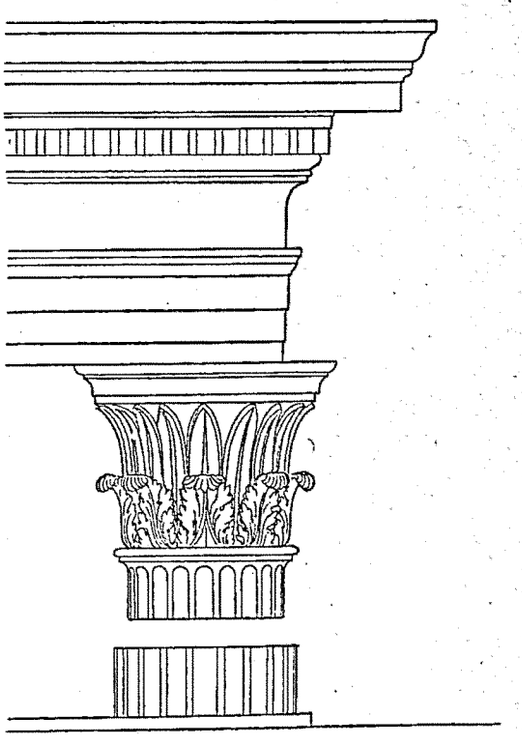


Fig. 130.

(1) Vitruvius Pollio, architecte romain, né à Vérone (ou à Formies) en 116 avant J.-C., a écrit sur l'architecture dans un livre dédié à l'empereur Auguste, et fréquemment traduit; il est mort en 26.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

calathos. Voici deux autres types qui font penser successivement au corinthien : celui de la figure 128, trouvé à Golgos, dans l'île de Chypre, est des plus rudimentaires, tandis que celui de la figure 129, qui vient des ruines du temple d'Apollon Epikourios, à Phigalie, s'en rapproche de très près. Plus tard, il y a une autre variante en Grèce, à l'Horloge d'Andronikos Kyrrestès, dite Tour des Vents, à Athènes, laquelle appartient probablement à l'époque romaine (fig. 130) ; pas d'hélices ou de volutes sous l'abaque ; calathos décoré de deux rangs de feuilles, les unes en forme de fer de lance, dites feuilles d'eau, et les autres d'acanthe s'épanouissant au-dessus d'un astragale (1) ; pas de base sous la colonne.



Fig. 131.

Une quatrième ordonnance grecque (fig. 131 et 132) est celle qui emploie la nature humaine comme support,

(1) *Astragale* (*astragalus*, ἀστράγαλος), moulure qui termine le fût de la colonne à son sommet, et se compose ordinairement d'un congé, d'un listel et d'un petit tore, comme dans le type 130 ; comme appareil, l'astragale appartient toujours au fût. « On n'y voit que festons, on n'y voit qu'astragales » est une phrase qui n'a aucun sens dans la décoration, à moins de prendre festons pour guirlandes et astragales pour frises.

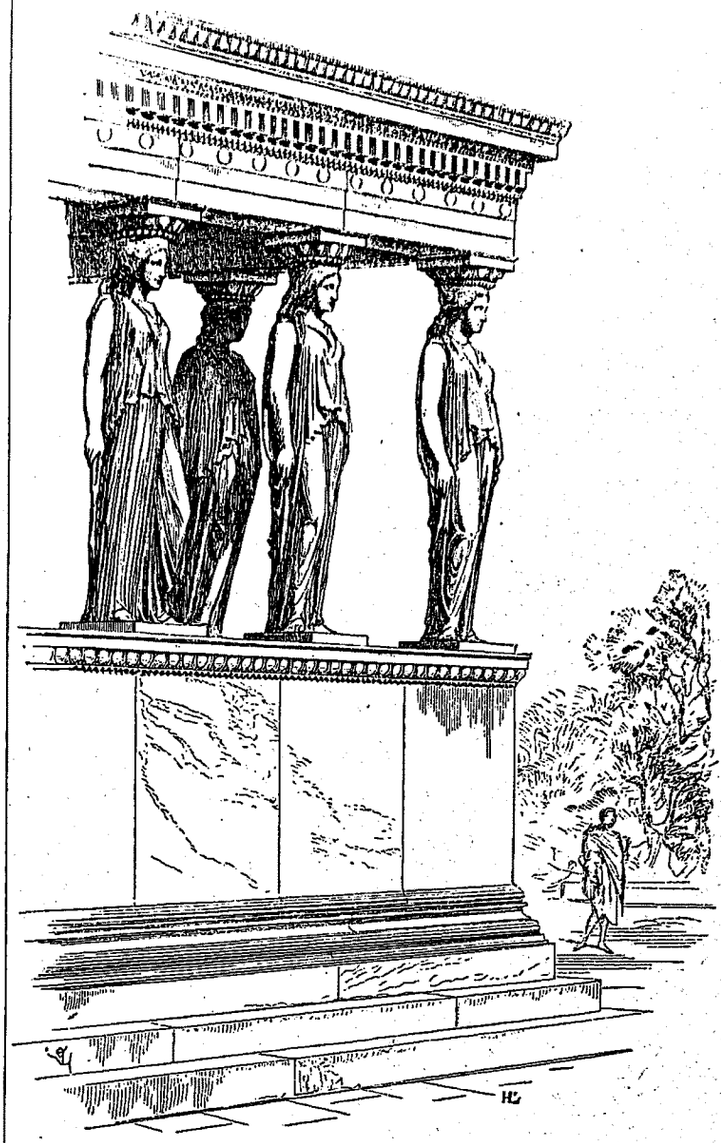


Fig. 132.

ainsi qu'on l'admire dans le gracieux portique faisant partie de l'Erechthéion de l'Acropole d'Athènes (voir le plan d'ensemble fig. 111). Le mouvement de ces jeunes filles est souple, élégant et d'une rigidité convenable, qui en fait une admirable composition ; leur chevelure reçoit un chapiteau décoré de grandes oves d'un heureux arrangement. On remarquera que chacune fléchit la jambe qui se trouve le plus près du centre du portique, ce qui est conforme à la logique et donne en même temps une certaine variété. Ces figures se nomment *cariatides* (Κόραι) ; elles portent le costume athénien. Le soubassement et l'entablement sont conçus avec ce sentiment des proportions exactes et des détails exquis où les Grecs ont excellé (400-408 av. J.-C.).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

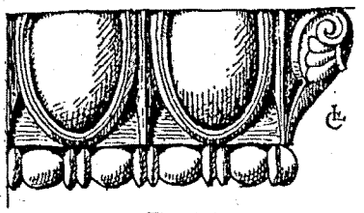


Fig. 133.

La *mouluration grecque* a atteint une puissance qui n'a jamais été surpassée. La moulure n'est point formée de saillies quelconques; elle répond à des besoins d'effets de lumière déterminés. Les principales sont (fig. 133) : la *baguette* qui se décore de *chapelets de perles* (1) et le *tore déprimé* ou quart de rond qui se décore par des *oves;* le *talon* (fig. 134) qui se décore avec des *rais de cœur;* le *bec de chouette* ou de corbin (lettres E et D de fig. 137 et fig. 135) qui se décore par des *oves peintes*, comme à Sélinonte. Plusieurs de ces moulures

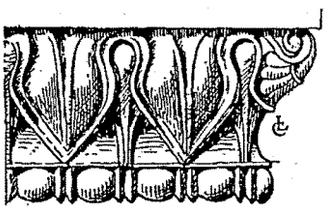


Fig. 134.

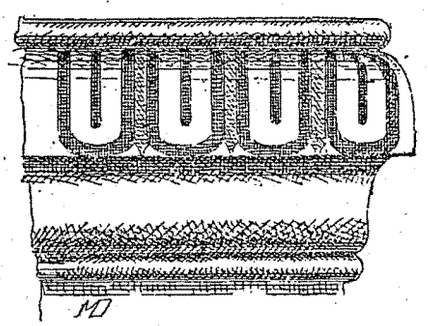


Fig. 135.

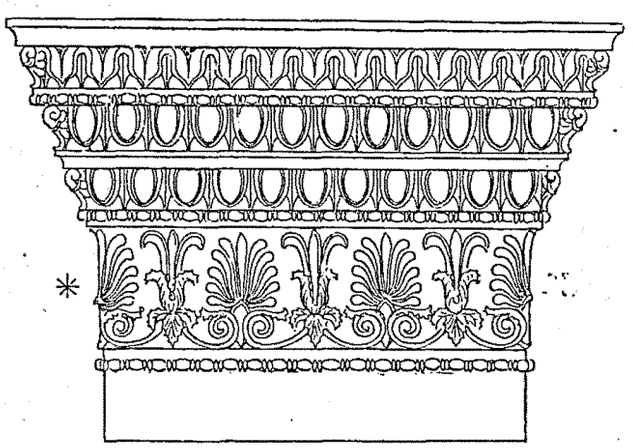


Fig. 136.

peuvent se trouver réunies, comme dans la figure 136,

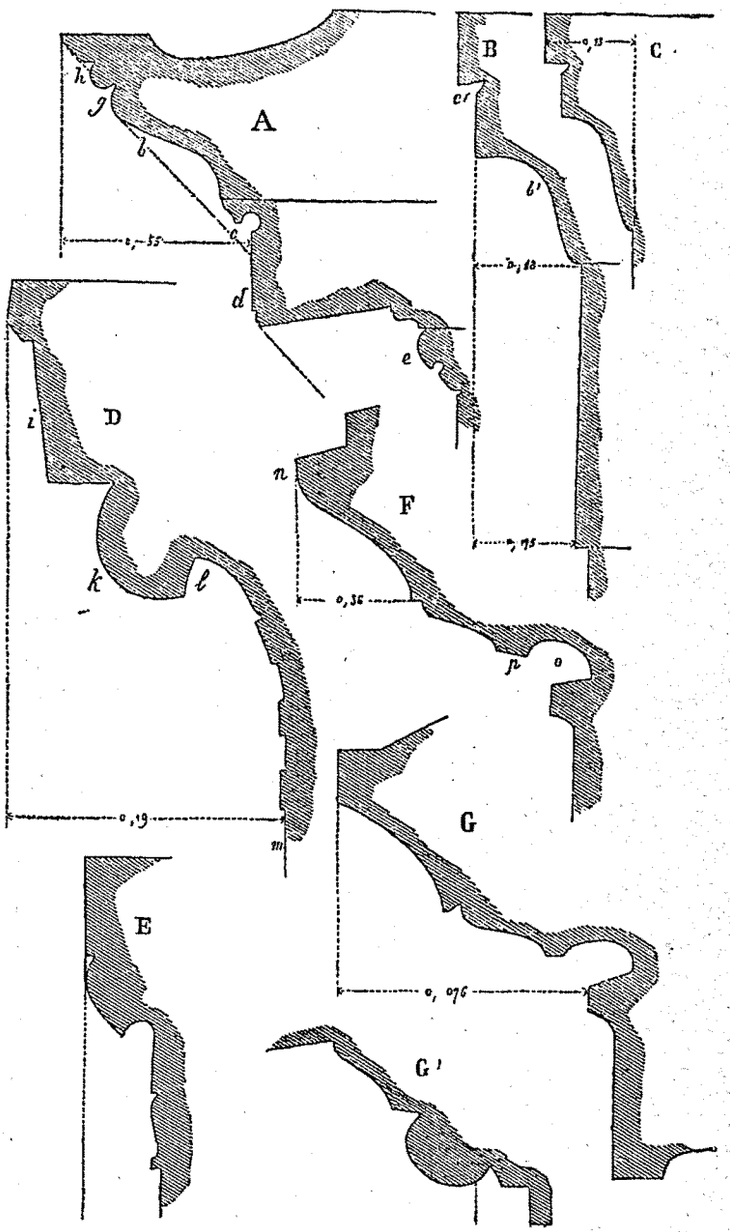


Fig. 137.

qui représente le couronnement du pilastre ou *ante* du portique de Pandrose à l'Erechthéion.

Il suffit d'examiner avec attention les divers profils de la figure 137 pour se rendre compte du jeu de la lumière plus ou moins prononcé en raison de la forme des profils. A vient du temple de Castor et Pollux, à Agrigente; B C du temple de Poséidon, à Pœstum; D est l'ante des propylées d'Eleusis; E vient du temple de Cérès dans la même ville; F et G ont été pris à Pompéi.

(1) Les *chapelets de perles* se composent de plusieurs manières : de perles rondes séparées par deux *pirouettes*, comme dans la figure 136; de perles ovales ou de forme allongée, séparées aussi par des pirouettes, comme dans la figure 133. Les pirouettes sont remplacées quelquefois par des *piécettes* enfilées.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

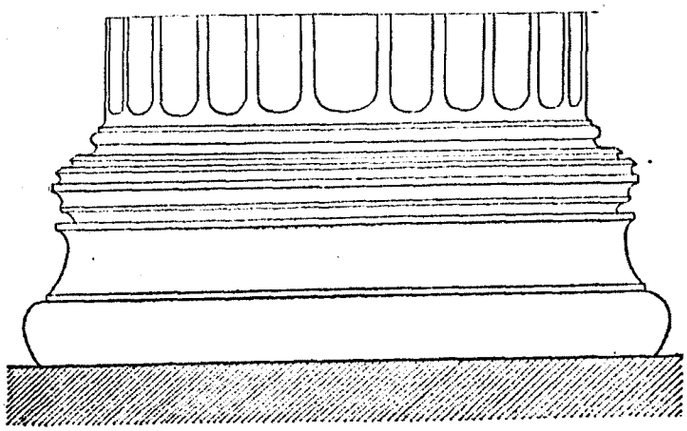


Fig. 138.

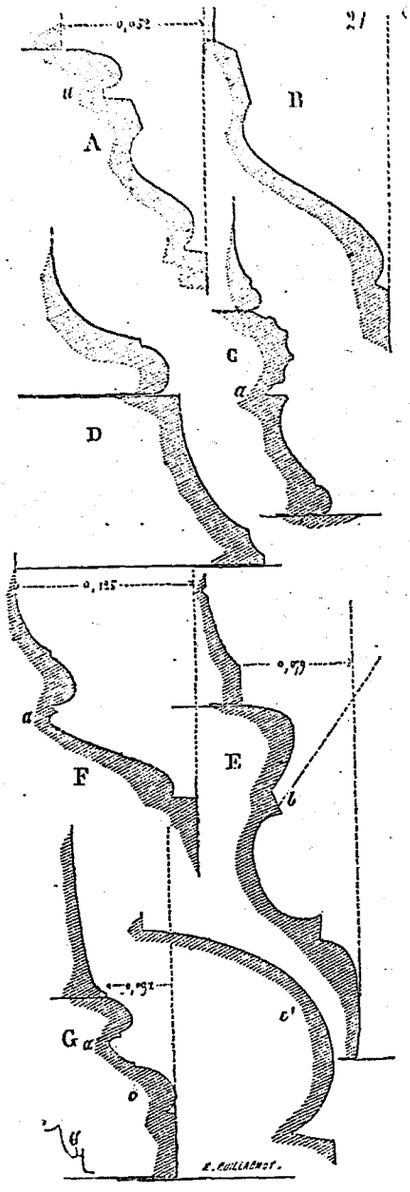


Fig. 139.

Les *bases* furent l'objet de la même recherche, qu'il s'agit de soubassements, d'antes ou de colonnes. Le type caractéristique des bases de l'ionique grec consiste en une série de rudentures qui divisent le tore supérieur au-dessous de la baguette (fig. 138 qui vient d'Éphèse et C de la figure 139, temple de la Victoire Aptère, à Athènes). On signale, de la figure 139, A et B du temple de Diane et des propylées d'Eleusis, D du temple d'Apollon à Bassæ, E, F et G de Pompéi. G constitue le profil de la base dite attique.

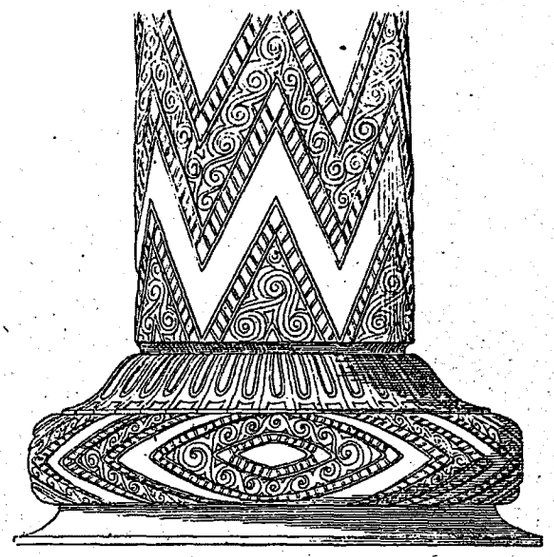


Fig. 140.

On a trouvé à Mycènes une base de colonne que l'on rattache à l'édifice nommé *Trésor d'Atrée*. Ce type (fig. 140), dont il n'a pas été rencontré de semblable, indique une influence étrangère à la Grèce; le fût est fortement conique, et les *chevrons* sont ornés par des *spirales consécutives* ou *conjuguées en sens inverse*, comme dans les peintures égyptiennes (fig. 19 et 21), dans le vase (fig. 234) et dans les joyaux trouvés par M. Schliemann dans la même localité (fig. 442 à 444).

Ce n'est pas tout : M. Texier ne put, à ce qu'il paraît, lors de sa mission en Asie Mineure, faire exécuter les fouilles indispensables pour trouver les bases du temple

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

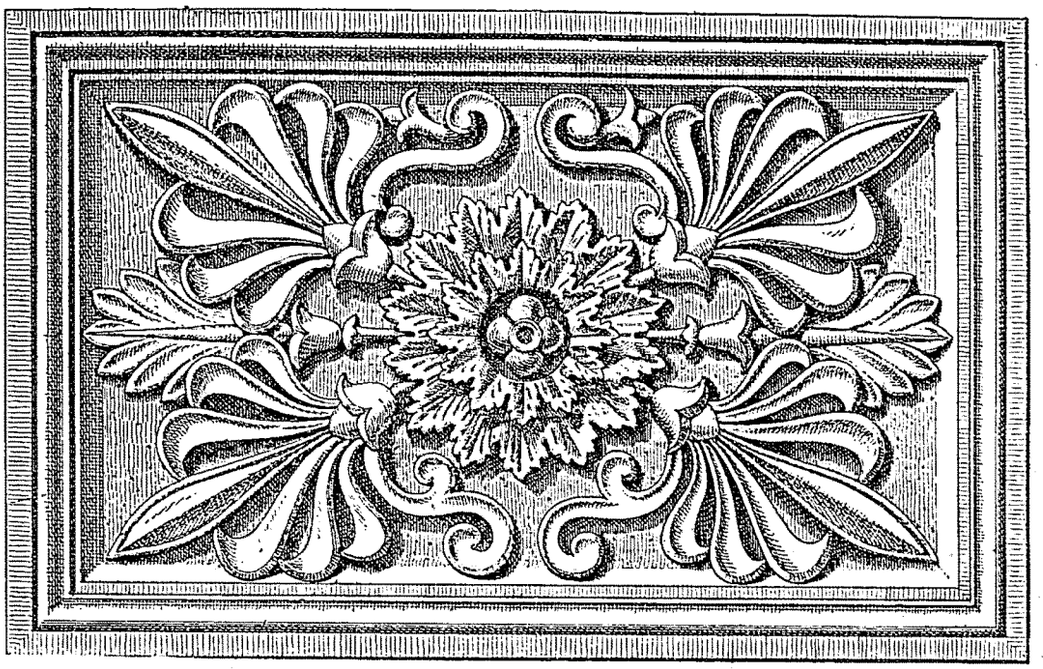


Fig. 141.

d'Apollon à Didyme, dont il a fourni les dessins. Des découvertes ultérieures les ont mises à jour, et deux ont



Fig. 142.

pu être amenées au Louvre. L'une d'entre elles offre une plinthe à huit pans, dont chacun est décoré par les ornements variés dont la figure 141 est un des exemples. La palmette y présente un caractère particulier que l'on retrouve du reste également dans celles qui décorent le chapiteau du temple d'Athéna à Priène (fig. 143); les divisions sont recourbées en pointe en dedans.

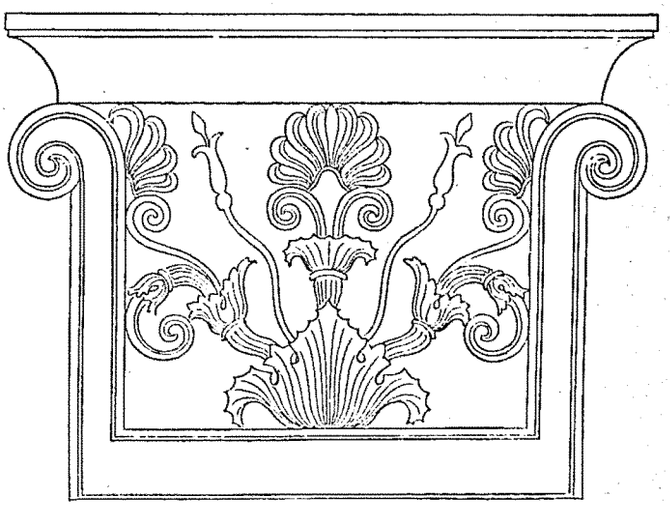


Fig. 143.

La figure 142 donne la gracieuse *canéphore* (1), bien connue, de la villa Albani (2), œuvre de Criton et Nicolaos, Athéniens.

(1) *Canéphore* (*canephora* ou *canephoros*, κανηφόρος), jeune fille qui accompagnait la procession dans les fêtes en portant une corbeille sur la tête.

(2) Moulage à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 1994.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On a dit plus haut que les *chéneaux* des temples étaient pourvus de gargouilles en forme de têtes de lion;



Fig. 144.

le type le plus ancien est celui de Métaponte (fig. 144), lequel passe pour le meilleur dans le genre; on remarque

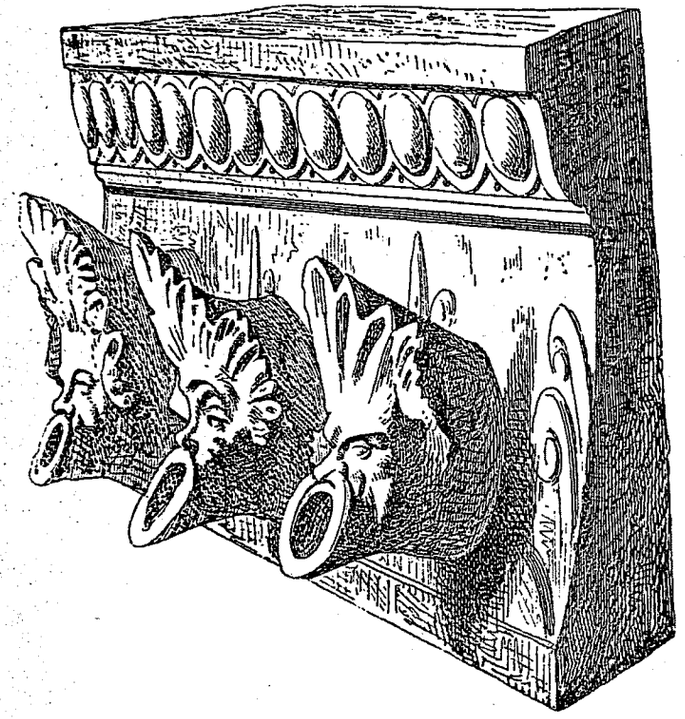


Fig. 145.

l'agencement des palmettes qui en décorent la face. Le type de la figure 145, en terre cuite et d'une époque bien plus rapprochée, est au Louvre.

La couverture antique comportait d'ordinaire un système de rangées alternatives de tuiles, les unes présentant une grande surface plane bordée d'un rebord (*tegulæ*), recouvertes, deux à deux, par d'autres, plus étroites, de forme allongée et à deux pentes (*imbrices*); les Grecs ont imaginé de décorer l'about de ces der-

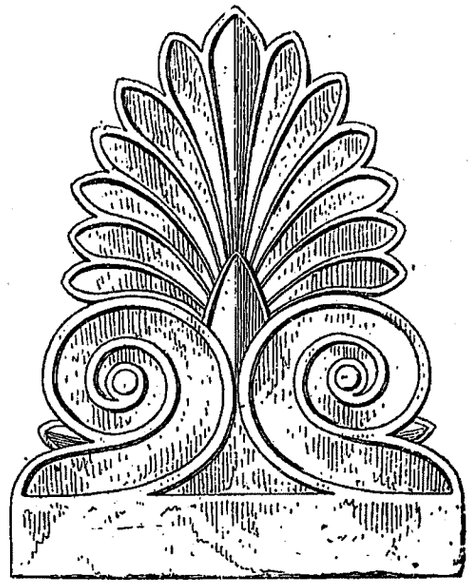


Fig. 146.

nières; c'est ce que l'on nomme *antéfixe* (1). La figure 146 représente celles du Parthénon (2), qui étaient en marbre, et la figure 147, celles du temple de Diane Propylée, à Eleusis; ce sont d'excellents types, au double

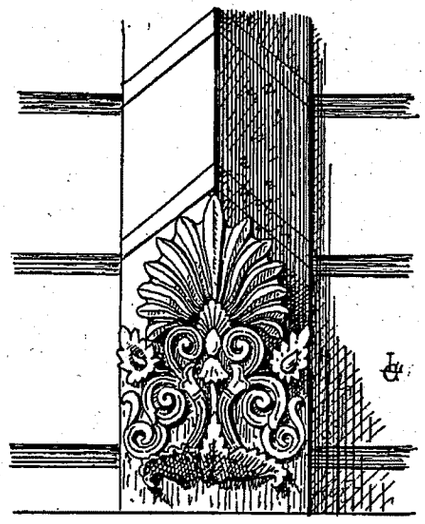


Fig. 147.

point de vue de l'arrangement lui-même et du mouvement des palmettes, qui en constituent le principal motif. Il y a aussi le type (fig. 148) du temple de la Victoire Aptère, à Athènes, avec peinture.

(1) Voir plus haut, page 46 et note 1.
(2) Moulage à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 773.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

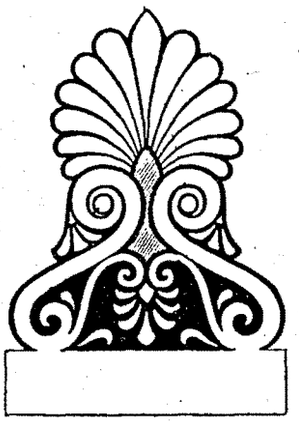


Fig. 148.

Le motif d'antéfixe offre un certain rapport comme composition avec celui des couronnements de stèles, dont on s'occupera plus loin (fig. 154 et 155). La palmette, comme on le voit, est l'ornement typique de l'art grec.

Les représentations théâtrales ayant le caractère d'une institution religieuse et nationale à Athènes, le soin de former les chœurs était dévolu officiellement à des citoyens aisés qui supportaient les dépenses de la *chorégie*. Si le chœur ainsi formé remportait la victoire, le *chorège* recevait en prix un trépied en bronze (1) qu'il plaçait sur un monument construit pour cette destination; c'est ce qui nous a valu le monument chorégique de Trasyllos (320 av. J.-C.), et surtout celui de Lysicratès (335-334 av. J.-C.). Ce dernier se compose (fig. 149) d'un soubassement carré surmonté d'une rotonde décorée de colonnes, dont on a vu le chapiteau (fig. 126), et couronnée d'un dôme en écailles. Le trépied était supporté par le fleuron (fig. 150), relié lui-même par un dauphin avec le *rinceau* en console (fig. 151) s'appuyant sur la courbe du dôme (2).

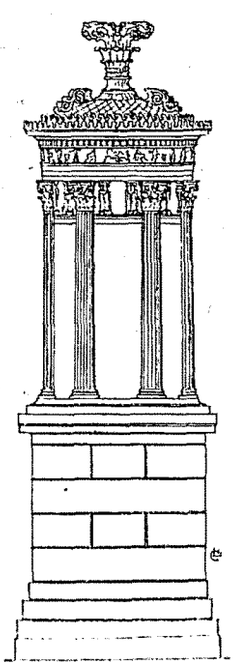


Fig. 149.

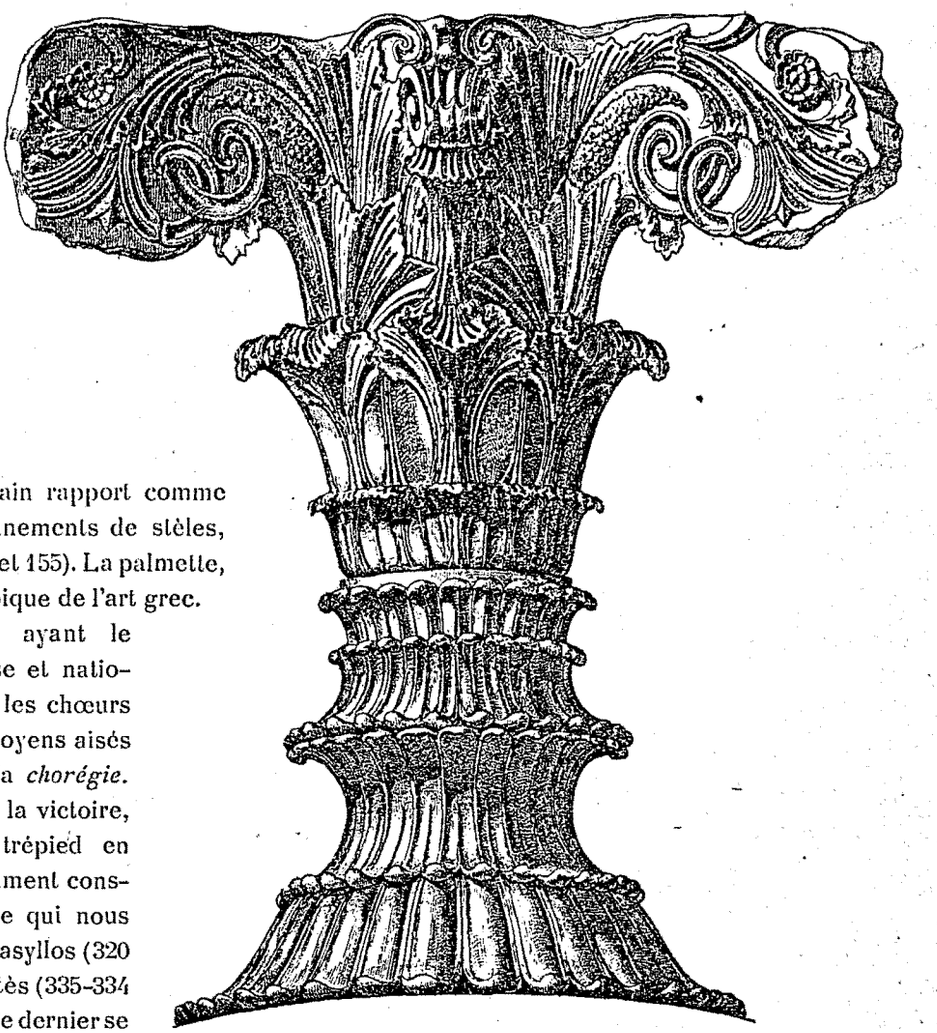


Fig. 150.

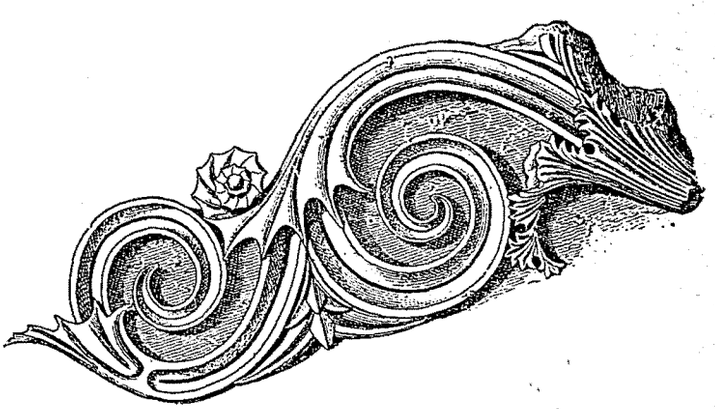


Fig. 151.

(1) *Trépied* (*tripus*, τρίπους), voir plus loin, fig. 361, 412 et 415.

(2) Les moulages de ce couronnement, du chapiteau et leur restauration, sont à l'école des Beaux-Arts de Paris, nos 235, 243, 247, 254, 2911 et 2914.

Le fleuron et la console constituent les plus beaux types connus de l'ornement grec; du reste, le monument lui-même est un chef-d'œuvre d'élégance et d'habileté architecturale et décorative.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

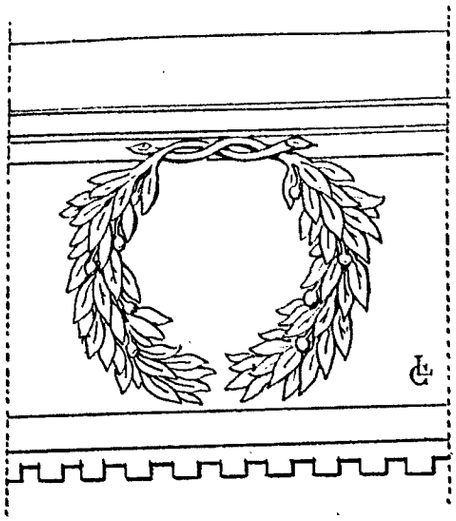


Fig. 152.

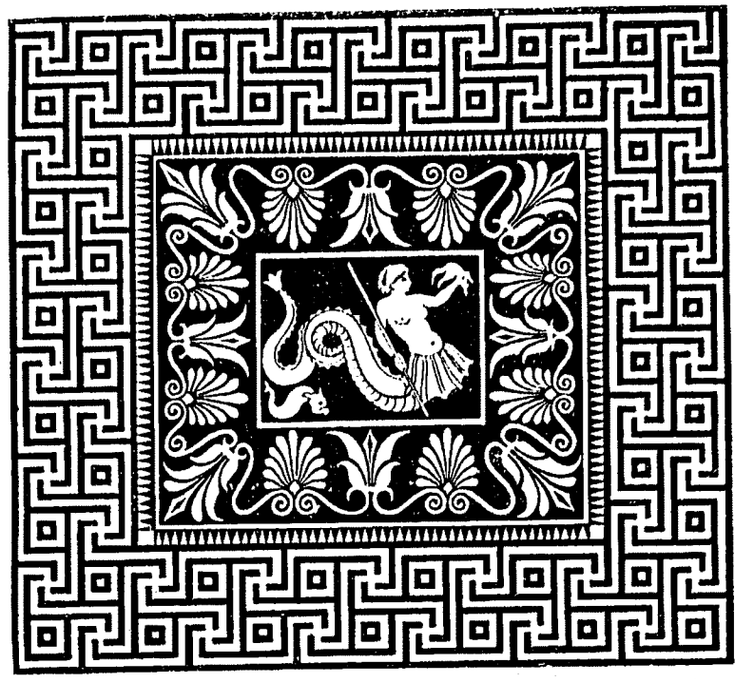


Fig. 153.

On sait que ce petit monument avait été reproduit dans le parc de Saint-Cloud, près Paris, sous le nom de Lanterne de Démosthènes; mais son emplacement ne correspondait guère à la donnée qui l'avait fait construire à Athènes. Quelles que soient les beautés de l'art grec, il ne faut jamais le transplanter tel quel dans d'autres climats.

Quant au *monument chorégique de Trasyllos, il était* décoré de *couronnes* (fig. 152) qui peuvent être prises comme un excellent type.

Les Grecs paraissent avoir employé des dallages en marbre dans leurs monuments; toutefois, on a trouvé, sous un dallage romain, au temple de Zeus, à Olympie, une *mosaïque* (1) antérieure formée de cailloux de l'Alphée de 0m02 de côté (fig. 153); elle est des plus intéressantes comme arrangement décoratif. Le centre de chaque compartiment est occupé par une figure *tritonide* entourée d'un encadrement de palmettes de deux sortes, en alternance, bordé lui-même d'un filet en *dents de scie*. Une frise de *méandres* (2) doubles et enlacés relie les motifs par compartiment.

Le culte des morts était poussé au plus haut degré chez les Grecs, comme chez tous les peuples de l'antiquité; il a produit une grande variété de formes de sépultures. Il y a trois genres bien caractérisés de tombes; dans les contrées pauvres en pierre on éleva

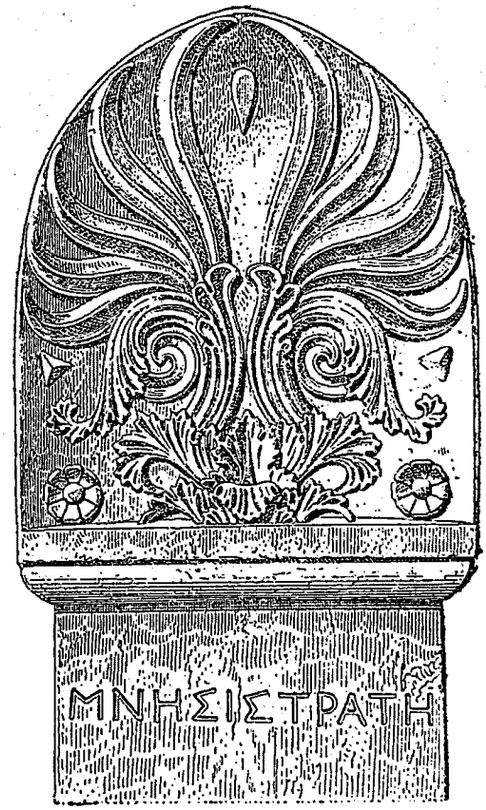


Fig. 154.

(1) Le procédé de la mosaïque consiste dans la réunion de petits cubes de marbre de couleur, de terre cuite ou d'émail opaque coloré dans la pâte, que l'on scelle dans du mastic couvrant une surface; les cubes d'émaux se nomment *smaltes* en Italie et sont plus particulièrement employés dans les mosaïques appliquées contre les parois et ne servant pas de pavement. Les smaltes pour fonds d'or sont formés d'un cube sur lequel on place une feuille d'or légère que l'on recouvre d'une pellicule de verre blanc.

(2) Voir la note 1, page 11.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

des tertres (tumuli); si le sol était seulement pierreux, on éleva des monuments en pierre ou en marbre; là où le pays était rocheux, on utilisa les cavernes ou on creusa dans les rochers.

Dans la Grèce et dans l'Asie, les signes commémoratifs, pour marquer la place des sépultures, étaient les stèles, pierres longues et étroites, s'amincissant peu à peu vers le haut, placées verticalement, tantôt immédiatement sur le sol, tantôt sur un piédestal; les stèles de l'époque macédonienne ont cela de caractéristique qu'elles sont plus larges et toujours couronnées d'un fronton.

La figure 154 représente le sommet d'une *stèle* d'un type excessivement répandu dans la Grèce; il est composé de deux demi-palmettes adossées qui sortent chacune d'un mouvement de rinceau dont le départ est masqué par une touffe de feuilles d'acanthe. Cette combinaison donne au sommet un contour qui affecte la forme de deux arcs de cercles rallongés qui se coupent en produisant une sorte de pointe typique, comme on le verra plus loin. Au-dessous est une moulure qui forme chapiteau au sommet de l'amincissement de la pierre sur laquelle sont placées les inscriptions et quelquefois les rosaces. L'ornementation de la plupart de ces couronnements de stèles, excessivement soignée, constitue un des caractéristiques les plus essentiels de l'art décoratif grec; il a été fréquemment utilisé dans les tombeaux modernes. Quelquefois la stèle représentait le personnage défunt (fig. 164) ou une scène quelconque

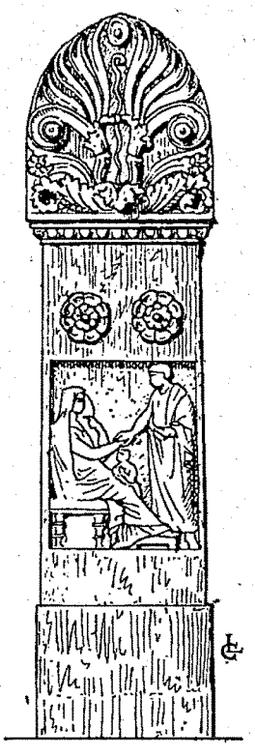


Fig. 155.

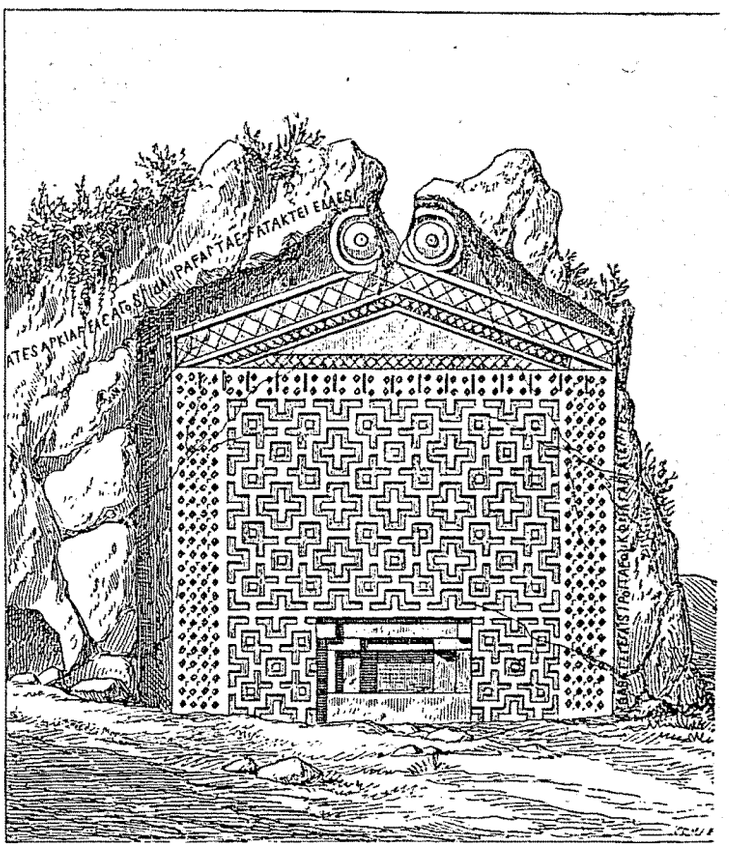


Fig. 156.

(fig. 155). On trouve en Phrygie quelques monuments commémoratifs, lesquels paraissent appartenir à la dynastie des Midas, qui consistent dans des frontispices sculptés dans le rocher. Des chambres sépulcrales ont été remarquées à proximité; c'est ce qui a fait supposer que ces monuments avaient un caractère de tombeaux. Celui-ci (fig. 156) présente une surface, sculptée de méandres en relief, qui entoure une niche; à droite et à gauche sont des espèces de pilastres qui supportent un fronton composé d'ajustements de losanges en creux et en relief. Cette décoration se rattache à une influence orientale.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

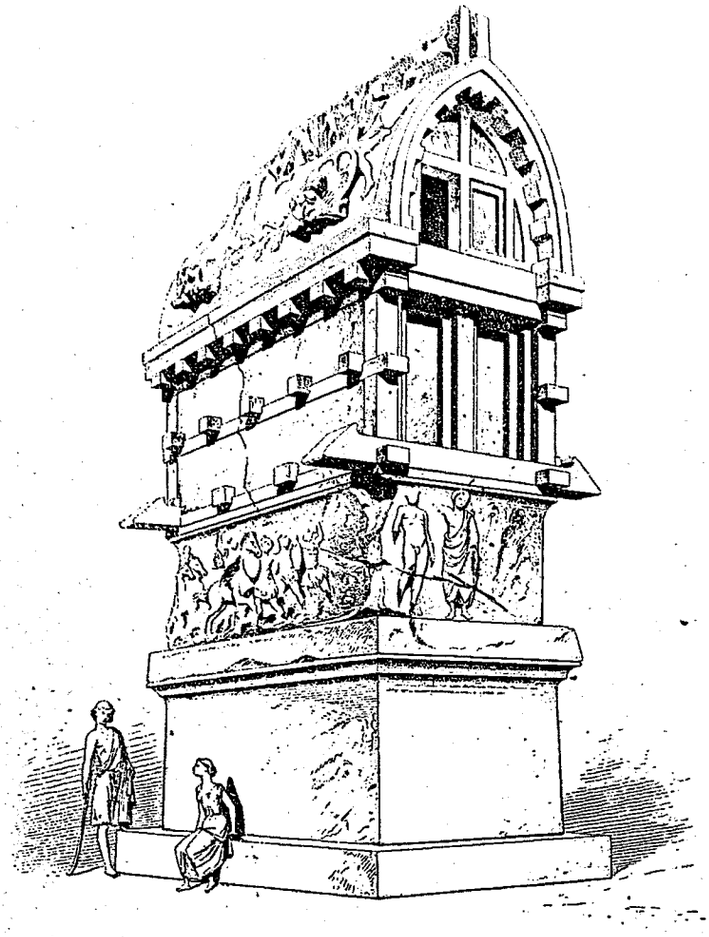


Fig. 157.

En Lycie, à Antiphellos et à Telmissos, on rencontre des *tombeaux* qui ont la forme de grands *sarcophages*, lesquels ont provoqué d'intéressantes dissertations. Sculptés dans la pierre, ils affectent une structure de charpente et leur couronnement présente une forme de sommet de triangle curviligne dont on ne retrouve l'analogue dans aucun pays. Le soubassement conserve cependant une mouluration et une allure architecturale grecques; les sculptures indiquent également un art grec d'une époque ancienne. Celui de la figure 157 a été transporté au Musée britannique.

Ce n'est pas tout; les tombeaux creusés dans le rocher, très nombreux également dans cette région, ont des frontispices d'un type aussi étrange. Celui de la figure 158, qui est près de Myra, est conçu comme s'il était construit en bois; les ouvertures forment fenestrage à meneaux, comme on le verra au moyen âge, et le couronnement est supporté par une série de rondins. Dans le même ordre d'hypogées, inaccessibles puisqu'ils sont placés à une certaine hauteur dans les rochers, il faut en remarquer deux autres à Telmissos, d'un grand style, qui ont l'ordonnance de la façade d'un petit temple ionique, *in antis*, c'est-à-dire avec deux colonnes accostées de deux antes supportant un fronton (fig. 159). Le portique donne accès par une porte dans la chambre sépulcrale où sont disposées comme d'habitude des banquettes pour recevoir les corps, les Lyciens n'ayant pas de cercueils en bois ou en pierre. La porte est du style grec avec des consoles, et les vantaux simulent une porte véritable avec des clous et des serrures. On remarquera la forme simple et sévère des ornements du

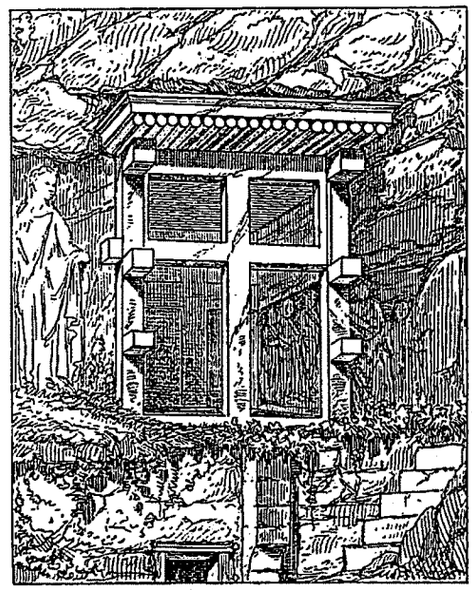


Fig. 158.

sommet et des extrémités du fronton. Ce tombeau était celui d'un personnage du nom d'Amyntas, ainsi que le témoigne une inscription.

Les sépultures creusées dans le rocher et présentant des frontispices avec ordonnances architecturales dont les premières ont été signalées en Égypte, à Beni-Hassan, sont excessivement nombreuses dans l'antiquité et dans les régions dont on s'occupe; à Cyrène, sur la côte septentrionale de l'Afrique, il y en a une véritable rangée.

On signale enfin un monument qui a aussi le caractère funèbre, le *lit*, ainsi qu'on le voit dans celui trouvé en Macédoine par M. Heuzey, qui est au musée du Louvre (fig. 160).

Des maisons grecques, comme de celles de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Perse, il ne reste presque rien que les descriptions des auteurs anciens. Un édifice de l'île de Delos paraît être une habitation; mais il a été mal étudié et l'on se trouve aussi embarrassé qu'avant.

Les Grecs, qui ne vivaient pas dans des appartements

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

communs avec leurs femmes, eurent, par conséquent, des habitations d'un genre tout particulier, comprenant deux parties bien distinctes placées, dans les palais homériques, savoir: l'une au rez-de-chaussée, destinée aux hommes (*andronitis*, ἀνδρωνῖτις), et l'autre, au premier étage, destinée aux femmes (gynécée, *gynæconitis*, γυναικωνῖτις). Cette disposition, avec ou sans étage, dura longtemps, surtout chez les Lacédémoniens. Plus tard, chacun des appartements finit par former un corps de logis différent. Au demeurant, les maisons grecques furent d'abord très modestes; rien ne distinguait celles des grands personnages au commencement du cinquième siècle; mais, au temps de Démosthènes, des particuliers se firent construire de véritables palais.

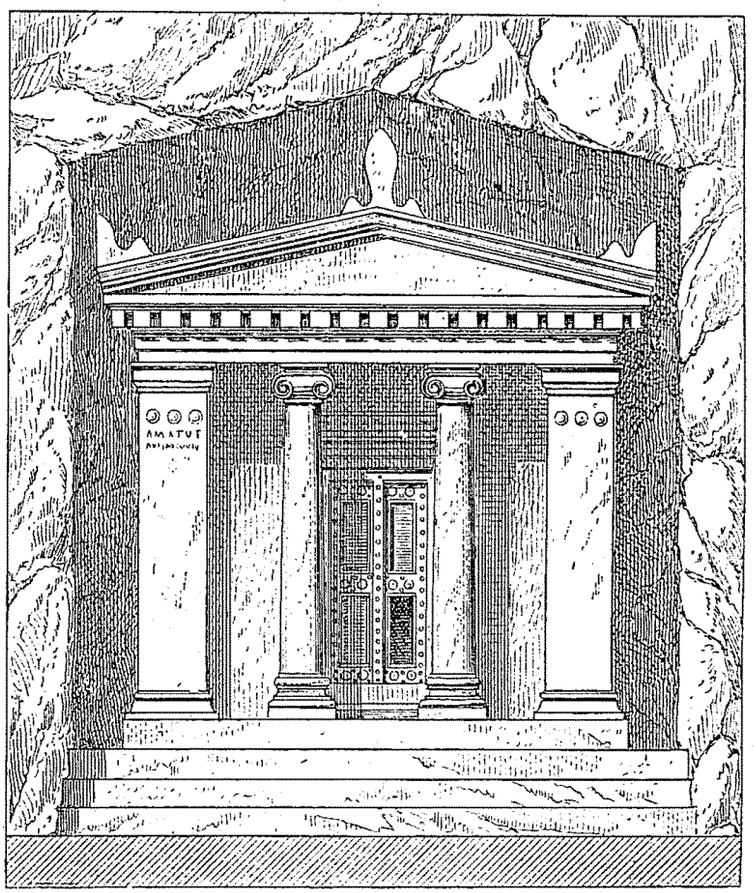


Fig. 159.

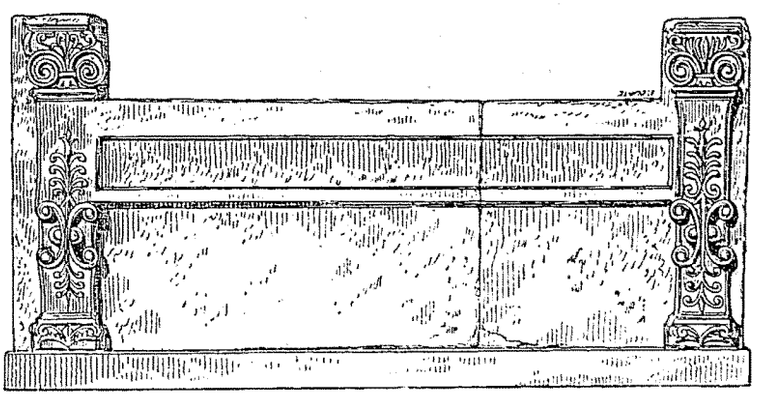


Fig. 160.

L'habitation orientale a sans doute conservé la disposition des maisons grecques : fort simples au dehors, elles n'étaient percées que de rares ouvertures sur la rue. Aussi les parties de villes grecques privées de monuments publics avaient un aspect triste et monotone; les riches citoyens préféraient volontiers le séjour de leurs villas de la campagne à celui des cités.

L'édifice dit *Trésor d'Atrée*, à Mycènes, s'accorde avec la description de Pausanias; des archéologues prétendent n'y voir qu'un tombeau, le mot de θησαυρός n'étant qu'un terme technique désignant cette forme de construction. On aurait découvert deux gymnases, l'un à Hiéropolis et l'autre à Ephèse; ce dernier appartiendrait à l'époque romaine.

Les lieux de divertissements publics, les théâtres et les stades, ont laissé de nombreuses traces. On sait que les Grecs donnaient une grande importance aux jeux et aux exercices corporels; mais, comme ils ont presque toujours respecté et utilisé le plus possible la conformation naturelle du sol pour leur aménagement, il n'existe, à part quelques sièges, pas de types décoratifs importants et d'antiquité reculée. Le théâtre de Telmissos, en Asie Mineure, très simple, lui appartient peut-être; celui d'Aspendus, si admirablement conservé, est du temps de Marc-Aurèle (fin du IIe siècle), et on a le nom de son architecte, Zénon, fils de Théodore.

Les principaux monuments de la Grèce, de l'Asie Mineure et des colonies, la plupart en ruines, sont : à Athènes, dans l'Acropole, le Parthénon, l'Erechthéion, le temple de la Victoire Aptère et les Propylées, le Théséion, le monument chorégique de Lysicratès et le théâtre de Dionysos; dans l'Attique, le temple de Thémis à Rhamnonte, celui d'Athéna au cap Sunium, et les édifices d'Eleusis; dans l'Arcadie, le temple d'Apollon Epikourios, à Bassæ près Phigalie,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

par Ictinos (431 av. J.-C.); à Olympie, le temple de Zeus; à Egine, le temple d'Athéna connu sous le nom de



Fig. 161.

Jupiter Panhellénien; les édifices de Corinthe, le temple de Magnésie du Méandre, à Milet le temple d'Apollon



Fig. 162.

Didyméen, le temple d'Aizani en Phrygie, à Agrigente le temple de Zeus, les édifices de Sélinonte, les temples de Pœstum, etc., etc.

L'Acropole de Mycènes, où est la Porte des Lions dont on a vu déjà les sculptures, signalée à l'attention des savants, a donné lieu à des fouilles, faites par M. Schliemann, et qui ont fourni la découverte de tombeaux contenant un riche mobilier funéraire. Le *masque d'or* (fig. 161) est celui de l'un des personnages, tous pourvus de cet ornement, qui y avaient été ensevelis. Des circonstances particulières permettent de supposer que ces monuments de l'art sont au moins contemporains du siège de Troie.

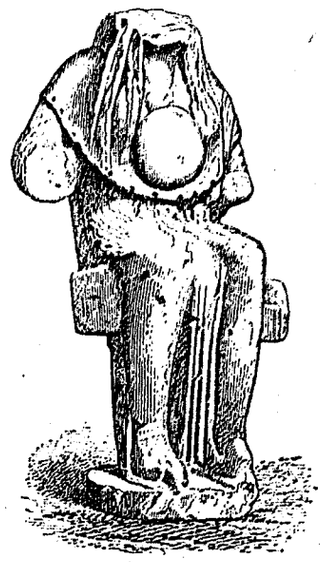


Fig. 163.

Pour la sculpture, avec les *métopes* du temple de Sélinonte (fig. 162), on touche à la fin du VII^e^ siècle ou aux premières années du VI^e^. Ce bas-relief représente Persée, assisté par Athéna et tuant la Gorgone; les formes sont lourdes et massives, les muscles sont exagérés; toute cette sculpture accuse les procédés d'un art primitif.

Un type plus récent est une *statue* d'*Athéna* (fig. 163), imitation de celle du statuaire Endoios, mais très mutilée. La déesse est assise dans une attitude raide et hiératique; sur l'égide, qui recouvre sa poitrine, tombent les mèches de sa chevelure divisée symétriquement; les plis de la tunique simulent un tissu très fin sous lequel les jambes apparaissent presque comme nues.

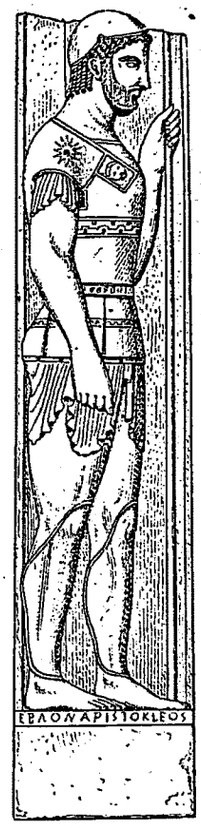


Fig. 164.

Le type que l'on peut classer ensuite est celui de la figure 164, dite communément : *soldat de Marathon,* qui est au musée d'Athènes. Ce monument n'est autre chose qu'une stèle funéraire trouvée à Vélanidéza en Attique, représentant un personnage nommé Aristion. On voit un Grec armé de toutes pièces, avec les cheveux et la barbe frisés en anneaux; la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

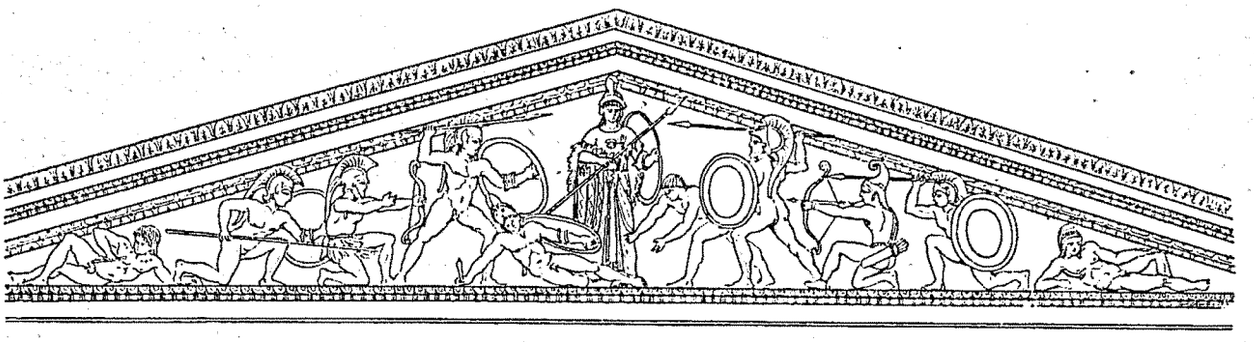


Fig. 165.

cuirasse est peinte en bleu noir; le fond de la stèle était rouge ; l'auteur est le statuaire Aristoclès.



Fig. 166.

Des groupes de sculptures importants du temple d'Athéna, à Egine, présentement à Munich, nous montrent comment les Grecs décoraient les *frontons* à l'époque archaïque. Les figures sont en ronde bosse et placées sur la corniche comme sur un rayon, où elles produisent un effet un peu maigre; la composition est symétrique. La figure 165 représente une restitution du fronton occidental (1); celle 166 est la tête d'Athéna de ce fronton; celles 167, 168 et 169, l'ensemble et les têtes de combattants. Les sujets sont empruntés aux récits homériques ou se rattachent peut-être à l'histoire des héros Éginètes. On n'a pas le nom du statuaire.



Fig. 167.



Fig. 168.

Les types de cette époque donnent des natures uniformes, des plis nombreux et raides lorsqu'il y a de la draperie, des cheveux bouclés avec soin encadrant des visages de peu d'expression; les pieds et les mains sont traités gauchement; toutefois les détails des corps et des attitudes décèlent une observation scrupuleuse du modèle.



Fig. 169.

(1) Le moulage de cette restitution se voit à l'École des Beaux-Arts de Paris.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les frontons du Parthénon (1) sont ornés de statues, œuvres de Phidias et d'Alcaménès (2), représentant, à l'est, la naissance d'Athéna, et, à l'ouest, Poséidon et Athéna se disputant l'Attique.

La figure 170 représente Thésée; elle faisait partie du fronton à l'est. Ces statues sont en ronde bosse; les détails et draperies, qui se trouvent horizontalement et par derrière, quoique ne pouvant être vus que de très près, sont traités uniformément avec le même soin. Au point de vue de la statuaire, cette œuvre est la plus belle qui ait été exécutée.

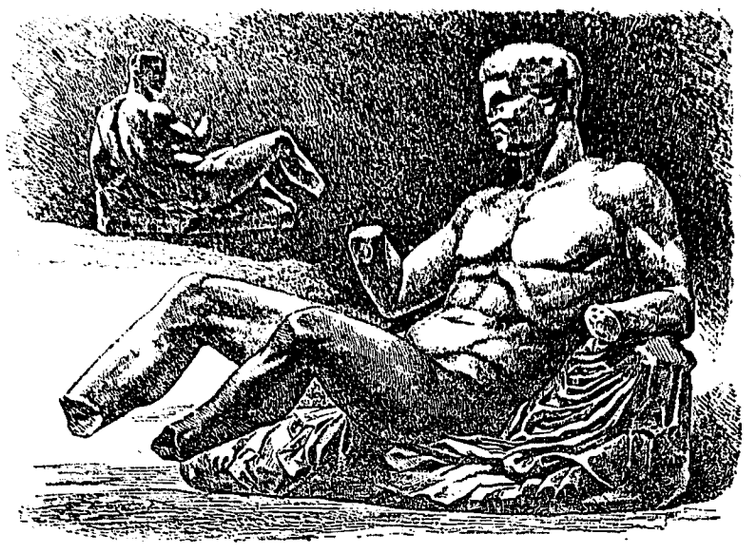


Fig. 170.

Les métopes, c'est-à-dire les intervalles entre les triglyphes, au nombre de 92, représentent divers sujets; leur facture est inégale; on suppose qu'elles ont été exécutées sous la direction de Phidias par divers artistes. Le relief est assez prononcé, ainsi que la position de ces sculptures le demandait. Les fonds étaient-ils peints ou non? On n'est pas d'accord sur ce point. Cependant on a trouvé des traces de peintures dans presque toutes les parties du Parthénon. Peut-être a-t-on pu souligner certains détails; d'autre part, il conviendrait bien de savoir au juste si des peintures n'auraient pas été effectuées à une époque postérieure. Généralement on a l'habitude de croire que les monuments ont été exécutés d'un seul jet, tels qu'on les trouve après des siècles de vicissitudes, et sans réfléchir que des générations d'hommes ont passé et ont pu enlever ou ajouter, ou changer de place certains détails.

Tout autour des murs extérieurs de la cella est une *frise* qui représente, dans une série ininterrompue de sujets, les cérémonies de la fête des Panathénées, dédiée à Athéna. On recevait à cette fête tous les peuples de l'Attique, afin de les habituer à considérer Athènes comme la patrie commune. On conduisait en grande pompe le voile de la déesse brodé par les jeunes filles d'Athènes; chaque colonie amenait un bœuf destiné au repas qui suivait la procession. Il y avait à cette occasion, courses, combats et lutte de poésie et de musique. Il semble, dans les bas-reliefs, que le cortège s'avance sur deux rangs qui se dédoublent pour venir s'appliquer sur chacun des longs côtés du temple et se réunir à la façade postérieure. D'après cette ordonnance, on voit les vieillards appuyés sur de longs bâtons; les jeunes filles vêtues de robes aux plis droits (fig. 171), portant des patères et des vases; d'autres, des sièges et des ombrelles; les victimes, les jeunes gens à pied portant des bassins et des amphores; les musiciens, les chars de guerre et la foule des cavaliers (fig. 172 et 173). Le relief est peu accentué, ces figures devant être vues d'une distance relativement plus rapprochée. On pense que, si cette frise n'est pas de la main même de Phidias, du moins elle est de sa composition.



Fig. 171.

La statue d'Athéna Parthénon, en or et en ivoire, modelée aussi par Phidias, était l'objet le plus précieux que renfermât ce temple parmi tous les ex-voto que les peuples y avaient accumulés : vases d'or et d'argent, fioles et lampes d'argent, couronnes d'or, casques, cuirasses et boucliers de métal précieux, épées, masques de vermeil, serpents en métal, épis, têtes de lions, griffons et chimères, quelques statues, lits de luxe, tables d'ivoire, lyres en grand nombre, etc., etc. Suivant Pausanias,

(1) Les moulages de ce qui reste des sculptures des frontons du Parthénon se voient à l'École des Beaux-Arts de Paris.

(2) Alcaménès d'Athènes qui sculpta un des frontons d'Olympie.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cette statue remplissait de toute sa hauteur le milieu de la cella, et la lance de la déesse atteignait presque le plafond! Pourquoi cette disproportion si considérable? C'est que la cella était comme la demeure de la déesse, lieu fermé, redoutable, où le vulgaire ne s'assemblait pas comme dans une église moderne. C'est

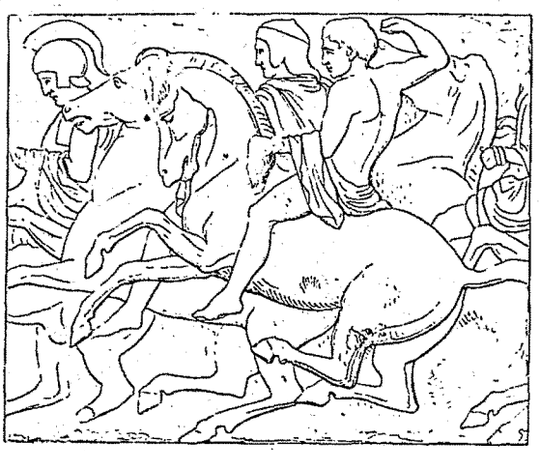


Fig. 172.

tout au plus si, aux jours de fête, la foule qui défilait dans l'espace vide réservé devant le temple (voir le plan, fig. 111) pouvait apercevoir imparfaitement quelques parties de la statue derrière l'autel, placé devant les marches et au travers de la porte d'entrée. Cette image



Fig. 173.

conservait ainsi le caractère à la fois imposant et mystérieux qu'on avait voulu lui donner. Il serait trop long d'examiner ici les détails décoratifs qui couvraient ce monument si coûteux et si considérable; le bouclier seul, de cinq mètres de hauteur, avait pu recevoir des bas-reliefs qui étaient tout un livre d'histoire.

Le statuaire Myron était, comme Phidias, élève de l'Argien Agéladas et vivait en 442 avant J.-C. Il a fait une grande quantité de dieux et d'athlètes. On reconnait



Fig. 174.

avec certitude, dans la statue conservée au palais Massimi à Rome (fig. 174), une copie de son *Discobole*. Les anciens estimaient que c'était l'œuvre d'un novateur hardi. L'*Amazone du Vatican* (fig. 175) passe pour être une copie de celle de Polyclètes, statuaire contemporain aussi de Phidias, quoique plus jeune, étant né vers 482 ou 478; il était élève également d'Agéladas. C'est ainsi que dans l'Attique et dans le Péloponèse la sculpture atteint le plus haut degré de perfection pendant la courte et brillante période qui sépare les guerres médiques des premières années du IVe siècle.



Fig. 175.

La période d'activité du statuaire Praxitèles est de 360 à 340; on ne

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cite pas moins de quarante-six groupes ou statues de lui. La *Vénus de Médicis*, dont on s'occupera plus loin, aurait été faite par Cléomènes d'Athènes ou d'après un type créé par lui; on lui attribue l'*Apollon Sauroctone* (tueur de lézards); mais la question est contestée.

La *Vénus de Milo* (1), qui est au Louvre (fig. 176), est réputée pour être de l'école de Scopas de Paros, contemporain de Praxitèles et ayant, selon Vitruve, travaillé avec lui aux sculptures du tombeau de Mausole; on lui attribue



Fig. 176.

aussi la merveilleuse *Victoire* trouvée dans l'île de *Samothrace* que possède aussi le Louvre. Hélas! les antiquaires ne sont pas d'accord sur toutes ces attributions; malgré cela, admirons sans réserve ces chefs-d'œuvre de l'art anonymes.....

Quant à la Vénus de Milo, on sait qu'elle a donné lieu à des dissertations assez contradictoires au sujet du mouvement de ses bras. L'opinion d'après laquelle elle aurait été groupée avec Arès (Mars) est fortement contestée; d'autres pensent qu'elle tenait un bouclier en posant le pied gauche sur un casque; enfin, si on s'en rapporte aux fragments trouvés en même temps, un morceau de bras mutilé et une moitié de main tenant une pomme, celle-ci appartiendrait au bras gauche, la main droite soutenant la ceinture. Remarquons enfin que l'un des mérites particuliers de cette statue est qu'elle n'a, pour ainsi dire, pas été restaurée, tandis que la

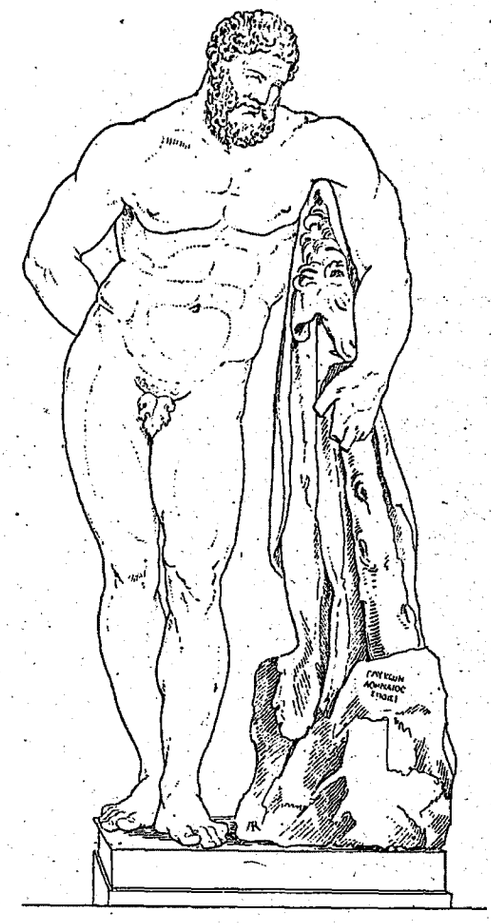


Fig. 177.

plupart des statues antiques nous sont parvenues après une réparation d'ensemble dont le grave inconvénient est d'enlever sur toute la surface une légère pellicule de marbre, afin de mieux raccorder les parties ajoutées, d'amaigrir ainsi imperceptiblement la figure et de faire disparaître le dernier coup de ciseau de l'artiste.

L'*Hercule Farnèse* (1) du musée de Naples (fig. 177), signé de Glycon l'Athénien, paraît être la copie d'un ori-

(1) Le moulage de cette statue est à l'École des Beaux-Arts de Paris. H. 2m04.

(1) Une réduction de cette statue est à l'École des Beaux-Arts de Paris. H. 0m70.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 178.

ginal de Lysippe; la période d'activité de ce statuaire se place entre 330 et 320. Pline évalue à six cent dix (1) le nombre de ses statues, et il paraîtrait que cette fécondité serait due à ce fait: qu'un grand nombre de ses œuvres auraient été coulées en bronze et que Lysistratos, son frère, aurait inventé le procédé de moulage au plâtre qui donnait de nouvelles facilités aux statuaires. On indiquera, dans le livre suivant, d'autres statues qui ont été faites par des artistes grecs, mais qui se rattachent à une époque plus rapprochée.

Dans l'ordre des bas-reliefs d'époque grecque, le musée du Louvre offre deux types intéressants qui représentent pour nous deux points extrêmes de cet art. Le premier (fig. 178) a été trouvé à Thasos, île de la mer Egée, célèbre dans l'antiquité par ses mines d'or et par ses carrières de marbre. Cette sculpture archaïque, d'un beau caractère, est d'un grand intérêt à cause des costumes et des étoffes. Elle remonte à la fin du VI^e^ ou au commencement du V^e^ siècle avant J.-C., et fut trouvée au mois de juin 1864 par M. E. Miller. Faisant partie d'une frise non interrompue, elle représente trois nymphes groupées autour d'Apollon, qui occupe le centre; de l'autre côté sont les grâces (Charites) et Hermès. Ces figures de femmes maigres et élancées, serrées dans leurs robes comme dans une gaine, aux coiffures et aux ajustements variés, aux yeux en amande, aux seins pointus, aux pieds et aux doigts très longs, à l'attitude peu animée, constituent une des œuvres les plus curieuses que l'antiquité nous ait transmises.

Le second bas-relief (fig. 179) appartient à l'art du II^e^ ou du III^e^ siècle avant J.-C.; il représente, paraît-il, Orphée se retournant pour voir Eurydice qu'Hermès Psychopompe amène des enfers (1). Les deux hommes

(1) Quinze cents, selon M. Collignon.

(1) Cependant, on lit au-dessus de la tête des trois personnages, en commençant par la gauche, les noms suivants :

ZETUS · ANTIOPA · AMPHION

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 179.

portent le *chiton* (1) ou tunique courte à double ceinture, avec la *chlamyde* (2) agrafée sur l'épaule; celle de la femme est plus longue et sa tête est recouverte d'un voile.

Dans le bas-relief (fig. 178) la première nymphe est vêtue d'un manteau qui tombe en pointe et de deux chitons, l'un talaire, l'autre à manches courtes et n'allant que jusqu'au genoux; la seconde, celle qui apporte un collier et un bracelet, est vêtue d'un chiton podère plissé que recouvre une mantille, également plissée, garnie de manches courtes; une large ceinture est attachée au-dessous des seins; la troisième a pour vêtement un chiton talaire à petits plis et un manteau très long enveloppant les bras.

Le type de la figure 180 vient de l'île de Chypre; elle appartiendrait, dit-on, à une figure de Vénus; la coiffure présente un arrangement habile et gracieux de palmettes et de rosaces.

La sculpture décorative fournit un grand nombre de



Fig. 180.

types intéressants; nous avons au Louvre le *grand vase de Pergame*, en Mysie (fig. 181), de 1m868 de diamètre, donné à la France par le sultan Mahmoud en 1839. Le

(1) *Chiton* (*tunica*, χιτών). C'était le vêtement de dessous, plus ou moins court, porté souvent seul par les hommes et par les femmes, ordinairement en laine et assujetti ou non autour du corps par une ou deux ceintures.

(2) *Chlamyde* (*chlamys*, χλαμύς), manteau léger et court, composé d'un carré de formes diverses, attaché par les deux extrémités d'un côté autour du cou.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

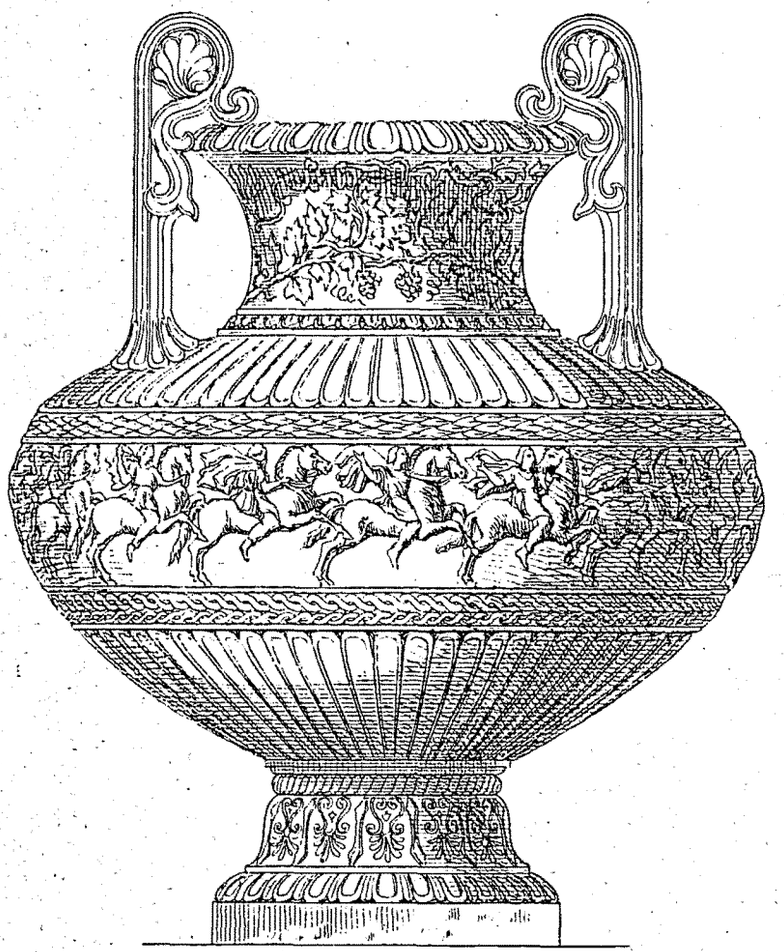


Fig. 181.

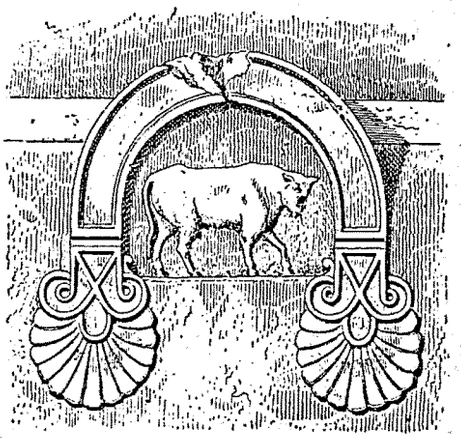


Fig. 182.

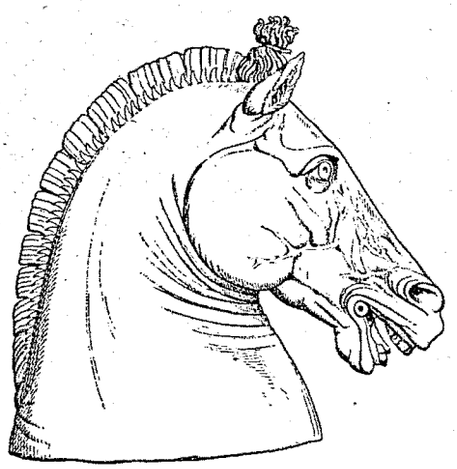


Fig. 183.



Fig. 184.

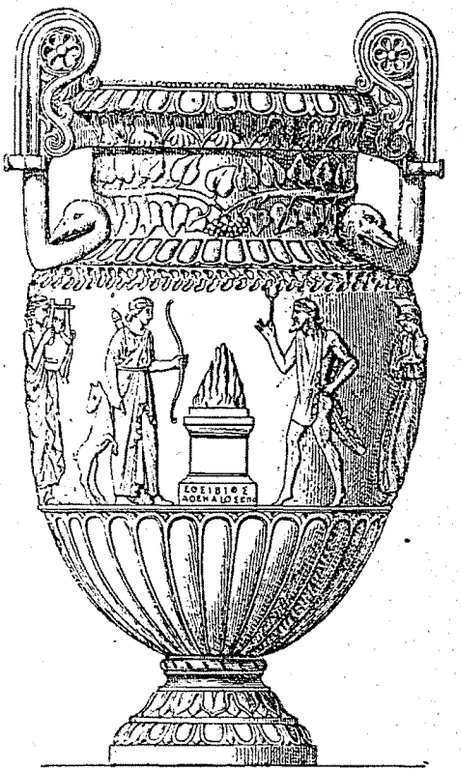


Fig. 185.

sujet principal représente quinze cavaliers lancés au galop; au-dessous est une frise de cet ornement gracieux qui est composé de deux *entrelacs accolés;* au-dessus, un réseau de feuilles; la base, le col et les anses sont des restaurations modernes, d'après les dessins de M. Texier, qui a trouvé ce magnifique monument. Le même musée possède depuis 1866 un autre vase colossal, le *cratère d'Amathonte*, de 2m20 de diamètre, à panse sphéroïdale déprimée, tout lisse, dont la figure 182 représente une des anses. Il y avait à côté un autre cratère plus grand encore, qui n'a pu être transporté; ces récipients servaient de réservoirs d'eau pour des

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

purifications religieuses. Ainsi qu'on peut l'observer, les animaux sont reproduits, en Grèce et en Asie Mineure, avec un grand sentiment de la nature, avec entente décorative, avec le mouvement convenable et avec simplicité (fig. 172, 173, 181 182, et, fig. 183 et 184, la tête du cheval du musée de Naples). Le *vase* du Louvre, dit *de Sosibios* (fig. 185), du nom du sculpteur qui l'a exécuté, est assez connu pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister sur sa composition; il provient de la villa Borghèse; sa hauteur est de 0m76, y compris le pied qui est moderne (1).

Il est un autre vase, lequel, d'une époque plus rapprochée, peut aussi servir de type; c'est le *cratère* (fig. 186), également de la villa *Borghèse,* dont il porte le nom. En marbre de Paros, il mesure 1m71 de hauteur et représente Bacchus, Silène, des Satyres et des Bac-



Fig. 186.

chantes. On remarquera la *guirlande de feuilles de vigne et de raisins* qui surmonte le sujet et qui est d'une échelle un peu différente des personnages. Le pied est une restauration moderne (1).

Les monnaies grecques offrent le plus vif intérêt et les plus beaux types connus. Figure 187: Alexandre avec les cornes d'Ammon. Figures 188 et 189 : tétradrachme d'Athènes avec la *chouette* et l'*amphore Panathénaique*. Figure 190: le *colosse de Rhodes*. Figure 191 : Cnide, avec Esculape et Vénus; on sait que cette ville était célèbre par la Vénus de Praxitèle, dont la Vénus de Médicis, signée de Cléomène (fig. 192), serait inspirée. Figure 193: Cnide, *tête de lion*. Figure 194: Pyrrhus, roi d'Épire. Figures 195 et 196: Milet, un *lion passant* au revers. Figures 197 et 198 : Cos, patrie d'Hippocrate et d'Apelle. Figure 199 : Smyrne. Figure 200 : pentékontalition de Syracuse, signé d'Évainetos. Figure 201 : Syracuse avec l'emblème singulier qui est resté dans ses

(1) On possède à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 2911, un moulage d'une partie du bas-relief.

(1) Son moulage est à l'École des Beaux-Arts de Paris, n° 1195.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 187.



Fig. 188.



Fig. 189.



Fig. 190.



Fig. 191.



Fig. 193.



Fig. 194.



Fig. 195.



Fig. 192. (1)



Fig. 196.



Fig. 197.



Fig. 198.



Fig. 199.



Fig. 200.



Fig. 201.



Fig. 202.



Fig. 203.



Fig. 204.

(1) Le moulage de cette statue se trouve au palais du Louvre. H. 1m64.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

armoiries. Figures 202 et 203 : Hiéron et un *quadrige* de Syracuse. Figure 204 : Camarina, composition des plus gracieuses. Figure 205 : Stymphale en Arcadie. Figures 206 et 207 : tétradrachme d'Athènes au v^e^ siècle, avec la chouette. Figure 208 : Delphes. Figures 209 et 210 : Délos, avec une *lyre* au revers. Figure 211 : les Brutiens, à la pointe la plus méridionale de l'Italie. Figures 212, 213 et 214 : Thurioi et Velia en Lucanie. Figures 215, 216 : Palerme. Figures 217 et 218 : Naples.



Fig. 205.



Fig. 206.



Fig. 207.



Fig. 208.

On remarquera les formes des *casques* des figures 188, 194, 206, 212 et 213, la *couronne murale* 199, le *bonnet phrygien* 216, et particulièrement toutes les coiffures.

Depuis longtemps le jugement des connaisseurs a proclamé la supériorité de ces monnaies (que l'on nomme médailles), ouvrages d'artistes qui, de même que les médailleurs des xv^e^ et xvi^e^ siècles, dont on étudiera plus tard les œuvres, étaient probablement des ciseleurs en métaux et des orfèvres. Pureté et sobriété dans les contours, allure toute spéciale, modelé vigoureux et simple, disposition ingénieuse des accessoires, tout signale ces types à l'attention de ceux qui ont des arrangements analogues à exécuter.

Voici quelques noms de statuaires en dehors de ceux déjà cités : Kalamis, contemporain de Phidias (436 av. J.-C.); Pœonios, né en Thrace, qui sculpta le fronton oriental du temple d'Olympie (430-422 av. J.-C.), et Isigonos de Pergame.

On ne possède pas d'œuvres de peinture des Grecs; on cite cependant, sur la bonne foi des historiens, comme célèbres, les peintres Polygnote de Thasos, qui fut l'ami



Fig. 209.



Fig. 210.



Fig. 211.



Fig. 212.



Fig. 213.



Fig. 214.



Fig. 215.



Fig. 216.



Fig. 217.



Fig. 218.

de Cimon (416); Zeuxis d'Héraclée en Bithynie (475); Parrhasios d'Éphèse (420); Apelle de Colophon, le peintre d'Alexandre (330) et Protogènes de Caunus en Carie (336).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 219.



Fig. 220.



Fig. 221.

De petites *figurines en terre cuite* ont été enfouies dans un but religieux; les plus anciennes en Grèce,



Fig. 222.

comme celle de la figure 219, qui appartient à un type archaïque adouci, ont moins de caractère artistique. C'est à Tanagra qu'ont été trouvées les plus intéressantes. Cette découverte causa alors une surprise générale; quelques-unes de ces figurines ont en effet une physionomie toute moderne. Il sera utile d'examiner quelques types authentiques du musée du Louvre.



Fig. 223.

Figure 220 : jeune fille drapée portant une guirlande de fleurs, H. 0m20. Figure 221 : jeune femme tenant un éventail, drapée d'un manteau gris sur une tunique grise *mésoporphyros*, c'est-à-dire ornée au milieu d'une large bande rouge, H. 0m22. Figure 222 : déesse ou nymphe de Bacchus, assise de côté sur une roche et adossée à un hermès; peut-être une Ariadne; époque du grand style,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

H. 0m19. Figure 223 : enfant ailé ; temps des successeurs d'Alexandre, H. 0m07.



Fig. 224.

Les vases grecs portent différents noms : la figure 224 représente un *stamnos;* le vase figure 225 est une *hydrie.* La particularité de ce vase réside en ce qu'il possède trois anses : deux en forme de poignée sur les flancs, et une autre, entre les deux, verticale et plus grande,



Fig. 225.

laquelle atteint les bords. L'*amphore* (fig. 226) est un vase à large panse ovoïde, monté sur un pied avec deux anses qui s'attachent au col ; le *cratère* (fig. 227), généralement de grandes dimensions, est le vase qui servait à mélanger l'eau avec le vin ; sa forme est, par conséquent, très évasée ; la coupe ou *xylix* (fig. 228), servait à boire, ainsi que le *rhyton* (fig. 229).

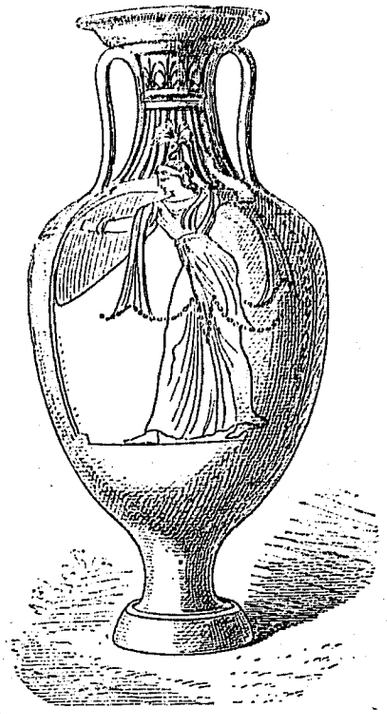


Fig. 226.



Fig. 227.



Fig. 228.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 229.

On puisait le vin dans le cratère avec le *cyathe* (fig. 230); on remplissait aussi les coupes avec l'*œnoché* (fig. 231); ces deux derniers vases sont en métal.

Figure 232 : *cantharе*. Figure 233 : *obba* ou canthare sans pied.

De même qu'on a généralement adopté l'ordre chronologique pour l'étude des vases peints, on ne se préoccupe plus, pour les classer, de l'endroit où ils ont été trouvés; l'opinion qui avait fait donner le nom de vases étrusques aux premiers vases trouvés en Toscane est aujourd'hui abandonnée. Sans doute, avec le temps, les pays italo-grecs ont eu des ateliers locaux et les vases grecs ont été imités en Italie; néanmoins, on les considère comme appartenant au même art.



Fig. 230.

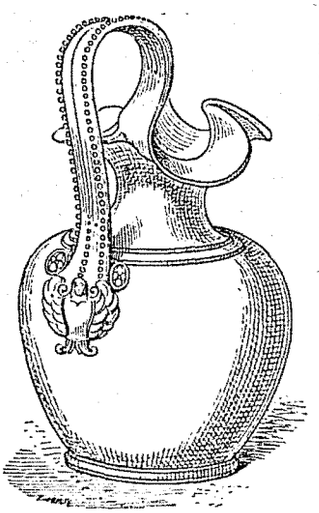


Fig. 231.

Les *vases*, dits *de Santorin* (fig. 234), trouvés sous la pouzzolane, et antérieurs à l'effondrement de l'île, les plus anciens, constituent le type du style primitif; on y remarquera encore les spirales conjuguées en sens inverse et réunies par le pied, déjà signalées dans les figures 19 et 140.

Après ces vases viennent ceux du *style corinthien* ou *asiatiques*.

On range ensuite ensemble les *vases à peintures noires*, et enfin, en dernier lieu, ceux *à figures rouges*.

Figure 224 : *stamnos, de style oriental ou asiatique*, avec bandes d'animaux d'une allure particulière.

Figures 235 et 236 : *vases* dits *corinthiens*, trouvés à Cœré en Étrurie. Grandeur de l'exécution, au musée du Louvre.



Fig. 232.

Figure 237 : *hydrie corinthienne* en terre rouge; tons primitifs, noir-bistré, brun-rouge et blanc, musée du Louvre. Remarquer les types des ornements du col et ceux de la bande placée en dessous des personnages (fig. 238).



Fig. 233.

Figure 239 : *bande d'ornement* décorant les vases grecs.

Figure 225 : *hydrie à figures noires*, style de Timagoras au musée du Louvre; la peinture représente la lutte d'Héraklès contre Triton ou Nérée.



Fig. 234.

Elle est limitée dans un cadre vertical; au-dessus est un sujet avec des personnages plus petits, ce qui est assez rare et très discutable au point de vue de la composition.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

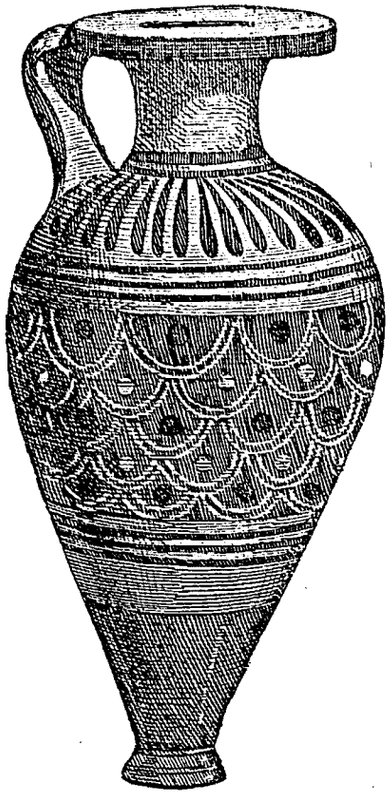


Fig. 235.



Fig. 237.



Fig. 236.

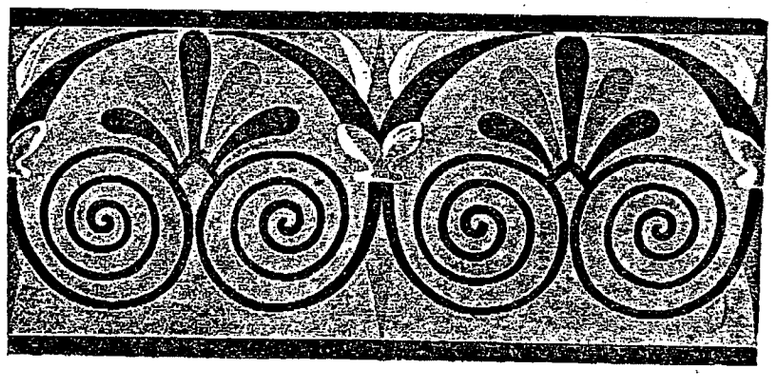


Fig. 238.

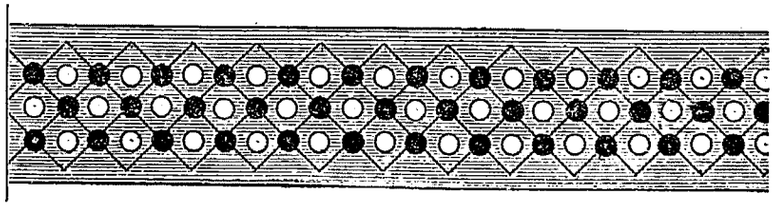


Fig. 239.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 240.



Fig. 241.

Figure 226 : *amphore panathénaique.* Ces vases, qui contenaient l'huile des oliviers sacrés, étaient donnés en prix aux vainqueurs des Panathénées (1); la peinture représente Athéna dans l'attitude du combat; de chaque côté est une colonne surmonté d'un coq, d'une chouette, d'un vase ou d'un personnage; des inscriptions rappellent la destination du vase et le nom de l'archonte éponyme qui était alors en charge; le vase était d'habitude surmonté d'un couvercle qui n'est pas indiqué dans la figure.

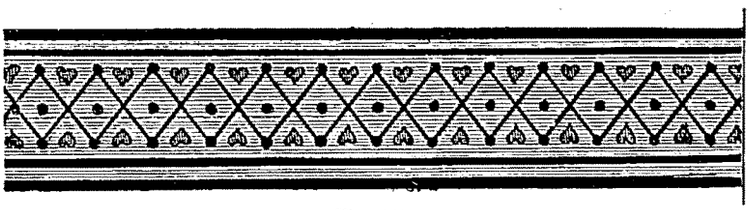


Fig. 242.

Figure 240 : *amphorisque à figures noires* de la collection Castellani, représentant un combat.

Figure 241 : *amphore* de la même collection; les ornements sont ceux les plus usités dans la période à laquelle appartiennent ces vases. Celui du col consiste en un régime de palmettes, opposées par la base, réunies par un cordon de petits cercles et séparées par un autre cordon du même genre, terminé haut et bas par un fleuron. Le sujet est supporté par un bandeau de méandres et, au-dessous, est un ornement composé d'une succession de fruits oblongs, dans le genre de ceux que nous avons déjà rencontrés en Égypte et en Assyrie, réunis par le pied au moyen de tiges à mouvement recourbé: quelquefois ces supports sautent de deux en deux, s'entrelacent ou prennent les dispositions des figures 243 et 244. Celui 243 offre une alternance curieuse d'un motif contrasté.

(1) Voyez (fig. 189) le tétradrachme d'Athènes, le motif de sculpture (pages 62 et 63), et les figures 171, 172 et 173.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Figure 245 : *amphore Péliké*, de la collection Castellani, où l'on remarque, au col, ces palmettes, combinaisons de lotus et d'enroulements, particulières au style dit de Nicosthènes; le bas de la panse est décoré d'un

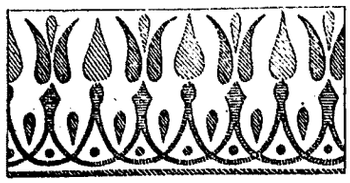


Fig. 243.

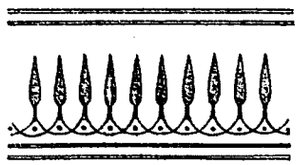


Fig. 244.

système de rayons que l'on a pu remarquer déjà dans les types 224, 225, 237, 241, et plus loin, 249.

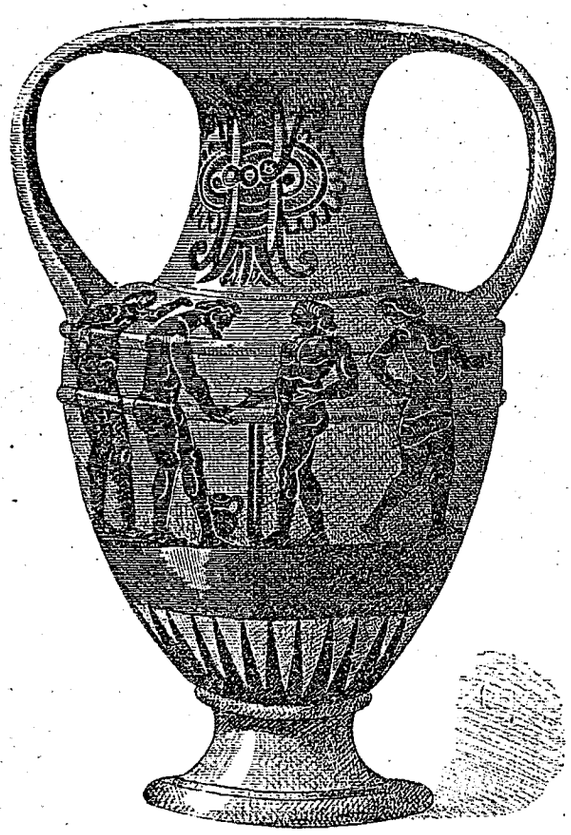


Fig. 245.

Figures 246 et 247 : ornements tirés des vases à décoration noire sur clair. Le type 246 consiste dans le renversement alternatif(1) d'un système d'une palmette se tenant par la base avec un fleuron d'une forme épanouie,

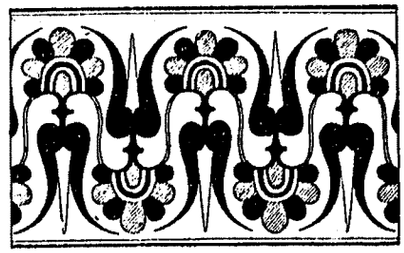


Fig. 246.

de façon à encadrer la palmette alternée. Le type 247 est une réminiscence bien caractérisée de l'égyptien et de l'assyrien comme fruit allongé, de l'assyrien comme palmette, le tout relié par un système de tiges-supports demi-circulaires (Voyez fig. 26 et 94).

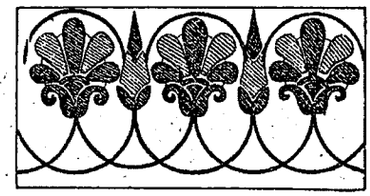


Fig. 247.

Figure 248 : ornement à dessin noir sur fond clair,

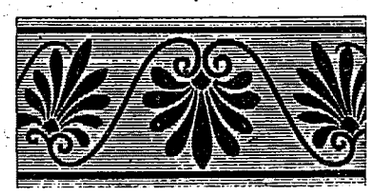


Fig. 248.

composé de palmettes posées alternativement en sens inverse et reliées par des recourbées enroulées, conjuguées en sens inverse (Voyez la note de la page 11).

(1) *Renversement alternatif*, répétition du même motif dans un sens alternativement opposé.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

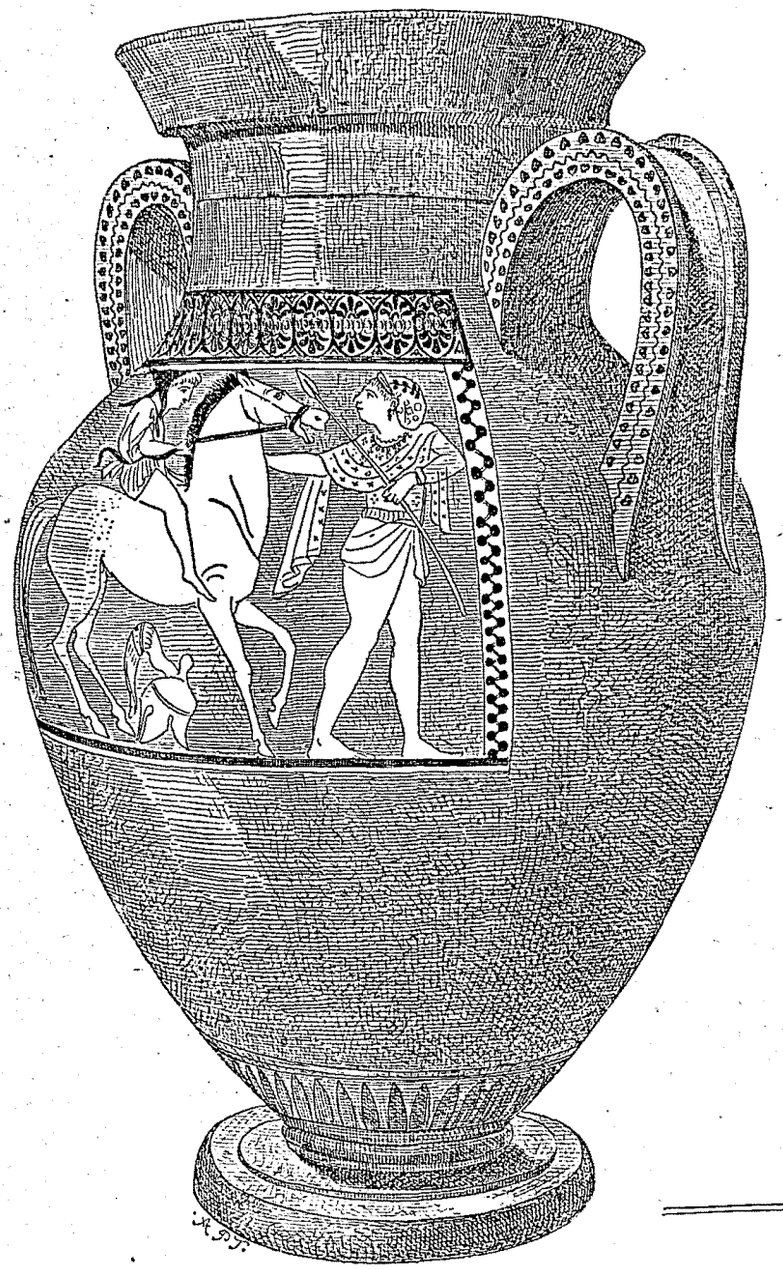


Fig. 249.

Figure 249 : *amphore* au Louvre. Le corps est recouvert d'un ton brun verdâtre; le fond du bandeau qui couronne les sujets est en vermillon orangé avec traits gravés blancs; les touches de brun rouge sont marquées en noir dans la figure; ce vase admirable est signé : Androkidès.

Figures 250 et 251 : sujets tirés du même vase et placés dans des encadrements complets, afin de n'être pas interrompus par les anses. Ces jeunes femmes sont des amazones dont le costume doit rappeler celui qui était porté en Grèce à une époque relativement ancienne. Le sujet de l'autre face représente des jeunes filles nues qui paraissent s'exercer à la natation et à des jeux (1).



Fig. 250.

Figure 227 : *cratère* au Louvre, dit vase d'Euphronios, à figures rouges sur fond noir. Le sujet représente la lutte d'Apollon et du géant Tityus; on connaît une dizaine de vases de cette composition. Les bandeaux ornés offrent des combinaisons intéressantes d'enroulements et de palmettes.

Figure 252 : *amphore de Nola*, de la collection Castellani, à figures rouges. Au col, une nouvelle combinaison de la palmette doublée et posée obliquement; sous le sujet, un méandre.

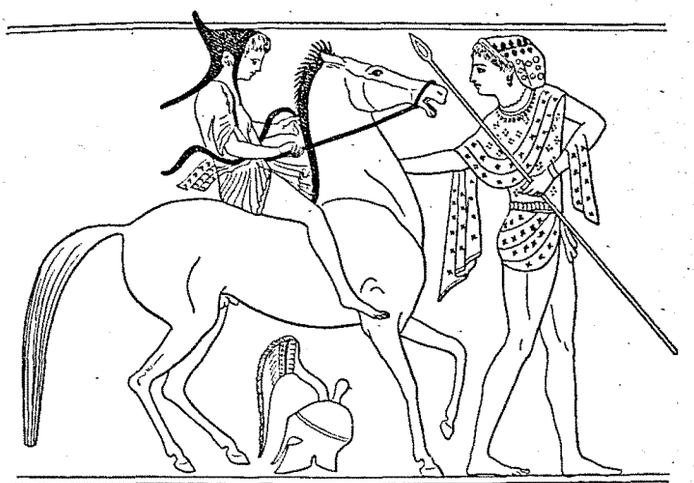


Fig. 251.

(1) Voir l'*Art pour tous*, n° 1099.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

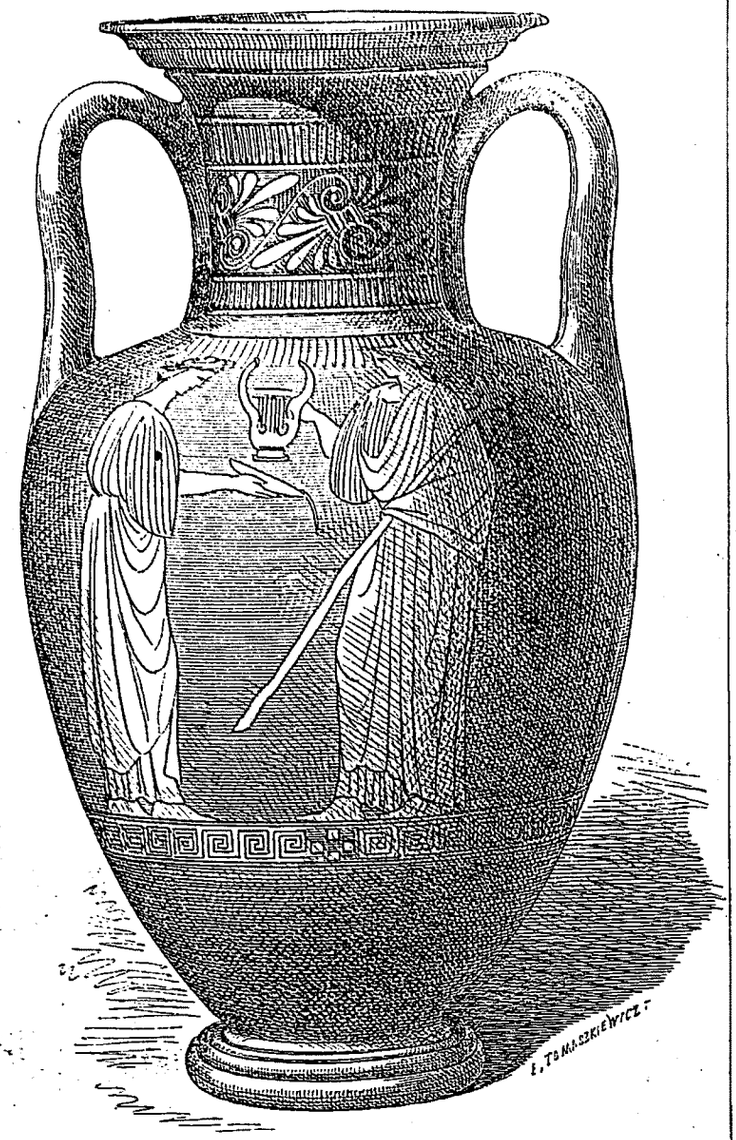


Fig. 252.

Figures 253 et 254 : *bandeaux* tirés de vases grecs, dessins en rouge sur fond noir; la palmette est enveloppée par une recourbée ovoïde dont le prolongement tressé donne naissance à une fleur alternée. Le dessin,



Fig. 253.

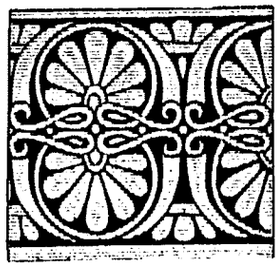


Fig. 254.

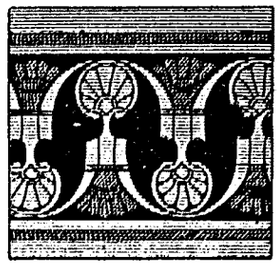


Fig. 255.

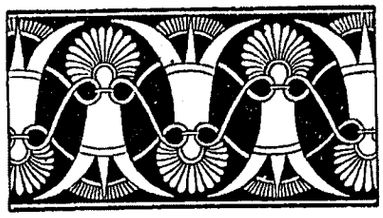


Fig. 256.

en raison du parti clair sur foncé, est plus soutenu que dans les types où le dessin s'enlève en noir sur clair, comme dans les types 257 et 258.



Fig. 257.



Fig. 258.

Figures 255 et 256 : *bandeaux* tirés de vases grecs, dessins en rouge sur fond noir; une palmette est opposée par le pied à une fleur qui rappelle le lotus égyptien; le motif lui-même est en alternance renversée. Le caractère général de l'ornementation est asiatique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 259.

Figure 259 : *lékytos*, vase funéraire blanc d'Athènes. La panse est revêtue d'un enduit blanc, de couleur très franche, qui se raye facilement à l'ongle, sur lequel sont tracées des figures ordinairement relevées de couleurs vives ; le trait est dessiné en brun très rouge ; un vernis noir très brillant recouvre le col et le pied. La stèle funéraire y est représentée et s'y rattache ; le Louvre en possède une belle collection.

Les ornements que l'on a vus jusqu'à présent appartiennent tous à des thèmes de pure imagination ; toutefois il s'en rencontre de puisés dans les plantes, tels sont les types 260, 261 et 262 ; mais la caractérisation de la feuille stylisée n'est pas absolument précise.

Le type 263 indique un parti de palmettes, arrondies dans leur forme générale et dans l'extrémité des divisions, d'une combinaison très ingénieuse.

Avant de laisser les motifs de décoration à plat, on n'oubliera pas une frise, combinée d'un mouvement de

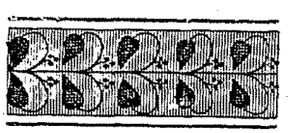


Fig. 260.

volutes conjuguées, grandes et petites, avec fleurons (fig. 264), qui est peinte dans la partie lisse du chapiteau

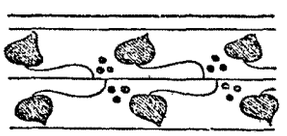


Fig. 261.

d'ante, du temple d'Égine. Ce ne sont ni des méandres circulaires, puisque le mouvement qui s'enroule et se déroule est interrompu, ni des postes, puisque le même mouvement n'est pas consécutif. Cette frise est d'un haut goût décoratif, à cause de son alternance de petites rosaces et de fleurons ; les parties indiquées en noir dans la figure sont en bleu dans le monument ; le fond des

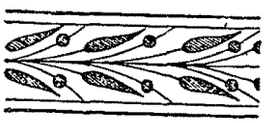


Fig. 262.

rosaces centrales est rouge ; le même ornement existait sur la face du larmier avec quelques différences de forme et de couleur (Hauteur : 0^{m}152).

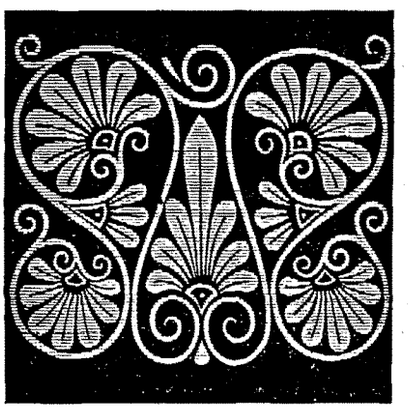


Fig. 263.

On classe quelquefois dans l'ordre des *rhytons* le vase à double face, dont les figures 265 et 266 donnent l'aspect, lequel appartient aux collections du Louvre ; réellement, c'est un *canthare*. L'une des faces montre



Fig. 264.

un visage de femme d'une grande beauté, avec la chevelure ondulée et des pendants d'oreilles ; le profil indique le visage de l'homme. Le reste du vase est revêtu d'engobe rouge et noir faisant ressortir une ornementation intéressante et composée d'un système de palmettes alternées, dont la principale est enveloppée par une recourbée ovoïde, sur laquelle se greffe la tige qui sup-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 265.

porte l'autre. Des auteurs ont vu, dans ces deux têtes, la représentation du fleuve Alphée et d'Aréthuse, et d'autres tout simplement un satyre et une nymphe.

Quant au vase d'une forme originale de la figure 267, il faut le ranger dans le nombre des élégants accessoires de la toilette des dames grecques; une ouverture très petite, pratiquée au



Fig. 266.

bec de l'oiseau, permettait de laisser tomber goutte à goutte une liqueur aromatique. La peinture est exécutée sur un fond d'ocre rouge en ton bistre foncé avec rehauts de blanc.



Fig. 267.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

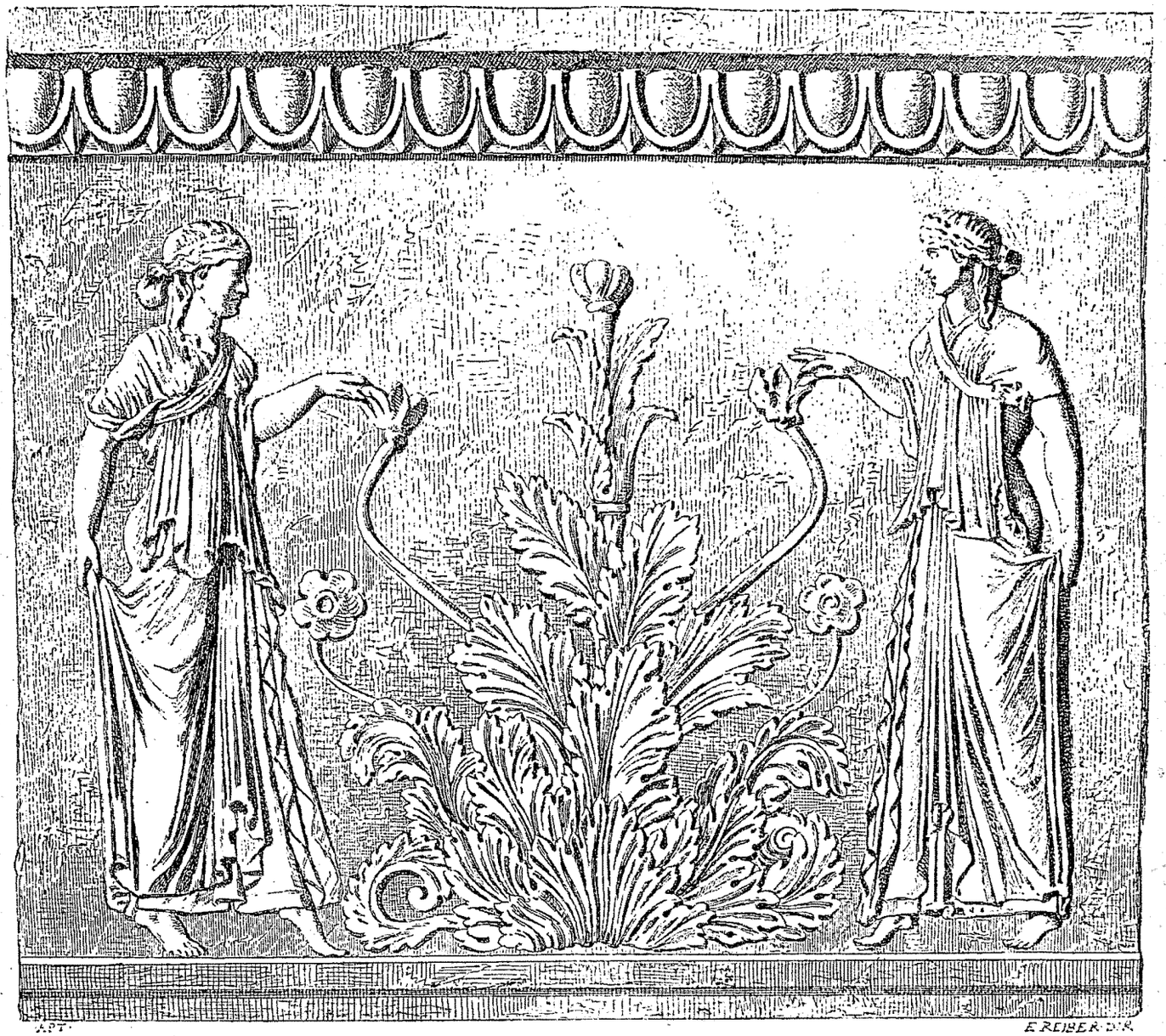


Fig. 268.

Il faut penser que tous les vases grecs que l'on vient d'étudier n'ont pas été conçus pour un usage domestique; un très grand nombre de ceux qui nous sont parvenus n'étaient que décoratifs ou avaient une destination funéraire; c'est ce qui fait qu'on en a retrouvé un si grand nombre. Leur *engobe,* c'est-à-dire la couche qui recouvrait la poterie, était une argile colorée en blanc, en rouge de brique ou en jaune, d'un effet mat. Par contre, le noir restait brillant, paraît-il, parce qu'il était formé d'un silicate de fer rendu fusible par un silicate de soude dans une proportion inappréciable.

A proprement dire, les frises estampées en terre cuite, dont on va présenter quelques types, appartiennent à l'Italie et à une époque relativement récente; on s'occupe ici, bien entendu, de celles qui servaient à décorer les habitations, lesquelles sont nombreuses dans la collection Campana au musée du Louvre. Toutefois il est incontestable qu'elles ont été exécutées par des artistes grecs qui se sont servis de types anciens dans leurs compositions. La figure 268 en est l'exemple; car, à première vue, les deux jeunes filles paraissent remonter à l'époque *éginétique* par leur caractère. Le bouquet

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 269.

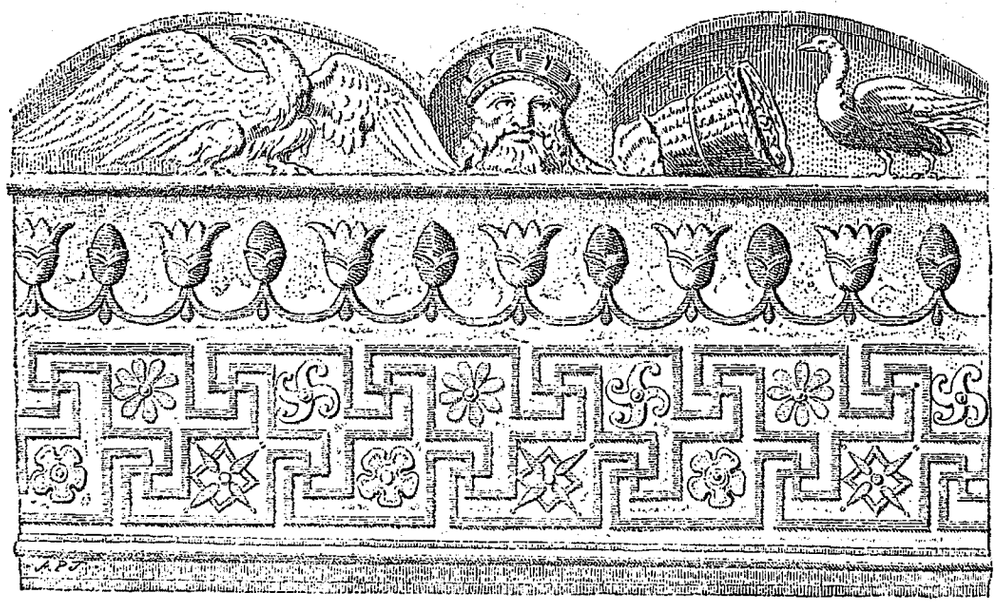


Fig. 270.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

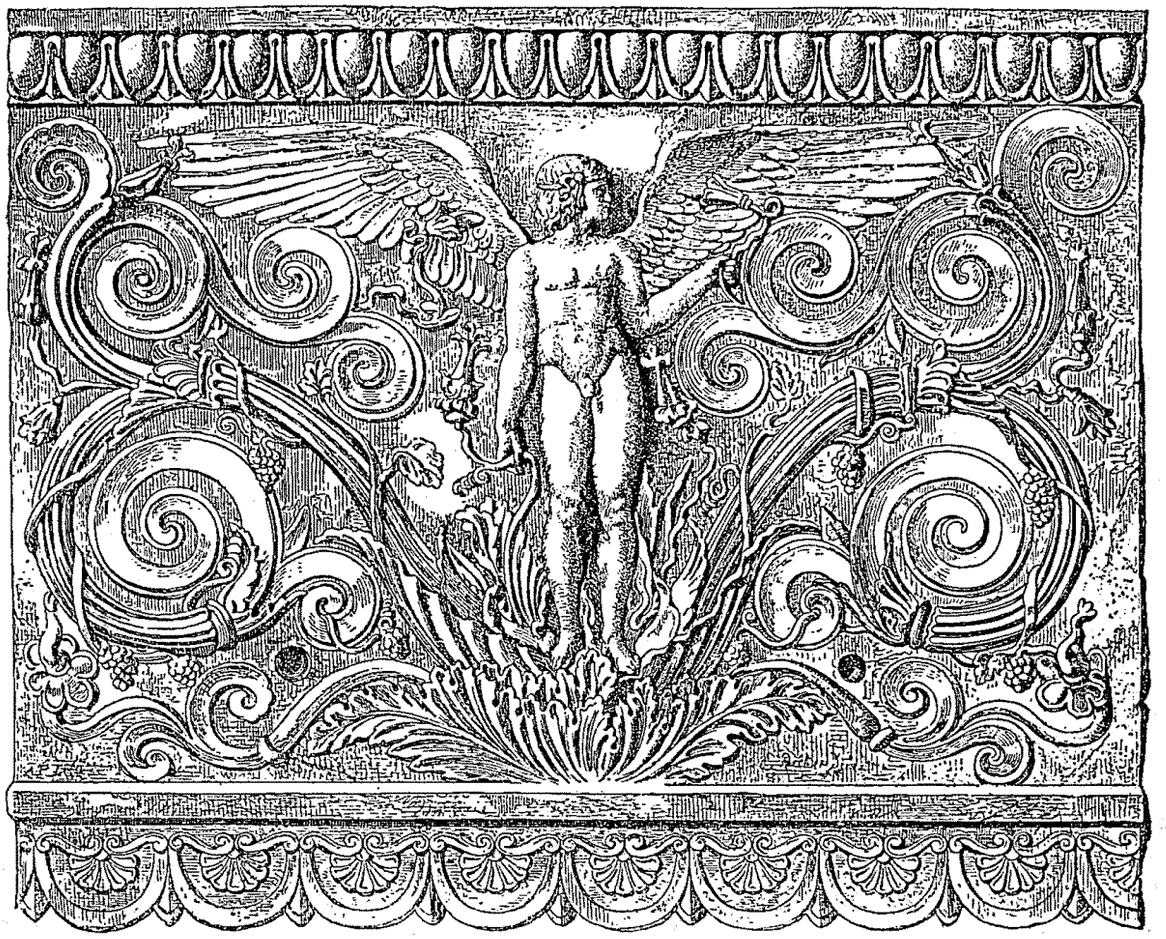


Fig. 271.

de *feuilles d'acanthe* est d'un agencement des plus gracieux; de plus, il fournit un exemple intéressant de l'interprétation de cette feuille par les Grecs.

On ne saurait rencontrer une composition d'un caractère plus élevé que celle de la figure 269, qui représente probablement une partie de chéneau de couronnement, comme l'indiquent l'ondulation des contours de la partie supérieure et les ouvertures prêtes à être percées au-dessous du *rinceau*. Ce type mérite une attention spéciale; il est représenté au tiers de l'exécution.

On a placé ensuite (fig. 270) deux spécimens d'ornements provenant également de chéneaux; l'un est un *méandre doublé* et *enlacé* d'un goût excellent; l'autre est inspiré des ornementations égyptienne et assyrienne, mais un peu alourdies.

Au centre de la belle frise (fig. 271) et surgissant d'un bourgeon de *feuilles d'acanthe* qui s'épanouit ensuite en *rinceaux*, se détache un génie ailé d'une belle composition. Le mouvement de départ des rinceaux est bien compris; on pourrait cependant critiquer une certaine lourdeur dans leur facture, laquelle n'est pas à l'échelle du personnage, comme dans le type 269. Toutefois, en eux-mêmes, ces rinceaux sont agencés avec une science consommée; les raccords présentent des ajustements des plus ingénieux. La hauteur de cette frise est de $0^{m}52$.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTERISTIQUES

On éprouve l'impression d'un charme tout particulier en étudiant l'art des Grecs dans l'antiquité; sans doute que, doués d'une plus grande douceur de caractère, d'un esprit plus inventif, de l'amour de la beauté, d'un goût plus sûr et d'une nature plus impressionnable que les autres peuples, ils ont été mieux qu'eux à même de traduire, en œuvres qui n'ont jamais été dépassées, les aspirations intérieures de leur âme; ils ne furent qu'inconstants et ingrats.

Par une singulière anomalie, on n'a trouvé de nos jours à adapter la pureté de leurs ordonnances, le netteté et la savante simplicité de leurs ornements qu'à des conceptions de style sévère ou commémoratif; les essais pour acclimater leurs décorations intérieures n'ont réussi que dans des salles d'ordre secondaire; par contre, les statuaires n'ont pu parvenir à les égaler.

Cependant l'art tout entier vit encore inconsciemment sur les règles du génie artistique de ce peuple; ses artistes le transportent en Asie, puis en Europe, en l'adaptant, avec une souplesse merveilleuse, aux besoins et au goût des nations dans toutes les expressions plastiques et même dans celles d'ordre d'idée religieuse catholique dans les premiers siècles. Si leur dorique reste immuable et caractéristique comme colonne (fig. 116), les triglyphes et métopes de l'entablement feront une longue route dans l'art; il en est de même du chapiteau et de la colonne ionique (fig. 119) dont on n'a pas assez conservé les courbes gracieuses qui relient la volute. On met partout du corinthien et des cariatides, mais jamais avec la pureté du monument chorégique de Lysicratès (fig. 149) et du portique de Pandrose (fig. 132). On voit naître chez eux avec une perfection singulière dans le champ de la décoration, l'acanthe (fig. 126, 150, 154), le rinceau (fig. 150), les oves (fig. 119), les rais de cœur (fig. 134), les méandres (fig. 153), etc., etc.

La palmette, transformée et arrangée avec des combinaisons variées à l'infini, devient le motif essentiel et caractéristique de toute décoration et se perpétue jusqu'à nos jours. La pureté de forme de leurs vases n'a jamais été dépassée; on n'a pu qu'élargir le champ de leur décoration.

Un des caractéristiques précis de l'architecture des Grecs est l'emploi de la plate-bande ou linteau au-dessus de leurs colonnes ou supports et l'absence d'arcs ou de voûtes. La composition de leurs édifices, relativement de petites dimensions, et ne comportant pas un abri pour de grandes réunions, n'en avait probablement pas fait sentir la nécessité, puisque, plus tard, ils surent fort bien transformer leur art pour les mœurs de l'empire romain.

La sculpture s'affranchit vite des influences étrangères et se rattache à la nature dans sa plus belle expression; on attribue la rapidité avec laquelle elle atteint son apogée à la façon dont ce peuple aimait et comprenait la beauté physique, qu'il avait sans cesse sous les yeux: les premiers citoyens ne craignaient pas d'apparaître nus dans les fêtes et dans les jeux; les monuments et la sculpture consacraient leurs traits et leurs victoires. Aussi les statues nous indiquent un corps vigoureux dont toutes les parties se correspondent avec harmonie, dont tous les mouvements sont souples et élégants, et où les types vulgaires, s'il en fût, ne se montrent pas. Nul tableau de souffrances ou de cruauté; le Laocoon n'apparaît qu'au IIe siècle; tout est grâce, calme ou majesté.

La statuaire monumentale grecque provoque une critique légère au point de vue de la composition; certaines beautés qui nous étonnent, dans le fronton du Parthénon, par exemple, ne pouvaient se voir de loin; comme on l'a dit avec raison, cela met en évidence ce culte d'artistes qui se souciaient peu que l'œil vît ou ne vît pas la perfection de l'œuvre, tant ils avaient conscience que la perfection s'y trouvait.....

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

Les anciens et les Grecs étaient loin de s'enfermer, pour leurs ordonnances d'édifices, dans les règles mathématiques qu'on nous a présentées après eux; les mesures exactes prises sur ce qui reste de leurs monuments des meilleures époques n'en révèlent aucune d'irrévocable; en hommes d'esprit et en artistes véritables, ils adoptaient, modifiaient et perfectionnaient sans cesse les formes et les proportions suivant ce qu'ils croyaient être le mieux en harmonie avec la destination, la structure et la richesse voulues. Il en est de même des *canons* pour déterminer les proportions du corps humain : ces mesures peuvent, incidemment, rendre service aux artistes pour se rendre compte de certains rapports; mais elles ne sauraient leur communiquer le sentiment de la beauté et le génie de la composition. Ce n'est donc que par la seule observation attentive que l'on peut discerner réellement dans l'ensemble des œuvres d'art des Grecs les véritables règles du beau.

Par exemple, la mouluration, conséquence naturelle de la recherche des effets de lumière et qui se traduit

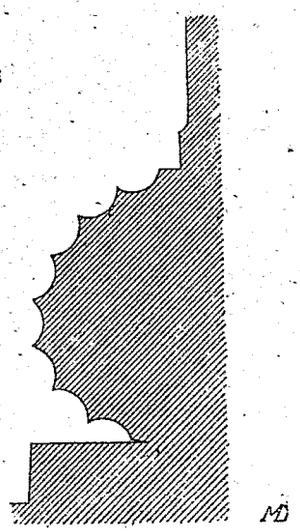


Fig. 272.



Fig. 273.

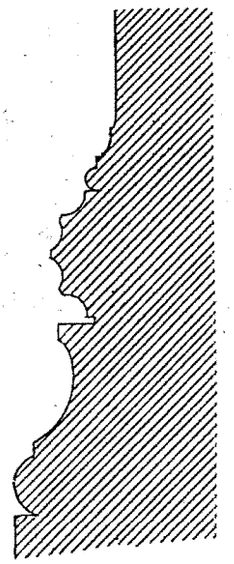


Fig. 274.

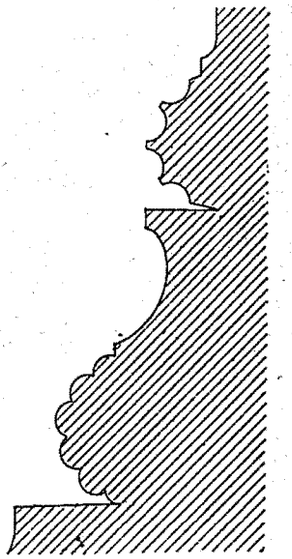


Fig. 275.

en dessin par ce qu'on nomme *profil*, ne s'obtient pas, comme on le croit souvent, avec l'aide d'un compas pour les parties curvilignes, à l'exception de la baguette; on a pu le constater dans les figures 137 et 139, représentant des couronnements d'antes et des bases. C'est ainsi que la base ionique est sans cesse l'objet d'une série de recherches avant de posséder les ornements et la perfection que l'on remarque au temple de la Victoire Aptère et à l'Erechthéion (fig. 274 et 275). Les rudentures qui distinguent son tore ont été cherchées à Gabre, en Perse (fig. 272), puis au temple d'Héra, à Samos (fig. 273), et c'est dans ces profils qu'il est encore plus facile de constater qu'ils ont été le résultat de tracés faits à la main, donnant en même temps à cette partie de l'ordonnance une grande fermeté, conséquence de la verticalité du système, un certain développement de surface, conséquence de l'accumulation des contours rentrants, et une apparence d'élasticité : quelquefois il y a une plinthe, quelquefois il n'y en a pas. Lorsqu'ils créèrent des bases de colonnes colossales, comme au temple d'Apollon Didyme, à Milet, ils enrichirent même la plinthe (fig. 141). Si ces bases doivent jouer dans la structure un rôle différent, comme celles des *Apadanâ* persans, ils créeront un profil en rapport (fig. 276 tirée de l'Apadanâ de Suse), multiplieront les cannelures et décoreront la grande moulure en forme de doucine très droite pour obtenir l'échelle. Quant à la base trouvée à Mycènes (fig. 140), elle implique nécessairement une ordonnance

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dont la nature ne nous a pas été, malheureusement, encore révélée. Le tore inférieur de l'ionique a été quelquefois enrichi *d'entrelacs doubles* (fig. 277), déjà signalés au vase d'Amathonte (fig. 181). Toutefois la décoration des moulures ne doit pas être prise uniquement comme un moyen d'agrandissement de l'échelle; elle implique aussi la richesse. Un des plus beaux types est le couronnement de l'ante du portique du Pandrosium (fig. 136). Les moulures et les ornements y ont été accumulés, cependant sans confusion; ces artistes, si sûrs d'eux-mêmes, sont allés jusqu'à y superposer deux rangs d'oves.

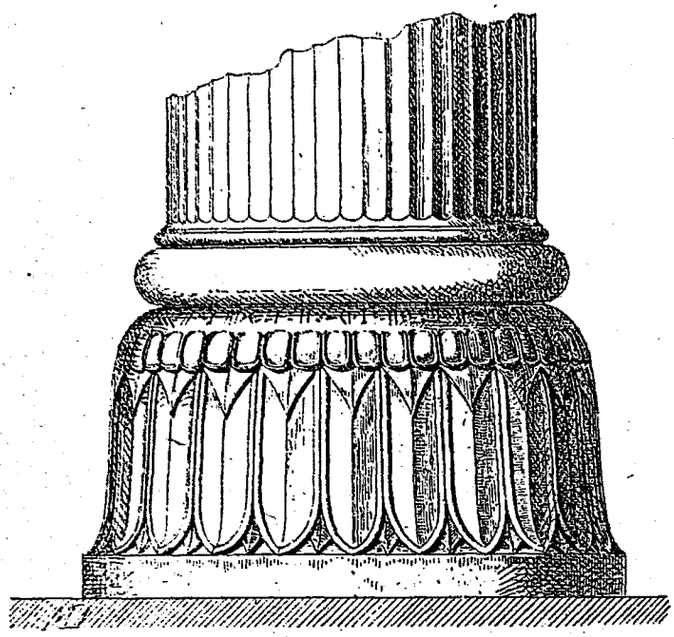


Fig. 276.

L'ove grec est de forme allongée, et le dard séparatif est assez pointu, de telle sorte que le profil n'est pas un quart de rond (fig. 133); un enroulement qui donne issue à une petite palmette fait le raccord d'angle. Les chapelets de perles sont très resserrés. Souvent la perle est presque cylindrique et alternée avec deux pirouettes très aplaties. Cet effet d'ornement était obtenu d'une manière différente par des rudentures verticales, comme à Sélinonte (fig. 278). Les rais de cœur sont très allongés, de même que les oves; cet allongement donne de la grâce et de l'élégance; des oves et des rais de cœur trop écartés dans la moulure impliquent de la lourdeur. Le même couronnement d'ante (fig. 136) offre une frise avec un type d'ornementation qui peut passer pour le plus recherché qui soit connu dans ce genre. Il se compose d'un système de tiges en spirales adossées supportant une palmette en éventail, pendant que leur autre extrémité s'emmanche alternativement dans la direction d'un fleuron double supporté par une couronne de petites feuilles; ce motif est tout à fait sculptural. Quelquefois, comme dans la mosaïque du temple de Zeus, à Olympie (fig. 153), la tige est en forme d'S placée horizontalement; du reste les arrangements de frises en palmettes, alternées avec fleurons, sont si variés dans la décoration grecque, qu'on aurait de la peine à les décrire tous.



Fig. 277.

On remarquera dans les palmettes la finesse des attaches, la bonne distribution des courbes des divisions, leur terminaison le plus souvent en pointe curviligne ou arrondie aux époques anciennes; la terminaison en pointe aiguë en dessus et en dessous se fait surtout dans les stèles et donne un peu de maigreur.

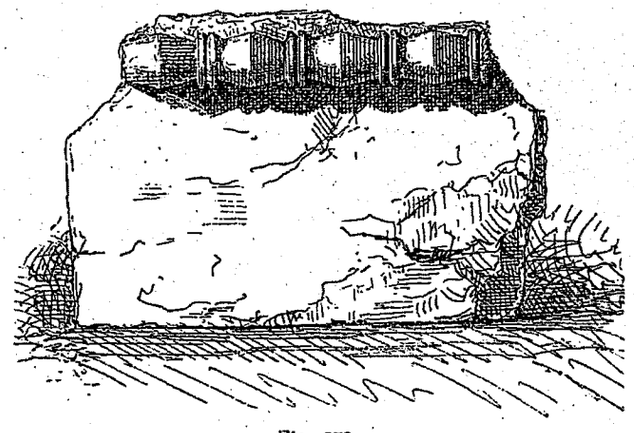


Fig. 278.

On a signalé déjà le magnifique couronnement du monument choragique de Lysicratès. On y observera les feuilles d'acanthe dont la feuillaison est parfaitement distribuée, puis les rinceaux merveilleux où les raccords de spires, en sens inverse, sont masqués par des feuilles d'un ajustement à la fois sévère et parfaitement amené. Cette difficulté, particulière au rinceau, est surmontée par les Grecs de manières différentes, sur lesquelles on appelle l'attention. Si le rinceau est mince, comme dans la figure 269, le raccord se fait dans le cœur d'un culot très rallongé; si le rinceau est épais (fig. 271), il se fait soit après un lien fournissant une touffe de feuilles, soit en divisant de loin la tige en deux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Si les tiges sont minces, on les terminera par un fleuron ou une rosace (fig. 269); si les tiges sont grosses, on les terminera en pointe (fig. 150, 151 et 271).

Les touffes de feuillages, donnant issue aux rinceaux et aux palmettes, sont conçues avec la plus grande adresse (fig. 150, 151, 154, 269 et 271); les renversements de mouvement au départ, qu'on conseille cependant d'éviter, y sont atténués d'une manière si adroite, qu'on se demande s'ils n'ont pas été sciemment mis pour éviter l'uniformité.

Voir plus loin (fig. 301 à 307) les types variés d'acanthe employés par les anciens.

On a reproché à l'ornement grec de manquer d'un grand charme, c'est-à-dire du symbolisme; en effet, il est purement décoratif et jamais représentatif ou allégorique; l'application évidente de la plante est fort rare. Le plus souvent il ne constitue pas une étreinte complète avec la forme ou avec la structure; il est plutôt appliqué dans des zones ou sur des surfaces où il pourrait être absent sans autre inconvénient qu'un peu moins de richesse. Cela n'est pas infériorité; cela tient à la simplicité même des conceptions et à l'habitude d'entremêler toujours des figures qui caractérisent l'objet; du reste, lorsque, plus tard, les Grecs appliqueront leur génie à des formes résultant de mœurs plus compliquées, ils trouveront dans leur imagination et dans leur goût les plus ingénieuses combinaisons.

On engage le professeur à faire exécuter aux élèves de nombreuses copies d'ornements avec palmettes avant de leur faire faire des compositions de style grec.

L'ornement grec, et la palmette surtout, se composent comme ils se dessinent, et réciproquement; on n'arrive pas par tâtonnements à la perfection de ces spirales ou de ces volutes ou à la division rationnelle des palmettes : généralement on doit dessiner d'abord le contour général de la palmette et poser sur ce contour les points déterminant le nombre et l'arrivée des divisions; on détermine ensuite en bas et au centre les points de départ de ces divisions bien régulièrement espacés, puis le mouvement de la première division par le contour *enveloppant;* on arrive ainsi instinctivement, en joignant les points extrêmes et à l'aide du mouvement déterminé, à construire une palmette sérieuse. Pour les spirales et les volutes, il convient de placer, d'avance, les points de tangence, attendu que les Grecs ont suivi, pour les construire, des règles précises (1); dans la *spirale*, la distance entre les spires reste égale; dans la *volute*, la distance va sans cesse en diminuant.

Il est plus difficile qu'il ne semble de remplir les surfaces avec des ornements grecs : s'ils doivent être en clair sur fond noir, il convient de tenir le dessin des tiges et des palmettes un peu large, sous peine d'arriver à une maigreur considérable lorsque les teintes de fond sont placées.

Quelque avertissement que donne le professeur au préalable sur ces points essentiels, il faudra plusieurs exercices de la part des élèves pour arriver à un résultat satisfaisant dans l'ornementation avec ce style, tant il exige de soin et d'adresse.



Fig. 279.

L'étude des vases grecs donne lieu à une série de lois esthétiques absolues : leur courbe, quelle qu'elle soit, est toujours pondérée; il s'y trouve toujours une dominante. Le mouvement de rentrée ovoïde supérieur se fait toujours d'une manière un peu brusque, pour donner de la pureté; la base et le col sont toujours petits, relativement au corps; un sujet ou motif principal occupe toujours la plus grande partie du corps; si, quelquefois, il mord au-dessus de la courbe rentrante, c'est que probablement l'usage du vase comportait qu'il fût vu d'en haut.

L'importance du sujet traité et le nombre des personnages sont en raison de la grosseur du vase; ces derniers ne forment d'habitude qu'une seule zone établie ou non sur une frise, arrêtés ou non par un ornement montant au droit des anses (fig. 249 et 279). Ce principe souffre une exception rare et peu recommandable, comme dans l'hydrie de la figure 225, où le sujet est accompagné d'une scène accessoire placée dans la partie rentrante de la panse et composée de personnages d'une échelle plus petite. Les têtes et les pieds sont présentés de

(1) Voyez *Enseignement primaire du dessin*, par L. Charvet et Jules Pillet, 1883 et 1885, pages 211 à 215.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

profil, alors même que le corps est de trois quarts, ainsi qu'on l'a remarqué dans les sculptures et dans les peintures de l'Égypte. Il ne faut pas s'inspirer de la composition de certains vases décoratifs, appartenant à l'Italie méridionale et à une époque de décadence, où les règles que l'on signale n'ont pas été aussi bien observées, quel que soit, du reste, le mérite de ces objets (fig. 280).



Fig. 280.

Si l'échelle est bien maintenue pour les figures, elle l'est aussi pour les ornements. Généralement on voit un bandeau au-dessous et au-dessus des figures; ces bandeaux cerclent la forme comme le ferait une ceinture ou une bride. Ils ne sont pas placés sur une partie fuyante où ils auraient l'air de glisser et deviendraient incompréhensibles. Ou bien, si la richesse du vase (fig. 279) exige une décoration ininterrompue, on adopte un ornement, comme les *méandres circulaires* (1), qui se prête précisément, par ses contours, à la déformation inévitable; le sujet de ce vase représente le départ de Priam. Les parties inférieures sont généralement foncées et comportent une sorte d'épanouissement de pointes qui supportent la panse. Si le vase est en sculpture, il y a un réseau de godrons (1), comme dans le vase de Pergame (fig. 181) et dans celui de Sosibios (fig. 185). On ne trouve un système d'ornementation d'ensemble vertical ou composé de motifs en zones superposées sans intermédiaire de construction, que dans les époques moins anciennes (fig. 280); cela détruit la forme et nuit à l'unité. Jamais on ne rencontre un système général oblique. Les anses sont très simples; elles ne s'enrichissent qu'à la dernière époque; du reste, cela n'est possible qu'en modelage ou en sculpture.

Le professeur pourra donner comme sujet de composition : *un coin de tapis; la décoration d'un vase* (céramique ou sculpture), d'une *coupe*, d'une *tasse* ou d'une *assiette;* il veillera (on le répète) surtout à la parfaite exécution des spirales et des volutes, à la pureté des palmettes, et, enfin, à une sobriété absolue. L'étude du style grec étant la plus sûre et la meilleure à recommander, il convient de prémunir, dès le début, les élèves sur la tendance irréfléchie d'employer, pour garnir, trop de motifs à la fois; un seul thème peut suffire, si l'on cherche à s'en servir en le développant.

En mesure générale, pour toutes les compositions, le professeur doit faire faire, *en une séance*, à ses élèves, une esquisse sur le programme donné. Cette esquisse est conservée par lui, et il est interdit de s'en écarter. Si cette précaution était oubliée, les concurrents ou se feraient aider ou copieraient celles des compositions de leurs camarades qui leur sembleraient préférables. Une esquisse mauvaise ou médiocre peut toujours être améliorée par l'étude.

Ouvrages à consulter :

Antiquités d'Athènes et de l'Attique, par Stuart, Revett et Hittorf. 1 vol in-folio. 251 planches et texte.

Expédition scientifique en Morée, ordonnée par le Gouvernement français, par Abel Blouet. 3 vol. in-folio.

Description de l'Asie Mineure, faite par ordre du Gouvernement français, de 1833 à 1837, par Charles Texier. 3 vol. in-folio. 1839, Paris.

Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs, par Ch. Chipiez. 1 vol. in-4°.

L'Archéologie grecque, par Collignon.

La Vie privée des anciens, par René Ménard et Claude Sauvageot. 4 vol.

Les Ruines de Pompéi, par Mazois et Gau. 4 vol. in-folio.

Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, par Heuzey. 61 planches et texte.

(1) Le *méandre circulaire* se construit à l'aide d'un méandre rectiligne et procède de deux spirales en sens inverse; les lignes droites du méandre rectiligne sont précisément les tangentes des spires. Un quadrillage préalable est indispensable pour son tracé, et les intervalles doivent être en nombre pair pour assurer un œil à la jonction centrale. Il convient de distinguer que le méandre est une tige qui s'enroule et se déroule, tandis que les *postes* (voyez plus loin figure 299) constituent une silhouette. On a parlé du méandre rectiligne page 11 et note 1.

(1) *Godron*, ornement que l'on peut considérer comme une simplification et l'allongement de l'ove.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

LIVRE QUATRIÈME

GRÈCE ET ITALIE

DEUXIÈME PARTIE

Italie. — Empire romain

Jusqu'à la fin de l'Empire d'Occident

I. — HISTOIRE

Fondation de Rome; les rois (753-509). Établissement de la République; conquête de l'Italie péninsulaire (509-264). Deux guerres avec Carthage; les Romains en Asie. La Macédoine (168) et la Grèce (146), provinces romaines (264-146). Troisième guerre contre Carthage; l'Afrique carthaginoise (146), le royaume de Pergame (Asie), une portion de la Gaule (125), provinces romaines. Défaite des Cimbres et des Teutons; Marius et Sylla (142-79).

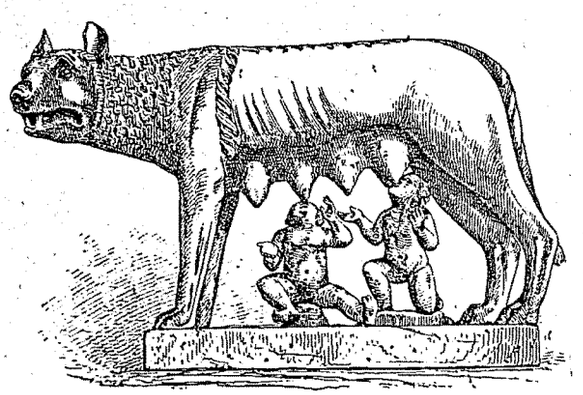


Fig. 281. (1)

Pompée, Cicéron, César; la Gaule (51) et l'Égypte, provinces romaines, fin de la République (79-30).

(1) Figure 281. Louve du Capitole, bronze hellénique de la fin du VI^e^ siècle avant J.-C. ou du commencement du V^e^; les enfants, peut-être d'une époque plus récente.

Auguste, Tibère (14-37), Caligula (37-41), Claude (41-54), Néron (54-68), Vespasien (69-79), destruction de Jérusalem (70), Titus (79-81), conquête de la Bretagne, Trajan (98-117), Adrien (117-138), Antonin (138-161), Marc-Aurèle (161-180), Septime-Sévère (193-211), Caracalla (211-217), Dioclétien (284-305), Constantin, fondation de Constantinople (326). Mort de Constantin (337), Théodose, partage définitif de l'empire (379-395). Fin de l'empire d'Occident par Odoacre, roi des Hérules (476).

Le peuple étrusque, placé entre le Tibre et l'Arno, remonte à une époque reculée; tout puissant, il étend sa confédération, composée d'abord de douze cités, au nord au delà du Pô; au sud, passe le Tibre, occupe la Campanie; à l'ouest, s'empare de la Corse et règne sur Rome naissante. Puis sa fortune décline; ce peuple perd ses frontières; chassé par les Grecs de la Campanie, et par les Gaulois du bassin du Pô, enfin, écrasé par les Romains, il finit après la guerre du Samnium en 290.

Au point de vue des influences artistiques, l'art de l'Italie n'est qu'une continuation de celui de la Grèce. Si l'art étrusque dérive à la fois de l'Orient et de la Grèce, l'art romain est étrusque et grec.

Dès Auguste et pendant le premier siècle après Jésus-Christ, l'art est dans sa période d'apogée.

Il éprouve une sorte de renouvellement sous Adrien (117).

La période de décadence se caractérise aux III^e^ et IV^e^ siècles.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

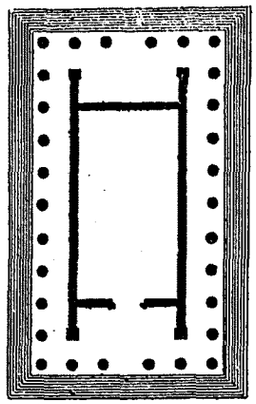


Fig. 282.

Aucun temple étrusque n'a été conservé; le seul moyen de s'en faire une idée est de se rapporter à ce que Vitruve a écrit sur ce sujet, purement archéologique, à l'égard duquel on n'insistera pas.

Les Grecs sont restés fidèles à leurs traditions dans les *temples romains* qu'ils ont eu à construire. C'est toujours, à peu près, le même thème : l'édifice, rectangulaire, s'élève sur un soubassement formé soit de marches continues, soit d'un stylobate qui se prolonge en avant et enserre un perron placé sur une des faces étroites. Un *pronaos* ou vestibule, plus ou moins important, donne entrée à la *cella* entourée d'une colonnade, comme au *temple de*

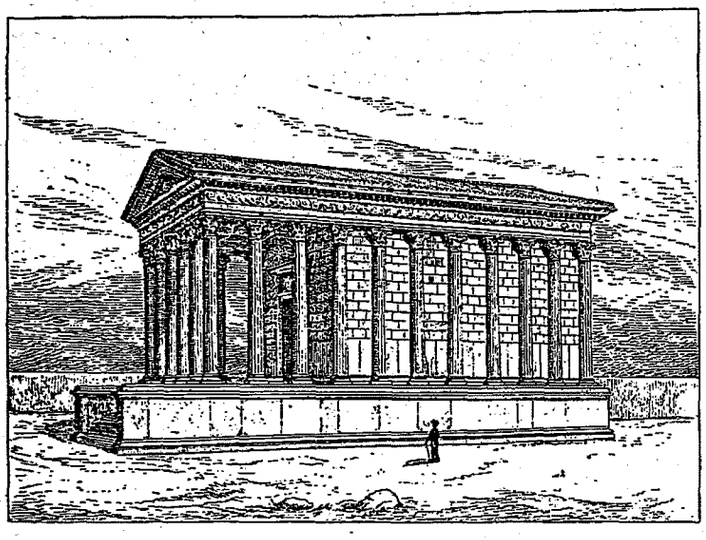


Fig. 283.

l'Honneur et de la Vertu (fig. 282), ou remplacée par des ailes latérales et une muraille postérieure, à l'aplomb du soubassement, décorée de colonnes engagées semblables à celles du pronaos; l'édifice dit la *maison Carrée, à Nîmes*, qui remonte, croit-on, au temps d'Adrien, a été construit avec cette dernière disposition (fig. 283). Quelques temples considérables, surtout en Asie, avaient des portiques doubles. Ces colonnades supportent un entablement continu; puis la toiture, comme en Grèce, se dessine en deux frontons dont la pente est généralement plus rapide que dans ce dernier pays. Il ne nous est resté aucun type de la statuaire qui décorait l'intérieur de ces frontons (1). Souvent les temples étaient enfermés dans une enceinte que l'on nomme le *péribole*, mur simple ou servant d'appui à un portique; ces dispositions fournissent nécessairement un aspect théâtral et comme un décor majestueux. On peut se figurer la foule du peuple entourant l'autel du sacrifice placé devant le perron du temple, au fond duquel on aperçoit la statue de la divinité et les prêtres se groupant sur le pronaos.

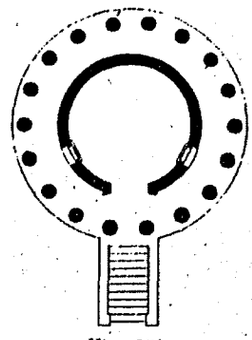


Fig. 284.

Quelques temples de peu d'importance, comme ceux de *Vesta* à Rome et celui de *Tivoli* (fig. 284), affectaient une forme circulaire; ce dernier est resté une des curiosités pittoresques des environs de Rome. Quant à l'édifice que l'on nomme le *Panthéon*, également à Rome, immense rotonde de quarante mètres environ de diamètre, surmontée par une coupole décorée de caissons à l'intérieur, ce n'était probablement qu'une salle, ayant appartenu à des thermes qui existaient sur cet emplacement, arrangée par Agrippa, gendre d'Auguste (26 av. J.-C.), et affectée à un culte (fig. 285). Contre cette rotonde est appliqué, comme un pronaos de temple, un portique surmonté d'un fronton qui forme une entrée grandiosement pompeuse.

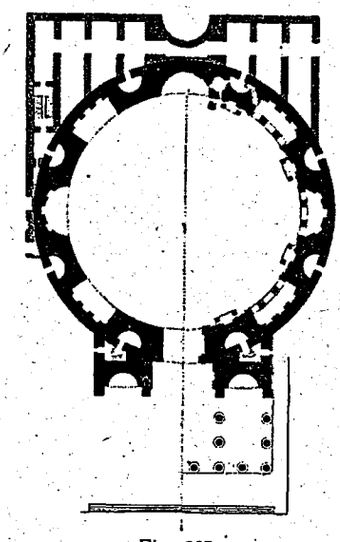


Fig. 285.

(1) L'église de la Madeleine, à Paris, n'est pas un temple grec; si elle paraît affecter incontestablement, à l'*extérieur*, des dispositions grecques parce qu'elle possède des colonnes autour d'une sorte de *cella*, c'est un temple absolument romain par ses colonnes *corinthiennes*; à l'*intérieur*, c'est un tout autre type, assez difficile à définir du reste, lequel, dans tous les cas, n'est pas du tout grec et médiocrement romain.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La basilique de Constantin (dite temple de la Paix), à Rome, est un vaste rectangle avec une nef centrale décorée de huit colonnes supportant des voûtes d'arêtes; il existe une analogie considérable entre ce système et celui des grandes salles des thermes. (Voyez plus loin, fig. 331.)

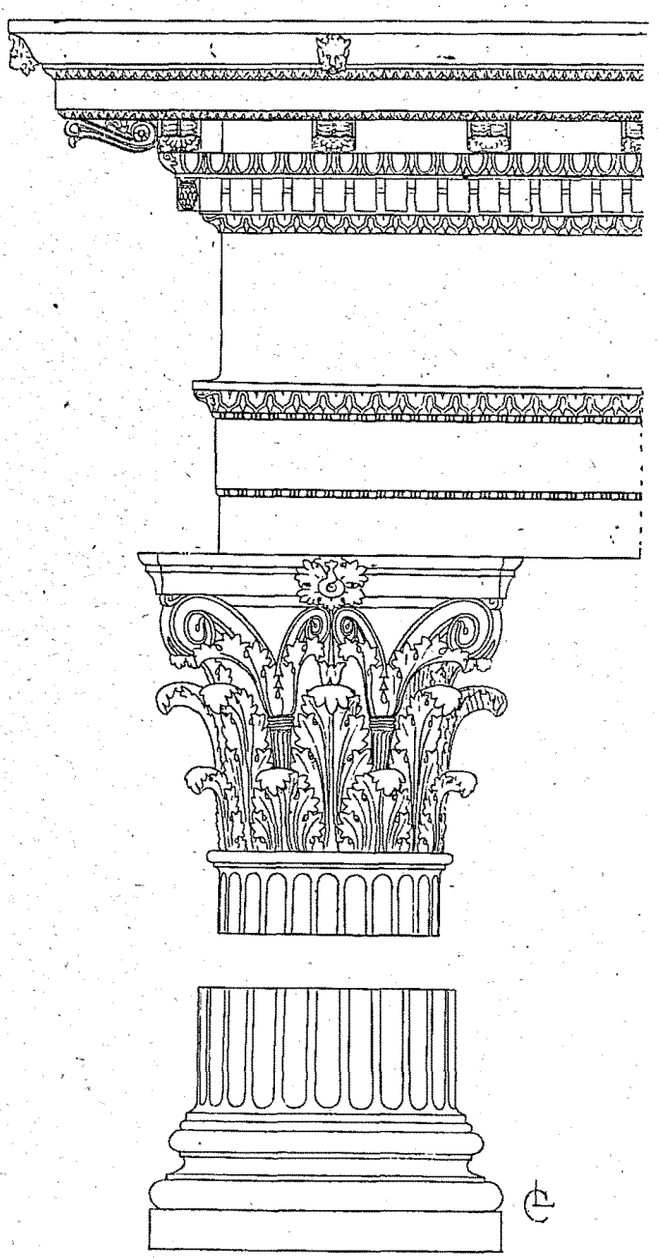


Fig. 286.

Il résulte de ce qu'on vient d'observer, qu'en définitive, la décoration même du temple romain continue, comme chez les Grecs, à reposer sur une ordonnance de colonnes avec entablement. Mais la magnificence impériale ne peut plus se contenter de l'ancien dorique et même de l'ionique; déjà le temple d'Apollon Didyme, à Milet, a offert un type qui amène à celui dit *corinthien*, où l'on a réuni toutes les richesses ornementales. Les Grecs, comme on l'a vu (fig. 149), l'ont sans doute créé au monument chorégique de Lysicratès; mais ce n'est qu'un édifice de petite dimension, tandis que le temple romain atteindra une ampleur qui n'a jamais été surpassée.

Le corinthien caractérise d'une manière absolue la puissance romaine; on le rencontre dans toutes les régions où elle a étendu son empire. Trop connu pour qu'il soit nécessaire de le décrire en détail, on en présente (fig. 286) le type le plus ordinaire.

Employé dans les conditions les plus diverses, il a eu sa splendeur dans l'antiquité romaine, renaît au XVI^e^ siècle et, dès lors, jusqu'à notre époque, il servira partout où une recherche de richesse l'imposera en quelque sorte. Il est facile de le critiquer; cependant, on n'a encore rien pu trouver qui le remplace dans les compositions où l'on cherche à s'inspirer de l'esprit de celles des anciens.

Mais, lui-même, ainsi que toutes les conceptions artistiques, varie dans ses applications; il y a de curieuses variantes à signaler, soit dans le chapiteau, soit dans l'entablement; on commencera par le chapiteau. Au *temple de Vesta à Tivoli* (fig. 287), le sentiment grec paraît plus intense; une grande rosace très découpée est placée sous l'abaque; la feuille d'acanthe est du genre de celles qu'on nomme frisées. Le *chapiteau du temple de Mars Vengeur à Rome* (fig. 288) offre une feuille d'acanthe de convention, dite d'olivier, qui est très fréquemment employée. Remarquez que, dans les ordonnances romaines corinthiennes, le chapiteau du pilastre est exactement composé des mêmes détails que celui de la colonne; le *chapiteau du pilastre du portique d'Octavie à Rome* (fig. 289) l'indique suffisamment; dans ce type, un *aigle* remplace le fleuron ou la rosace placés toujours au centre contre l'abaque; les feuilles sont celles d'une acanthe de convention dont l'usage deviendra le plus commun, de même que celle de notre type, figure 307. Au-dessus des deux rangées de feuilles supportées par l'astragale, se trouvent deux sortes de gaines feuillues, les *caulicoles,* d'où s'échappent les *volutes* ou *hélices*. Au chapiteau de Jupiter Stator, à Rome, les petites hélices du centre s'entre-croisent, et, des caulicoles, il naît de petits rinceaux qui s'allongent sur l'abaque.

Si on étudie avec soin la constitution même des *hélices* et des *volutes*, on ne tarde pas à remarquer qu'elles procèdent d'un principe métallique (fig. 290, tirée du chapiteau du portique du Panthéon), lequel s'étend réellement à l'ensemble du chapiteau; en effet, les membres divers sont un peu épars et paraissent comme appliqués

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

contre la corbeille. Cette observation peut aussi bien s'appliquer au monument chorégique de Lysicratès; du reste certains chapiteaux corinthiens ont été exécutés en bronze.

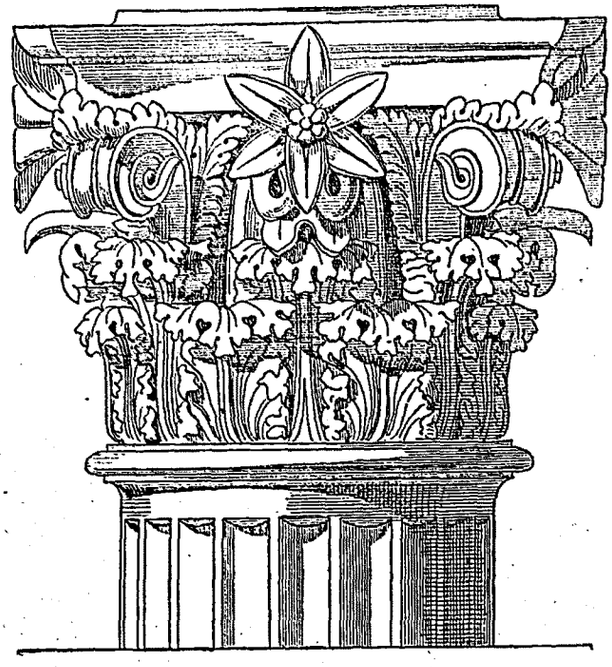


Fig. 287.

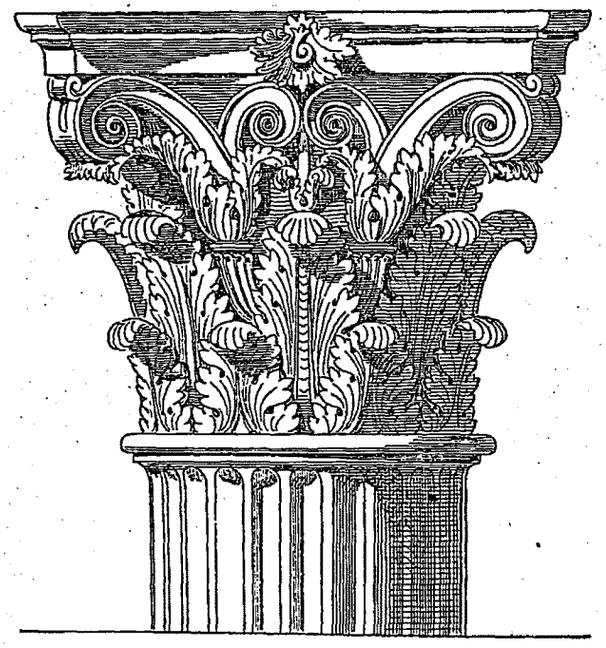


Fig. 288.

La magnificence se déploie encore plus dans l'entablement; les faces de l'architrave sont séparées par des moulures décorées de perles, les faces elles-mêmes sont quelquefois couvertes de feuilles et de palmettes. Toutes les moulures de la corniche offrent, dans la plupart des cas, un ou plusieurs rangs de *rais de cœur* (fig. 291), des *oves* (fig. 292) et des denticules. Des modillons, ou sortes

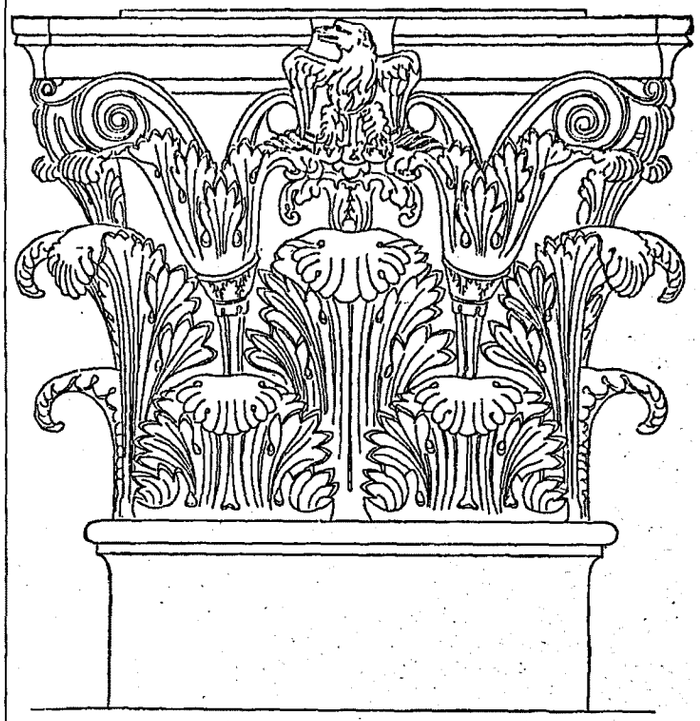


Fig. 289.

de consoles, semblent supporter le larmier (fig. 286), et les caissons, que forment ces modillons entre eux, sont remplis par de gracieuses *rosaces* (fig. 293 tirée du temple de Jupiter Stator à Rome) (1). On voit apparaître, dans la

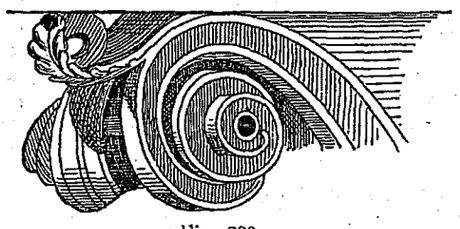


Fig. 290.

décoration des moulures de petites dimensions, un nouvel ornement en forme de *trèfle* (fig. 294) qui s'applique dans les mêmes circonstances que les rais de cœur, c'est-à-dire sur la moulure nommée *talon*.

(1) Une reproduction du corinthien de ce temple se vend à l'École des Beaux-Arts de Paris et est classée parmi les modèles officiels de l'enseignement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

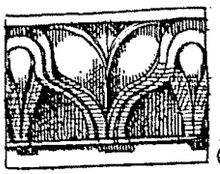


Fig. 291.

Sur la frise se développent soit des scènes figurées, soit de puissants enroulements de feuillages ou rinceaux, combinés avec des vases, avec des monstres à figure humaine et avec des *griffons*. Le type que l'on fournit (fig. 295) est un exemple d'un arrangement décoratif ingénieux, dû à l'esprit inventif des artistes de l'antiquité. Le *génie*, qui

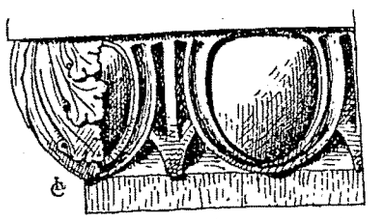


Fig. 292.

verse un breuvage quelconque à un *bouc ailé*, se termine par des feuillages qui, eux-mêmes, donnent issue à des rinceaux. Le placement des feuilles n'est pas arbitraire; celles latérales épousent les formes des cuisses; celle centrale montre, comme un tablier, sa nervure principale agencée de façon à prolonger la région pubienne. Ce type très original, qui fut sans doute observé par les artistes ultérieurs sur les monuments de l'antiquité, a été fréquemment reproduit ainsi qu'on le verra plus loin; le feuillage employé est celui de l'acanthe de convention : le type 295 provient du *Forum de Trajan* (1), musée du Vatican.

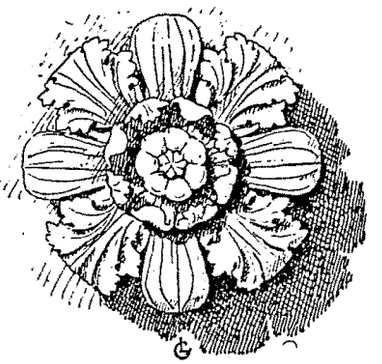


Fig. 293.

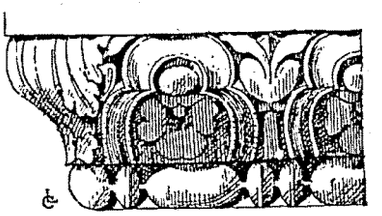


Fig. 294.

(1) Moulage à l'École des Beaux-Arts de Paris.



Fig. 295.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Au temple de Vesta, à Tivoli, la *frise* est décorée par une série de *guirlandes* (1), supportées par des *têtes de bœufs*, au-dessus desquelles se trouvent des rosaces ou *patères* (fig. 296); on a déjà fait remarquer le caractère très grec particulier à cet édifice (fig. 284 et 287).



Fig. 296.

Dans quelques monuments, et particulièrement dans les arcs de triomphe, le corinthien a été encore plus interprété. Les hélices sont remplacées par deux grosses volutes qui se rapprochent de celles de l'ionique et semblent sortir de derrière la corbeille, dont le rebord est décoré d'oves et de perles; l'entablement conserve sa richesse, mais ne comporte quelquefois pas de modillons. Le type que l'on donne (fig. 297) vient du *portique San-Venanzio* à Saint-Jean de Latran, à Rome, et aurait appartenu à l'ancien palais construit par Constantin; il a été dessiné par Letarouilly. Ce genre d'ordonnance est nommé le *composite*, mot qui ne veut rien dire, car tout est composite en décoration. Lorsque les exigences de l'emploi ne permettaient pas une ordonnance habituelle, les anciens eux-mêmes *composaient*, témoin le chapiteau de la figure 298, qui passe pour être étrusque et n'en est pas moins une heureuse conception.

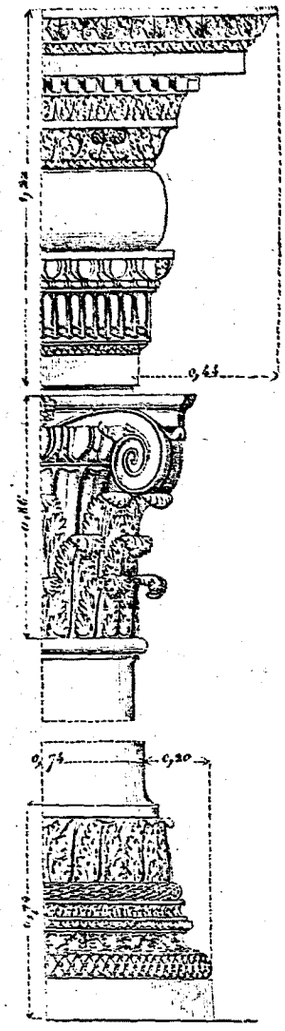


Fig. 297.

Ce serait sortir du cadre restreint de cet ouvrage que d'étudier toutes les variantes décoratives des moulures, des frises ou des faces d'architrave, tant elles sont nombreuses. On se borne à signaler encore les *postes* (1)



Fig. 298.

(fig. 299), puis les *canaux* (fig. 300), avec une variante de *trèfles* appartenant à une époque moins reculée.

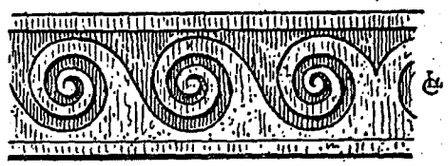


Fig. 299.

On a pu remarquer déjà, à plusieurs reprises, qu'il a été traité de l'*emploi de feuilles* dites d'*acanthe* (fig. 126, 127, 130, 286, 287, 288, 289 et 295). Sans revenir sur leur origine plus ou moins précise (voyez page 49), il est indispensable d'étudier leurs diverses transformations, et, pour cela, il faut aussi établir le langage qu'on emploie pour se reconnaître dans les diverses parties des feuilles.

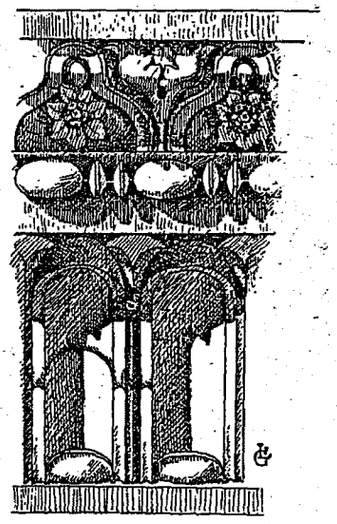


Fig. 300.

Une feuille complète se nomme, en botanique, le *limbe;* on nomme *découpures* les échancrures de son contour général; ces découpures peuvent être

(1) *Guirlande* (*Encarpa*, ἔγκαρπα ou *Serta*, pluriel de *Sertum*, στέμματα) arrangement de fleurs, de fruits et de feuilles en forme de feston (s'il s'agit de flocons de laine, le mot latin est *Infula;* le ruban qui lie la guirlande de fleurs, fruits et feuilles ou de flocons de laine se nomme en latin : *vitta* et son extrémité *tænia*).

(1) *Postes.* Ornement composé d'une série de volutes (et non de spirales) successives, se rattachant entre elles, donnant l'idée d'un objet qui court après un autre, ou ayant la forme du mouvement des vagues de la mer; cela lui a fait donner quelquefois le nom de *flots*. En conséquence, cet ornement se place de manière à ce que les courbes soient en dessus, comme dans la figure 299. En peinture, les postes se découpent par une teinte plus foncée placée au-dessus, de même que, en sculpture, le refouillement se fait dans une position identique. Bien remarquer la différence qui existe entre les postes et les méandres circulaires (voyez, plus haut, figure 279 et page 88).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

émoussées, *arrondies* ou *anguleuses;* le système de découpures pénètre quelquefois par masse à l'intérieur, formant ainsi des *incisions* qui se raccordent entre elles à un point que l'on nomme *œil*, en décoration, lequel correspond le plus souvent à une sorte de pli, se raccordant avec le

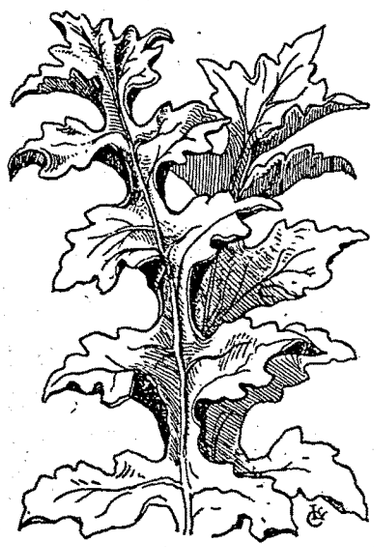


Fig. 301.



Fig. 302.

bas de la feuille, que l'on nomme *côte* et qu'il ne faut pas confondre avec les *nervures* qui parcourent la feuille, aboutissent aux pointes principales des incisions et se



Fig. 304.

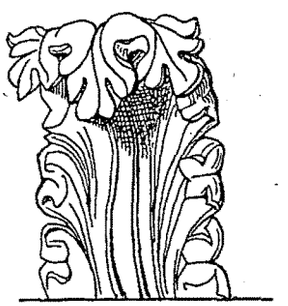


Fig. 305.

rattachent à la queue de la feuille ou *pétiole*. L'*acanthe* (ἄκανθα, épine) est une plante herbacée vivace, une espèce de chardon (fig. 301). Il paraît que celle que les Grecs

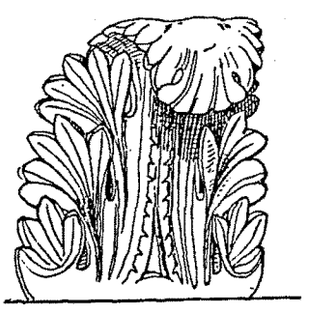


Fig. 306.

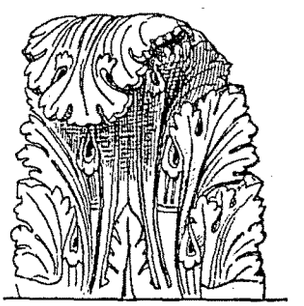


Fig. 307.

ont le plus imitée est l'acanthe dite *épineuse* (fig. 302); on la trouve au monument chorégique de Lysicratès, et à la tour des vents; elle figure aussi au chapiteau du temple

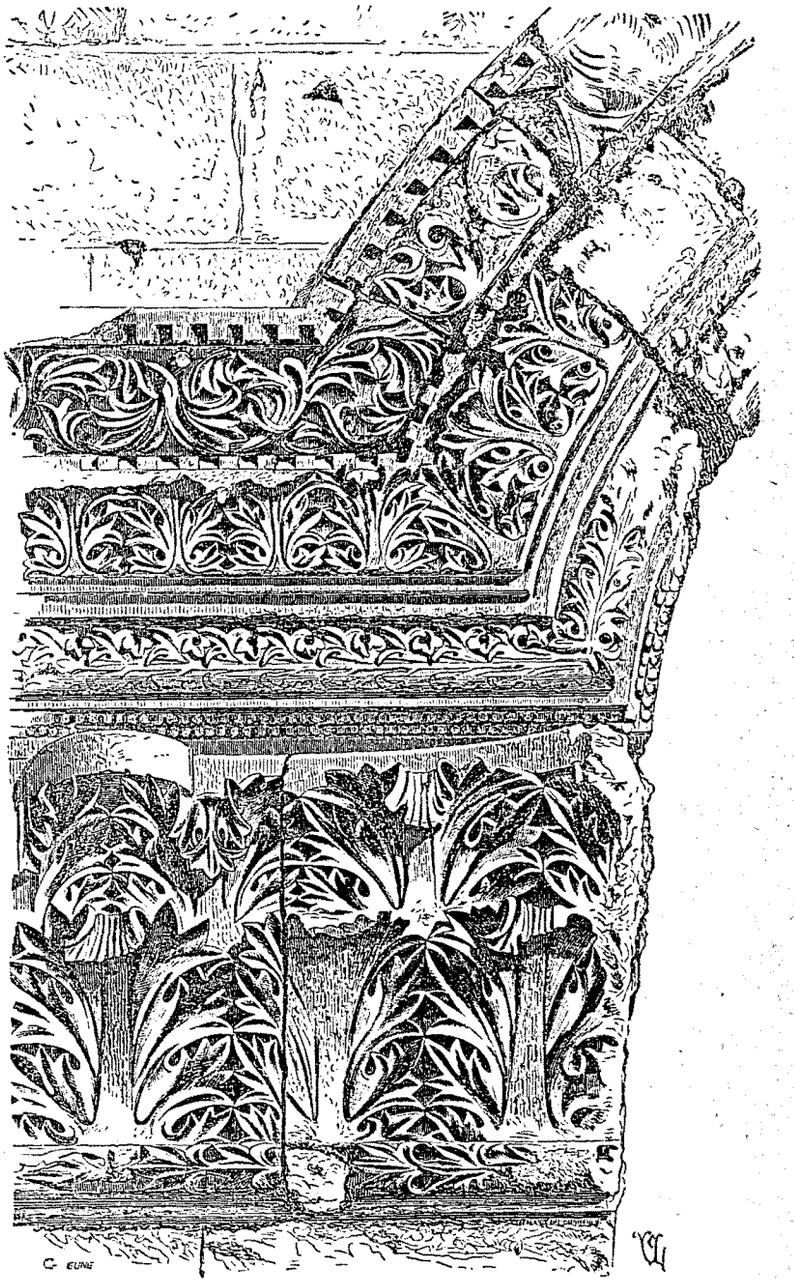


Fig. 303.

de Jupiter Olympien à Athènes, qui ne remonte qu'à Adrien. Dans la *porte dorée à Jérusalem* (fig. 303, d'après Viollet-le-Duc), contemporaine d'Hérode, selon plusieurs archéologues, on constate comment on lui a donné une physionomie qui constitue presque un premier art mélangé d'asiatique.

Quelquefois les incisions acquièrent une grande fermeté, comme dans la figure 304, et leur modelé est obtenu par une succession de refouillements en biseau : ce mode, employé dans la décoration grecque, se retrouve à Constantinople, puis en Europe, du IVe au Xe siècle. L'acanthe, dite *frisée*, du temple de Vesta à

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

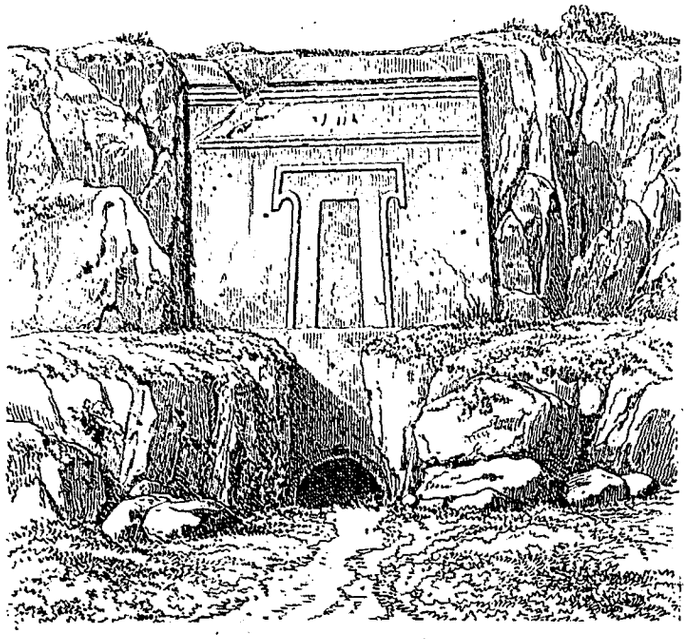


Fig. 308.

Tivoli (fig. 305), est plutôt une sorte de bouillon-blanc ou de chou gras. Quant à l'acanthe d'*interprétation*, dite d'*olivier* (fig. 306, temple d'Antonin et Faustine à Rome), c'est en vain que l'on cherche son point de départ; elle n'en est pas moins d'un emploi très utile, lorsqu'il importe d'obtenir dans la feuille des surfaces lisses par groupes d'incisions (1). La figure 307 représente une autre feuille d'acanthe d'*interprétation*, qui provient de l'arc de Septime-Sévère à Rome, laquelle sera presque généralement employée ultérieurement. Bien distinguer, dans toutes ces feuilles, les *côtes*, aboutissant aux yeux et les *nervures* aboutissant aux pointes principales des groupes d'*incisions*.

(1) Moulage de la feuille dite d'olivier du temple de Mars Vengeur à Rome, à l'École des Beaux-Arts de Paris.

Les anciens peuples de l'Italie se partagèrent dans leurs idées, soit pour l'inhumation, soit pour l'incinération des morts : chez les Étrusques, l'inhumation prévalut d'abord; mais à mesure que Rome triompha, l'habitude de l'incinération prit le dessus. A l'imitation des Égyptiens et de certains peuples asiatiques, les Étrusques ont creusé leurs premiers tombeaux dans le rocher; une *porte simulée* (fig. 308) paraît leur donner entrée, mais l'issue réelle est masquée par des terres rapportées. L'intérieur offre une *grande chambre*, autour de laquelle on a disposé des urnes et des sarcophages et dont les murailles sont couvertes de peintures (fig. 309, tombeau à Volaterra). Ce sont ces peintures qui, comme en Égypte, ont



Fig. 310

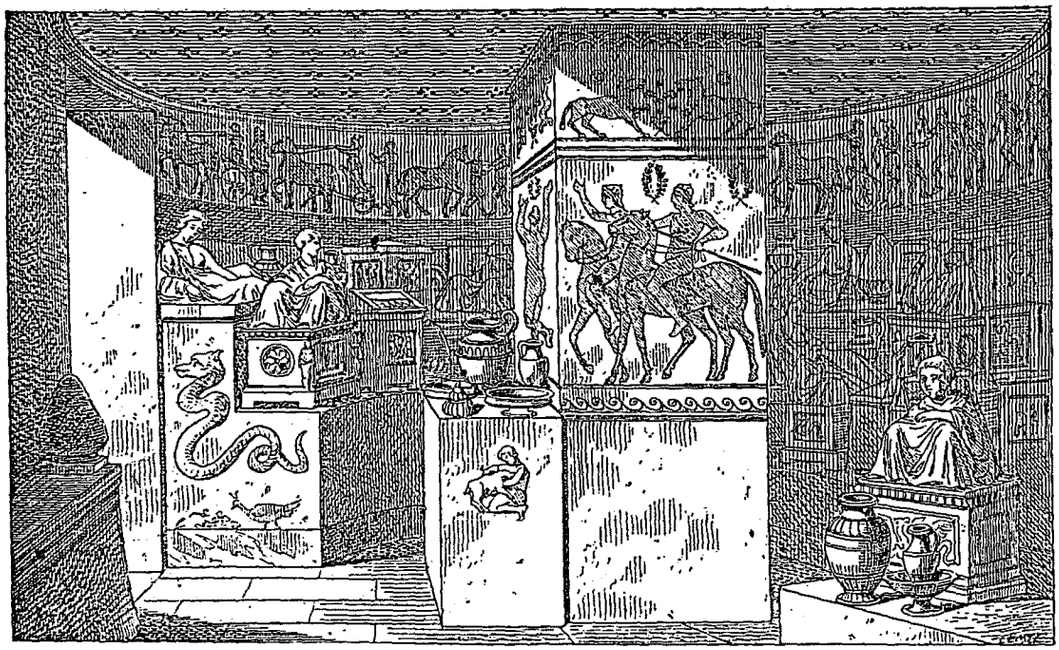


Fig. 309.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

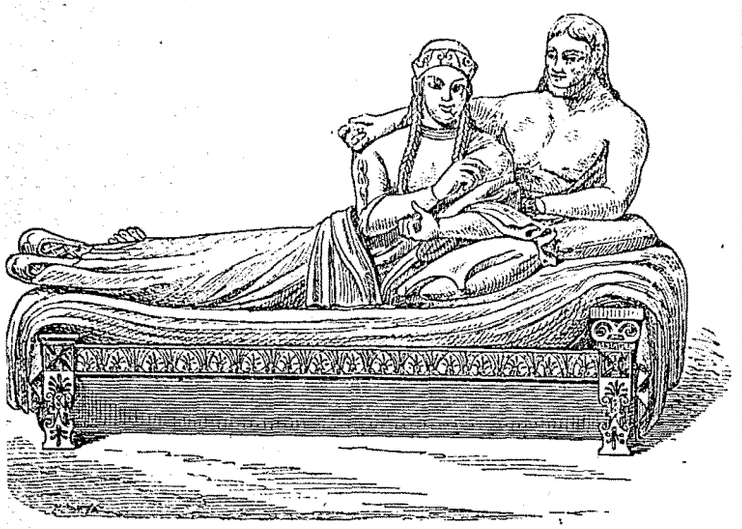


Fig. 311.

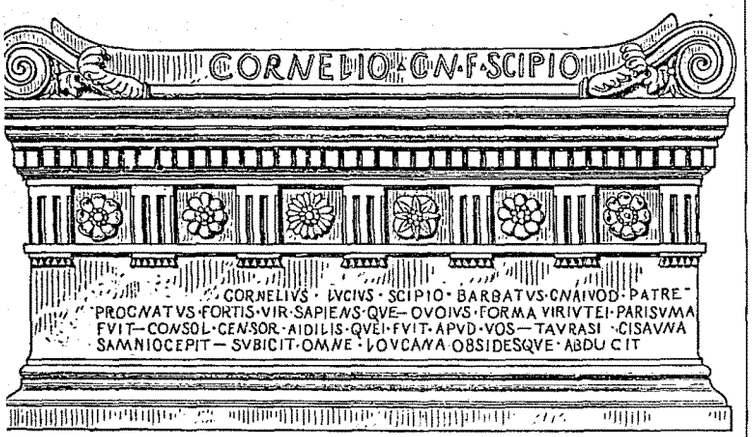


Fig. 312.

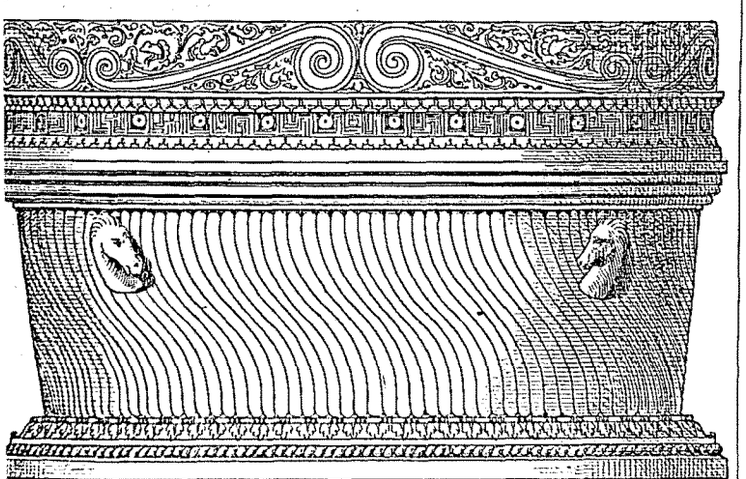


Fig. 313.

fourni les notions que l'on possède sur les mœurs de ce peuple, puisqu'on y reproduisait au naturel tous les objets qui avaient servi au défunt et les scènes qui se rapportaient à son existence. Une *stèle* (fig. 310), qui est au musée de Florence, offre un type excessivement bizarre et des plus intéressants au point de vue de l'ornementation et de l'ethnologie étrusque; il est regrettable que l'archéologue qui l'a donnée, T. Desjardins, architecte de Lyon, n'ait pas expliqué où elle a été trouvée.

Plus tard, les Romains ne négligèrent pas plus que les Étrusques leur demeure dernière. Les bordures des voies qui conduisent aux portes des cités sont garnies par des monuments de dimensions et de formes diverses, suivant la richesse de leurs propriétaires; mais le but est toujours le même : posséder un intérieur rappelant l'habitation humaine, et, si la famille est nombreuse, ce sera en raison de son accroissement, de ses clients et de ses serviteurs, que l'on fera un tombeau entouré de petites niches, où chaque défunt aura l'urne funéraire contenant ses cendres, accompagnée quelquefois de son buste.

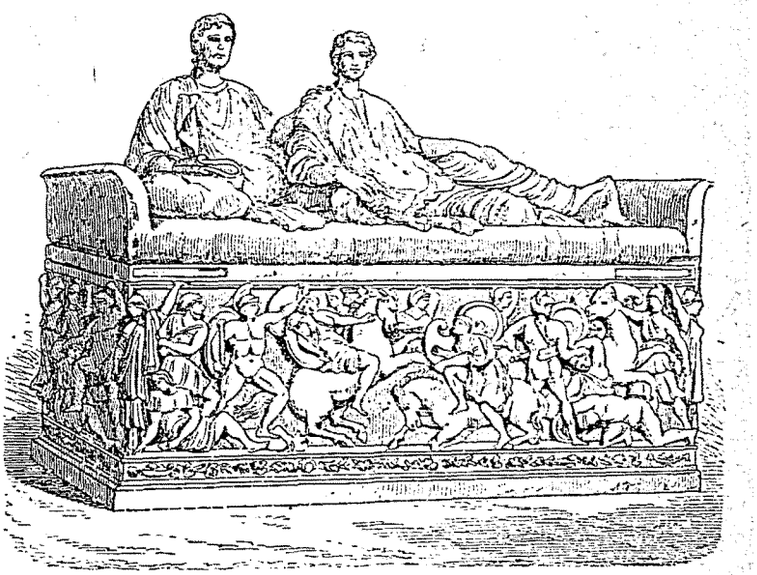


Fig. 314.

Lorsque le corps n'avait pas été incinéré, on le déposait dans un *sarcophage*. Le plus remarquable, parmi ceux qui remontent à une époque étrusque, est celui en terre cuite du musée du Louvre (fig. 311), dont les figures ont un type oriental, en même temps que les ornements du lit funèbre sont absolument grecs; il provient de Cœré.

Du tombeau souterrain des Scipions, sur la voie Appienne, vers Rome, l'édifice qui existait au-dessus ayant disparu, il est resté le célèbre *sarcophage*, transporté au Vatican, de *Cornelius Lucius Scipio Barbatus*, le vainqueur des Samnites; ce monument, en pierre de couleur grise, est le modèle du genre (fig. 312). Dans le tombeau circulaire de Cecilia Metella, non moins réputé à cause de sa belle frise en marbre, avec guirlandes et bucranes (1),

(1) *Bucranes*, têtes de bœufs desséchées; voir plus loin, figure 368.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

on a aussi trouvé le *sarcophage* reproduit dans la figure 313. Celui-ci est de forme elliptique et cannelé en forme d'S, pour mieux épouser la courbe extérieure. Ces cannelures se nomment *strigiles*. Le corps du sarcophage est souvent décoré de bas-reliefs, et surmonté, comme dans la période étrusque, de la représentation des personnages défunts. Tel est celui de la figure 314 : les bas-reliefs représentent un combat d'amazones.

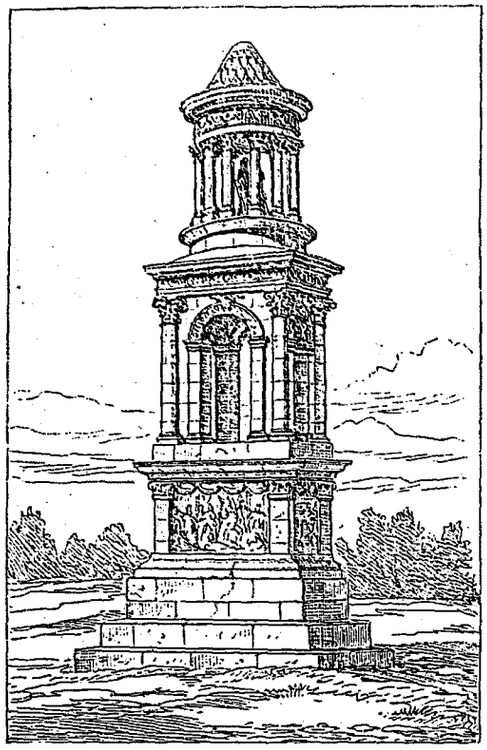


Fig. 315.

Dans toutes les régions, les *monuments funéraires*, par suite de leur position même, très apparente, conservèrent une structure décorative. Tel est celui que l'on voit à *Saint-Rémy*, en France, non loin d'Arles (fig. 315), composé de trois zones superposées et de 19 mètres environ de hauteur. La première zone est un stylobate quadrangulaire orné de bas-reliefs représentant des combats; au-dessus est une ordonnance corinthienne enfermant une arcade; la partie supérieure est comme un petit temple de dix colonnes supportant un entablement surmonté d'une calotte parabolique.

Près de *Mylasa*, en Carie, au sud-ouest de l'Asie Mineure, est un *mausolée* extrêmement curieux : le soubassement renferme la chambre sépulcrale; il est surmonté d'une ordonnance dont les chapiteaux ne manquent pas d'originalité. Ce monument (fig. 316) paraît remonter tout au plus au IIe siècle de notre ère.

Dans la vallée de Josaphat, remplie de monuments funèbres, est le *tombeau* dit d'*Absalon* (fig. 317), que l'on

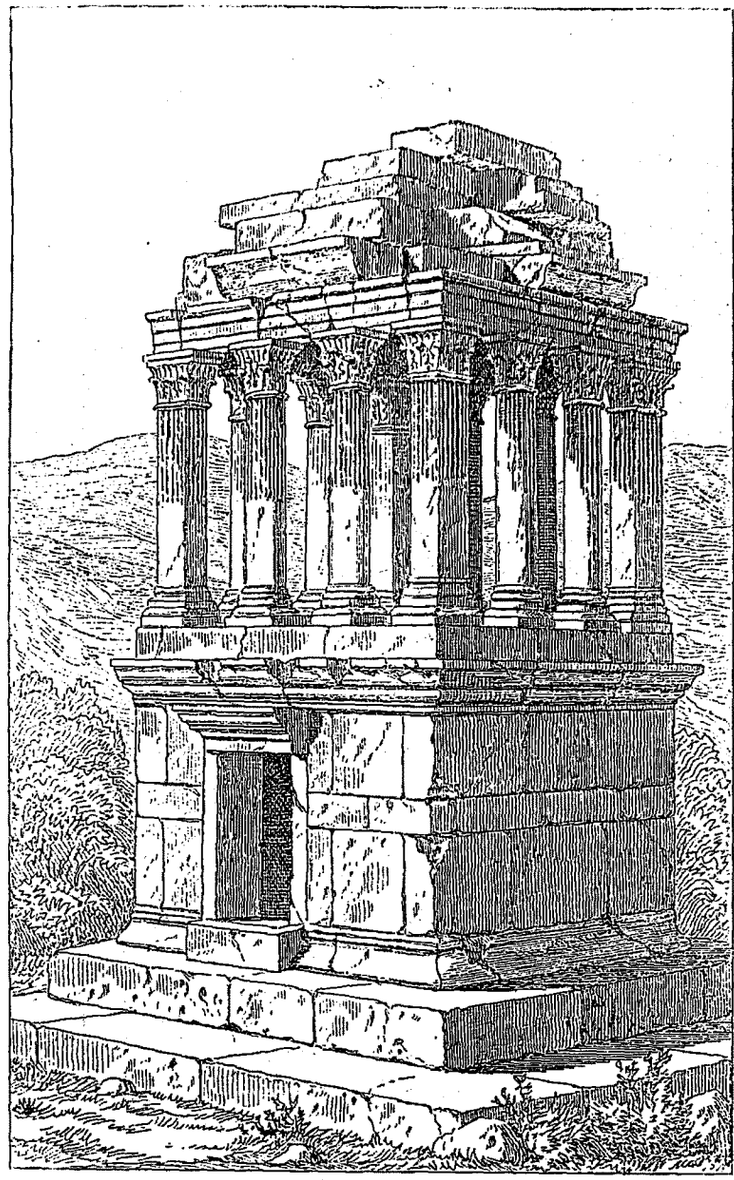


Fig. 316.

croit contemporain d'Hérode. Pour la base, c'est un monolithe dépouillé du roc; la partie supérieure est en maçonnerie. On y observe une ordonnance ionique, avec pilastres aux angles, surmontée d'un attique, puis d'une tour ronde que couronne un cône curviligne. La base est à demi enterrée sous les pierres que, depuis des siècles, les Juifs jettent contre cette tombe qu'ils croient, on ne sait guère pourquoi, maudite.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

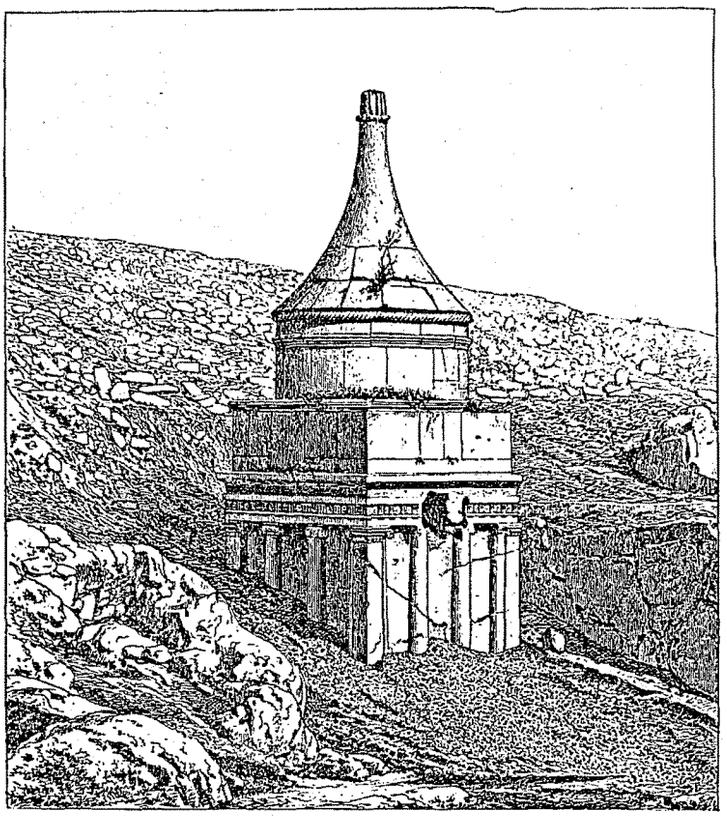


Fig. 317.

Sur les mêmes rochers est un riche fronton qui couronne l'entrée d'un *tombeau* dit *des Juges*, et, par d'autres, *de Josaphat* (fig. 318), les archéologues n'ayant pu se mettre d'accord sur la date de la dédicace de ce monument. Ce qui paraît incontestable, c'est qu'il est empreint de l'influence grecque et qu'on y constate l'acanthe, dite épineuse, dans les rinceaux qui décorent son fronton. On trouve ainsi, dans toutes les régions, des interprétations décoratives qui amènent, par des nuances excessivement douces, aux transformations d'influence byzantine. Le type en question montre des raccords de rinceaux opérés sur l'issue d'un culot qui émerge lui-même de la même manière; les terminaisons consistent en un épanouissement de feuilles. Évidemment on n'est pas en présence d'un artiste absolument expérimenté; toutefois, il est utile d'étudier ces tentatives de composition décorative à une époque qui, pour être douteuse, n'en est pas moins reculée.

Le nombre des monuments funéraires de la domination romaine est considérable, indépendamment de ceux des voies qui entourent Rome et Pompéi. On en trouve en Europe, en Asie et en Afrique, et tous marqués d'un caractère original et pittoresque. Le plus important comme dimension est celui de l'empereur Adrien, à Rome, si colossal qu'il est devenu le château Saint-Ange.

Dans tous les cas, il n'y a jamais rien de lugubre dans la sépulture antique : ces peuples, en plaçant leurs tombeaux le long de leurs voies principales, s'y arrêtaient volontiers, et quelques familles y disposaient des bancs circulaires qu'on a nommé *exèdres*. Ce n'est qu'au XVII^e^ siècle, en Europe, qu'on a commencé à employer des emblèmes de désespérance, tels que les crânes et les tibias dénudés, oubliant ainsi que la mort est l'heure où doit se réaliser l'espoir d'une vie meilleure.

C'est donc ici le moment d'examiner les tombes souterraines de Rome, dites *catacombes*, lesquelles n'offrent non plus rien d'attristant; ce genre de sépulture fut pratiqué dans d'autres points de l'empire. Il n'était pas clandestin; les chrétiens profitèrent du respect des morts et de la protection que les mœurs et les lois existantes leur assuraient, pour y pratiquer leur culte. En principe, les pasteurs de l'Église ne furent pas favorables aux représentations et aux décorations; mais il y a quelque chose de plus puissant qu'eux, c'est le sentiment populaire, qui tend toujours à incarner ses idées et ses croyances sous des formes sensibles; et, comme le peuple romain renfermait dans son sein des artisans qui venaient de faire de la décoration usuelle, ces artisans appliquèrent leurs thèmes ordi-

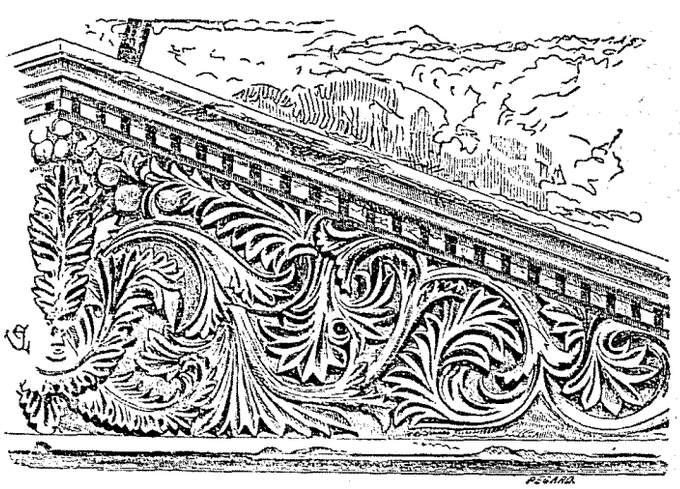


Fig. 318.

naires, sinon leur idéal, à l'embellissement de ces lieux souterrains qui furent des sépultures et parfois des sanctuaires. Les types païens furent ainsi utilisés sans recherche d'un mysticisme trop compliqué.

A l'arcosolium (tombeau surmonté d'une niche voûtée

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

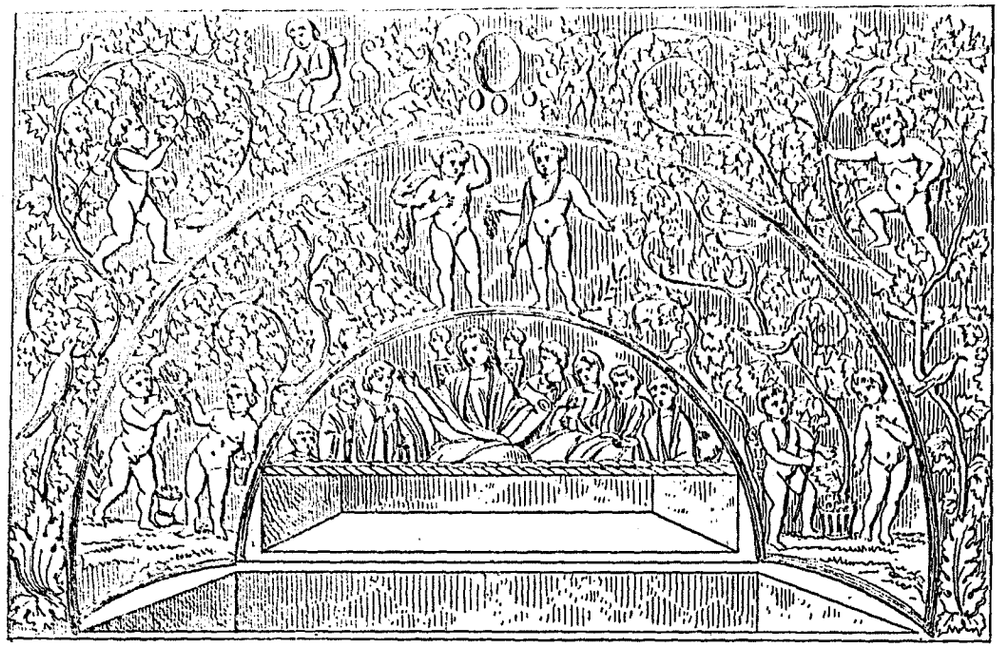


Fig. 319.

navire, etc., etc. Il ne faut pas oublier que, par décision du concile d'Elvire (303), il fut défendu, de peur de profanation, de placer des tableaux dans les églises et de peindre sur les murailles « ce qui est vénéré et adoré. » Cette décision, si elle ne s'étendit pas à l'Italie, a néanmoins conduit à distinguer que les plus anciennes peintures ont dû être trouvées dans les chambres des catacombes, auxquelles il faut attribuer la date la plus reculée, tandis que les chapelles qui appartiennent à la dernière période des excavations, c'est-à-dire au temps du concile d'Elvire, sont pauvrement décorées ou n'offrent aucun vestige de peinture.

en demi-cercle) *de Domitille*, le Christ est assis au milieu de ses disciples; mais, tout autour, sont de petits génies vendangeurs, tous profanes, avec des *rinceaux de tiges de vigne* (fig. 319).

A la *nécropole de la voie Ardéatine* (fig. 320), Orphée, avec un *bonnet phrygien*, attire les animaux sauvages au son de sa *lyre*. Pour les peintres de ce temps, il symbolise le Christ dont la parole va réunir les hommes sous une même loi de charité; le bon Pasteur tient quelquefois la flûte de Pan. Mais il y a d'autres points essentiels à retenir : le *nimbe*, ou auréole circulaire, entourant la tête du Christ et des saints, est rarement employé; le monogramme du Christ, composé des lettres grecques X et P, ne figure jamais avant Constantin; la croix est la plus rare des représentations; mais elle est volontiers figurée par un homme priant debout, les bras étendus; le T en est plus tard le tracé symbolique. Le Christ n'offre pas un type conforme à la tradition qui s'est établie plus tard; les artistes ne s'appliquaient qu'à en faire le plus beau des hommes. La Vierge Marie est représentée quelquefois en *orante* (femme debout en attitude de prière), mais sans nimbe, bien entendu, et pas toujours avec un voile; c'est ce qui éloigne cette détermination de l'esprit des observateurs. Les peintres ont employé les emblèmes qui s'adaptent avec la morale chrétienne : la colombe, les poissons, le pain, l'agneau avec un vase et un bâton pastoral, le vase, le

A cinq kilomètres au nord de Civita-Castellana, sur la route de Florence à Rome, sont les ruines de l'antique ville de Faléries (*Falerium Novum*), fondée par les Romains vers 241. On remarque encore dans ses remparts



Fig. 320.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

une *porte* que des écrivains attribuent aux Étrusques (fig. 321) : il n'importe ; elle est d'un beau caractère dans sa simplicité, avec ses nombreux voussoirs extradossés

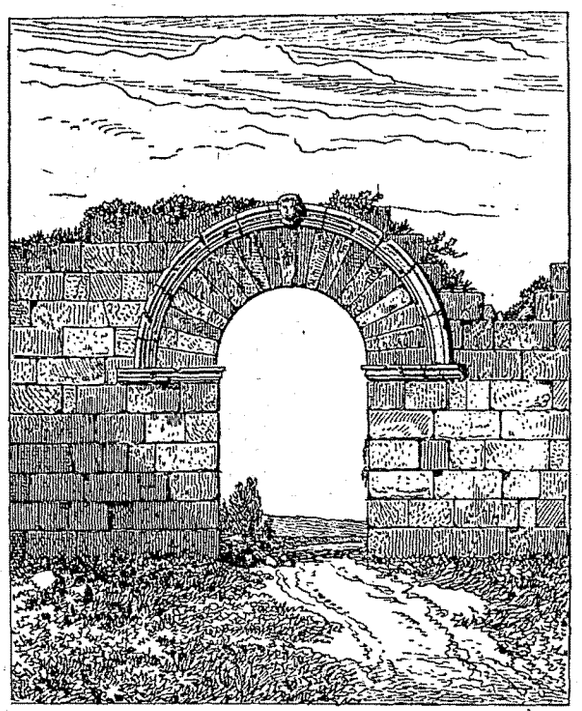


Fig. 321.

qui reçoivent une moulure, puis, au sommet, une tête humaine qui semble rappeler l'usage barbare de couper les têtes des vaincus et de les clouer aux portes des villes.

Les *portes fortifiées* romaines sont encore nombreuses ; parmi les plus riches, on peut signaler celle,

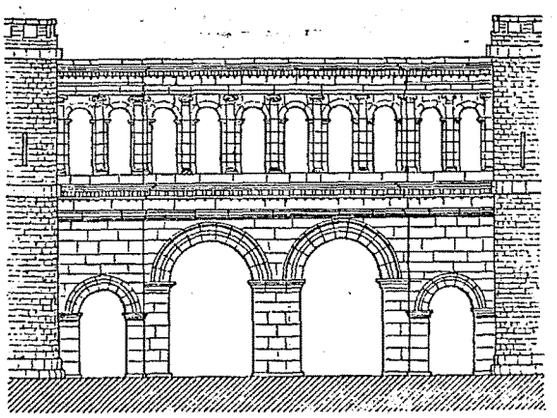


Fig. 322.

dite de Saint-André, à Autun ; elle ne paraît pas remonter au delà du v^e^ siècle. C'est une belle composition tant au point de vue décoratif qu'à celui de sa destination rationnelle : deux grandes baies pour les voitures, deux petites pour les piétons (fig. 322). Les *arcs de triomphe* conservés ne sont pas moins nombreux ; ils constituent, par leur destination même, le caractère le plus absolument décoratif. Les premiers furent, sans doute, temporaires comme ceux que l'on élève encore de nos jours ; toutefois, les empereurs ne pouvaient se satisfaire de cette marque de vanité éphémère. Les plus simples de ces monuments se sont d'abord composés d'une seule arcade, tels ceux de Titus, à Rome, et celui de Saint-Remi, en France ; d'autres en ont deux, comme ceux de Vérone, de Langres et de Saintes. Quand ils en ont trois, comme celui d'Orange, en France, ou celui *de Constantin*, à Rome, les deux arcades latérales sont plus

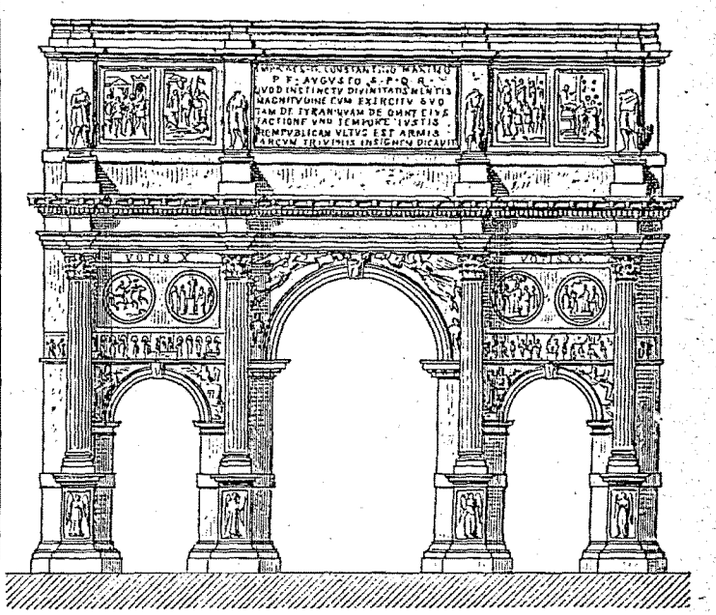


Fig. 323.

petites. Ce dernier (fig. 323) a été construit avec les débris d'un édifice analogue de Trajan, lesquels ont été employés surtout dans la partie supérieure ; son ordonnance et ses proportions ont une grande allure. On doit ranger, dans la catégorie des monuments commémoratifs, les *colonnes* colossales, telles que celles dites *Trajane* et *Antonine, à Rome*. La première, œuvre d'Apollodoros de Damas (1), a été élevée en souvenir des victoires que Trajan remporta sur les Daces ; le fût est décoré de vingt-trois blocs de marbre blanc de Carrare, sur lesquels se développe, en hélice, un bas-relief qui ne comporte pas moins de 2500 figures.

(1) Voyez, plus loin, la figure 900, pour la représentation de cette colonne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

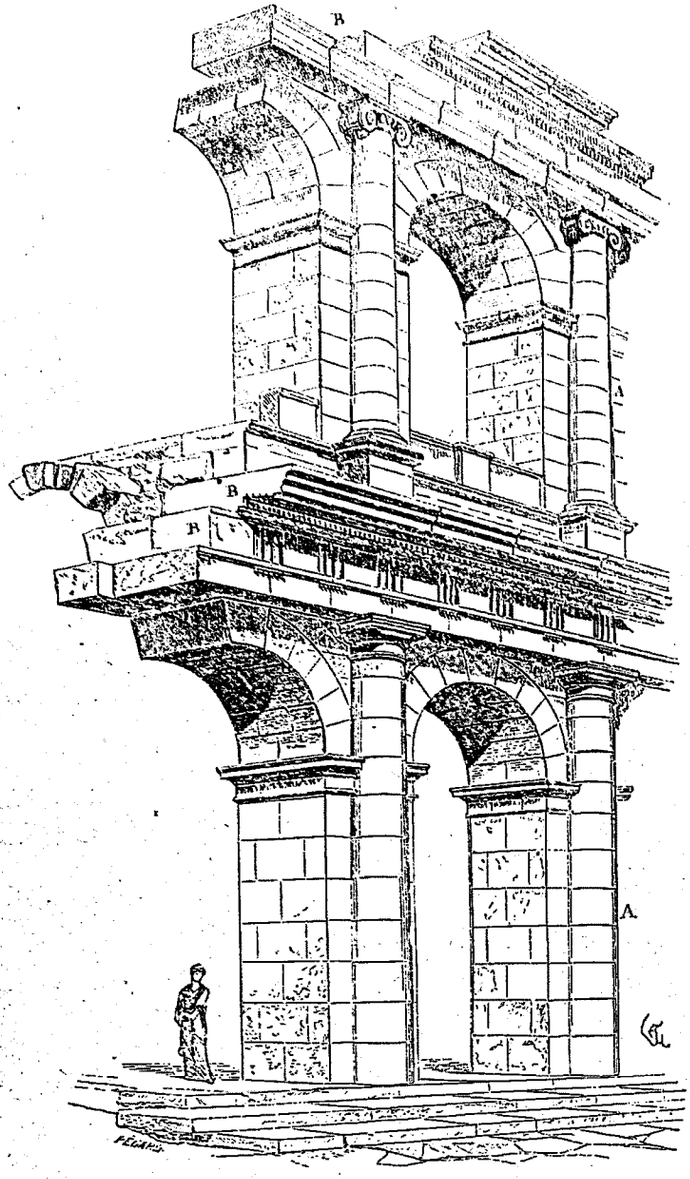
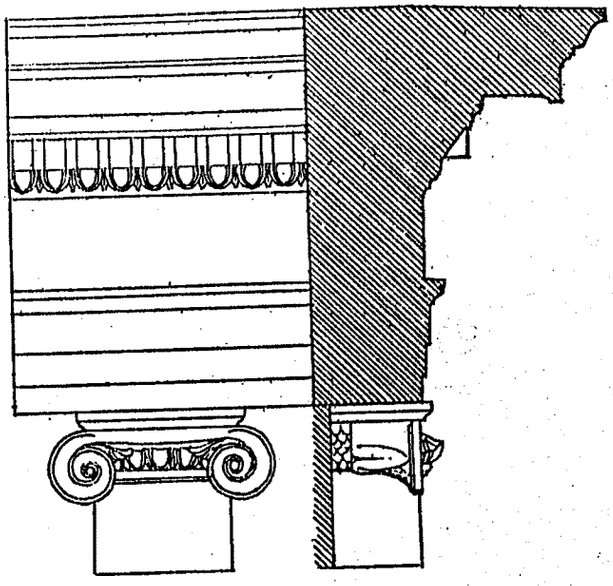


Fig. 324.



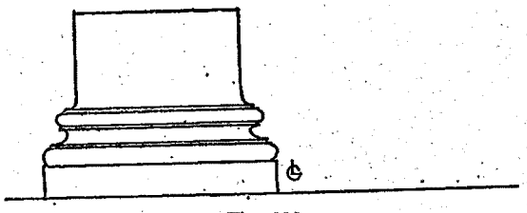
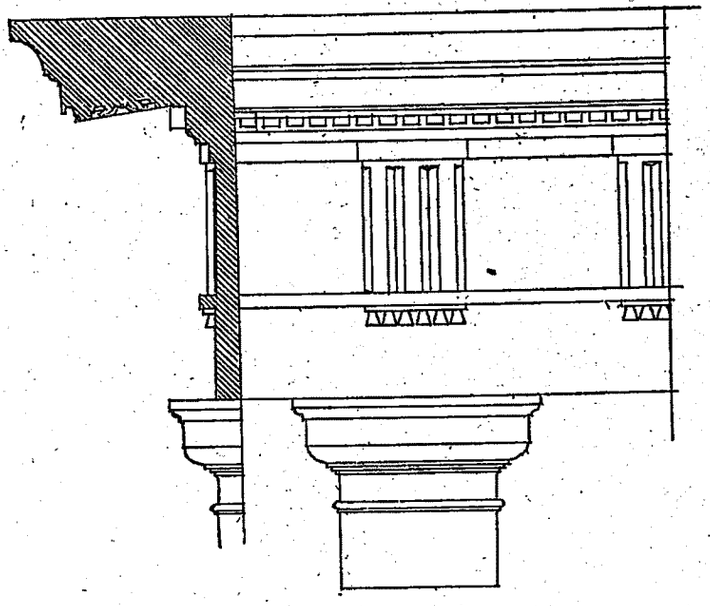


Fig. 326.



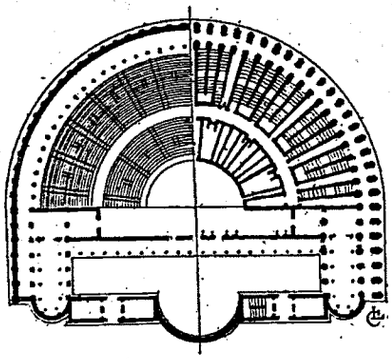


Fig. 325.

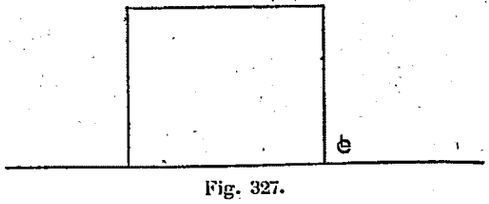


Fig. 327.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On a pu déjà concevoir l'ampleur et la magnificence avec lesquelles les édifices romains étaient construits; mais l'arcade n'y a joué encore qu'un rôle accessoire; c'est au *Théâtre* dit de *Marcellus*, construit par Auguste, à Rome, qu'on peut déjà se rendre compte de son emploi devenu indispensable pour répondre aux exigences de nouveaux programmes (fig. 324 à 327).

Le théâtre grec utilisait les flancs d'une colline pour ses gradins, ou se construisait en bois; dans tous les cas, il était de dimensions restreintes, le luxe d'architecture étant réservé pour la scène. Mais, pour supporter dans l'air un vaste système de plan incliné rayonnant, les

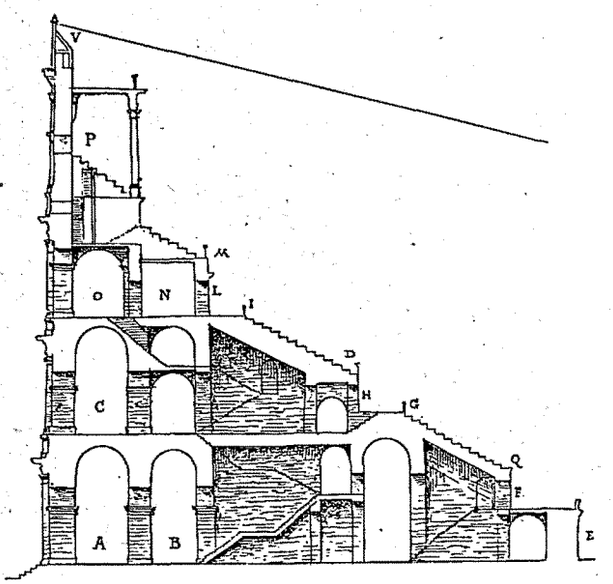


Fig. 328.

Romains durent construire plusieurs galeries qui ne purent être couronnées que par des voûtes étagées aboutissant nécessairement à une enveloppe très solide où ces voûtes apparurent en forme d'arcades; la moitié, à droite, de la figure 325, indique ces voûtes concentriques, et la figure 324 l'appareil des arcades extérieures. C'est donc d'une critique absolument oiseuse que de comparer les édifices grecs, où il n'y a que des plates-bandes, aux édifices romains, qui n'auraient pu se construire sans voûtes et sans arcades; les moyens sont la conséquence des programmes, comme la richesse est celle de l'effet décoratif recherché.

Voici donc le motif pour lequel les architectes du théâtre de Marcellus ont appliqué à l'extérieur deux ordonnances, *dorique* et *ionique*, constituant un art nouveau (fig. 326 et 327), lesquelles, tout en différant de celles de la Grèce, possèdent un mérite si incontestable qu'elles sont encore considérées parmi les plus beaux types de ce genre (1). En outre, au point de vue de la stabilité, les colonnes engagées constituent comme des contreforts, et les entablements comme une ceinture qui relie l'ensemble. La superposition des ordonnances n'est pas non plus une « liberté prise », comme on a dit quelquefois, vis-à-vis des traditions grecques; on se demande vainement ce qu'on aurait bien pu faire autrement, par prétendu respect pour ces traditions.

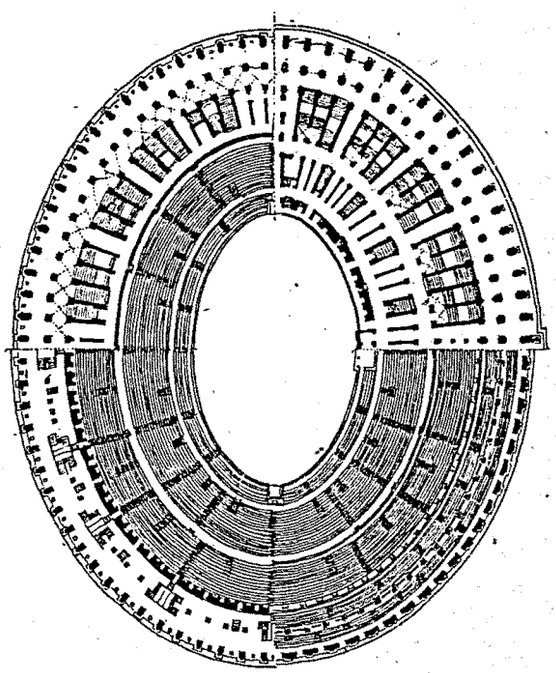


Fig. 329.

Eût-il été naturel de placer (fig. 324) l'une sur l'autre et telles quelles, en A et en A, les ordonnances doriques et ioniques des figures 116 et 120, conçues pour des temples? Toutes les masses B, B, B, supportées par des arcades, s'appareillent avec une science profonde pour résister aux poussées divergentes. On verra plus loin que le même principe a été employé dans les amphithéâtres, qui ne sont, en réalité, que deux théâtres accolés sous une forme elliptique. Quant à l'effet produit par cette précinction, on ne saurait contester qu'il est d'une beauté et d'une puissance qui n'ont jamait été surpassées.

De nombreux théâtres ont été construits sur ces données dans le monde entier, et ceux qui ont été conservés intacts, comme celui d'Aspendos, en Asie Mineure, de l'architecte Zénon, fils de Théodore, sous Marc-Aurèle (ou Lucius Verus), sont encore l'objet d'une admiration stupéfiante pour leurs bien rares visiteurs!

(1) Le Dorique et l'Ionique du théâtre de Marcellus figurent parmi les modèles officiels de l'enseignement public en France; on peut s'en procurer les moulages à l'École des Beaux-Arts.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Au théâtre, l'action se passe nécessairement sur un seul point, qui est la scène, tandis que les jeux et les courses exigent une arène autour de laquelle se groupent les spectateurs. La nature des spectacles caractérise une nation, et ceux des Romains les font haïr : il semble qu'ils abusaient de l'homme. Et comment s'étonner ensuite qu'il y ait eu, à la fin de l'empire, autant de ministres et de brutes sanguinaires, lorsqu'on avait construit à Rome un amphithéâtre où pouvaient s'entasser près de cent mille spectateurs du carnage des bêtes et de l'agonie des gladiateurs!

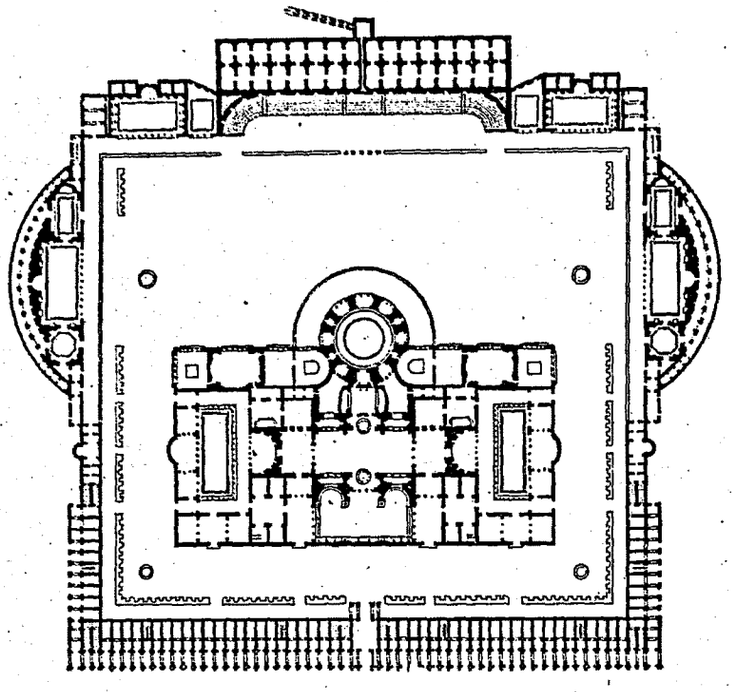


Fig. 330.

Oh! c'était admirablement compris, si on se figure le coup d'œil, unique en son genre, de cet immense estuaire (188 mètres sur 156), inauguré en 80 de notre ère, par Titus, le *Colisée* (fig. 328 et 329). En E est un mur supportant une plate-forme élevée au-dessus de l'arène, qu'elle circonscrivait, et assez haute pour mettre les spectateurs à l'abri des atteintes des animaux féroces. Cette plate-forme (*podium*) renfermait les places destinées au souverain, aux sénateurs, aux principaux magistrats, aux vestales, aux préteurs, à l'ordonnateur des fêtes et aux personnages de distinction; on y arrivait par les entrées F. De Q en G est une première série de gradins (*mœnianum*), pour les chevaliers; on y arrivait par les entrées H. Au second mœnianum D I se plaçaient les tribuns et les simples citoyens, qui y arrivaient par des escaliers intérieurs conduisant au deuxième étage du portique extérieur O N, d'où on sortait par les portes L : là se trouvait un mur enrichi d'une belle décoration. Puis venait un dernier mœnianum M P, avec des gradins de bois dont une partie était couverte par un portique (sans doute pour les femmes). Les jours de représentation tout cet ensemble était recouvert par un immense *velarium* ou tente de couleur V, amarrée à des mâts supportés à l'extérieur par des consoles, et manœuvrée par des marins de la flotte. A l'extérieur, on constate trois étages d'arcades, le rez-de-chaussée A B, avec une ordonnance de demi-colonnes doriques, le premier C, ioniques, le troisième O N corinthiennes; le quatrième P avec pilastres corinthiens, et masquant le mœnianum à gradins de bois, est seulement percé de fenêtres.

On construisit des amphithéâtres plus petits dans toutes les villes principales de l'empire.

Après l'amphithéâtre viennent les *Thermes*, et nuls édifices ne peuvent se comparer avec ceux de Rome antique. Comme on l'a écrit : « le bain d'aujourd'hui n'est qu'un nettoyage; alors c'était un plaisir et une institution gymnastique » (1).

On reste confondu en pensant que, dans ceux de *Caracalla* (fig. 330), 3,000 personnes pouvaient se baigner à la fois, et qu'il en existait encore à Rome plusieurs autres. On avait réuni dans ces édifices tout ce qui peut flatter les yeux et récréer l'imagination. Aussi, c'est dans leurs ruines que l'on a trouvé les magnifiques statues qui nous donnent l'idée de la statuaire antique (2); c'est dans les Thermes de Titus que les artistes surpris puisèrent l'idée de la décoration que l'on nomme encore à tort *arabesques*.

Les trois grandes salles centrales du plan (fig. 330) sont pour la natation, le bain chaud et le bain de vapeur; à droite et à gauche se trouvent les salles secondaires pour l'entrée, pour les vêtements et les accessoires; puis, tout autour, dans le grand péribole (3), les lieux de réunion, la bibliothèque, les espaces découverts pour les jeux, les gradins pour les spectateurs, etc., etc. Au fond, les réservoirs d'eau; en avant, les cabines particulières.

(1) Taine.

(2) Dans les Thermes de Titus : le groupe de Laocoon; dans ceux de Caracalla : Hercule Farnèse, le torse antique, le Taureau Farnèse, les deux Gladiateurs, la Vénus Callipyge, etc., etc.

(3) 400 mètres de longueur sur 350 mètres de largeur à l'extérieur.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La figure 331, dessinée par Viollet-le-Duc, donne une idée de la construction et de la décoration de la salle centrale (le bain chaud, *caldarium*), dans laquelle de grandes colonnes corinthiennes, surmontées de leur entablement, supportent les retombées des voûtes d'arête. Ce système, sans doute, donne prise à la critique, l'entablement n'ayant de raison d'exister qu'autant que, comme linteau, il se prolonge d'une colonne à une autre; plus tard, il sera supprimé dans cette circonstance. Toutefois, il ne convient peut-être pas de se montrer aussi exigeant vis-à-vis d'artistes qui innovaient sans cesse, et qui n'osaient pas rompre aussi rapidement avec la tradition.

Le bain de vapeur (*laconicum*), grande salle circulaire, est l'analogue de celle que l'on a citée à propos du Panthéon (fig. 285), dans lequel les réduits destinés aux baigneurs sont devenus des sortes de chapelles.

Il semble que la cité antique n'avait rien de commun avec la ville moderne, véritable collection administrative de logis au milieu d'autres logis, où l'on n'est qu'entreposé, comme on pourrait l'être ailleurs. Tandis que les anciens paraissent avoir concentré une existence presque oisive dans la cité, nous n'y voyons que le champ de nos intérêts et de notre industrie; les plaisirs et les arts sont l'objet d'affaires plus ou moins rémunératrices pour ceux qui les vendent. On vient d'étudier les temples, les théâtres, les cirques, les thermes de la cité antique; ces gigantesques conceptions font bien sentir que, dans ces temps, la vie publique était tout; la vie privée, si importante pour nous, se trouvait fort réduite.



Fig. 331.

Par une circonstance singulière, deux villes anciennes sont parvenues jusqu'à nous, montrant, dans leurs détails les plus intimes, ces mœurs disparues! Pompéi et Herculanum, ensevelies par l'éruption du Vésuve de l'an 79, sont, pour l'histoire de l'art, comme ce cadran arrêté à l'heure de la mort, qui fixe une date certaine, un type indélébile. Exhumées, savoir : Herculanum en 1711 et Pompéi en 1748, elles fournissent des trésors et des documents qui exercent une influence considérable sur le style des arts décoratifs.

A Pompéi, les rues sont étroites; la plupart sont des ruelles qu'on franchissait d'une enjambée; le plus souvent, elles n'offrent de place que pour un char. La vie était forcément simplifiée; le fondement manquait alors pour un grand mécanisme social, puisqu'il n'y avait que des esclaves qui ne pouvaient suffire que dans une certaine limite au travail indispensable, et des milliers d'hommes patriotes et peu soucieux de la vie personnelle, vêtus d'une chemise et d'un manteau, passant leur existence dans les lieux publics, s'occupant de politique et voyant de beaux monuments et des statues. Aussi, les maisons sont petites et les salles encore plus petites; on n'y restait que pour se reposer; pas de cheminées; au

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

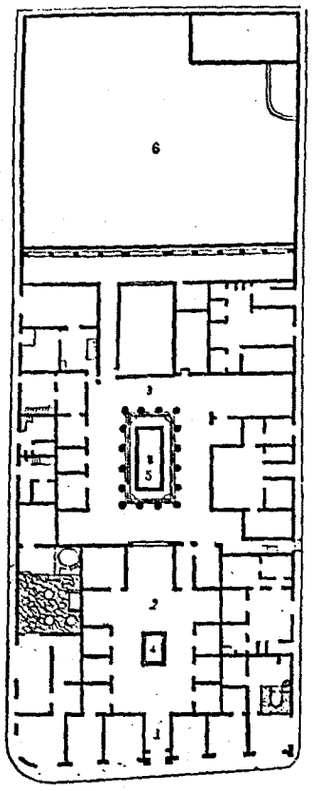


Fig. 332.

centre, un jardin grand comme un salon, entouré d'un abri avec de l'eau et de la verdure (fig. 332. *Maison de Pansa*). Les murs sont peints (1) de couleurs noirâtres ou rougeâtres opposées, ce qui est doux dans la demi-obscurité; partout des décorations d'une légèreté charmante avec des colonnades fantastiques, des fleurs, des rinceaux, des guirlandes qui se mêlent à de minces colonnettes d'or toutes enrubannées, des plantes grimpantes, des oiseaux, des griffons, des amours qui volent, des cerfs qui courent, tout un monde imaginaire pour occuper les yeux et agrandir ces parois, qui n'ont pas plus de 2m50 à 3 mètres de hauteur (fig. 333 et 334). La décoration de Pompéi, qui est celle d'Herculanum et certainement aussi celle de la plupart des habitations romaines, condamnée par les uns, défendue par les autres, reste un type du génie antique, qui sera toujours étudié avec intérêt, et où, ainsi qu'on l'a déjà dit, les artistes de la Renaissance devaient, quatorze siècles plus tard, ranimer leur imagination.

En thèse générale, les parois sont divisées en trois zones : un soubassement, le plus souvent noir, sur le-

(1) Les décors exécutés directement sur les murs constituent ce qu'on nomme généralement la peinture à fresque (*al fresco*) : ce travail est exécuté sur une couche d'enduit plus ou moins lissée, mais encore humide, de façon à ce que les couleurs, dont cette couche est imprégnée, sèchent en même temps qu'elle et fassent corps avec la muraille. Vasari appelle cette manière de peindre « la plus magistrale et la plus belle »; il aurait pu ajouter qu'elle présente des difficultés techniques considérables, ainsi qu'il est facile de se le figurer.

Les décors modernes exécutés à tête reposée et dans l'atelier, à l'huile, et sur toile marouflée ensuite sur la muraille, ne sont pas des *fresques*, comme on le dit quelquefois, et malgré les tons neutres adoptés par certains artistes pour avoir l'air d'imiter la fresque réelle. Les peintres qui ont commencé, au XVIe siècle, à peindre à l'huile sur mur ou sur toile marouflée, ont utilisé ce procédé en donnant à leurs ouvrages tout l'éclat qu'il peut fournir.

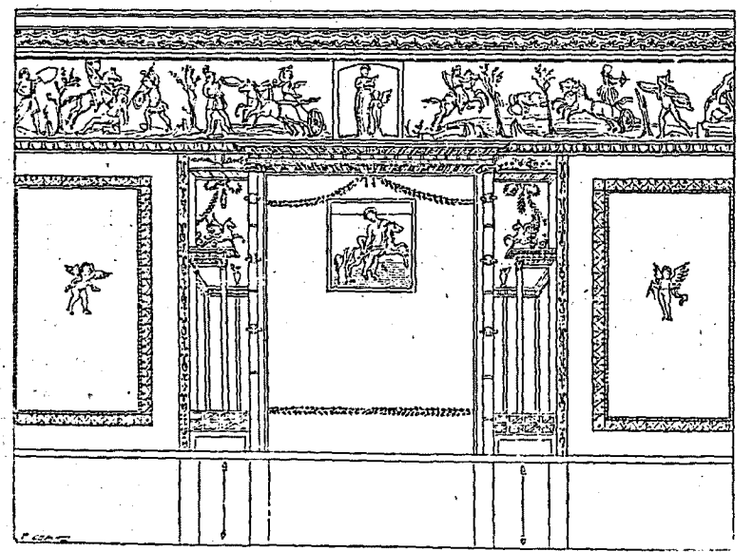


Fig. 333.

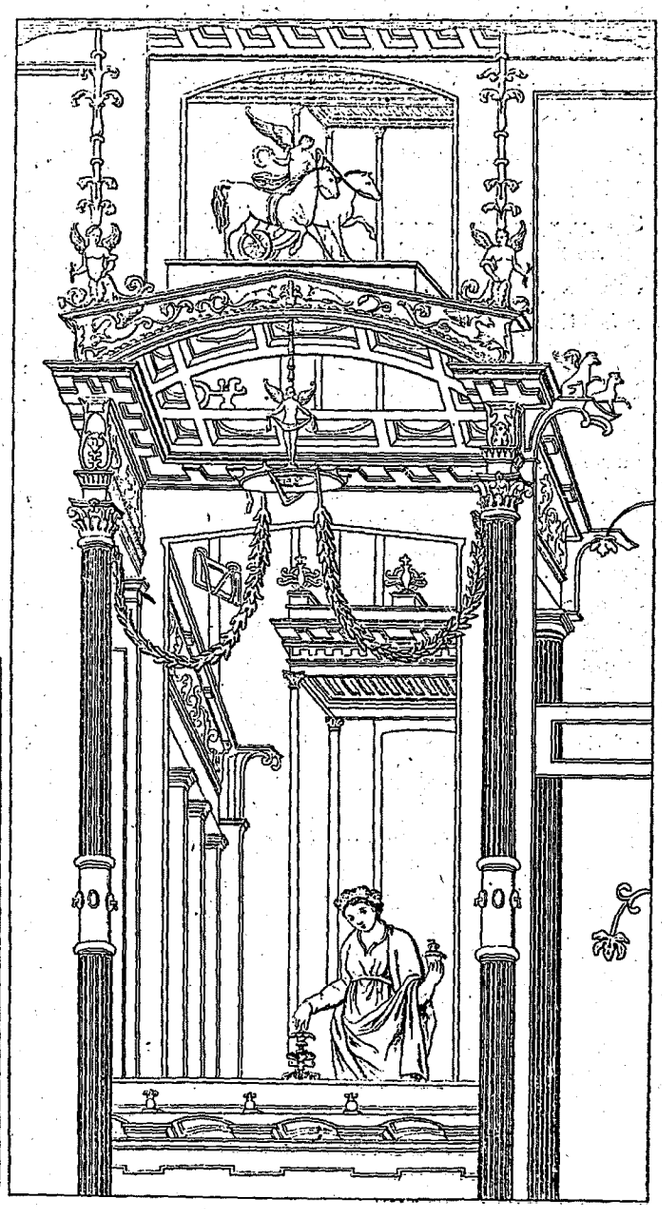


Fig. 334.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 335.

quel sont représentés des feuillages touffus et comme des plantes qui bordent une plate-bande ; au-dessus, des panneaux séparés par des colonnades fantaisistes, au milieu desquels est un tableau ; en haut, une frise sur fond clair couronnée par une corniche peinte. Dans ces tableaux, quelque négligée que soit parfois l'exécution, les qualités fondamentales de la composition s'y montrent toujours. Tout est décoratif et bien équilibré dans les lignes, l'harmonie des tons est toujours sûre, le choix des sujets est en rapport avec l'esprit ou les goûts du propriétaire. Figures isolées ou groupées, scènes de mythologie dramatiques ou gracieuses, paysages réels ou de fantaisie, en conservant l'uniformité des plans, la sobriété des raccourcis et la simplification de formes, ont toujours une variété infinie. La peinture de la figure 335, au musée de Naples, a été trouvée à Portici en 1747 et représente *Silène et Bacchus enfant* (haut. 0m80, largeur 0m65); ce n'est qu'un fragment.

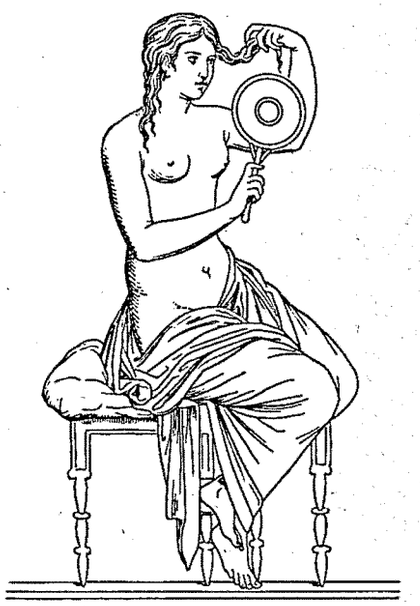


Fig. 337.

La maison de Castor et Pollux, ou du Questeur, découverte en 1829-1830, est une des plus belles de Pompéi; la noble figure de *Déméter* (fig. 336) en provient.



Fig. 336.



Fig. 338.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 339.

C'est à Stabie qu'on a trouvé la gracieuse *femme à sa toilette* de la figure 337.

Il y aurait une page entière d'histoire naturelle à écrire sur la peinture de Pompéi représentée dans la figure 338, pour montrer avec quelle exactitude les artistes ont rendu des poissons et des mollusques dans la profondeur de l'eau : girelle, torpille, sparalion, sphyrène, scorpène, daurade, picarel, scare et bar; au centre, un poulpe. La bordure est formée de tiges partant des angles et allongeant feuilles et fleurs d'un goût merveilleux.

Il faut pourtant, dans cet éblouissement que nous cause ce qu'étaient les villes romaines, songer à d'autres détails. Si on est moins fixé sur la décoration des plafonds, lesquels n'ont pu résister autant aux cataclysmes qui ont enfoui ou renversé les constructions romaines, du moins on a



Fig. 340.

encore chaque jour le bonheur d'exhumer leurs admirables pavements sous les décombres accumulés. Un des procédés les plus employés a été la *mosaïque,* qui se prête à merveille à la décoration et dont on a déjà présenté un type en Grèce (fig. 153.) Les musées sont remplis de ce genre de pavement dont la nomenclature et la description mériteraient un gros livre. C'est à Pompéi que l'on trouve les types les plus variés et les plus ingénieux. Celle de la figure 339 fut trouvée en présence de Zahn (qui l'a donnée dans son ouvrage), le 15 octobre 1830; elle est en marbre et non en pâtes de verre. Deux magnifiques *masques tragiques*, renversés en arrière, sont mêlés à une grosse *guirlande de fruits et de feuillages*, que des *couronnes* relient à trois places différentes. Cet arrangement est d'une puissance difficile à atteindre. Plus ordinaires sont les deux seuils de portes 340 et 341 de Pompéi. L'un souhaite la bienvenue au visiteur, tandis que l'autre a la prétention de remplacer le concierge; le premier affecte la forme de cet encadrement fort usité dans l'antiquité que l'on nomme *album;* il est entouré lui-même d'un ornement composé de petits triangles (*trigonum*); le second rappelle ce passage de Pétrone : *canis ingens, catena vinctus, superque quadrata*

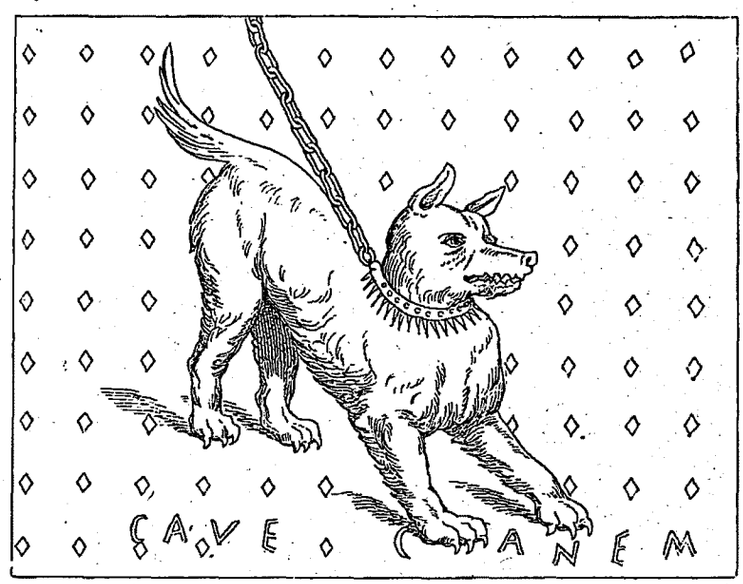


Fig. 341.

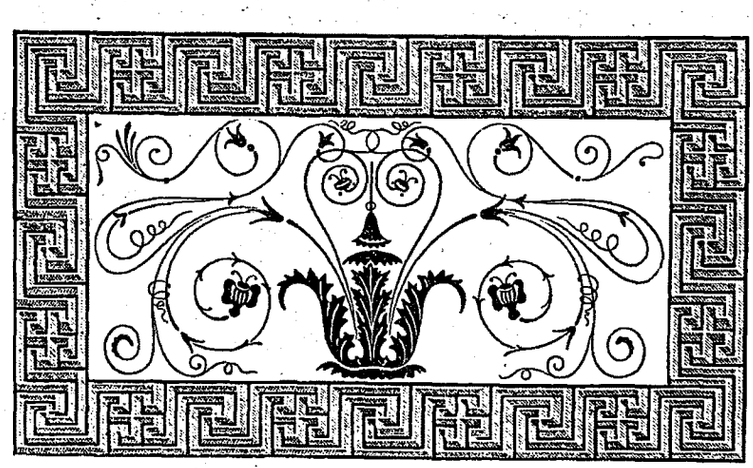


Fig. 342.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

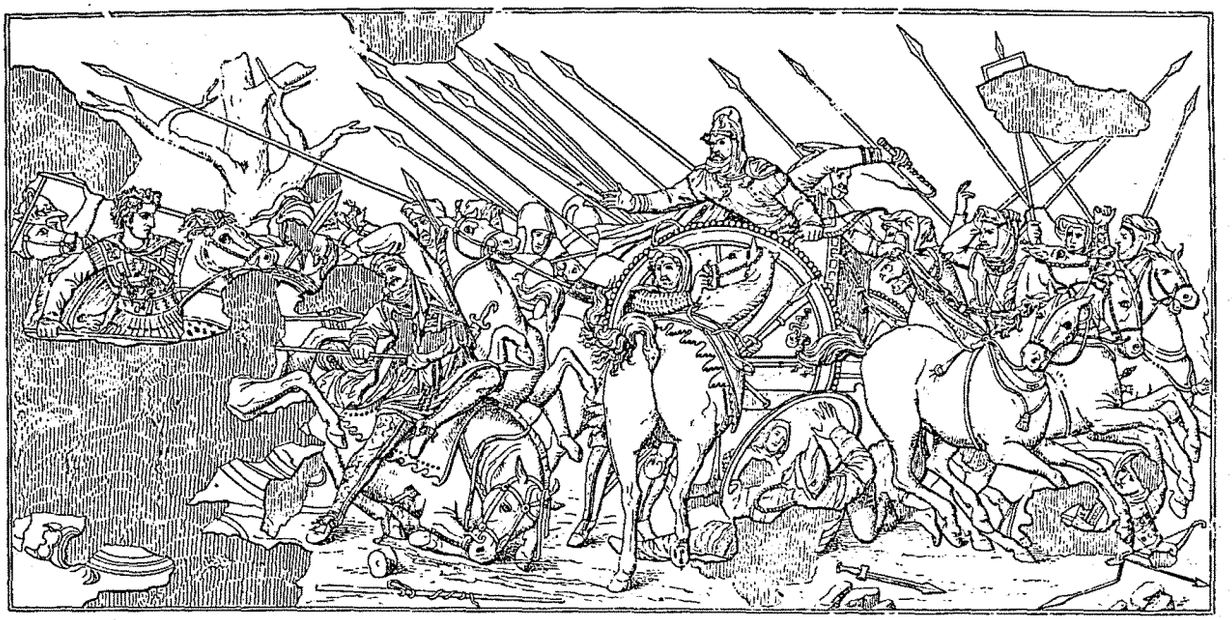


Fig. 343.

littera scriptum: cave, cave canem... Enfin, la figure 342 montre un encadrement en méandres avec épaisseurs très usité dans ce genre de travail. Mais l'ouvrage le plus considérable, parmi ces œuvres de haut goût, est la célèbre *mosaïque* de la bataille *d'Issos ou d'Arbelles,* gagnée par Alexandre sur Dareios; elle fut trouvée le 26 octobre 1831 à Pompéi, en présence de Gœthe, sur le pavé d'une exèdre d'une maison nommée d'abord maison de Gœthe, puis du Faune (fig. 343 et 344, environ 4m30 sur 2m15, au musée de Naples). Alexandre à cheval vient de percer de sa lance un guerrier de l'armée ennemie; celui-ci, une main cramponnée à l'arme de son adversaire, tombe de son cheval, déjà atteint d'une blessure; l'armée asiatique voit sa défaite et tourne bride. On est ici en face d'une des rares compositions historiques, peut-être la seule, que nous ayons retrouvée de l'antiquité; ce doit être la reproduction d'un ouvrage fameux de ce temps; on y trouve la perspective, les raccourcis, les modelés de la peinture; c'est enfin une mine inépuisable pour l'histoire du costume. Quelques-uns pensent que ce pourrait être la copie de l'œuvre d'un artiste très distingué, Helèna, sœur de Timon, contemporaine d'Alexandre. Un exemple est fourni, dans la figure 344 (grandeur de l'exécution), des procédés habiles de l'exécution de cette mosaïque.

Cet art n'a pas été employé seulement dans des pavements; on possède des exemples de parois décorées par le même moyen qui reprendra son importance dans les édifices appartenant à l'influence byzantine.

Les terres cuites jouent un rôle considérable dans l'ornementation des édifices; des types appartenant

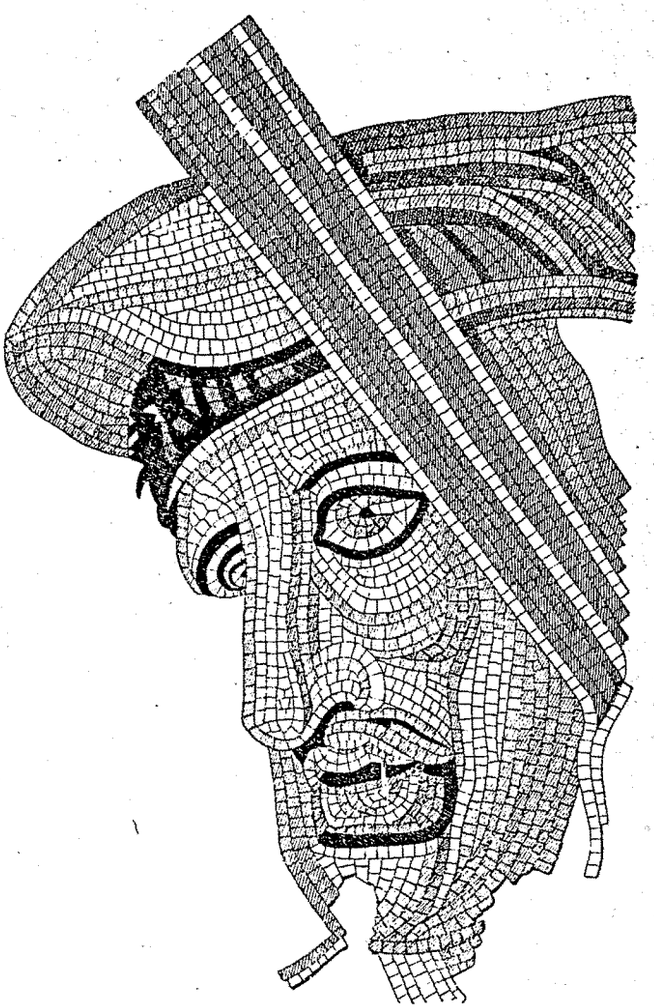


Fig. 344.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 345.

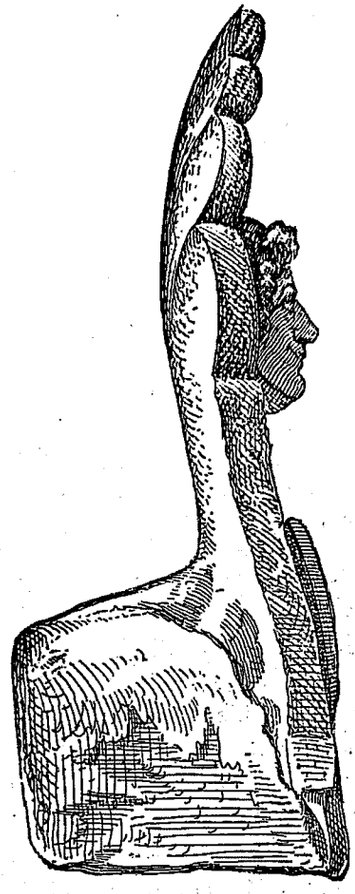


Fig. 346.

d'une manière plus précise à l'influence grecque ont été déjà fournis (fig. 268 à 271). Les figures 345 et 346 représentent une *antéfixe* et la figure 347 un revêtement de *chéneau;* l'un et l'autre se trouvent dans les collections du Louvre.

Plus on avance dans l'examen des œuvres de l'antiquité, et plus on acquiert cette conviction que c'est à son génie que l'on emprunte toujours. C'est en vain que l'on prétendrait mépriser la tradition; il y a un bagage de types décoratifs qu'elle a trouvés

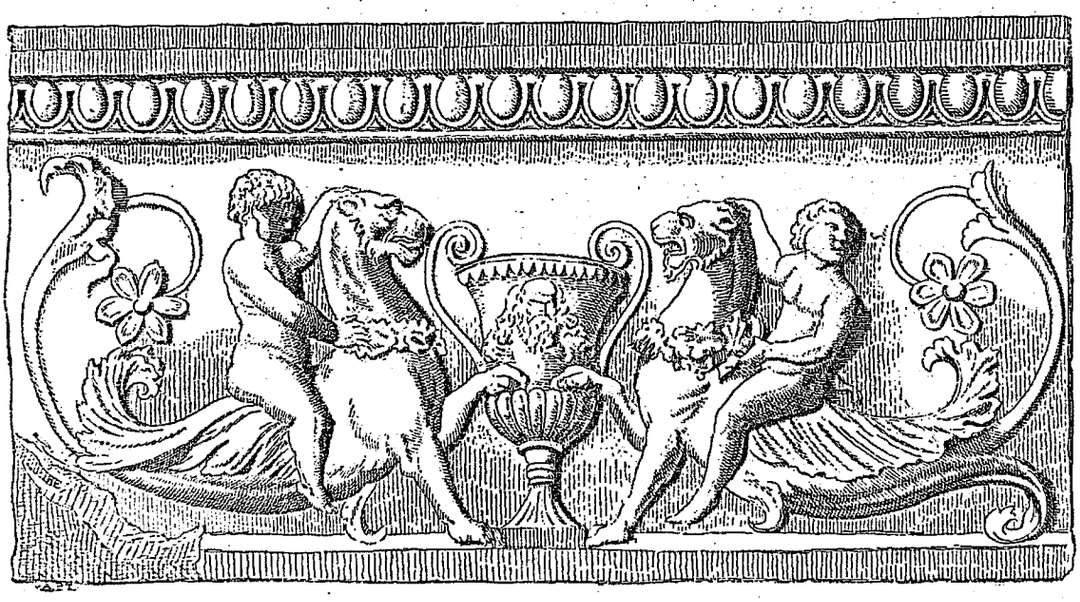


Fig. 347.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et sur lesquels on vivra, aussi longtemps que l'on n'en aura pas composé d'autres pour les mieux remplacer : candélabres, vasques, trépieds, autels, griffons, têtes de béliers, guirlandes, masques, rinceaux, feuillages, attributs, pieds-de-biche, griffes de lion, on les tourne et on les retourne depuis le XVIe siècle, faisant ainsi du neuf avec du vieux. Une des mines inépuisables de types réside dans les objets en marbre, qui servaient de motifs intérieurs et extérieurs de décoration, et qui animaient ainsi l'architecture; on va en étudier une série dont la plus grande

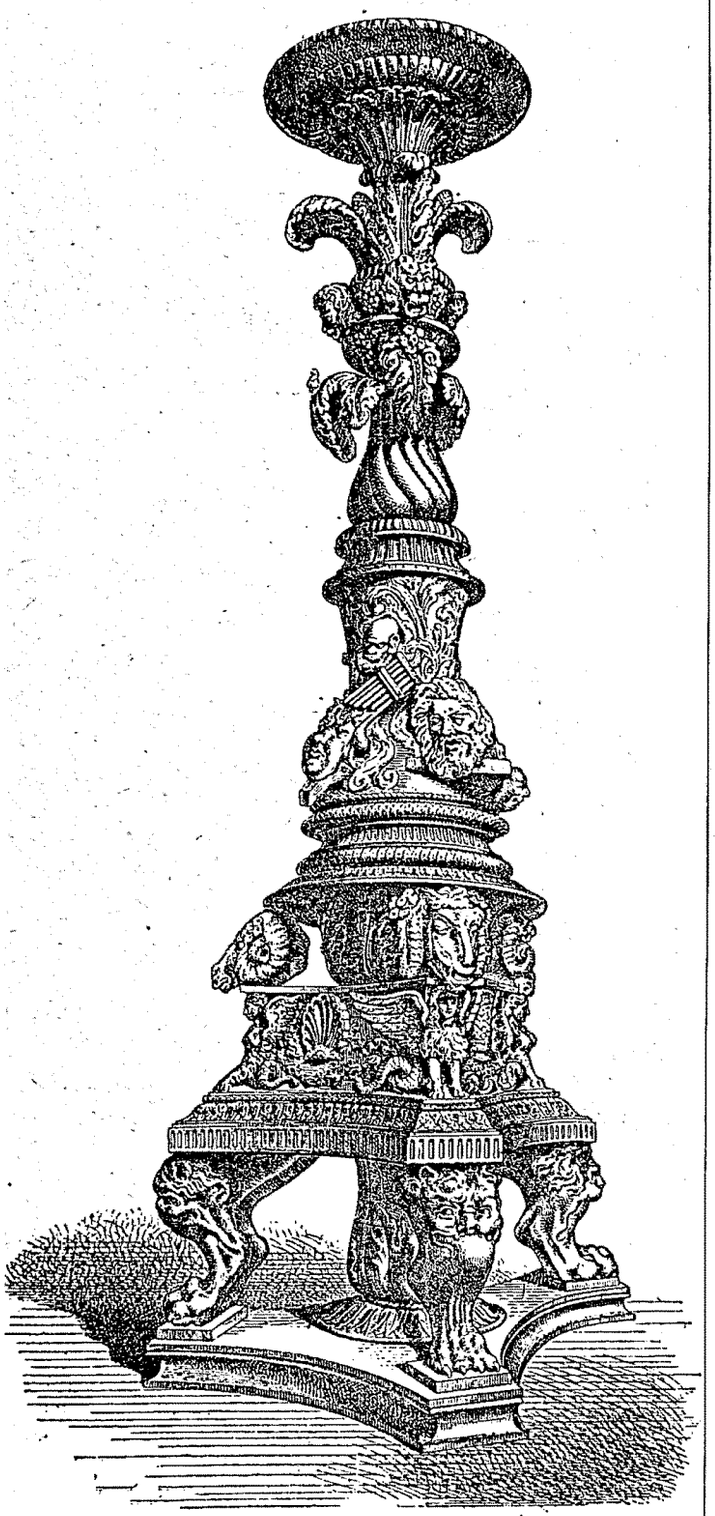


Fig. 348.

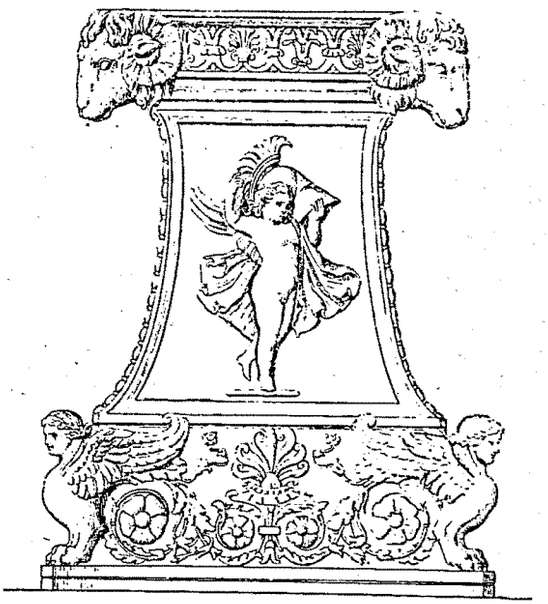


Fig. 349.

partie est au Louvre. Figure 348 : grand *candélabre;* superposition de motifs divers. Le passage de la forme triangulaire à la forme ronde est assez bien ménagé; excès de richesse. Figures 349 à 351 : *socle de candélabre* d'une excellente composition; des *génies* portent les



Fig. 350.



Fig. 351.

attributs de Mars; les *chimères* des angles finissent en *rinceau* qui se raccordent sous une *palmette; têtes de béliers* aux angles.

Figures 352 et 353 : autres *candélabres,* du musée de Naples ceux-ci; dans l'un on voit un *bucrane* et, dans l'autre, un agencement de corbeille de feuillages surmonté d'un fût, d'un galbe que l'on nomme en *balustre,*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

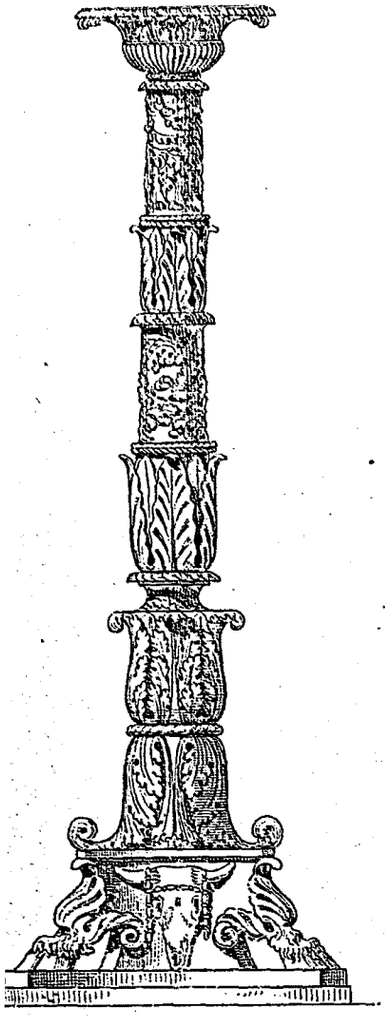


Fig. 352.

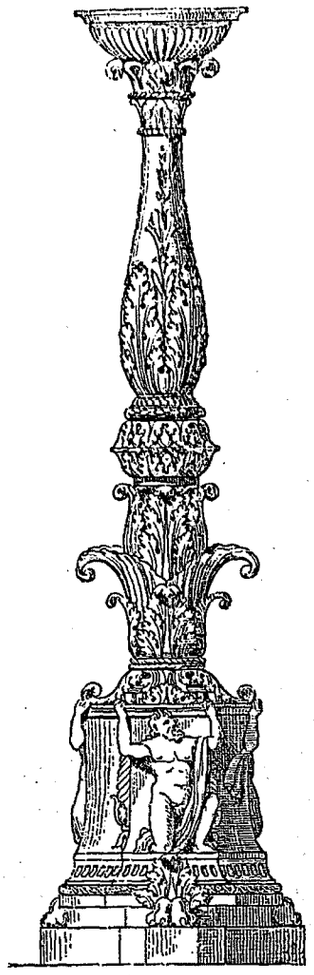


Fig. 353.



Fig. 354.

Figures 354 à 357 : *bouclier* (1), *enseignes* (2), *faisceau de licteur* (3), *cuirasse;* ces attributs sont encore en usage lorsqu'on veut caractériser la guerre ou la justice.

Figures 358 et 359 : *lyres* (4); on n'a pas encore trouvé d'autre emblème pour la musique, quoiqu'on ne fasse plus de musique avec cet instrument; mais on en a souvent abusé en lui donnant des formes invraisemblables.

(1) Ce bouclier est purement décoratif: *scutum*, s'il est oblong et recourbé dans le sens de sa largeur; *clipeus parma*, s'il est rond; *ancile*, s'il est ovale avec deux échancrures demi-circulaires; *pelta*, s'il est en largeur et demi-circulaire comme un croissant, la courbe se retournant en volute au-dessus.

(2) *Signum*, s'il n'y a pas d'aigle; *aquila*, s'il y a un aigle; *vexillum*, l'étoffe attachée à l'enseigne ou celle particulière à la cavalerie; ces types proviennent de la colonne Trajane.

(3) *Fasces*, paquet renfermant des baguettes pour fustiger les malfaiteurs et une hache pour les exécuter; bas-relief du palais Mattei à Rome.

(4) *Lyra*, quand il n'y a pas de table d'harmonie; *cithara*, quand il y en a une. On les confond le plus souvent.

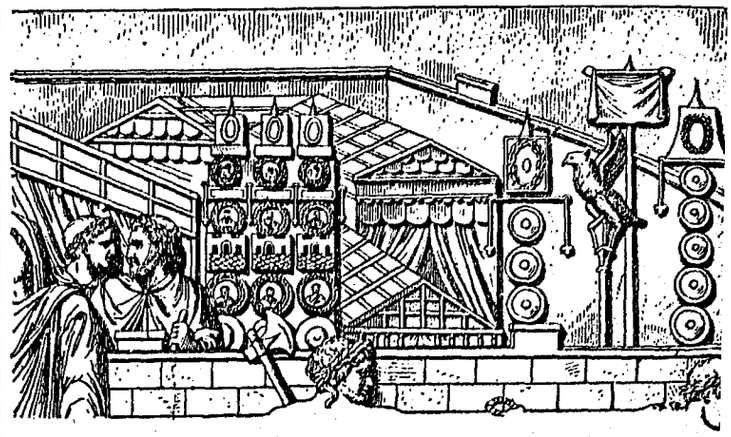


Fig. 355.

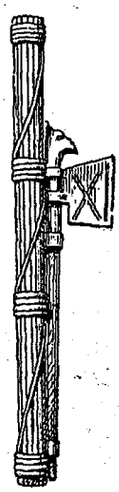


Fig. 356.



Fig. 357.



Fig. 358.



Fig. 359.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

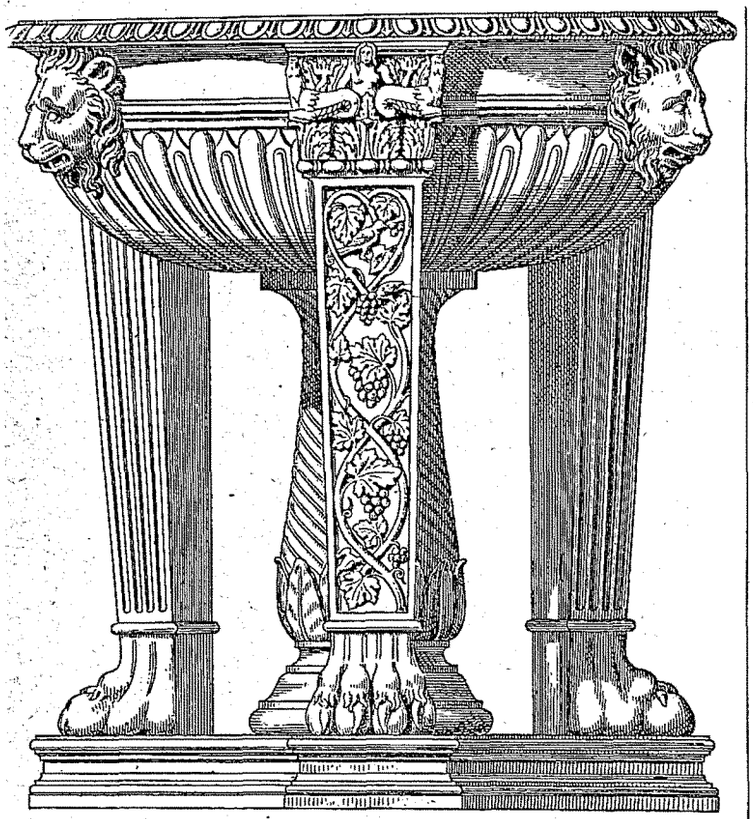


Fig. 360.

Voilà un objet dont on se demande la destination réelle (fig. 360) : est-ce bien la *vasque* d'une fontaine? « Dieu, table ou cuvette? » Effectivement, c'est un trépied; ce n'en est pas moins une composition heureuse et bien pondérée qui, probablement, avait sa place dans un ensemble que nous ignorons.

Le marbre de la figure 361 est bien un *trépied;* on le dédie même à Apollon, à cause des instruments de musique qui s'y trouvent appendus et du serpent qui en occupe le centre; ce sont probablement des restaurations modernes, ainsi que le bas. Ces deux objets sont au Louvre.

Il n'entrait pas dans les habitudes des anciens de faire figurer des femmes dans les représentations théâtrales; de plus, tous les acteurs portaient des masques (*Persona*, πρόσωπον), qui caractérisaient les âges, les sexes et les caractères; les Japonais, naguère, avaient la même habitude. Aussi les masques scéniques sont très nombreux, et les Romains eux-mêmes s'en sont fréquemment servi comme motif de décoration. On a fourni déjà quelques types (fig. 339 et 348); en voici d'autres (fig. 362 et 363).

On les place encore beaucoup dans la décoration des théâtres; il s'en trouve, selon le type 362, dans quelques tombeaux et même, en acrotère d'angle, que l'on nomme

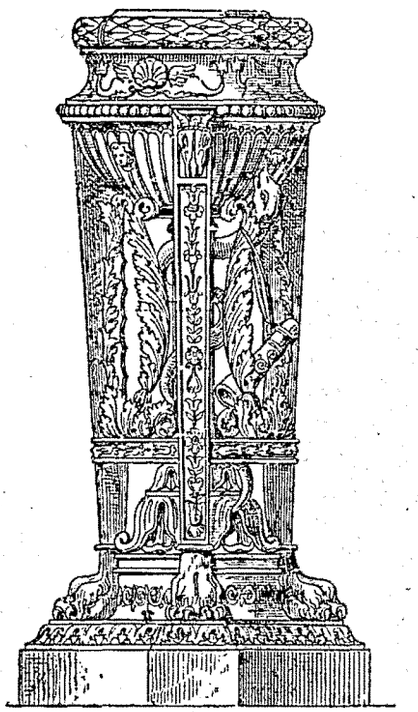


Fig. 361.

larves; ce sont sans doute des imitations des pleureuses, qui figuraient dans les funérailles.

Ce genre d'emblème a fait fureur, à la fin du siècle dernier et au commencement du XIX^e^, dans les monu-



Fig. 362.



Fig. 363.

ments funéraires, avec accompagnement de *sabliers*. Au fond, il ne signifie pas grand chose; mais il a l'avantage de constituer un motif facile à ajuster, et l'on va même, par abus, jusqu'à le placer sur l'écu d'un cartouche.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

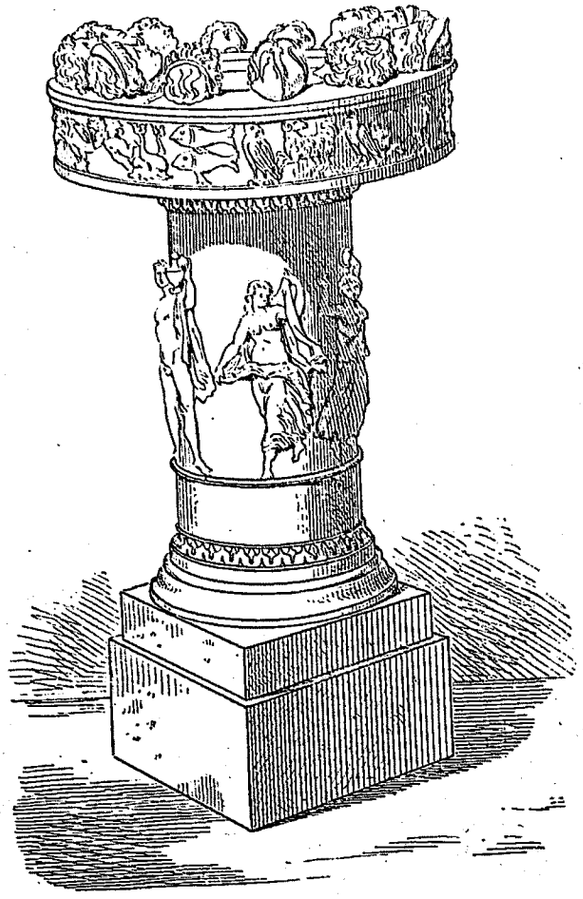


Fig. 364.



Fig. 365.

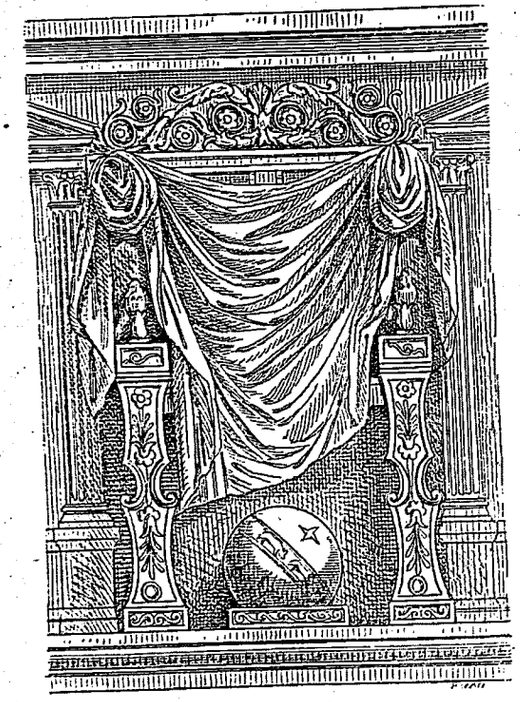


Fig. 366.

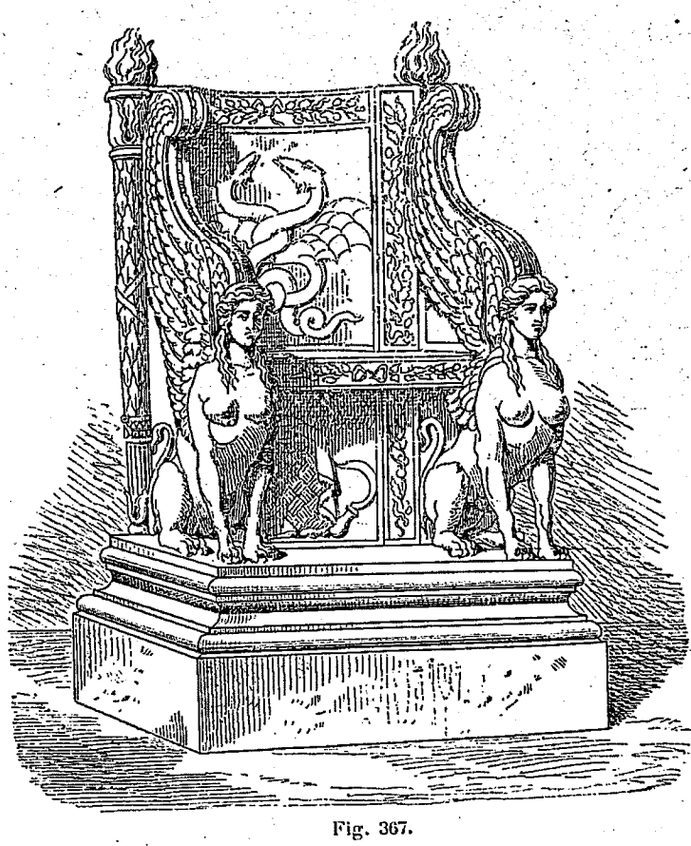


Fig. 367.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

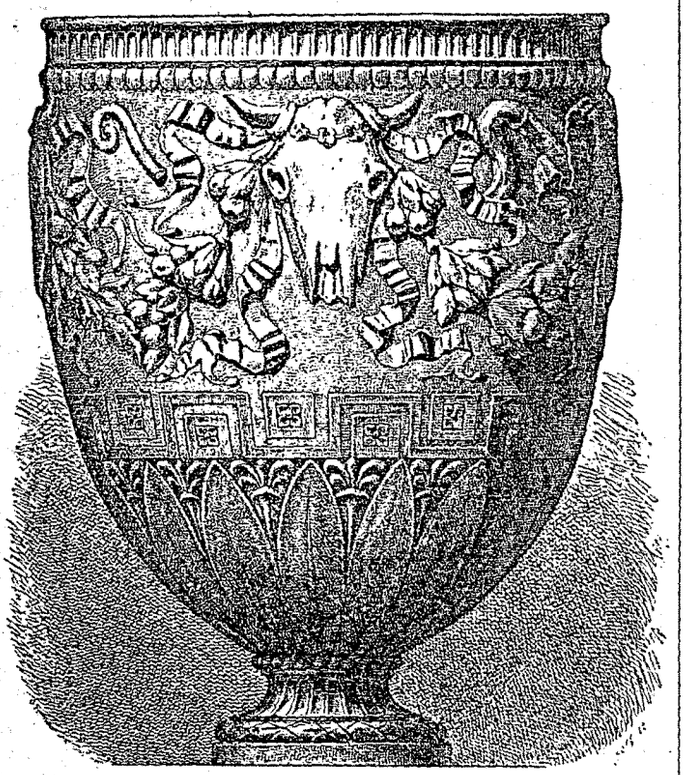


Fig. 368.

Figure 364 : marbre du musée du Louvre, où l'on voit un *autel*. Réellement, il se compose d'une base où figure une ronde de danseurs, d'un cadran solaire et d'un zodiaque où sont représentés les douze dieux : *Zeus*, Jupiter; *Hera*, Junon; *Aphrodite*, Vénus avec Cupidon; *Hermès*, Mercure; *Hestia*, Vesta; *Poseidon*, Neptune; *Déméter*, Cérès; *Arthémis*, Diane; *Héphaistos*, Vulcain; *Athéna*, Minerve, et *Arès*, Mars. C'est un beau morceau de sculpture. Figure 365 : même musée; bel *autel*, avec guirlandes, têtes de bélier, sphinx ailés féminins, etc., etc.

Figure 366 : *trône* de Saturne, bas-relief du Louvre; figure 367 : *siège* dédié à Déméter, même musée. Dans le premier, on retrouve la forme des montants de sièges grecs et étrusques (fig. 160 et 311); dans le second, un ajustement de sphinx ailés féminins pour les côtés.

Figure 368 : on donne ce vase comme type de *bucrane*.

Figure 369 : *aplustre*, c'est-à-dire, représentation de la poupe d'un navire ancien. Figure 370 : *hippocampe*, animal fabuleux qui a le devant et le corps d'un cheval, mais qui se termine en queue de poisson; les artistes l'attachent quelquefois au char marin de Poseidon; tiré de la maison des Bronzes à Pompéi.

Les principaux monuments de la domination romaine à étudier sont : — les temples de Mars Vengeur, de Jupiter Stator, d'Antonin et Faustine, de Vesta à Rome; du Panthéon, aussi à Rome; de Mercure, d'Auguste et de Jupiter, à Pompéi; de Vesta, à Tivoli; de Mérida en Espagne; de Nîmes (époque d'Adrien) et de Vienne en France; de Palmyre et de Balbek ou Héliopolis (époque d'Antonin); d'Aphrodisias en Carie; d'Aizani en Phrygie; de Jupiter, à Athènes; de Pola; — les tombeaux, en outre de ceux étrusques, d'Adrien, de Caius Sextus

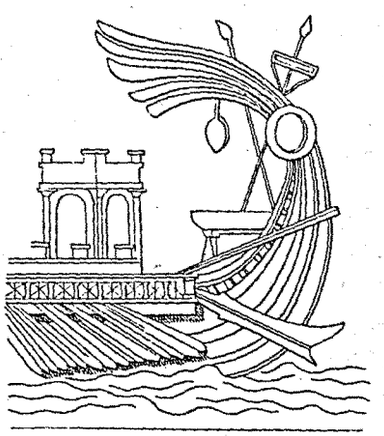


Fig. 369.

(époque d'Auguste), de Cecilia Metella, à Rome; de Pompéi; des rois de Mauritanie (par Juba II), à Koleah, à trente-huit kilomètres d'Alger; de Mylasa en Carie; de la vallée de Josaphat; de Saint-Rémy d'Aix et de la voie de Trion à Lyon, en France; de Tarragone en Espagne; d'Igel entre Trèves et Luxembourg; — les portes d'entrée de Pompéi; d'Autun en France; de Trèves; — les arcs de triomphe de Titus (70), de Septime-Sévère (203), de



Fig. 370.

Constantin (311), à Rome; d'Ancône (Trajan), de Vérone; de Mérida en Espagne; d'Orange, de Saint-Chamas, de Saint-Remi, de Langres, de Saintes, de Besançon, de Reims, en France; — les colonnes de Trajan et Antonine (Marc-Aurèle) à Rome; — les théâtres de Marcellus à Rome, de Pompéi, d'Herculanum, d'Arles, de Besançon, en France; de l'Asie Mineure et notamment d'Aspendos; les amphithéâtres du Colisée, à Rome, de Pompéi, de Vérone (Trajan), de Pola en Istrie, de Nîmes et d'Arles en France; — les Thermes de Caracalla et de Dioclétien à Rome, de Pompéi, de Julien à Paris; — les basiliques de Constantin à Rome, d'Herculanum et de Pompéi; — le

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

monument dit de Pilate à Vienne, en France; — des monuments en Algérie et en Tunisie; — les aqueducs de Rome, de Lyon, de Metz, de Nimes en France; de Ségovie, de Tarragone, de Merida en Espagne; d'Aspendos, de Constantinople (Valens, Constantin), de Carthage, etc., etc. On pense bien que cette liste n'est pas complète.

Si l'on affirme, en l'état actuel des recherches sur l'art, et avec quelque raison, qu'il n'y a pas réellement d'art romain et qu'on ne constate qu'une continuation de l'art grec dans l'empire, c'est surtout pour la statuaire. Mais,

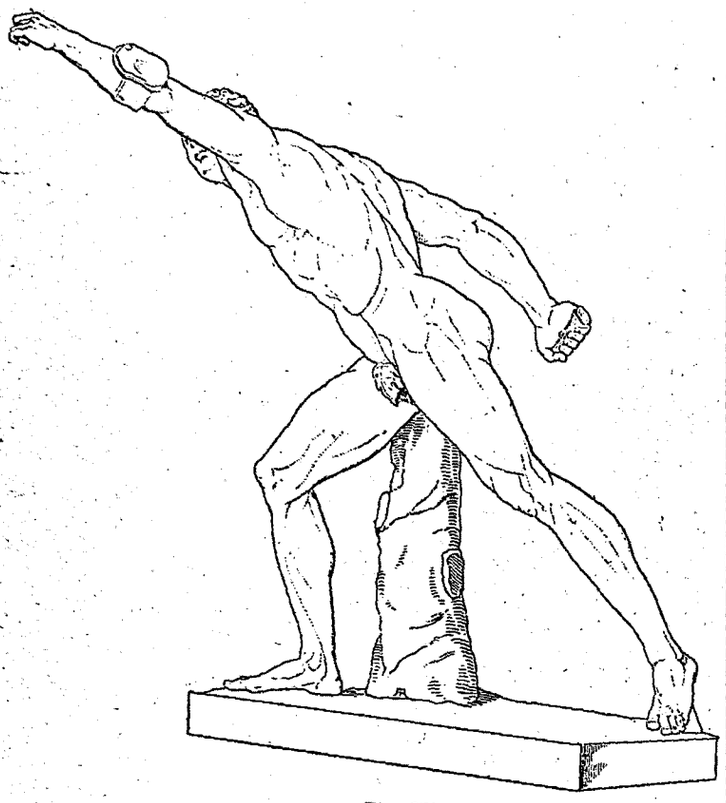


Fig. 371.

pour avoir apporté leur tempérament, les artistes, qui venaient de la Grèce et de l'Asie, ne se plièrent pas moins, comme pour l'architecture et pour la peinture, aux mœurs et aux institutions. On sait que les Romains se livrèrent, dans leurs conquêtes, à un pillage effréné des œuvres d'art, et que c'est par centaines qu'ils firent transporter à Rome les statues de marbre et de bronze; c'est la loi fatale des plus forts, sans cela certains musées modernes seraient bien pauvres... Les statuaires de l'Orient suivirent, allant du côté du travail, et s'établirent à Rome.

Parmi eux, on cite Agasias d'Éphèse, qui a signé la statue connue sous le nom de *Gladiateur combattant* (fig. 371); le torse du Belvédère est signé d'Apollonios,



Fig. 372.

fils de Nestor Athénien; il était contemporain de Sylla. On a déjà cité l'Hercule Farnèse et la Vénus de Médicis; l'Hercule serait de Glycon d'Athènes, et la

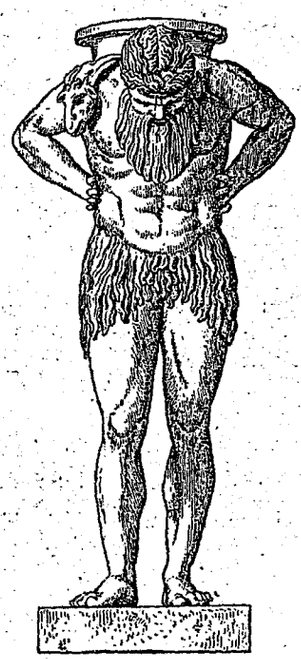


Fig. 373.

Vénus, de Cléomènes, fils d'Apollodoros, aussi d'Athènes contemporain d'Auguste (fig. 177 et 192). Ces deux artiste doivent plutôt se rattacher à la Grèce, à cause du calm qui règne dans leur composition, qu'à l'Italie, où l'o préférait des statues reproduisant les mouvements vic lents ou les souffrances physiques.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 374.

Dans les types qu'il faut considérer comme incontestablement romains, se rangent les statues honorifiques, les portraits et les figures allégoriques ou décoratives. Figure 372 : *Agrippine*. Figure 373 : *satyre Atlante*, au musée du Louvre, provenant de la villa Albani à Rome (1). Figure 374 : *Auguste* revêtu de sa cuirasse d'apparat, dans l'attitude d'un général qui harangue ses soldats, au Vatican. Figure 375 : *bas-relief d'un piédestal* d'une statue élevée à Tibère par les soins du Collège des prêtres d'Auguste à Pouzzoles, comme témoignage de reconnaissance de quatorze villes détruites par un tremblement de terre, qui furent reconstruites par ordre de cet empereur; la statue a disparu.



Fig. 379.

Figure 376 : *Ménandre;* cette belle statue offre un modèle précis d'une chaise pourvue d'un large dossier. figure 377 : l'*enfant à l'oie*, musée du Louvre. Figure 378 : *bas-relief de la colonne Antonine* représentant un génie ailé, le génie de l'Univers, selon Vignoli, ou celui de l'Éternité, d'après Visconti, qui emporte sur ses ailes Antonin et sa femme Faustine, divinisés tous deux, et auprès desquels sont placés les deux *aigles* qui s'envolèrent, dit-on, du bûcher à leurs funérailles; au-dessous du génie, *Rome*, dans son costume traditionnel, les regarde partir, et, sur son visage, se peignent à la fois le regret de les perdre et la joie des honneurs qu'ils reçoivent; sur son *bouclier* sont représentés la louve, Romulus et Rémus. En face d'elle, le génie du champ de Mars, où l'on dressait le bûcher, tenant l'obélisque d'*Héliopolis* (Balbek).



Fig. 375.

Que l'on cherche ou que l'on discute à

(1) Il paraîtrait que ces satyres ont supporté l'architrave de la scène du théâtre de Dionysios, à Athènes (338-330 avant J.-C.), et seraient, par conséquent, un ouvrage grec.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 376.

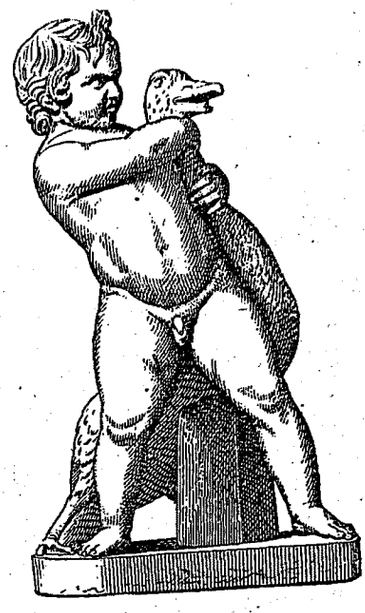


Fig. 377.

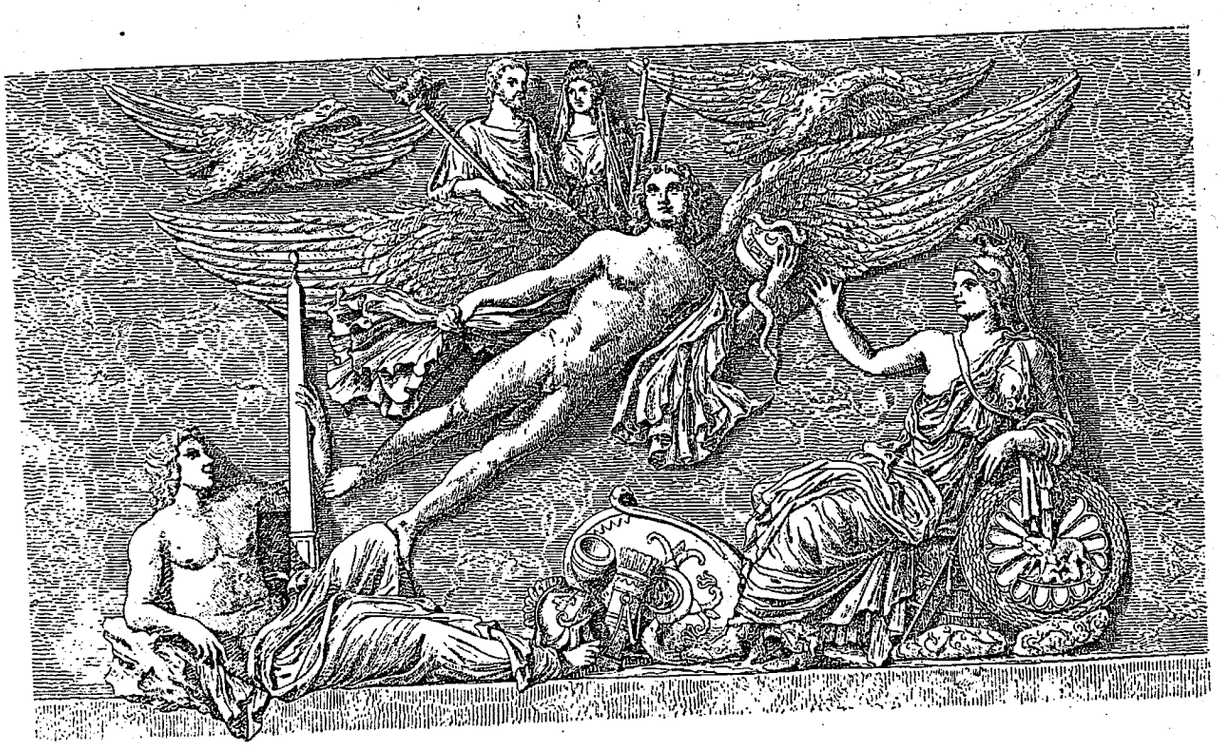


Fig. 378.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

présent, ce sera en vain : l'antiquité a épuisé les exemples de tous les arrangements et de toutes les expressions plastiques. Malheureusement, comme toute œuvre humaine, l'art ne peut échapper à la loi fatale de



Fig. 380.



Fig. 381.

l'évolution; il porte en lui-même les germes de ce qui l'amoindrira, jusqu'à ce que, plus tard, il renaisse dans d'autres milieux!



Fig. 382.



Fig. 383.

On donne quelques types de *médailles* et *camées*, comme complément de la statuaire, et surtout au point de vue décoratif. Figure 379 : probablement *Juba II*, qu'Auguste maria à Cléopâtre Séléné, fille d'Antoine et

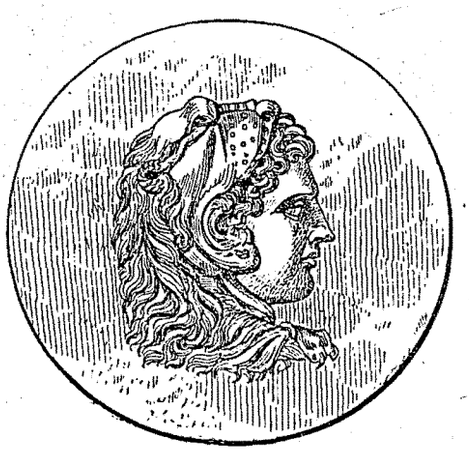


Fig. 384.

de Cléopâtre, historien, naturaliste et philosophe, mort an 23 de J.-C. Figure 380 : *as*, monnaie représentant *Janus*. Figure 381 : *César*. Figures 382 et 383 : *Constantin*. Figures 384 et 385 : *Alexandre le Grand;* médaillon or trouvé à Tarse, de l'époque de Caracalla. Figure 386 :



Fig. 385.



Fig. 386.



Fig. 387.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Ptolémée Ier, *Soter*, Macédonien, et sa femme *Eurydice;* camée de la collection impériale de Russie. Figure 387 : *Apothéose de Germanicus*, type d'aigle romain. Figure 388 : camée à la Bibliothèque nationale dont l'époque est discutée. La signature de Glycon est fausse. Les archéologues ne sont pas d'accord sur le sujet : ce peut être



Fig. 388.

Amphitrite, Galatée ou toute autre divinité marine. Figure 389 : *égide* dans la face inférieure d'une coupe en onyx, du musée de Naples, dite tasse Farnèse. Elle représente une belle *tête de Gorgone.*

Il est bien entendu que les vases peints dits étrusques ont été fabriqués en Grèce, où étaient les ateliers principaux, si bien qu'on a retrouvé de leurs produits, signés du même artiste, en Crimée et en Toscane. Tous les genres sont représentés dans les cimetières des Étrusques, qui avaient une si vive prédilection pour les vases, qu'on les y trouva par milliers. Toutefois, il en est qui paraissent bien appartenir à l'Italie; en voici quelques types.

Figure 390 : *vase* d'une forme particulière d'une *argile* qui, *noire* à la surface, va en s'éclaircissant à mesure que l'on se rapproche du centre de la pâte; influence orientale dans le décor qui est en relief. Figure 391 : autre vase d'une forme différente et de même nature. Figure 392 : *vase* de la collection Castellani; même nature; décoration d'un caractère très original; celle de la panse, obtenue par la gravure à l'aide d'un système de deux recourbées enroulées et conjuguées en sens opposé, offre un type franchement assyrien ou persan ancien.

Passons à présent aux vases appartenant à l'Italie, et d'un goût incontestablement inférieur à celui des types étudiés au livre précédent, quoiqu'ils aient été exécutés par des artistes grecs, mais à une époque plus rapprochée.

Figure 393 : *vase funéraire* d'une forme tourmentée; dessin rouge sur fond noir; on y remarque une stèle à laquelle est appendue une bandelette, et deux femmes tenant, l'une, un miroir, et l'autre une branche de feuillage. Figure 394 : *vase funéraire* d'une grande richesse



Fig. 389.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de décoration; au centre est un édicule avec un jeune homme assis sur sa chlamyde et tenant un vase cannelé. Quatre personnages, deux hommes et deux femmes, sont placés autour de l'édicule, superposés les uns aux autres



Fig. 390.

sans que rien ne paraisse les supporter. Il semblerait qu'on s'est servi de *poncis* (1), qu'on a distribués sans grand souci des règles de la composition. Les *palmettes* de ces types sont démesurément touffues en divisions, ce qui devient un excès à éviter (fig. 395); elles sont



Fig. 391.



Fig. 392.

toutefois arrangées avec adresse et se placent surtout autour des anses (fig. 396), lesquelles sont souvent elles-mêmes ornées de petits *masques*, comme dans les figures 280 et 394; le sujet est supporté par des *méandres* comme

(1) *Poncis*, dessin sur papier fort d'une figure ou d'un ornement dont on a percé tous les traits de petits trous à l'aiguille; cela permet de le décalquer à l'aide d'une poussière rouge ou blanche que l'on presse avec un tampon sur la surface du papier; un poncis peut ainsi servir pour la reproduction à l'infini d'un même dessin.

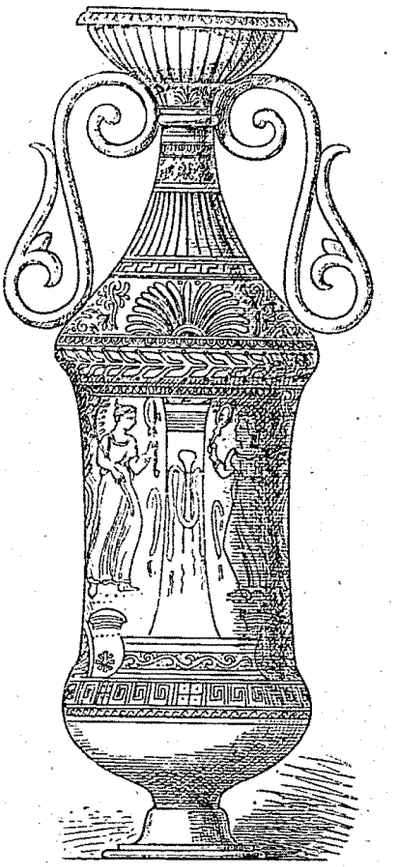


Fig. 393.



Fig. 394.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans les vases grecs. C'est dans ces types que l'on remarque presque toujours un motif de décoration, moins employé antérieurement, lequel consiste en une sorte de *branche de laurier* stylisée (fig. 397).



Fig. 395.

Il est un genre de poterie qui appartient franchement à la période romaine et qui a été exporté de tous les côtés, la *poterie* dite *d'Arezzo* (Arretium); on en a presque toujours remarqué de nombreux types partout où ont

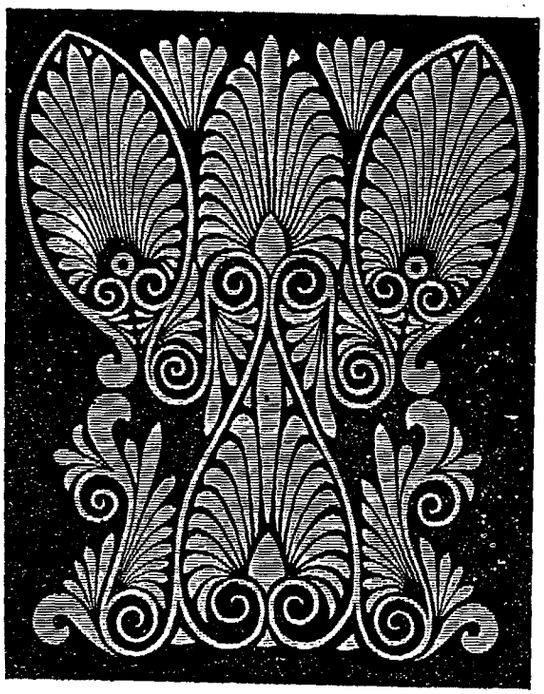


Fig. 396.

séjourné les légions romaines; à Lyon, par exemple, il n'est pas de fouilles où il ne se trouve des débris de ces poteries provenant d'anciennes voiries; cela démontre qu'il s'en faisait un emploi considérable. Elles appartiennent au 1er siècle avant J.-C., sont d'une belle terre rouge généralement vernissée, et décorées d'ornements en relief dans lesquels on voit le résultat de surmoulages exécutés sur des pièces d'orfèvrerie.

La figure 398, du musée de Naples, représente une *tasse* de ce genre, dont la décoration est formée de trois zones : la zone supérieure est composée d'*oves*, et, dans

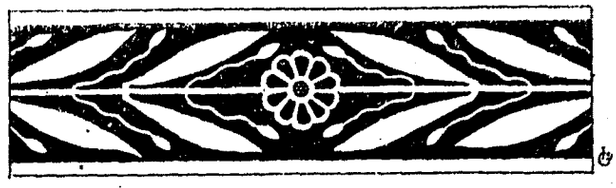


Fig. 397.

la zone inférieure, on voit des animaux courant aux travers des broussailles; sur la zone du milieu on lit l'inscription : BIBE AMICE DE MEO ; chaque lettre est séparée de la suivante par une feuille; au centre, un buste de femme sous une *guirlande* et entre deux *caducées*. On pense que la personne qui invite (celle peut-être dont le portrait est modelé sur la tasse) fait un appel gracieux de prendre part à la somptuosité de son repas, qui est symbolisée par les deux caducées (1).

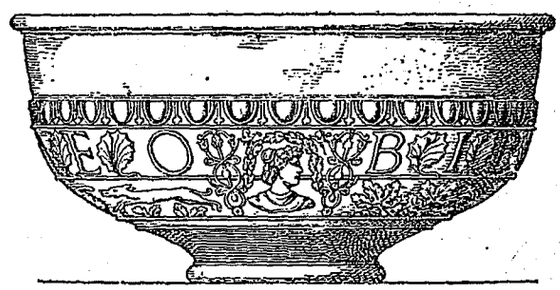


Fig. 398.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans la *verrerie romaine*, ce sont les verres à diverses couches, à plusieurs teintes, lesquels présentent l'aspect d'un camée, et très rares du reste.

Le *vase de Portland* (fig. 399) est le plus bel échantillon que l'on connaisse de ce genre et une admirable

(1) Le *caducée* (caduceus, κηρύκειον) est l'attribut d'*Hermès* (Mercure): il se composait primitivement d'une baguette terminée par deux rameaux enlacés. Le Mercure romain ayant été adoré en Italie et dans les Gaules comme dieu du négoce, devint cher aux marchands, qui ornèrent leurs boutiques de ses statuettes. Ovide, par ironie, montre les marchands faisant leurs dévotions près d'un temple et d'une fontaine qui lui étaient consacrés près de la porte Capène, et suppliant le dieu d'absoudre leurs tromperies... Emblème ordinaire du commerce, le caducée actuel se compose de deux serpents enlacés autour d'un bâton allé; il ne faut pas en abuser, à cause de l'ironie d'Ovide.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 399.

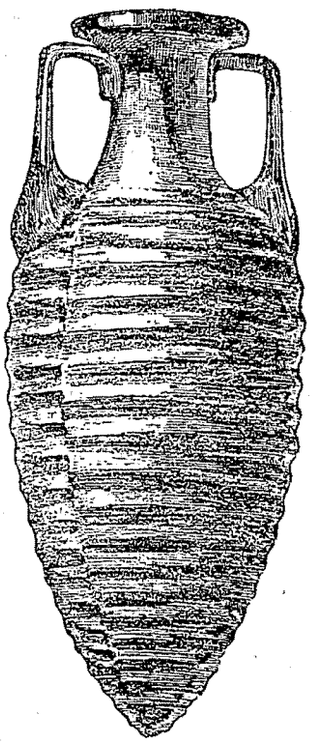


Fig. 400.

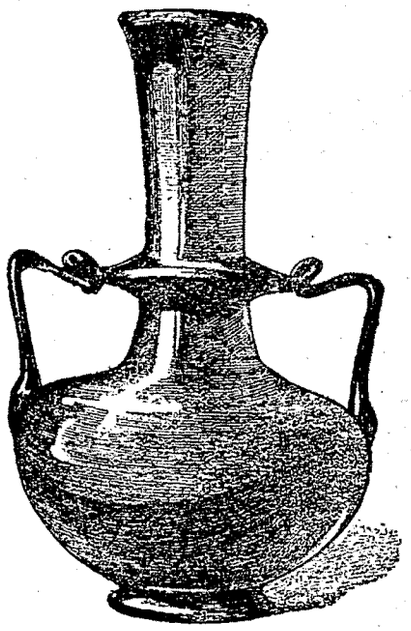


Fig. 401.



Fig. 402.

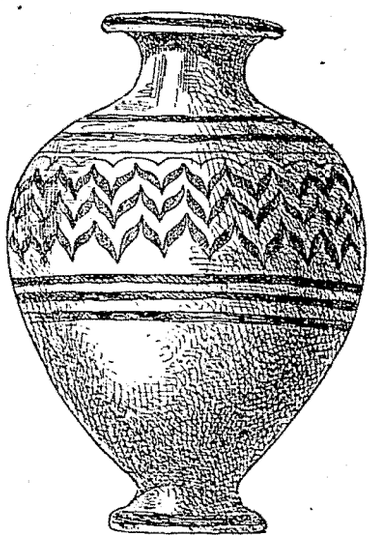


Fig. 403.

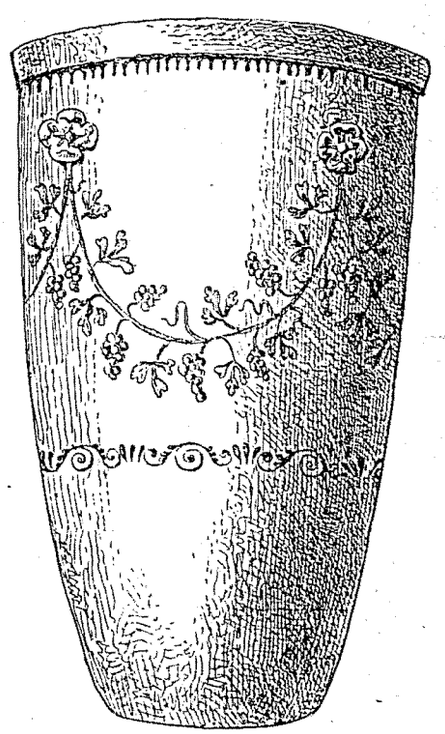


Fig. 404.

pièce du Musée Britannique. Trouvé, au commencement du XVIIIe siècle, dans un sarcophage de marbre aux environs de Rome, il a été longtemps connu sous le nom de vase Barberini. Acquis à la fin du siècle dernier par la duchesse de Portland, il est entré au musée en 1810; il paraît avoir été fabriqué sous le règne des Antonins et se compose de deux couches de verre superposées; celle de dessous est bleue. Les figures se détachent en relief et en blanc opaque (largeur, 0m30; hauteur, 0m116).

Les vases 400 et 401, de la collection de M. Piot, seraient gréco-phéniciens; ceux 402, 403 et 404, appartiennent aux collections du Louvre et sont de grandeur de l'exécution.

Les Romains ont employé probablement le verre à la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

clôture des fenêtres, toutefois il n'est pas resté de types; du reste, les fenêtres jouaient un rôle des plus modestes dans les mœurs de l'antiquité.

L'émail de verre a souvent remplacé le marbre dans la confection des ouvrages de mosaïque dès les premiers siècles.

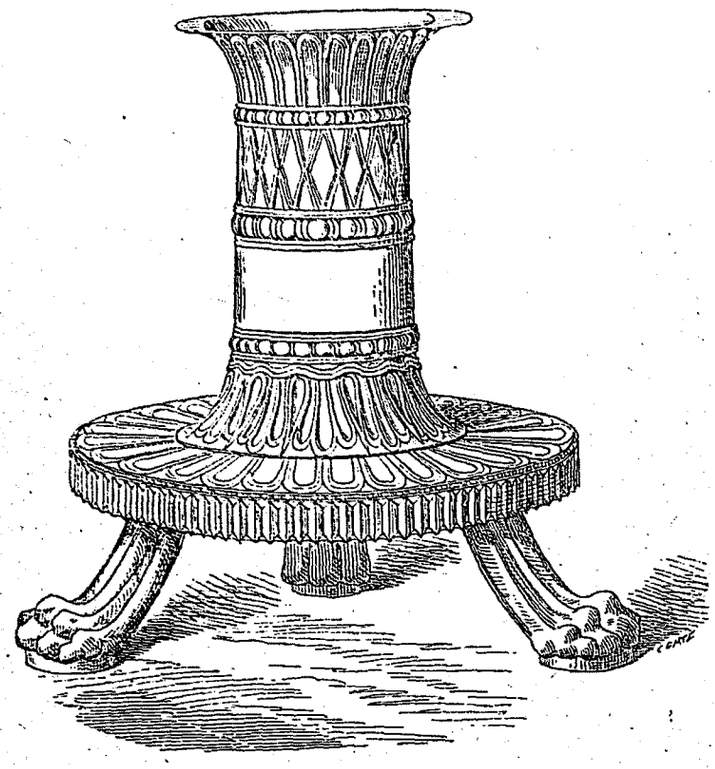


Fig. 405.

Un procédé d'exécution des objets, d'un usage très étendu à toutes les époques, est le bronze, dont on a présenté un type en Assyrie (fig. 89), et qui prend une place considérable à l'époque gréco-romaine; on a poussé alors cet art à un tel degré, que nous sommes encore réduits à l'imiter. L'on insistera sur quelques types dans chaque application.

En tête viennent les *candélabres* et les *lampes* (1) dont la destination impliquait l'usage du métal. Si, au point de vue de l'intensité de la lumière, on a parcouru un chemin considérable, surtout depuis les découvertes de la science, il faut reconnaître que l'ustensile lui-même, comme forme décorative, n'a fait aucun progrès.

Les anciens employaient des chandelles de cire,

(1) *Lampe* (lucerna); la lampe antique était généralement en terre cuite ou en bronze, avec une poignée d'un côté et de l'autre un bec pour la mèche; au centre, un orifice servait à l'introduction de l'huile. Il y en avait de suspendues avec des chaînes et avec plusieurs mèches.

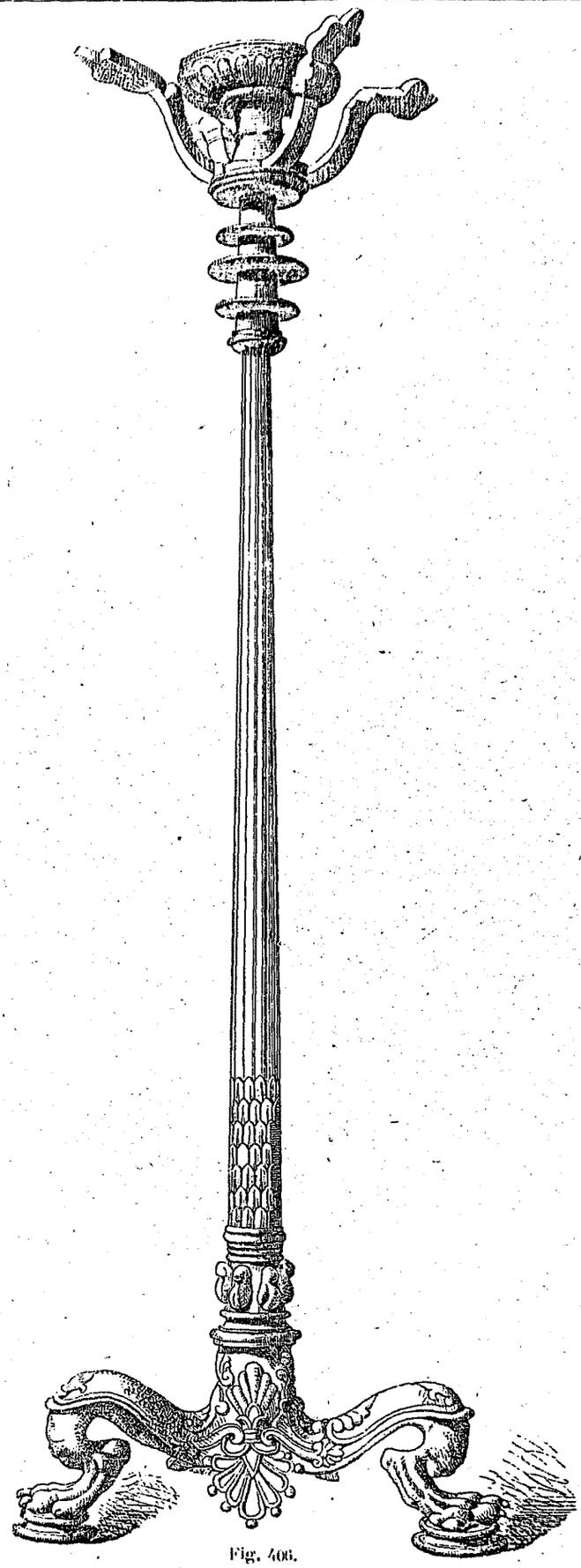


Fig. 406.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qu'ils plaçaient comme nous dans un *chandelier*, dont on présente un type provenant de Pompéi (fig. 405).

Il y avait aussi des pieds sur lesquels on plaçait une lampe à huile; ils avaient généralement la forme d'une haute tige au sommet de laquelle était un plateau ou coupe (fig. 406 et 407).

Quant aux lampes à main, il n'est pas de formes qui ne leur aient été données par les artistes de ces époques, et il n'en est aucune qui ne soit réellement originale. Figure 408: musée du Louvre. Cette *lampe* n'avait pas besoin de support. Figure 409 : *lampe* ayant la forme d'un pied humain. Figure 410: *lampe* au musée de Naples, provenant de Pompéi; *rinceaux* gracieux sur le corps; sur le bouchon, un enfant jouant avec une oie. Figure 411: *lampe* provenant d'Herculanum; la chaînette soutenant l'émèchoir est dans la main d'un baladin qui se tient sur un seul pied (voir, *Art pour tous*, n° 2598, le candélabre sur lequel elle était posée).

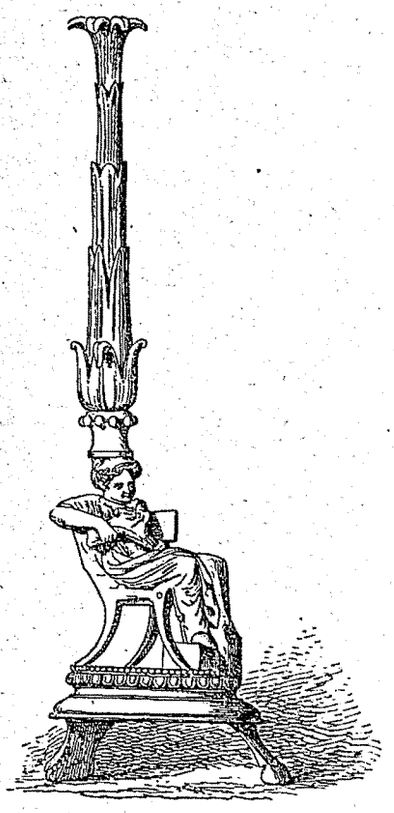


Fig. 407.

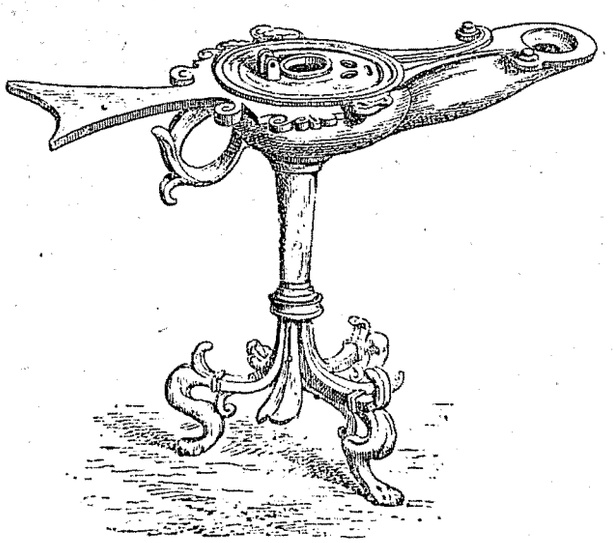


Fig. 408.

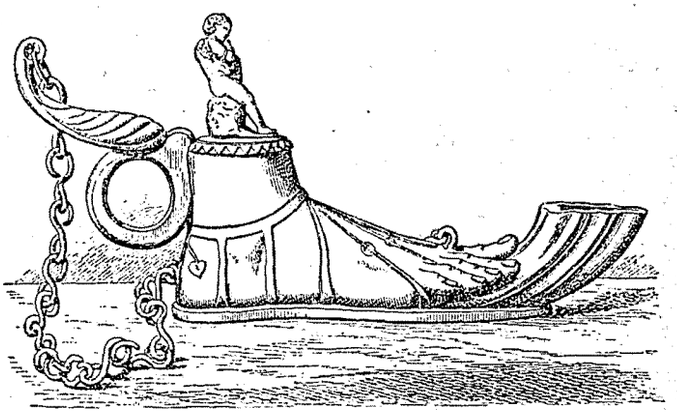


Fig. 409.

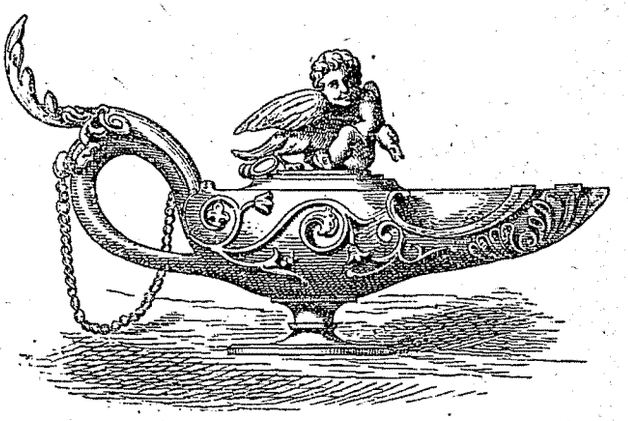


Fig. 410.

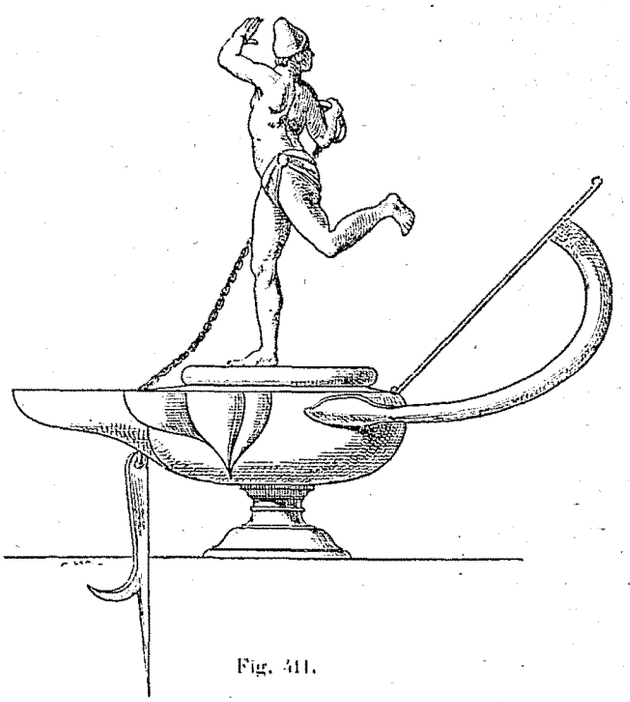


Fig. 411.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On n'oubliera pas que la lampe antique est, pour nous, l'emblème du travail; le candélabre se place aussi quelquefois dans le même sens. Que nous sommes pauvres pour représenter, plastiquement, une idée!

Le *trépied* était un des objets que l'on offrait aux dieux et que l'on consacrait le plus souvent dans leurs temples, ou que l'on donnait comme marque d'honneur (voyez pages 55 et 113) et comme récompense du courage; il servait aussi quelquefois pour les sacrifices (1). On en possède de remarquables; tels sont ceux: 1° du musée du Louvre (fig. 412, 413 et 414) avec *griffes* des pieds et *têtes de chimères* ou de lion d'un beau style; 2° de l'ancienne collection Pourtalès achetée par la Prusse (fig. 415 et 416).

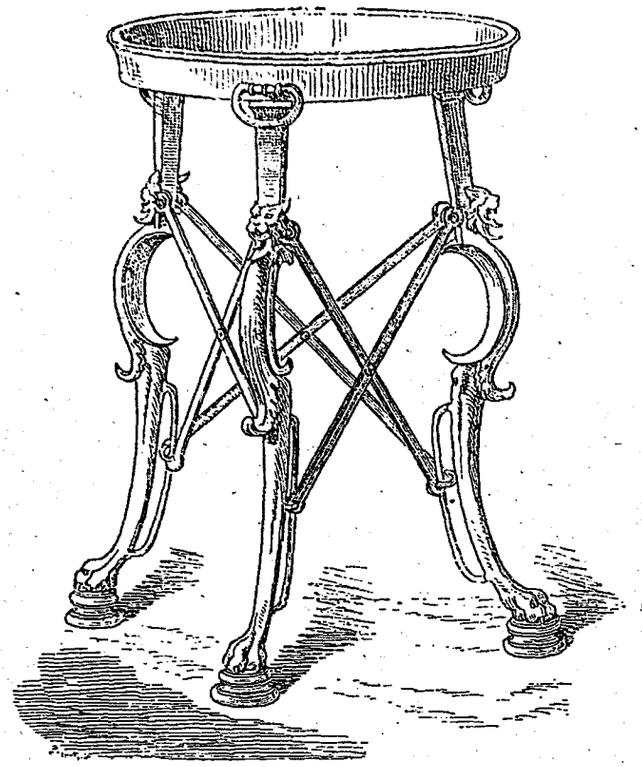


Fig. 412.

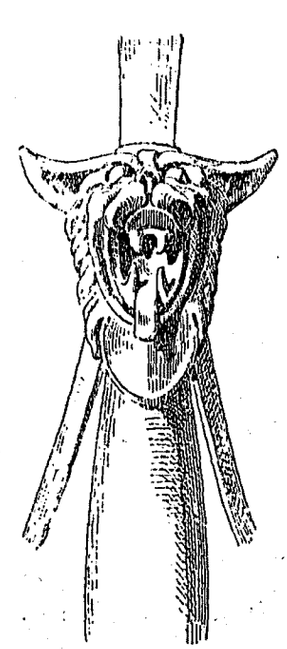
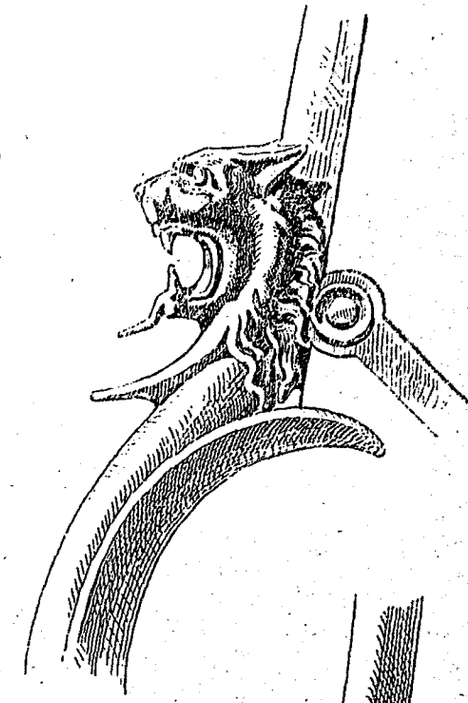


Fig. 413.



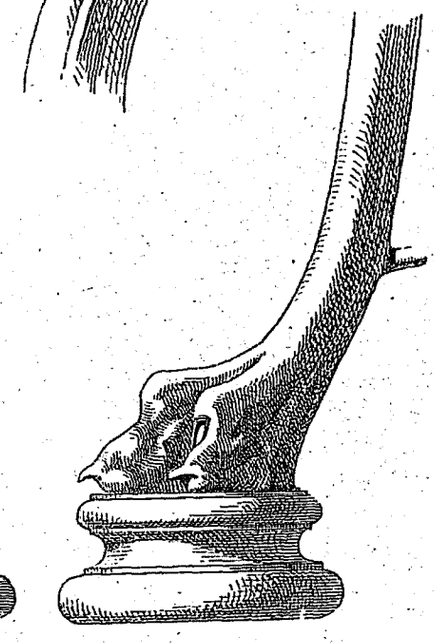


Fig. 414.



Fig. 415.

La figure 417 représente un *siège honorifique* trouvé à Pompéi, qui figure dans les collections du Louvre.

Les objets les plus usuels reçoivent des formes décoratives méritant notre attention, comme l'*anse* de la figure 418, la balance dite *romaine* (2) de la figure 419,

(1) Les anciens employaient aussi la table à trois pieds (*Mensa tripes*), mais ils la considéraient comme une des moins distinguées dont on pût se servir.

(2) *Balance* (libra). Celle du type présenté se nomme *trutina* et le poids qui s'avance et se recule, *æquipondium*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

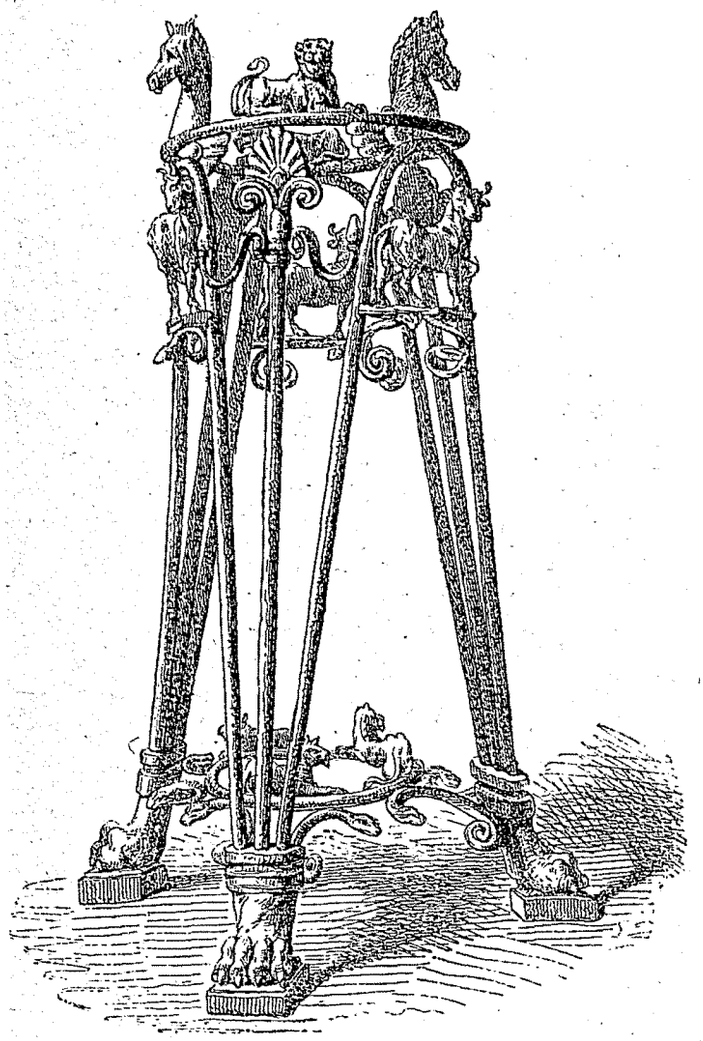


Fig. 416.

et enfin le *brasier* (*foculus*) destiné au chauffage de l'appartement, de la figure 420. On admire au musée de Lyon un pied en *griffe* d'un brasier analogue et une *anse de seau* (fig. 421). Ce sont des modèles de la

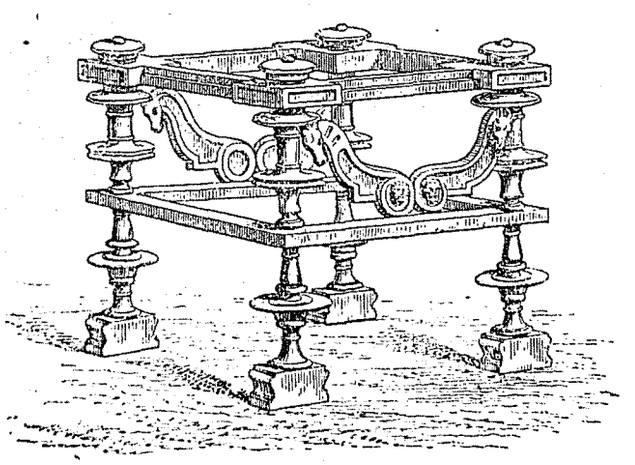


Fig. 417.

perfection que l'on peut atteindre dans les objets les plus usuels.

Chez des peuples constamment en guerre comme ceux de l'Italie, l'armure présente un certain intérêt; elle repose sur les mêmes principes que ceux de l'armure grecque : la cuirasse moule le corps et le casque emboîte le crâne; un bouclier protège le combattant.

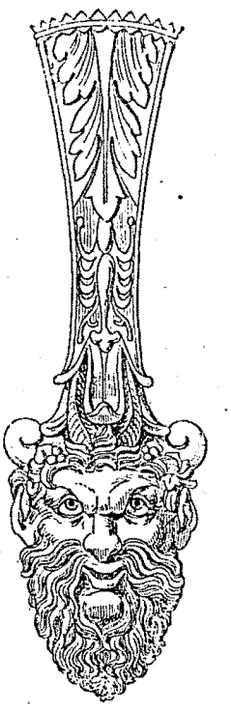


Fig. 418.

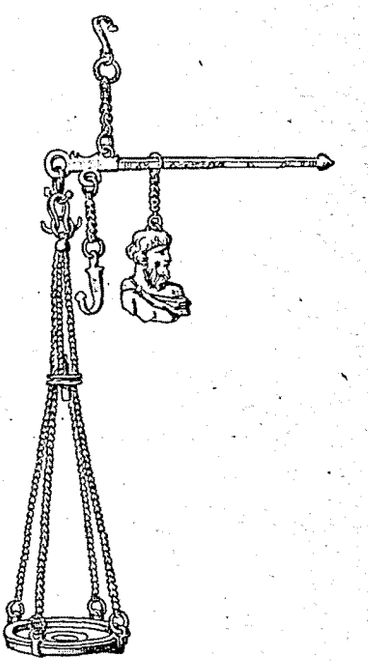


Fig. 419.

Le *bouclier* (fig. 422) découvert dans le tombeau dit du Guerrier, à Tarquinies, est étrusque et montre le soin que l'on apportait à ces armes.

Figure 423 : *statue équestre* de Marcus Balbus, trouvée à Herculanum; disposition de l'armure d'un officier supérieur romain.

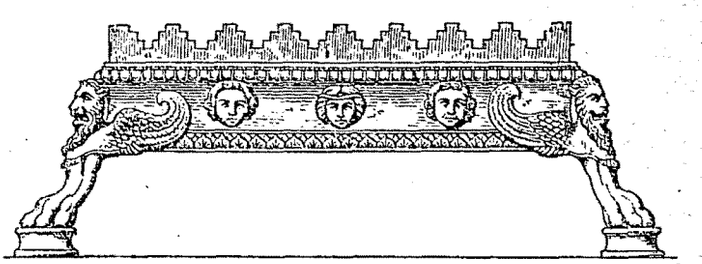


Fig. 420.

Revoir ici la louve du Capitole, représentée dans la figure 281; les chevaux placés sur la façade de Saint-Marc de Venise, ayant décoré l'arc de triomphe de Néron, puis celui de Trajan, sont aussi en bronze.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

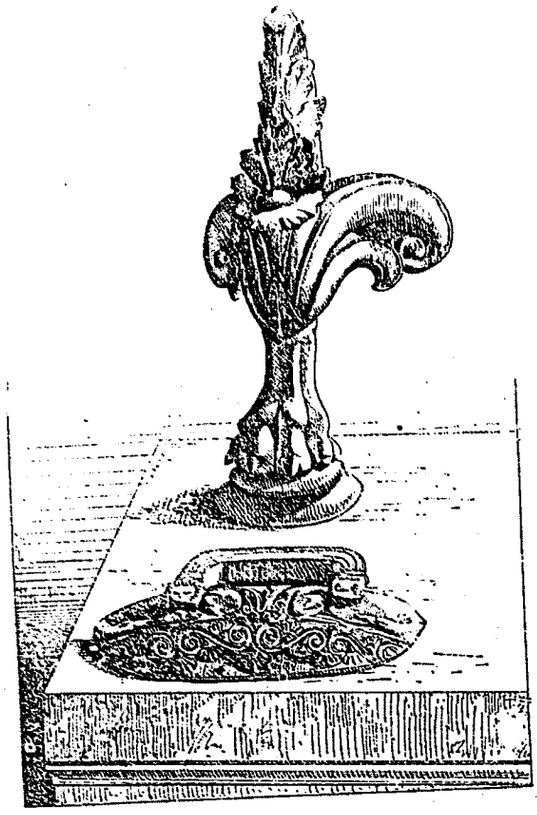


Fig. 421.

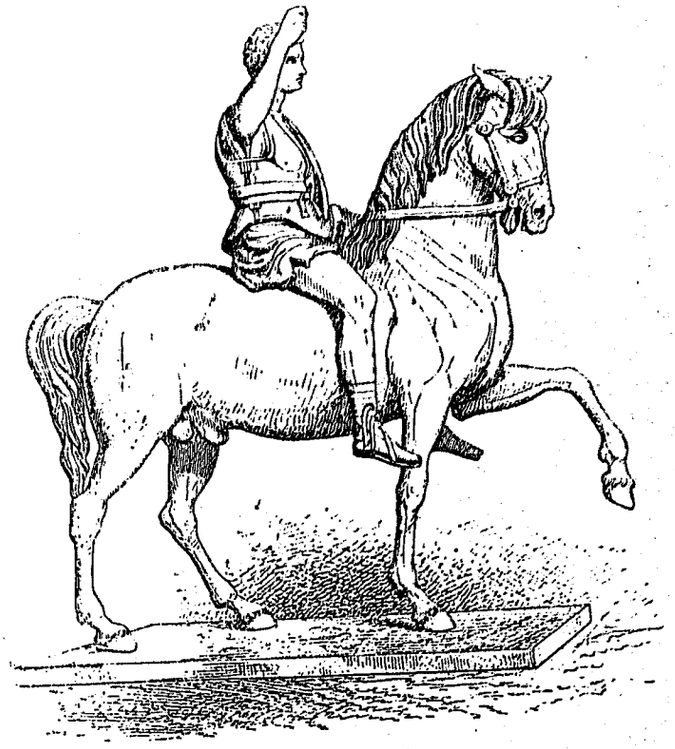


Fig. 423.

Figure 424 : *cuirasse gauloise* du musée Saint-Germain. Figure 425 : *casque* (*galea*, κράνος, κόρυς, περικεφάλαιον) peut-être étrusque, dans tous les cas remarquable de tous points par son agencement. Figure 426 : *casque* de soldat romain. Figure 427 : *casque de parade*, d'une forme rappelant le bonnet phrygien, que l'on fait remonter à l'époque d'Alexandre; ces trois casques sont au Louvre.

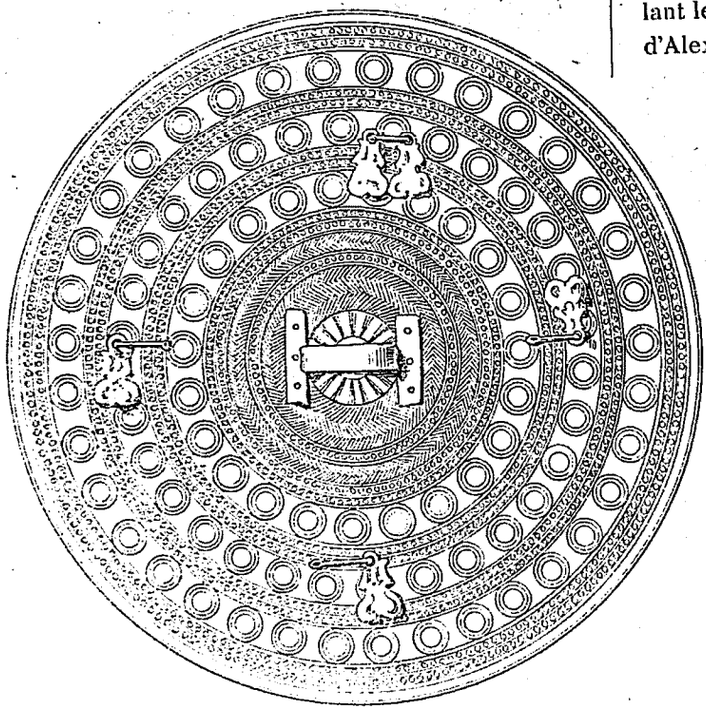


Fig. 422.

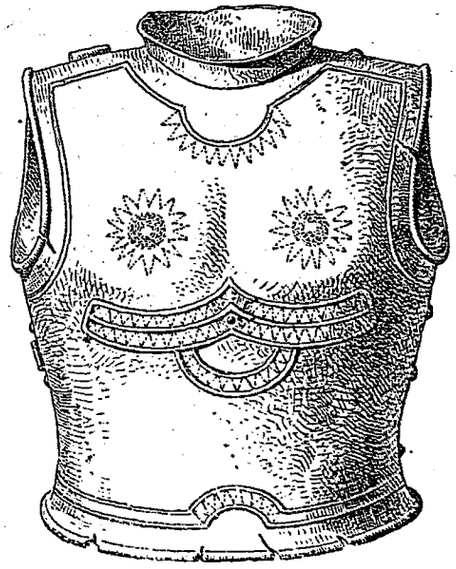


Fig. 424.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

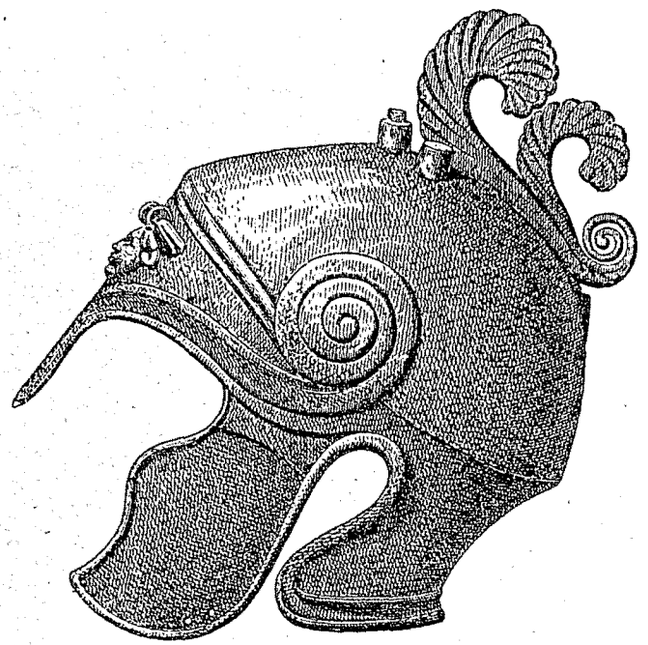


Fig. 425.

Figure 428 : *casque* gaulois du musée de Saint-Germain en Laye. Figure 429 : *jambière* (*ocrea*) *de gladiateur*, remarquable par son ornementation ; on pense bien que celles des soldats étaient toutes simples.

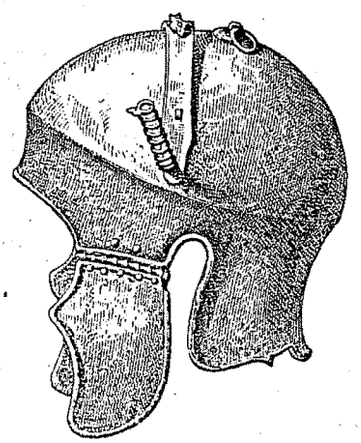


Fig. 426.

Figure 430 : magnifique *boucle de ceinturon* (*fibula*) ; celle-ci est en argent et vient d'Herculanum. Ces objets étaient souvent donnés comme récompenses aux soldats.

(1) *Miroir* (speculum, ἔνοπτρον, κάτοπτρον). D'abord en métal blanc formé d'un alliage de cuivre et d'étain, puis d'argent. On conservait à la surface son poli et son brillant au moyen de poudre de pierre ponce que l'on étendait avec une éponge, ordinairement attachée au cadre du miroir par un petit cordon. Le verre n'a été employé que tard pour les miroirs.



Fig. 427.

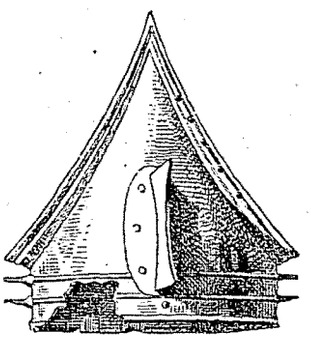


Fig. 428.



Fig. 429.

Les *miroirs* anciens étaient en métal (1) et portatifs (voyez fig. 337) ; leur poignée offrait une certaine richesse, et sur le revers étaient gravés au trait de petites scènes très curieuses (fig. 431 et 432). Dans le premier type on voit la gravure d'un revers ; le second type, qui vient de Mégare et appartient à la collection Gréau, est curieux par

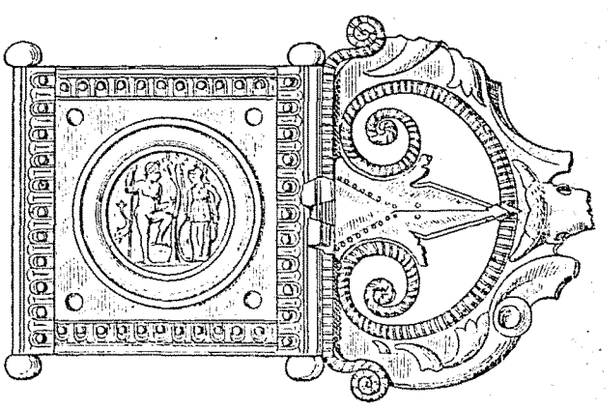


Fig. 430.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 431.

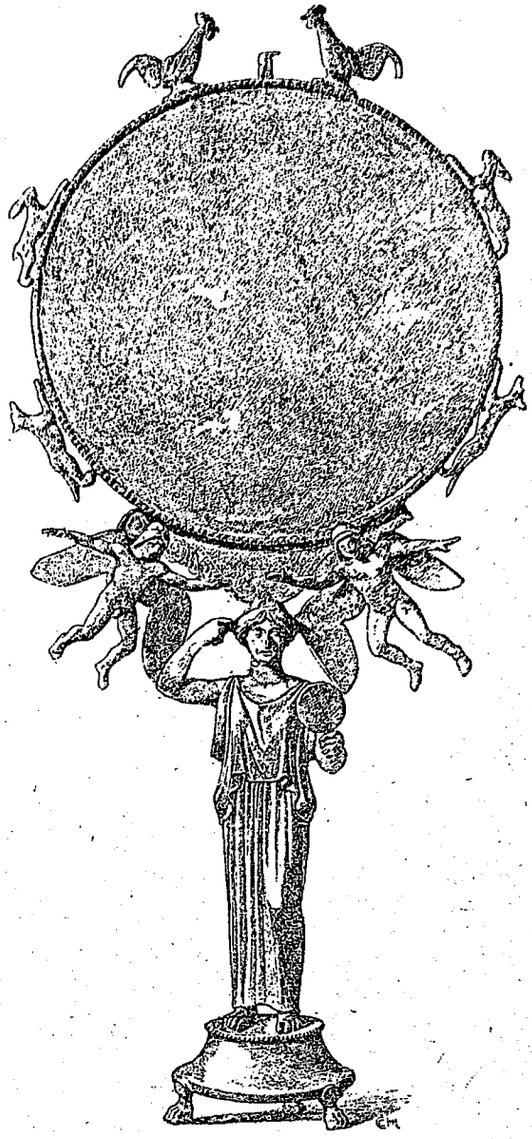


Fig. 432.

le style des figures, dont la principale, qui sert de support, représente précisément une femme tenant un miroir et arrangeant sa coiffure.

On a beaucoup glosé sur l'objet que l'on présente dans la figure 433 et que l'on nomme *ciste* (*cista*, κίστη), qui n'est en définitive qu'une boîte ou corbeille cylindrique en métal avec couvercle. Dans certaines on rangeait des ustensiles sacrés et objets appartenant au culte de Cérès et de Bacchus, pour les cacher aux yeux du public dans les processions et autres cérémonies; c'était alors

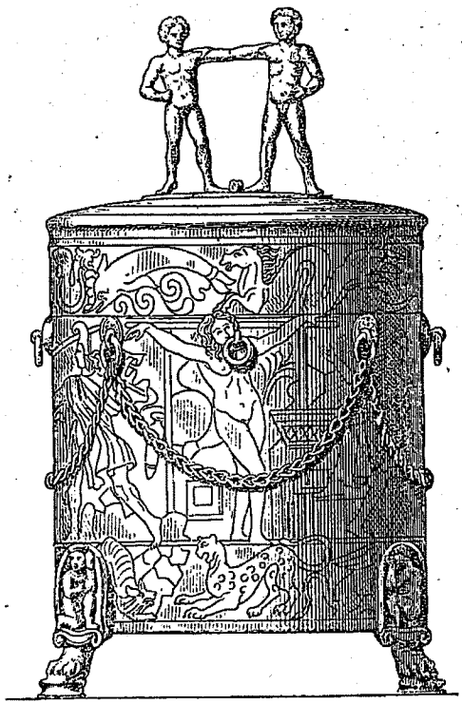


Fig. 433.

la *cista mystica*. D'autres servaient tout simplement à enfermer des objets à l'usage de la toilette.

La composition des sujets gravés sur les cistes, comme pour ceux des miroirs, est quelquefois très soignée, on les nomme *graffiti*.

Remarquer, dans le type que l'on présente (fig. 433), le sans-façon de l'ouvrier, qui a placé les anneaux, destinés à retenir les chaînes de suspension, sans se soucier de l'endroit où ils tombaient.

Les types de statuettes isolées en bronze sont excessivement

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

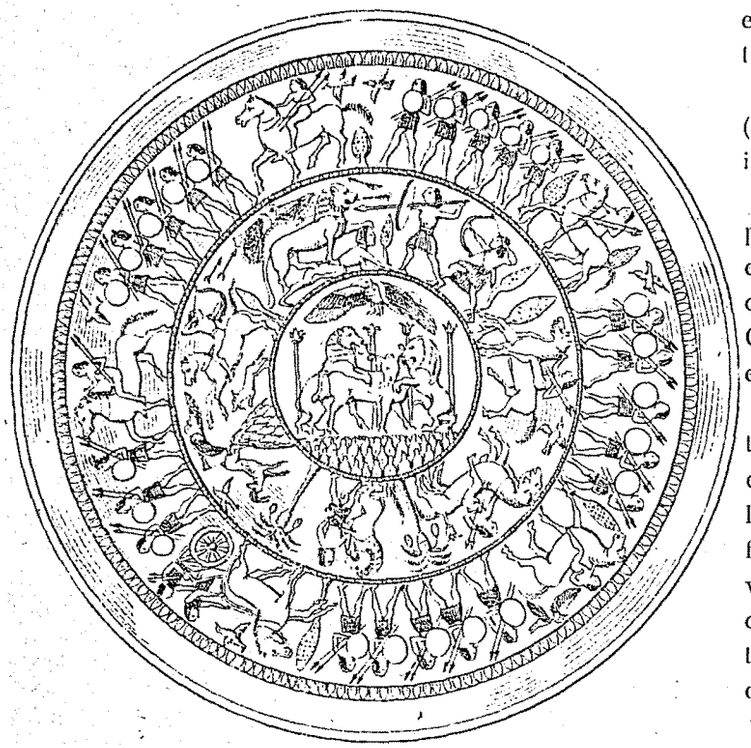


Fig. 434.

nombreux (voyez fig. 470 et 471) et remplissent nos musées; on est forcé de se restreindre sur ce point, tout en constatant qu'ils présentent presque tous la plus grande entente de cet aspect décoratif, dont on ne se préoccupe jamais assez. Tout objet doit jouer son rôle dans l'habitation : ce que nous rangeons dans des vitrines avait sa place déterminée, religieuse ou emblématique, par conséquent décorative, dans l'intérieur antique. Il ne faut jamais l'oublier, c'est une grande leçon.

De l'examen des différents types que l'on vient de présenter, il résulte que les anciens étaient excessivement habiles dans l'art de travailler le métal en creux et en relief par la fonte, par le repoussé, par l'estampage, par la ciselure et par la gravure; il aurait même été plus convenable d'en parler au livre précédent, qui traite particulièrement de la Grèce. Cependant, il est si difficile de distinguer, dans les époques plus rapprochées, entre les objets fabriqués en Grèce et ceux d'artistes grecs établis en Italie, que l'on a cru simplifier en partageant et en plaçant les vases à la Grèce et les métaux à l'Italie.

Comme spécimens des objets que portaient partout les vaisseaux des Phéniciens, ces grands exportateurs pour tous les pays, et où se combinent des éléments empruntés à la fois à l'Égypte et à l'Assyrie, on donne un *plat d'argent* trouvé dans un tombeau, à Cœré (Étrurie); la bande extérieure (fig. 434) représente un défilé de chars, de cavaliers et de fantassins; celle intermédiaire est une chasse au *lion*, avec diverses péripéties; au centre, un taureau assailli par deux *lions*.

La figure 435 représente une *coupe* trouvée à Préneste (Palestrina), pastiche évident de l'art égyptien sur lequel il est inutile d'insister.

C'était une passion véritable que les anciens avaient pour les pièces d'orfèvrerie : les Grecs, sans doute, en avaient donné l'exemple, témoin le trésor de Mycènes, trouvé par M. Schliemann, et offert par lui à la Grèce, où se trouvait la *coupe* de la figure 436, qui est en or.

Toutes les maisons riches possédèrent des pièces de tous genres; le festin de Trimalchion de Pétrone peut en donner l'idée. On est allé même jusqu'à penser que les personnages riches avaient chez eux un atelier. Les fonctionnaires et les militaires emportaient avec eux leur vaisselle précieuse, et ce sont ces circonstances qui nous ont peut-être valu des trouvailles magnifiques, comme les trésors d'Hildesheim, en Hanovre (1868), et de Bernay, dans l'Eure (1830).

Les types 437, 438, 439 sont des *tasses* provenant d'*Hildesheim* et présentant un emploi très heureux, comme décor, de la *feuille de vigne*, de celle de *laurier* et de celle de *lierre*. C'est un véritable chef-d'œuvre que la *coupe* (fig. 440), aussi d'*Hildesheim*, qui, selon quelques connaisseurs, daterait du dernier siècle de la République : son fond est rempli par une figure de très haut relief représentant Minerve assise, la main ap-



Fig. 435.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

puyée sur le manche de la charrue. Le *cratère* 441 vient de Bernay et figure dans les collections de la Bibliothèque nationale.

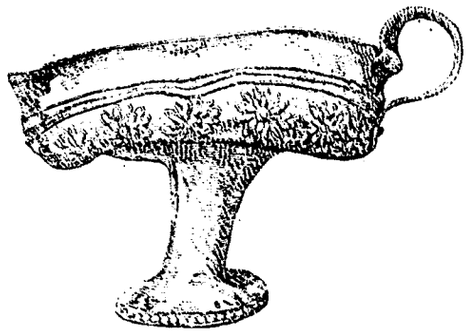


Fig. 436.



Fig. 437.

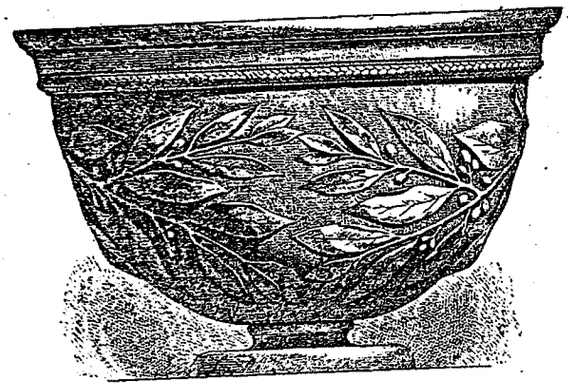


Fig. 438.

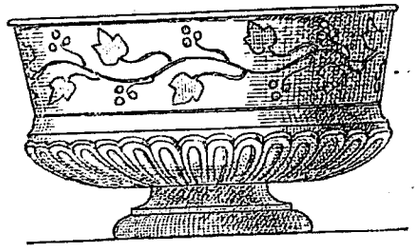


Fig. 439.

Dans les bijoux les plus anciens, tels que ceux des figures 442, 443, 444, provenant de Mycènes, les artistes se sont servis de *spirales conjuguées* en sens inverse, ou en sens opposé, usitées déjà par les Égyp-



Fig. 440.

tiens dans leur ornementation (fig. 19 et 21), et qu'on rencontre dans l'architecture grecque la plus reculée (fig. 140 et 234). Ce motif est, du reste, un de ceux que les peuples primitifs emploient des premiers par une



Fig. 441.

sorte d'intuition. Des découvertes assez abondantes de bijoux ont été faites à Rhodes; le *bijou* 445, qui est au Louvre, en provient; il pourrait être de fabrication phénicienne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 442.

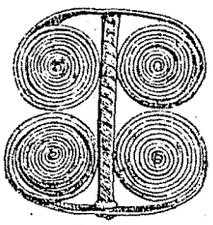


Fig. 443.

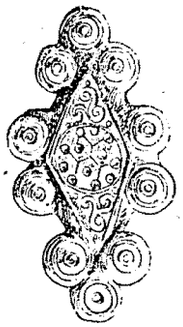


Fig. 444.

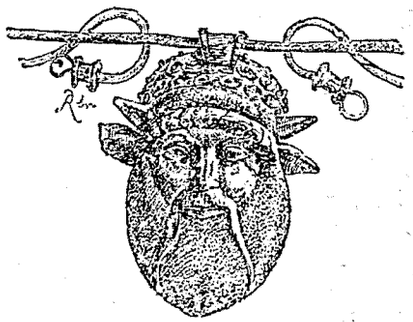


Fig. 446.

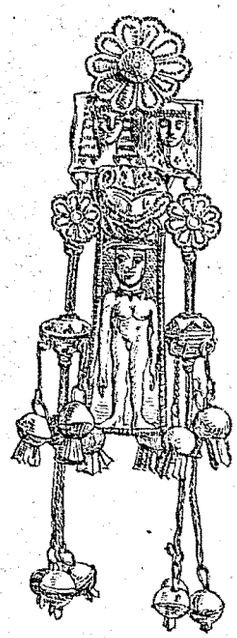


Fig. 445.



Fig. 447.



Fig. 449.



Fig. 450.

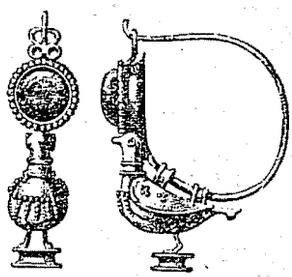


Fig. 451. Fig. 452.



Fig. 448.

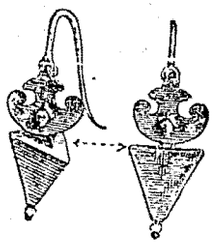


Fig. 453. Fig. 454.



Fig. 455.

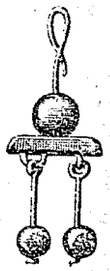


Fig. 456.



Fig. 457.

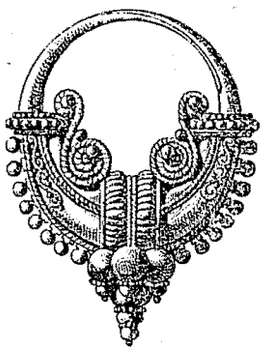


Fig. 459.

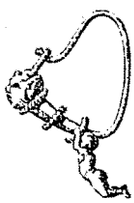


Fig. 458.

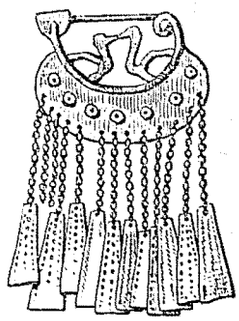


Fig. 467.

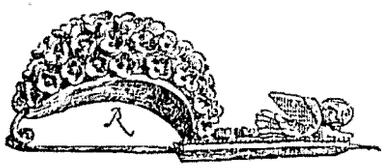


Fig. 460.

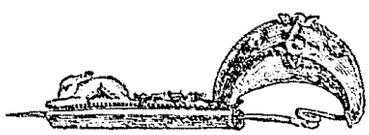


Fig. 461.



Fig. 466.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On ne saurait multiplier outre mesure les types de la fécondité des anciens dans ce genre de fabrication, tant la variété des motifs y est infinie; ils se font un jeu d'y employer les éléments les plus divers, sans faire disparaître la forme générale; les détails accentuent les lignes au lieu de les contrarier, et des oppositions de saillies y font briller la lumière. Au point de vue des procédés techniques, ils n'ont pas été non moins habiles; leurs soudures sont exécutées avec une grande adresse, surtout dans les granulations qui courent en cordonnet dans un grand nombre de bijoux (fig. 446), et dans les *filigranes* (fig. 459 et 462, cette dernière figure est au double de l'exécution). Le filigrane (1) s'est maintenu jusqu'à nos jours dans les pays

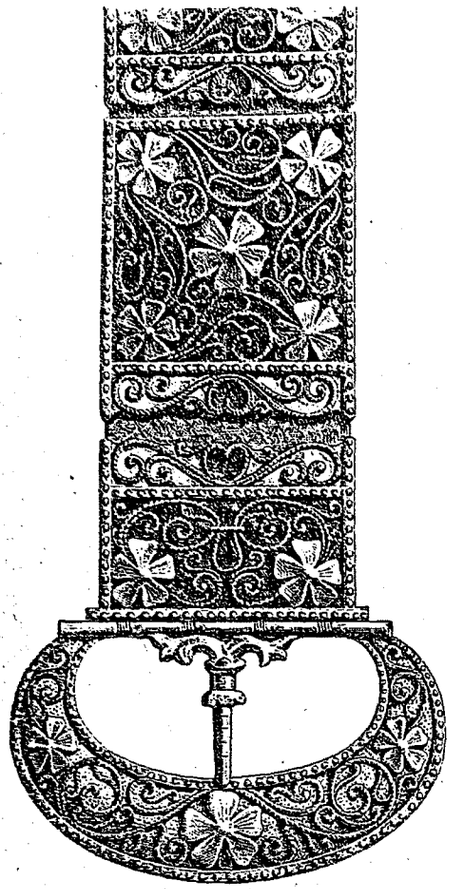


Fig. 462.



Fig. 463.

d'Orient et en Italie. Les figures 447 à 459 sont des types de *boucles d'oreilles* en or, la plupart provenant d'un don du duc de Luynes et déposés à la Bibliothèque nationale. Figures 460 et 461 : *épingles* ou *fibules*. Figures 463 et 464 : *colliers* au Louvre. Figure 465 : *bracelet* provenant de Pompéi. Figures 466, 467 (voir page 133) et 468 : *bijoux gaulois*.

(1) *Filigrane;* fils de métal unis ou granulés, courbés ou tordus en volutes ou en spirale et soudés à jour sur un fond.

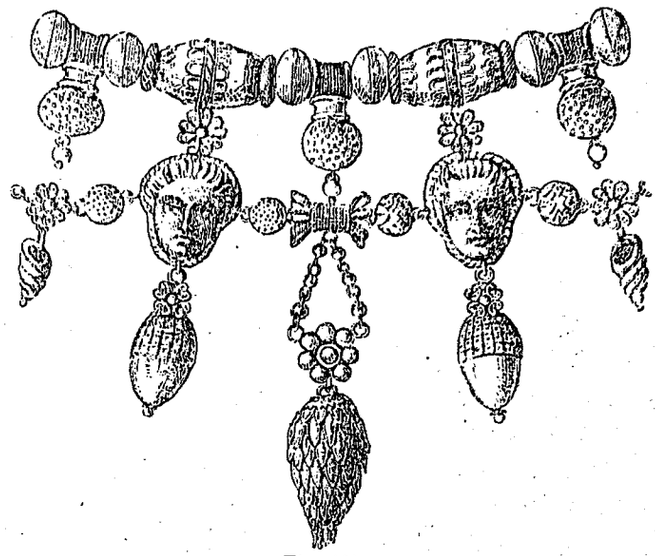


Fig. 464.

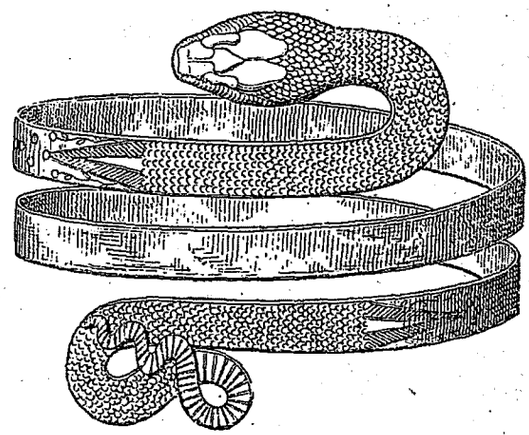


Fig. 465.

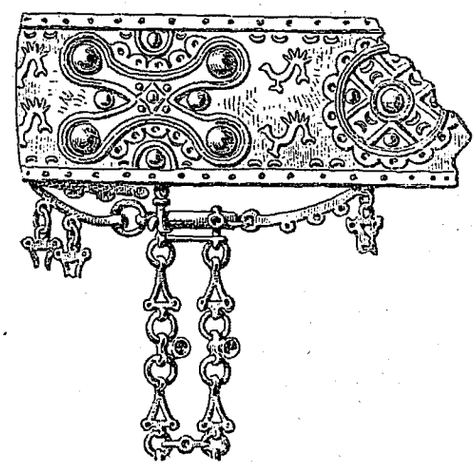


Fig. 468.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTERISTIQUES

Un peuple de guerriers, occupé à conquérir le monde, ne possède pas d'art en propre et ne peut qu'en développer un; lorsque, plus tard, il renonce à sa liberté, et que le régime impérial s'établit à l'aide des soldats, les Césars songent plutôt à les flatter, pour mieux exercer leur pouvoir absolu, qu'à s'occuper de beaux-arts. Mais les soldats deviennent maîtres à leur tour, et, avec les désordres qui sont la conséquence de cet état politique, la majesté du nom romain diminue jusqu'à ce qu'un intérêt dynastique fasse partager l'empire et transporter le siège d'une partie importante en Orient. Donc, l'art est entré dans l'empire romain et est resté entre les mains des Grecs qui, après avoir rempli le monde de leurs monuments, retourneront en Asie au moment où

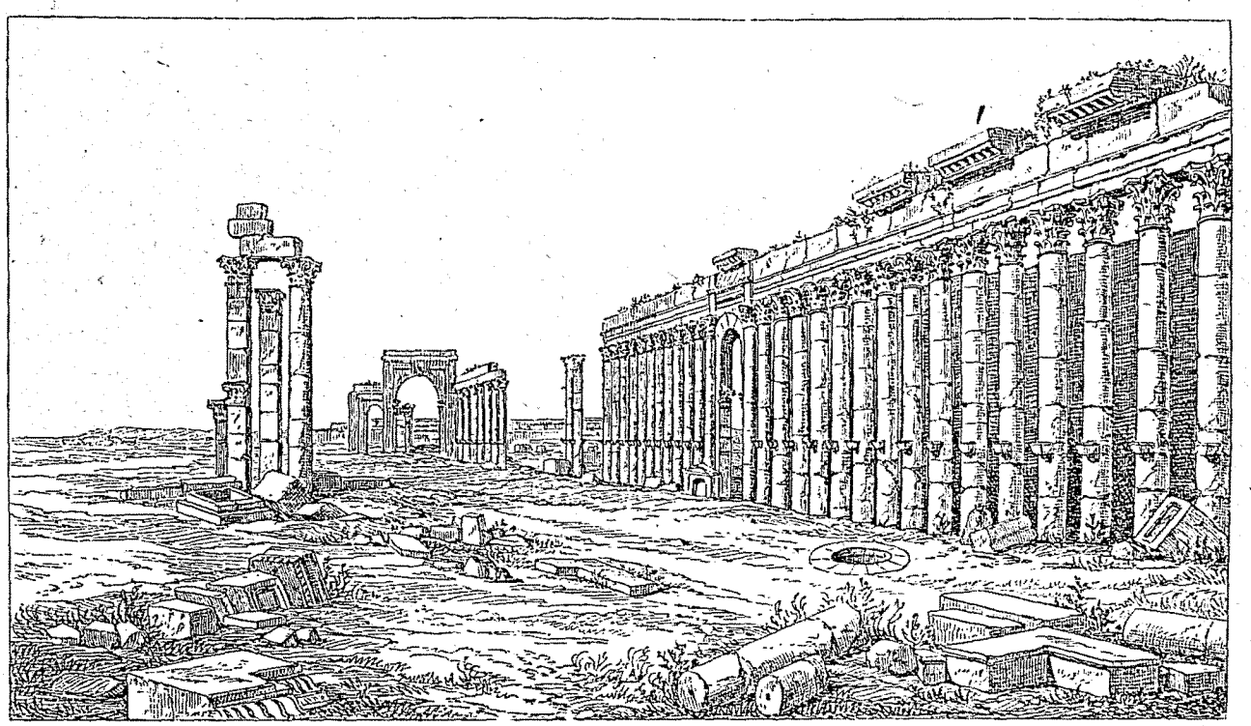


Fig. 469.

l'Europe deviendra la proie des envahisseurs barbares. Leurs architectes n'ont ni corrompu ni abâtardi les types grecs, ceux de leurs ancêtres; il n'y a pas à déplorer les soi-disant oblitérations que l'on fit subir au dorique et à l'ionique. Au contraire, les ordonnances du Parthénon et de l'Erechthéion ne pouvant plus correspondre aux magnificences impériales, ces artistes habiles créèrent ce *corinthien* romain qui est la caractéristique la plus grandiose que l'on puisse imaginer pour une époque et dont on retrouve encore les gigantesques colonnades, perdues même dans les déserts de l'Asie et de l'Afrique où furent tant de riches cités!

Cet art a été ce qu'il devait être, dans l'Occident et dans l'Orient, avec sa grandeur et avec sa magnificence; comment se le figurer avec une autre allure lorsqu'il s'agissait, comme à Palmyre, de border d'un portique majestueux *une rue de 1,200 mètres de longueur* (fig. 469)? Qu'on se représente l'effet de ces 1,500 colonnes corinthiennes, de 18 mètres de hauteur, avec un buste appendu à chaque fût, et aboutissant à deux arcs de triomphe! Palmyre, construite sous Adrien (117-138), a été détruite par Aurélien, en 273, et ne s'est jamais relevée.

Dans un autre ordre d'idées, saurait-on combiner d'autres structures que celles du théâtre de Marcellus, du Colisée ou des Thermes de Caracalla, à Rome (fig. 324 à 331)?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Est-ce que les formes helléniques, conçues pour des édifices de petites dimensions, pouvaient s'adapter telles quelles à ces gigantesques monuments? Non; les conceptions grecques, dont on a pu étudier la grâce et la pureté, et qui ont donné sans doute l'exemple le plus vivifiant pour l'art de la simplicité dans une recherche exquise, répondaient à des besoins, à des mœurs et à des goûts particuliers. On ne saurait donc présenter, sans injustice, à ceux qui cherchent à bien étudier l'esprit des grandes conceptions décoratives, ce principe esthétique faux, que les monuments romains sont extravagants et renferment des combinaisons disparates par rapport à celles de l'époque grecque. Ces deux périodes d'art ne doivent être ni opposées, ni comparées; autrement ce serait faire de l'archéologie abstraite, par conséquent inutile.

Le *dorique* romain (fig. 327) diffère du grec, surtout dans le chapiteau, son abaque reçoit une moulure, et le fût, sans cannelures, est terminé par un astragale; il comporte ou non une base. L'*ionique* (fig. 326) est une simplification du grec; la courbe gracieuse que l'on a signalée dans le chapiteau disparaît; il n'y a pas d'astragale. La base est simple, les cannelures, dépendent des circonstances; il n'y en a pas au théâtre de Marcellus, les colonnes étant en assises; on conçoit que la plupart des fûts des édifices considérables se trouvant en marbre de couleur, il ne pouvait être question de les canneler.

Chaque type constate une adaptation savamment ingénieuse du génie grec à l'ornementation des édifices et aux objets de la civilisation romaine. Il y a plus : on a pu reprocher, dans une certaine limite, aux ornements grecs d'être comme appliqués sur la forme, et ne lui fournissant que plus ou moins de richesse; une nouvelle évolution s'accomplit, et la décoration prend corps avec la structure; on peut le constater dans les types 348 à 368; les différents détails sont comme construits, non plus avec des blocs décorés sur leur surface, mais avec des membres composés de balustres, de griffes, de masques, de coupes, de piédestaux, de chimères, de sphinx, de têtes d'animaux, de guirlandes, qui se combinent les uns avec les autres et que viennent enrichir des frises, des appliques et des bas-reliefs. C'est dans cette période que sont créés la plupart des emblèmes caractéristiques, dont on se sert encore, faute d'avoir pu trouver mieux; et l'on verra plus loin la même Italie, au xv^e^ siècle, employer, même jusqu'à l'abus, des éléments identiques, en même temps qu'elle recherchait et assemblait avec opiniâtreté les manuscrits des anciens, leurs médailles et leurs statues englouties dans la marche des barbares! On épuisera plus tard ces éléments, on les transformera jusqu'à les défigurer; puis, tout à coup, la découverte d'Herculanum et de Pompéi leur donnera un second renouvellement. Il se sera produit, entre la première et la seconde évolution, celles que l'on étudiera dans les deux Livres qui vont suivre, sous l'influence du christianisme, des innovations et des formes nouvelles constituant un art différent d'expression; toutefois, il faut savoir le constater, les types que l'on a vus dans les Livres III et IV n'en font réellement qu'un et ne sont pas oubliés, quand même malgré les nuances que l'on va signaler.



Fig. 470.

Le *dorique* et l'*ionique* grecs se sont transformés, mais ils ont bien vite été absorbés par le *corinthien*. Les exigences de structure ont fait employer la voûte et l'arcade (fig. 321 à 324, 328 et 331), lesquelles feront leur chemin au point d'annihiler plus tard l'ordonnance de colonne surmontée d'un entablement. Les *rais de cœur* et l'*ove* deviennent moins élancés que dans le grec (fig. 291 et 292); le *rinceau* prend une autre allure (fig. 295); la *feuille d'acanthe*, dont on a vu déjà des emplois multiples (fig. 286 à 289, 295), fournit le thème le plus commode pour ajuster tous les objets (fig. 348, 352, 418, etc.); la *palmette* s'alourdit un peu et ses divisions se terminent plus volontiers en pointe recourbée.

Que dire d'un genre d'ordonnance que l'on a nommé le *toscan?* Malgré les recherches des archéologues, malgré Vitruve et malgré Vignole, son type exact nous échappe dans l'antiquité, et il faut, pour le rencontrer,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

aller jusqu'à l'époque moderne, comme, par exemple, dans le rez-de-chaussée du palais du Luxembourg, à Paris! Du reste, supprimez les triglyphes du dorique romain, et vous obtiendrez à très peu près ce toscan.

On croit inutile de s'étendre beaucoup sur les caractéristiques de la statuaire de la période romaine. Elle se partage en trois types : 1° les ouvrages apportés de Grèce, ou ce qu'on nomme des répliques; 2° les ouvrages exécutés par des artistes grecs en Italie et conservant le caractère grec, même souvent archaïque (les deux figures 470 et 471 rentrent dans ces genres; la première est une *Artémis* provenant d'Herculanum, la seconde est l'*Athénée* du musée de Turin); 3° les ouvrages absolument romains (fig. 372, 374 à 378). On ne saurait refuser une certaine originalité à ces dernières œuvres; seulement les artistes, peu préoccupés d'idéal, ont plutôt cherché à rendre la réalité avec vérité et avec force; c'est en cela que consiste la caractéristique des nombreux bustes et des statues historiques qui peuplent les musées. Certaines sont des chefs-d'œuvre (fig. 374); les médiocres conservent de l'allure et une certaine physionomie; puis elles tombent dans l'imbécillité. Toutes ces figures expriment généralement les symptômes d'une constitution physique déprimée par la mollesse qui est bien évidente par l'expression du nez et de la bouche.

Les conditions politiques et la tournure de l'esprit public ont porté aussi les Romains à faire une grande part à la représentation des faits historiques contemporains; c'est sur les arcs de triomphe et sur leurs colonnes monumentales (fig. 378) qu'ils ont fait retracer par leurs sculpteurs leurs épopées guerrières, leurs sièges, leurs combats, leurs triomphes et les types des nations vaincues, lesquels y sont plus scrupuleusement reproduits qu'artistement conçus.

Sarcophages, mausolées de toutes formes, fontaines, candélabres, autels, sont couverts de bas-reliefs : nul peuple n'a plus taillé de marbre.

Du reste, ainsi qu'on le développera en détail aux caractéristiques du Livre IX, il est facile de constater qu'au renouvellement de l'art en Italie, aux xv^e^ et xvi^e^ siècles, les artistes de ce pays puisèrent à pleines mains (comme on l'a déjà dit pages 104, 106 et 136) non-seulement pour leurs *grottesques*, mais encore pour la plupart de leurs thèmes ornementaux, dans les marbres antiques. C'est pourquoi on a cru reporter l'étude analytique comparée du rinceau romain avec ceux du renouvellement au Livre consacré à cette période. Il était excessivement intéressant de rechercher alors les points de départ de cette ornementation si touffue et si savante. Il est facile de critiquer certaines surcharges d'ornements qui caractérisent quelques monuments de la basse époque de la domination romaine, laquelle recouvre toutes les surfaces sans laisser de repos : ce n'est pas cependant un motif sérieux pour négliger la valeur intrinsèque de certains arrangements.

Quant à la peinture, il faut rester sur celle appliquée sur les parois des monuments et des maisons, dont on a déjà fait ressortir (pages 106 et 107) le caractère. Pétrone



Fig. 471.

semble expliquer qu'il a vu des tableaux (*tabulæ*) de la main de Zeuxis, qui résistaient à l'injure du temps, des ébauches de Protogène qui le disputaient de vérité à la nature elle-même, et qu'il se prosterna devant des grisailles d'Apelle, genre de peinture, dit-il, que les Grecs nommaient monochromes; il ne parle pas de tableaux contemporains, Pline l'Ancien non plus.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

Quoique les types de cette période aient, comme il a été dit, servi de point de départ au renouvellement de l'art en Italie au XVe siècle et, plus tard, en Europe à la fin du XVIIIe siècle, on conseille de ne pas faire exécuter à des élèves des compositions basées sur le style italo-grec, à part les bijoux. Ces débutants tomberaient très vite, précisément, dans les oblitérations qui se sont produites après les périodes de renouvellement dont il est question, et produiraient, sans s'en douter, des compositions déprimées dans le genre de celles dites de Louis XVI, malgré tous les conseils du professeur. Du style grec, en général, du style étrusque ou romain pour la bijouterie, oui.

Ce n'est pas une raison pour ne pas faire étudier, par des croquis et par des dessins, les types que l'on vient de passer en revue. Si le professeur veut bien se donner la peine de donner des explications orales (que les élèves noteront sur un carnet, en les accompagnant de croquis des types présentés) il lui sera facile de développer les principes suivants :

La composition générale est simple, bien ordonnée, comportant des divisions précises et ses détails suffisants pour fournir l'échelle. C'est à ces ordonnances superposées que le Colisée de Rome, de même que les autres amphithéâtres, doivent l'impression grandiose, sinon écrasante qu'ils produisent; puis chacune d'elles inscrit sur la ceinture de l'édifice le nombre d'étages de gradins. Le temple paraît grand par rapport aux portiques du péribole qui l'entoure.

Il y a toujours un motif principal ou central, auquel les accessoires sont subordonnés, soit par leur nature, soit par leurs détails; les *candélabres* 348 et 352 peuvent fournir l'exemple de l'inobservation de ce principe, tandis que les bronzes 406, 408, 410 et 431, et la *coupe* 440 sont des modèles de l'excellent équilibre entre les parties principales, et d'un motif dominant.

L'ornementation ne coupe jamais la ligne ou ne se superpose pas à une autre ornementation, comme on le verra plus tard au XVIIe siècle; elle est généralement disposée par zones et par étages bien définis; des parties lisses sont opposées à des parties plus richement décorées pour les faire valoir. Les détails sont toujours parfaitement à l'échelle les uns avec les autres dans un même objet, et variés, s'il y a lieu, dans une même masse (fig. 472 à 475). S'il s'agit d'objets de matières différentes, les ornements présentent une contexture parfaitement en rapport avec elle à un tel point, qu'il n'est même pas nécessaire de le savoir. C'est ainsi qu'on a été conduit à dire que les ornements des poteries d'Arezzo n'étaient



Fig. 472.



Fig. 473.

que des surmoulages de pièces d'orfèvrerie; c'est ainsi que les candélabres en marbre sont massifs, tandis que ceux en bronze sont d'une sveltesse plutôt exagérée (fig. 476 à 478).



Fig. 474.



Fig. 475.

Les bijoux, dont on s'est plu à fournir les types les plus nombreux, ont continué les traditions des Égyptiens et sont restés, avec eux, les modèles sans cesse consultés pour ce genre. Les boucles d'oreilles se déduisent toujours du même principe, l'attache et le motif : l'attache sera une rosace (fig. 445, 447 et 448), une corne (fig. 449 et 458) ou un cercle (fig. 457), auxquels seront appendus une figurine (fig. 450 et 458), une corbeille (fig. 455), un animal (fig. 447 et 452) ou une pendeloque (fig. 448 et 457). Dans les colliers, il y a toujours des oppositions de globules gros et petits, une ligne générale dessinant le cou (fig. 463 et 464), ou des pendeloques d'un volume accentué (fig. 463). Aussi, c'est sur ces types et sur les bronzes que l'on devra proposer et faire exécuter des compositions.

L'ornementation des objets se caractérise en ce sens, qu'elle n'est pas seulement un enrichissement d'une forme que l'on peut enlever au besoin; elle fait corps avec la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

structure et en dérive; la décoration se construit comme de l'architecture, avec des membres dont la fonction est toujours rationnelle. C'est, du reste, ce qui constitue une des plus grandes difficultés de l'enseignement de l'art décoratif; l'élève ne doit pas seulement savoir dessiner un seul genre de formes, il faut qu'il soit familier avec toutes les expressions des arts plastiques : figures, animaux, plantes, ornements et architecture, pour les combiner, pour créer la structure même de l'objet imposée par sa destination, et la revêtir d'un aspect artistique et agréable. Remplir une surface ou un panneau avec des ornements, ce n'est pas suffisant. C'est à cette difficulté que l'auteur s'est heurté dans sa carrière; dans une grande école, le professeur d'art décoratif n'est qu'un rouage de l'ensemble, et si les élèves qu'on lui envoie et qu'il doit former ne sont pas suffisamment préparés, il lui est impossible de donner, d'une manière réellement fructueuse, l'enseignement dont la responsabilité lui incombe.

On croit devoir fournir ici quelques conseils sur une grave question à l'égard de laquelle les professeurs et les élèves se trouvent toujours dans un embarras extrême. En admettant que les élèves ont été formés, dans une certaine mesure, par les écoles à créer des compositions décoratives sérieuses, il vient nécessairement un instant fatal où la nécessité impérieuse de se faire une position les oblige à quitter l'école.

Il faut les avertir en toute sincérité de se garder d'un entraînement qui les conduirait à négliger la spécialité de leurs études antérieures pour ne plus se livrer qu'à ce que l'on nomme l'art pur; l'avenir certain est par l'art industriel et décoratif. Pour cela, il est vrai, il faut du travail et surtout le courage de ne pas craindre de s'humilier en des ouvrages qui paraissent d'un ordre secondaire.

Que le professeur ne manque donc pas de préparer de loin l'esprit des jeunes gens à cette solution fatale; cela lui sera facile s'il a le soin de faire observer que la plupart des artistes du Moyen âge, quoique inconnus, ont produit des œuvres de toutes sortes qui font encore notre admiration; que ceux des XV^e^ et XVI^e^ siècles ont débuté pour la plupart dans des ateliers d'orfèvres; qu'ils ont peint, montés sur des échafaudages, des ornements à la fresque, et qu'ils ont aidé leurs maîtres dans les travaux les plus humbles. Ce n'est pas à l'école que l'on peut acquérir cette expérience pratique et cette maturité que l'on n'obtient qu'avec de la patience et du temps.

Isolés dans leurs ateliers, livrés à eux-mêmes ou entourés de conseils contradictoires, sinon jaloux, les jeunes artistes, au lieu de produire l'œuvre de leur rêve qui devra les faire sortir de la foule, finissent par se décourager, par s'aigrir et par perdre les qualités qu'on leur avait reconnues dans le cours de leurs études.

C'est précisément dans l'exécution immédiate d'œuvres d'art industriel et décoratif qu'ils pourront d'abord trouver quelques ressources modestes qui les défraieront provisoirement, puis reconnaître leur voie véritable dans l'art d'après les sages conseils des maîtres qui les occupent. L'art décoratif y gagnerait et les arts de l'architecture, de la statuaire et de la peinture n'y perdraient rien.

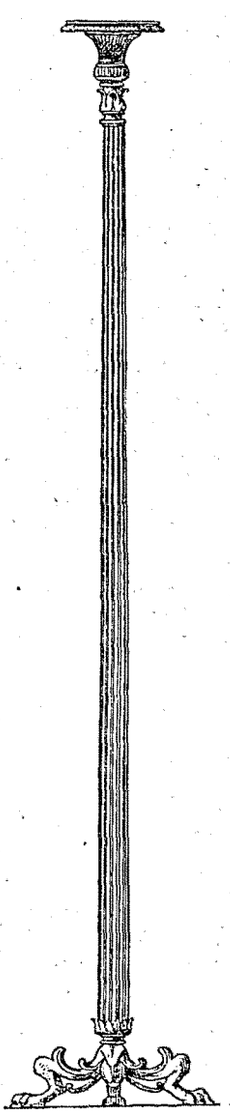


Fig. 476.

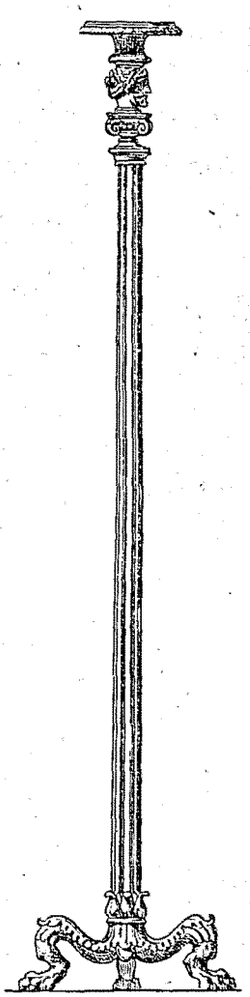


Fig. 477.

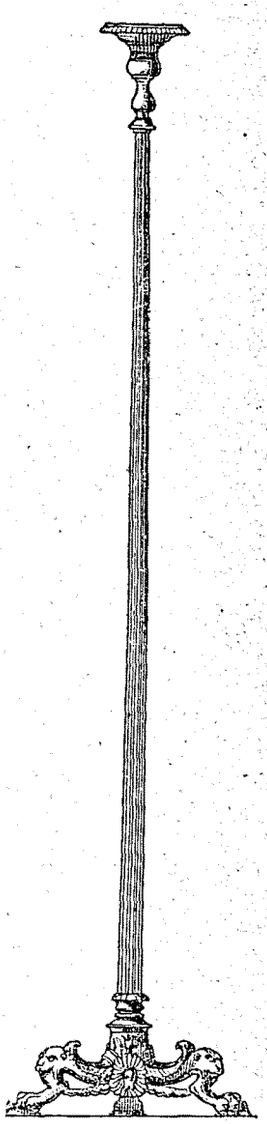


Fig. 478.

A consulter.: *La Vie privée des Anciens*, René Ménard et Claude Sauvageot. 4 volumes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Entretiens sur l'Architecture, Viollet-le-Duc. 2 volumes de texte et un atlas.

Histoire critique des origines et de la formation des Ordres grecs, Charles Chipiez. 1 volume.

Édifices de Rome moderne, Paul Letarouilly. 3 volumes in-folio de planches et un volume in-4° de texte.

Dictionnaire de l'Architecture française du XI^e^ *au* XVI^e^ *siècle*, Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°.

Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques, Anthony Rich, traduit de l'anglais par Cheruel. 1 volume.

Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, Ch. Daremberg et Ed. Saglio. Paris. Fascicules parus.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exlibris.com - Renseignements : contact@exlibris.com

MOYEN AGE

LIVRE CINQUIÈME

DU IVE AU XIE SIÈCLE

INFLUENCE BYZANTINE

I. — HISTOIRE

EMPIRE D'ORIENT

Constantin fonde Constantinople (326). Théodose (379-395). Arcadius (395 à 408). Justinien (527-565). Léon l'Isaurien; querelle des Iconoclastes (726-754. 813-842). Dynastie macédonienne (867-1057). Schisme grec (1059). Prise de Constantinople par les croisés (1203), par Mahomet II (1453).

ITALIE

Chute de l'Empire d'Occident. Royaume des Hérules (476). Royaume des Ostrogoths, Théodoric, Athalaric (493-534). Justinien reprend une partie de l'Italie; Ravenne capitale (554). Royaume des Lombards; Pépin le Bref établit, en 756, la puissance temporelle des papes. Charlemagne (768-814). Anarchie. Othon le Grand rétablit l'empire d'Occident, moins la France, l'Espagne, l'Angleterre et la Scandinavie (962).

Indépendance de Venise en 697 ou 709, de Gênes en 888; Pise adopte le gouvernement de cette dernière ville.

FRANCE

Les Visigoths en Gaule et en Espagne (466-531). Childéric Ier (456-481). Clovis (481-511). Dagobert (628-638). Pépin le Bref (752-768). Charlemagne (768-814). Hugues Capet (987-996). Première croisade en 1095; prise de Jérusalem en 1099.

La période de transformation de l'art byzantin s'étend de Constantin à Justinien (IVe au VIe siècle).

L'apogée dure, en Orient, du IVe au Xe siècle.

La décadence s'accentue du XIe au XVe siècle.

L'art conserve des formes moins éloignées de l'antique en Occident.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

L'ordre chronologique adopté dans cet ouvrage implique l'obligation d'étudier la marche de l'art en ne se raccordant pas trop étroitement aux classifications établies par les traités spéciaux; l'influence byzantine, par exemple, possède des historiens qui ont nécessairement restreint leurs recherches à ce seul genre. De plus, nul art n'est absolument le résultat d'une génération spontanée, et, si celui traité dans ce Livre V a eu sa splendeur et une influence qu'il sera facile de constater plus loin, il est, lui-même, la conséquence des transformations qui se produisirent par des commotions politiques et par l'avènement du christianisme.

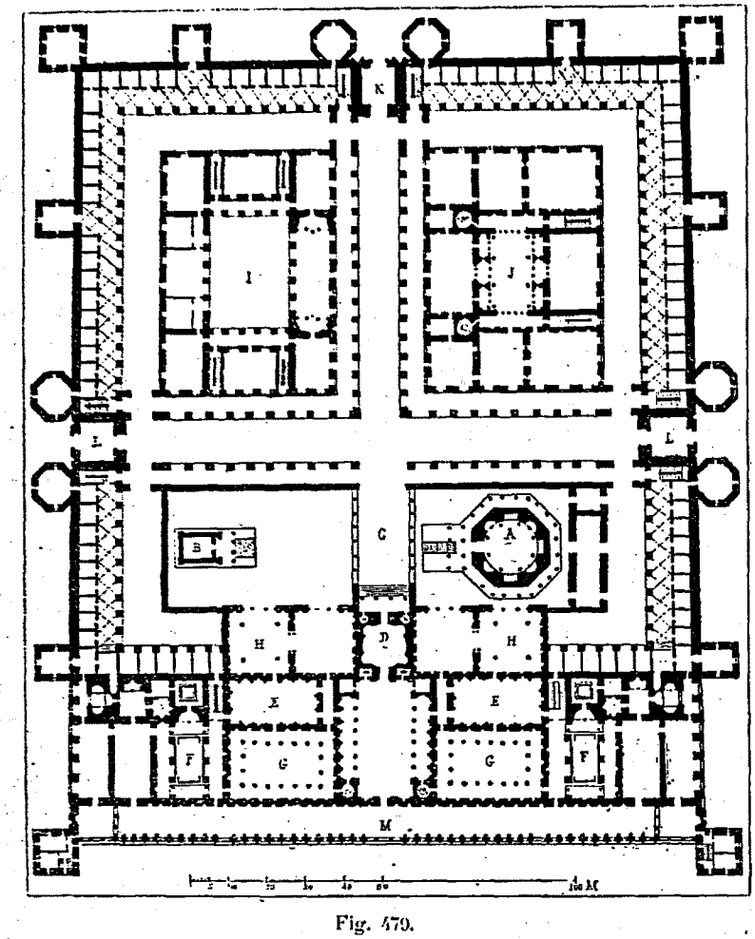


Fig. 479.

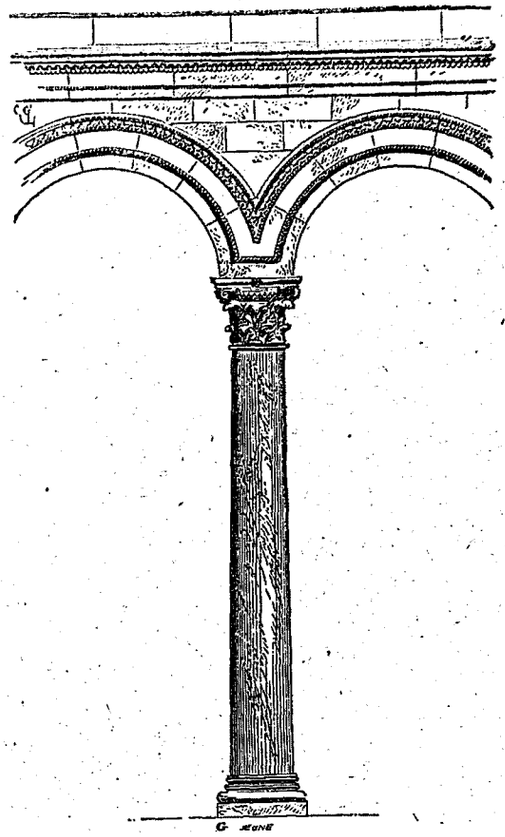


Fig. 480.

Bien avant cette heure du VI^e^ siècle, où l'on érigera Sainte-Sophie, Dioclétien s'était retiré, après son abdication, en 305, à *Salone*, en Dalmatie (Spalato), et y avait fait construire un *palais* (fig. 479 à 481) qui constitue des dispositions différentes de ce qu'on a vu jusqu'à présent.

L'édifice a une forme rectangulaire et se divise en quatre parties séparées par de longs portiques se coupant à angles droits dans les deux axes. Ces portiques aboutissent à quatre portes : K la porte dorée, l'entrée principale, L L les portes de fer et d'airain, M la porte de mer, qui s'ouvre sur un souterrain étroit. Les prétoriens et gens de service sont en I et J; les appartements intimes en A B C D E F G H; l'enceinte est entourée de murailles flanquées de tours nombreuses carrées et octogones, Dans le péristyle C, ce qu'on nomme actuelle-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ment la place du dôme, se remarque un type nouveau : l'entablement, au lieu de s'établir directement sur des colonnes corinthiennes, se profile au-dessus d'arcades plein cintre successives dont les sommiers reposent sur les chapiteaux. Il est facile de gloser sur cette prétendue altération des ordonnances antiques : elle se défend elle-même toute seule, soit par son effet décoratif, soit par des nécessités de construction technique : l'aspect général gagne en ampleur, puisqu'un entablement ne peut masquer qu'un plafond recouvrant un portique étroit, comme dans les temples antiques, tandis qu'une galerie, comme à Spalato, de largeur suffisante pour protéger contre le soleil ou la pluie, doit avoir pour corespectif une plus grande hauteur de la portion qui surmonte les supports. Au point de vue de la construction, l'architrave n'a de raison d'être qu'autant qu'elle est d'un seul bloc portant d'une colonne à une autre. Or, on se trouve souvent en face de la difficulté de se les procurer ainsi, et, alors même qu'on se les serait procurées, il est toujours à craindre qu'une surcharge quelconque ne vienne à les rompre. La figure 480 représente la disposition d'*arcades plein cintre* reposant directement sur une colonne corinthienne.

Parmi les débris les plus importants de ce palais est le bâtiment marqué A, *temple* dont on a fait la cathédrale. Il présente la forme d'un octogone, qui donne une rotonde à l'intérieur, laquelle est décorée de deux ordonnances de colonnes superposées (fig. 481). De petites dimensions, 15 mètres environ de diamètre, ce sanctuaire n'est plus celui du paganisme ; on se demande où Dioclétien, le persécuteur des chrétiens, plaçait la statue de son dieu et l'autel des sacrifices, et si, inconsciemment, il ne créait pas une disposition si souvent employée plus tard pour le culte catholique. Déjà, à Balbek (fig. 482), Aurélien avait fait exécuter un petit *temple octogone*, qui semblerait avoir été conçu par un artiste du temps de Louis XIII, en France, tant ses formes sont maniérées dans l'esprit de cette époque. S'il y a beaucoup à critiquer sur ces ordonnances de colonnes qui ne portent rien, d'un autre côté la construction de la coupole est intéressante en ce sens qu'elle contient, par les arcs de décharge qu'on y remarque, les germes de la structure d'édifices que l'on étudiera plus loin.

Cependant l'heure où la société antique s'affaisse entre les mains des Césars est aussi celle où une religion nouvelle grandit dans la proscription.

Pendant les intervalles des persécutions, les chrétiens ont, à ce qu'il paraît, élevé des églises à la surface du sol ; mais elles ont disparu. L'art primitif des proscrits a déjà été étudié dans les catacombes.

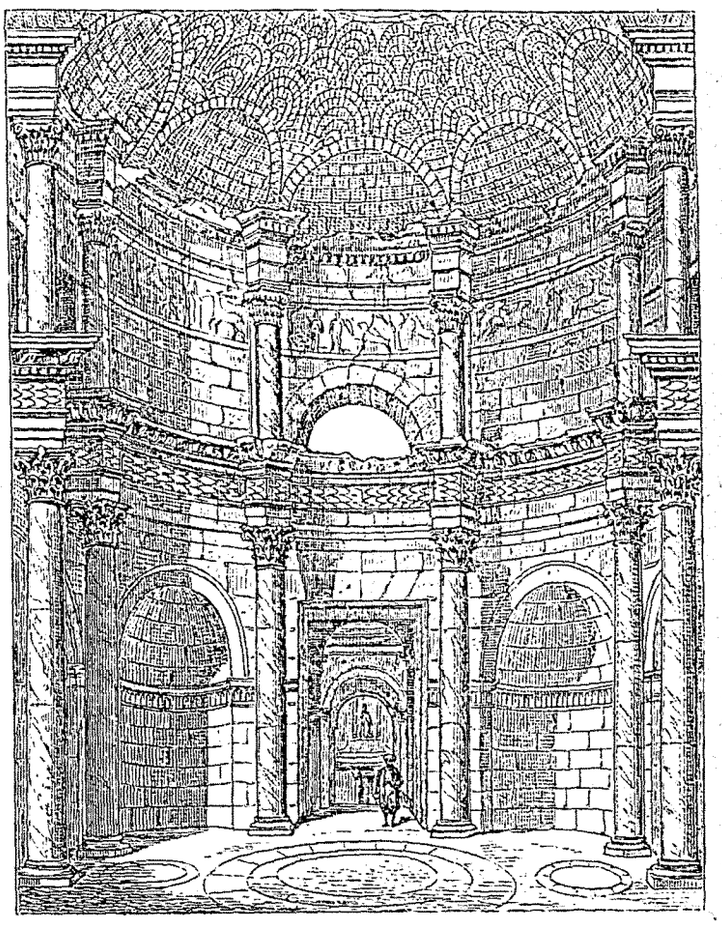


Fig. 481.

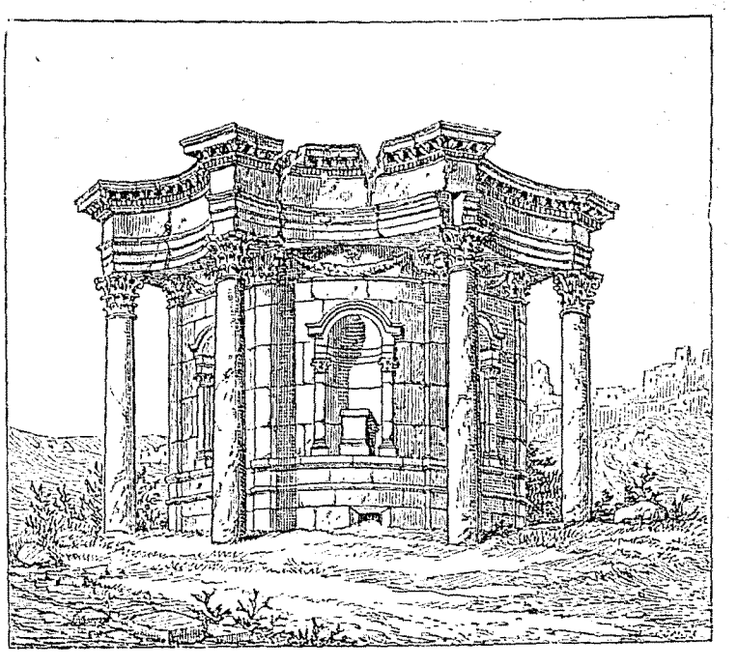


Fig. 482.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Après dix sanglantes persécutions, Constantin donne, en 313, à Milan, un édit de tolérance, tout en ménageant dans une certaine mesure le paganisme vermoulu. C'est à ce moment que l'on installe des églises et que l'on adopte pour elles les dispositions des *basiliques* qui étaient des édifices où l'on rendait la justice. Trois avenues parallèles ou nefs, dont celle du milieu plus large, aboutissaient à une construction transversale, à un *transept*, élevé de quelques degrés au-dessus de l'aire de la nef et défendu par une balustrade, place occupée par les avocats, greffiers ou jurisconsultes. En face de l'allée centrale et au delà du transept, l'édifice s'arrondissait en un hémicycle où était

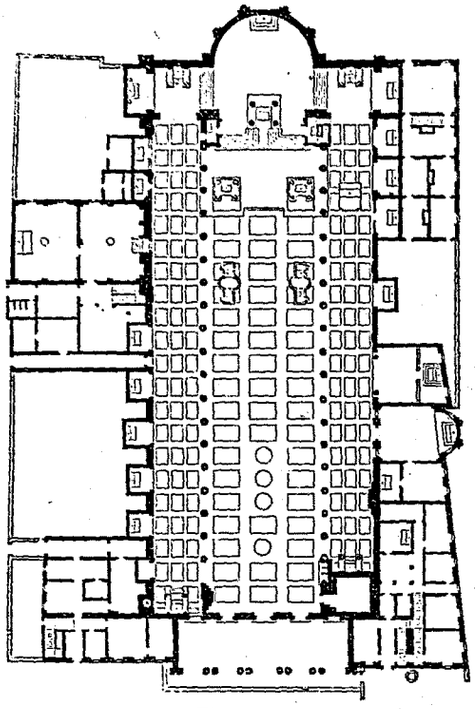


Fig. 483.

installé le siège du juge principal et de ses assesseurs. L'autel fut disposé au milieu du transept, et l'évêque s'assit, entouré de ses assistants, à la place du juge.

Ce type, modifié de siècle en siècle, laissera ses traces jusque dans les églises modernes. A ce moment on s'empare des colonnes des temples païens désertés pour établir les nefs, et, au lieu de couronner ces colonnes par des entablements, on bande des arcades de l'une à l'autre, comme on l'a vu à Salone. Ce pillage organisé des édifices romains explique pour nous ces rangées de colonnes et de chapiteaux de toutes sortes d'ordonnances : ioniques ou corinthiennes, en marbres divers et en pierre, cannelées ou non, dans les édifices des premiers siècles.

La basilique de *Sainte-Marie-Majeure* (fig. 483), à Rome, fondée en 352 par le pape Libérius Ier, et consacrée à la sainte Vierge, affecte ces dispositions; ses trois nefs sont divisées par trente-six colonnes ioniques antiques; il y a deux ambons (1) aux deux tiers de la grande nef; enfin, sous l'arc triomphal, décoré de mosaïques du Ve siècle, l'autel de la confession, auquel on arrive par deux perrons.

Pour la disposition intérieure on signale l'église de

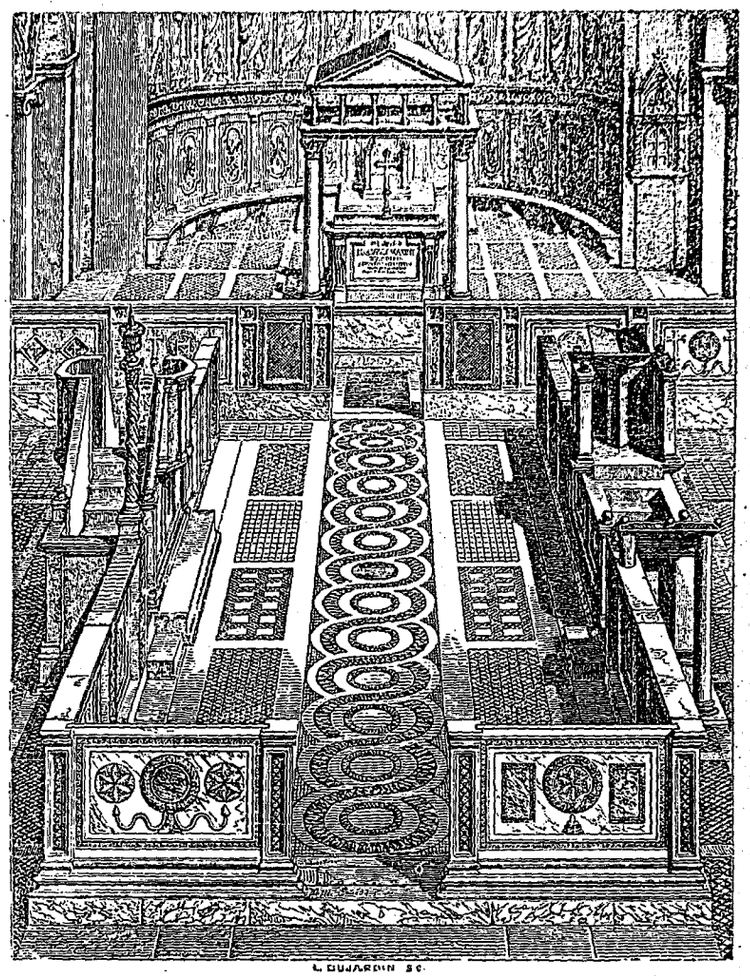


Fig. 484.

Saint-Clément, aussi à Rome (fig. 484) : le chœur des chantres, fermé avec deux ambons, l'un pour l'épître et l'autre pour l'évangile; au fond, l'autel surmonté d'un baldaquin (*ciborium*); par derrière, dans une abside (2) le siège épiscopal accompagné de bancs pour les assistants. Des fouilles faites en 1858 ont fait découvrir la basilique de Constantin, au-dessous de l'église ac

(1) *Ambon*, chaire des basiliques chrétiennes, dépourvue de l'appendice supérieur en forme de dais, que l'on nomme *abat-voix*.

(2) *Abside* (absis ou apsis), extrémité, généralement arrondie d'une église derrière l'autel.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tuelle; en conséquence, les aménagements que l'on vient de signaler, enlevés de l'édifice primitif, auraient été remis en place dans l'église supérieure lors de la superposition d'un nouvel édifice. Les *mosaïques* qui décorent les stylobates, les ambons et la colonne supportant le cierge pascal, sont justement réputées à cause de l'intérêt qu'elles présentent par leur ornementation de compartiments géométriques.

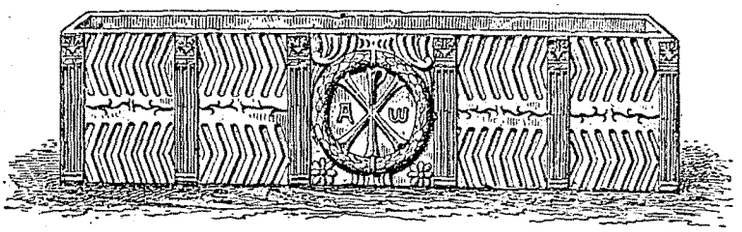


Fig. 485.

On vit dès lors aussi les sarcophages des chrétiens se charger d'attributs religieux : le monogramme du Christ, composé d'un X et d'un P enlacés, l'*alpha* et l'*oméga*, la première et la dernière lettre de l'alphabet grec, le commencement et la fin (fig. 485).

Dans la crypte qui existe au-dessous de Saint-Pierre, à Rome, on remarque encore le *sarcophage de Junius Bassus*, préfet de Rome, mort en 359. Cette sculpture (fig. 486) montre dans quel état d'affaissement l'art était descendu au IVe siècle. La partie supérieure (que l'on nomme quelquefois *registre*), séparée par des pilastres, présente les sujets suivants : le sacrifice d'Isaac, l'arrestation de saint Pierre, la loi donnée aux apôtres, le Christ emmené par les Juifs, la condamnation par Ponce-Pilate; dans le registre inférieur : Job, Adam et Ève, l'entrée du Christ à Jérusalem, Daniel dans la fosse aux lions, saint Paul conduit au supplice. De petits moutons courent sur les frontons hybrides qui couronnent les colonnes séparant les sujets de ce registre. Nul parti pris, nul ordre, aucune intention bien déterminée dans toute cette composition; on a choisi sans doute les sujets qui conviennent le mieux à l'ordonnateur. Ces *frontons*, reposant à cru sur les colonnes, se retrouvent partout jusqu'à la transformation des arts en Europe.

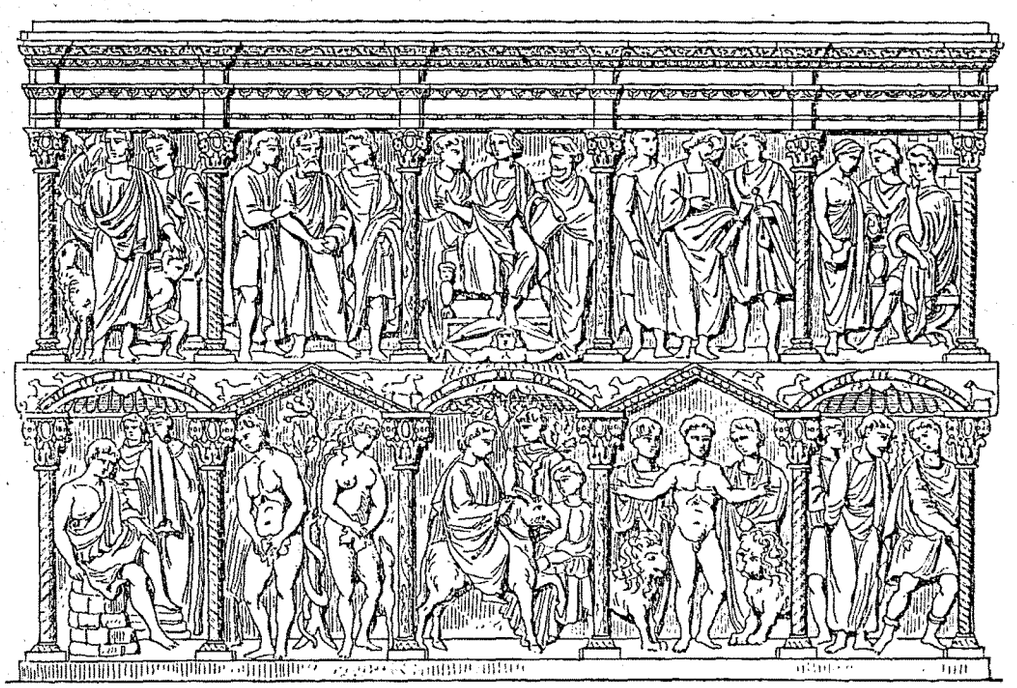


Fig. 486.

Dans l'Orient, Constantin fit élever un édifice religieux sur l'emplacement du tombeau du Christ et du Golgotha. Ces constructions, terminées en 335 et décrites par Eusèbe, furent détruites par Chosroès, roi de Perse (fig. 511), en 614. Quinze années plus tard s'élevait, par les soins de Modeste, sur ces lieux vénérés, un nouvel édifice dont Viollet-le-Duc a donné la restitution

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

(fig. 487 et 488). A et B, trace de l'abside constantinienne; E, tombeau de Jésus-Christ. Modeste fit circonscrire l'édifice en fermant la partie antérieure de G en H, de manière à composer une *rotonde*; I, K, L, M sont des chapelles ajoutées plus tard; O le Golgotha avec chapelle; P, petite basilique placée à côté de la piscine S, où fut trouvé le bois de la croix; R, restes de la basilique de Constantin.

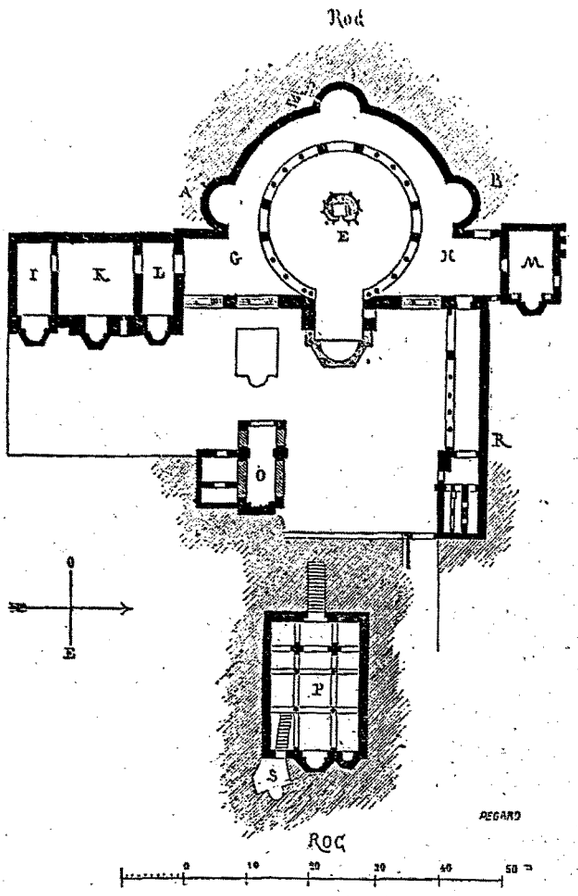


Fig. 487.

Les croisés restaurèrent ces constructions, qui avaient été de nouveau dévastées en 1010 par le kalife Hakem, et englobèrent tous ces bâtiments dans l'église élevée vers 1130. La figure 488 donne une coupe longitudinale restituée de cette *rotonde du sépulcre*. Un cône tronqué en charpente avec ciel ouvert la recouvre; on y observe un collatéral voûté à deux étages. Voilà bien une donnée ancienne de l'édifice religieux de forme arrondie, laquelle ne tardera pas à se développer. Par rapport au sol de la colline, le rez-de-chaussée forme réellement une sorte de crypte au milieu de laquelle on a réservé la portion du rocher contenant le tombeau. Une grande quantité d'églises, dites du Saint-Sépulcre, ont été élevées dans les pays chrétiens, en se conformant à ce

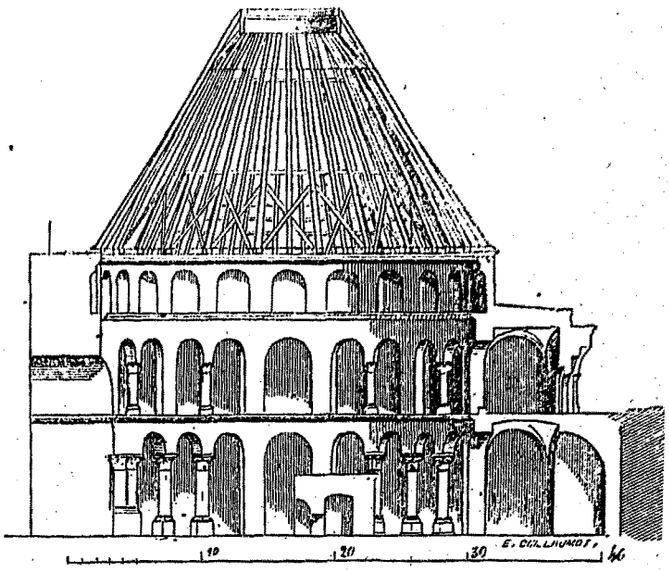


Fig. 488.

plan; telle est, par exemple, la rotonde d'Aix-la-Chapelle de Charlemagne.

Un deuxième type d'édifice religieux de cette époque

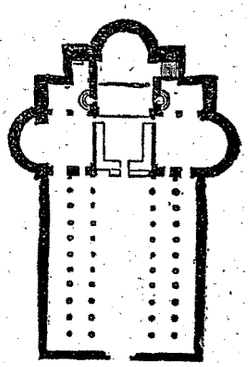


Fig. 489.

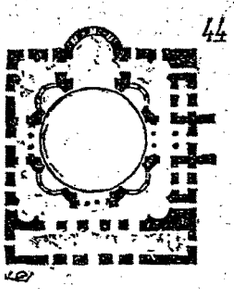


Fig. 490.

en Orient, dérivé de la basilique antique, avec transept (1) terminé par deux absides, est l'*église de la Nativité du couvent de Bethléem* (fig. 489). Le troisième

(1) *Transsept* ou transept, nef transversale rapprochée du fond de l'église; dans la figure 489 le transept est terminé à chaque extrémité par une abside.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

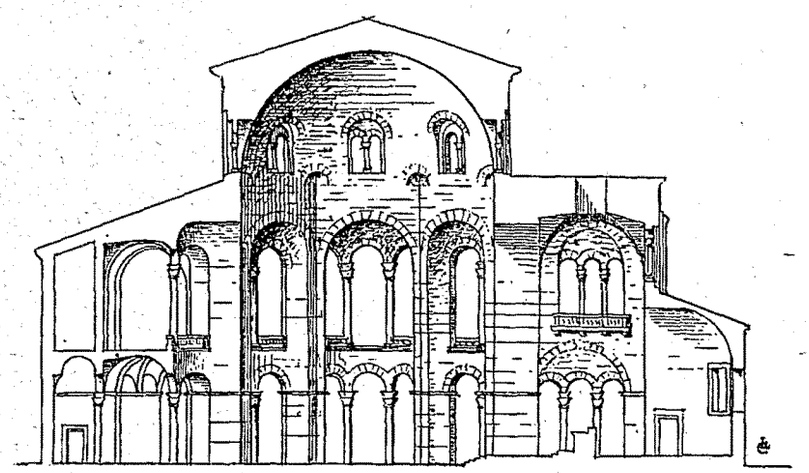


Fig. 491.

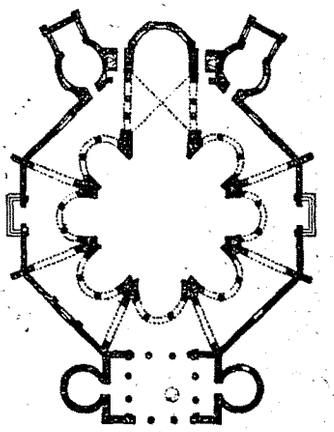


Fig. 492.

type est l'église de *Saint-Sergius*, à Constantinople (fig. 490); elle se compose d'une coupole centrale posée sur huit piliers avec quatre ouvertures vers les quatre points cardinaux, dont l'une forme l'abside, et quatre rotondes intercalées.

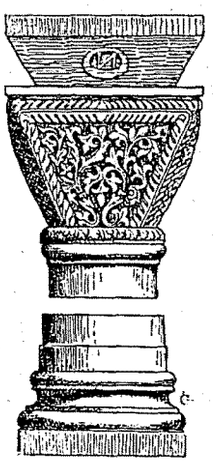


Fig. 493.

Si l'on revient en Occident, on trouve une ancienne église construite sur le même type, celle de *Saint-Vital à Ravenne*, commencée en 526 et achevée en 546 (fig. 491, 492 et 493). La coupole, construite avec des poteries creuses, est rachetée de l'octogone par de petits arcs de décharge.

Mais cela ne constitue pas encore la coupole sur plan carré, que nous trouvons à Constantinople dans la fameuse église de *Sainte-Sophie*, achevée par Justinien le 27 décembre 537, où le système repose sur le *pendentif*, lequel du reste a existé à des époques antérieures, quoique développé avec des dimensions moins importantes. Ce système peut s'analyser comme il suit par un perspectif (fig. 494). Soit une demi-sphère, dont la projection horizontale est le cercle ponctué ABCD, et un carré inscrit dans ce cercle; si on bande quatre arcs : A*a*B, B*b*C, C*c*D et D*d*A, on obtient par les sommets de ces arcs, *abcd*, un nouveau cercle d'un

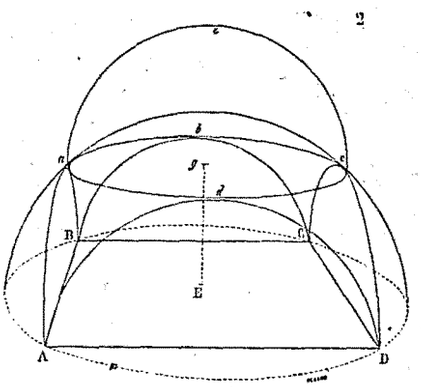


Fig. 494.

rayon plus court, sur lequel on peut élever une calotte hémisphérique ou coupole, *abcde*, dont *g* est le centre. Les triangles curvilignes A*ad*, D*dc*, C*cb*, B*ba*, sont ce qu'on nomme *pendentifs*, et, comme il est facile de le concevoir, constituent des portions de la demi-sphère initiale. Les coupes de tous les claveaux formant ces pendentifs tendront au centre E; l'ensemble formera une croûte homogène dont les pesanteurs tendront à presser les claveaux vers l'intérieur et se reporteront sur les quatre points ABCD, de même que ceux de la coupole supérieure sur le centre *g*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

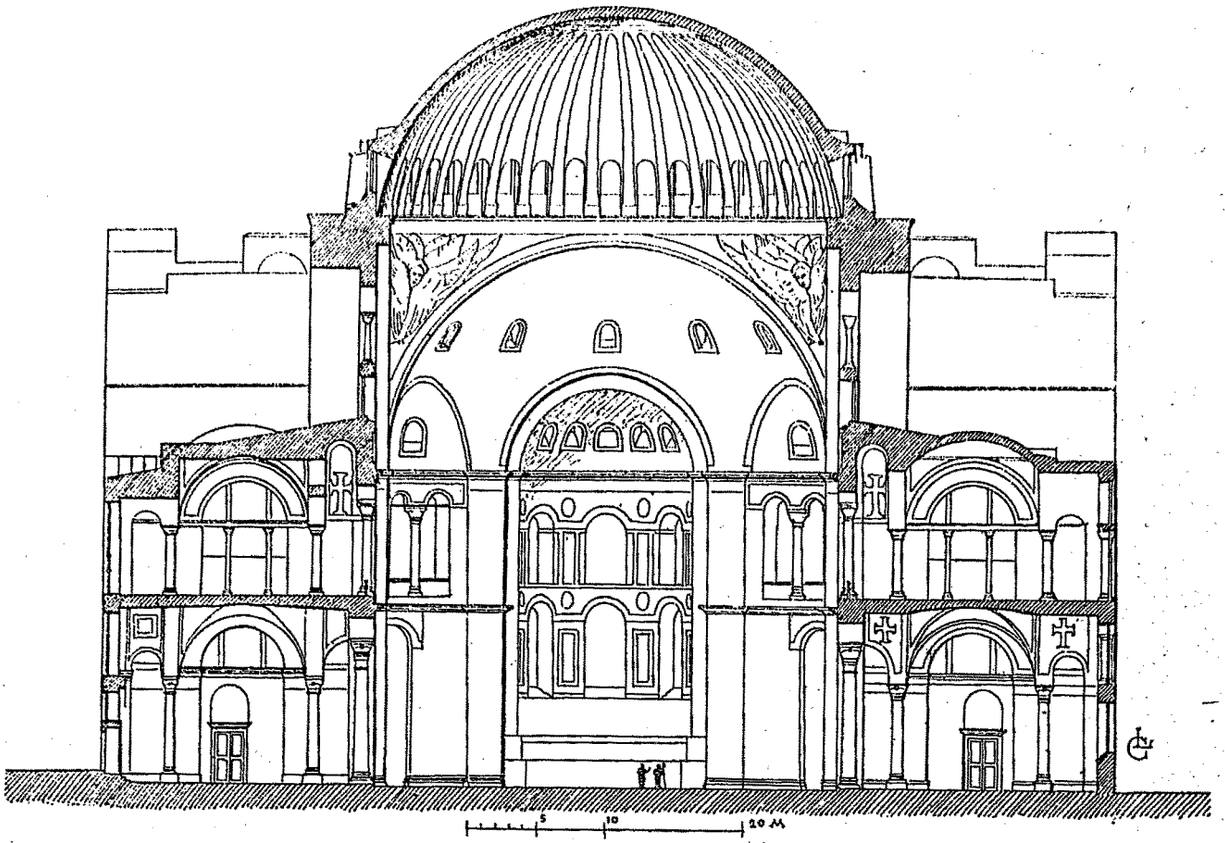


Fig. 495.

Sainte-Sophie (fig. 495, 496 et 497) fut commencée par les architectes Anthemios de Tralles et Isidoros de Milet, en 532. Justinien voulut que cette église, qui en remplaçait une autre détruite par un incendie, dépassât en

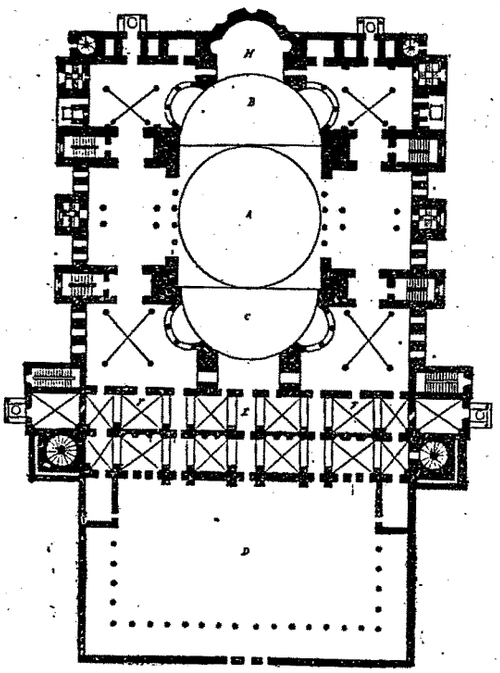


Fig. 496.

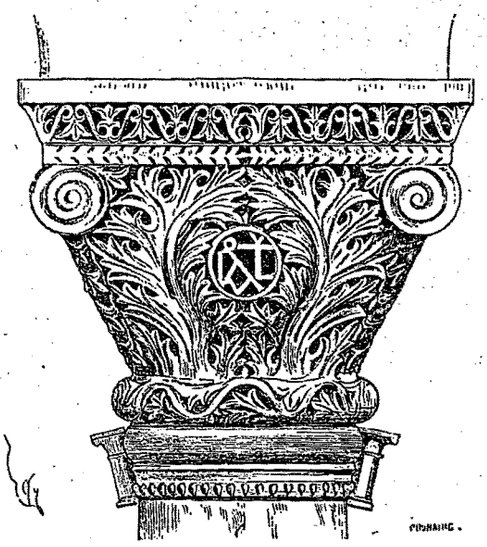


Fig. 497.

splendeur tout ce qu'on racontait des anciens édifices, et en particulier du temple de Salomon, ce qui n'était pas difficile. On mit encore au pillage, pour la centaine

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de fûts de colonnes qui était nécessaire, les temples antiques de toutes les contrées : huit de porphyre du temple du Soleil, élevé par Aurélien à Balbek, d'autres du temple de Jupiter de Cyzique, du temple de Palmyre, de ceux de Thèbes, d'Athènes, de la Troade, des Cyclades, d'Alexandrie et même de Rome; les colonnes de brèche verte, appartenant au temple de Diane, furent offertes par les magistrats d'Ephèse. Quatre gros piliers, comme une charpente osseuse, soutiennent, par quatre arcs immenses, la grande coupole A de 32 mètres de largeur, dont la clef est à 56 mètres du sol. Aussi, en la regardant, on dirait comme un abîme suspendu au-dessus de la tête; elle devait étinceler comme un ciel d'or de mosaïque avant que la chaux musulmane eût éteint ces splendeurs, dont il ne reste que les quatre grands chérubins ailés placés dans les pendentifs. Deux grandes demi-coupoles B C s'appuient contre deux des grands arcs, donnant en plan deux absides opposées qui allongent d'autant le vaisseau. D'autres absides, couronnées également en coupole, pénètrent dans celles-ci, suivant la disposition de celles de Saint-Vital à Ravenne. Comme dans cette dernière église il y a, au-dessus des basses nefs, un étage de tribunes, séparé comme celles-ci de la grande nef par des arcades; ces tribunes, réservées aux femmes, pourraient contenir la population tout entière d'un faubourg de grande ville. Un jour doux et tendre tombe des fenêtres placées en couronne à la base des coupoles, et répand sur l'ensemble un effet merveilleux. Il fallut une audace singulière pour entreprendre à cette époque une construction semblable.

Cependant, quoiqu'il ne rentre pas dans le cadre de ce livre de traiter des questions trop techniques de construction, il est utile, peut-être, de rappeler que cette coupole surprenante s'écroula à demi en 558, et fut reconstruite; qu'Amurat III fut obligé d'y faire établir les énormes contreforts qu'on y voit à présent, et que, malgré cela, l'édifice menaçait ruine au milieu de ce siècle; le Gouvernement turc a eu l'excellent esprit de le faire encore consolider sous la direction de l'architecte tessinois Fossati. Sans doute, il est beau de se créer un idéal d'effet décoratif, et de chercher à le réaliser; toutefois les pierres ne perdent jamais de leur poids, et il faut savoir compter avec les réalités techniques.

En H est le chœur; en E F F le vestibule, en D la cour d'entrée entourée de portiques.

Les parois étaient revêtues de marbres précieux provenant de toutes les carrières du monde connu, et, à cette variété de couleurs éclatantes, s'ajoutait celle des frises, des corniches et des chapiteaux (fig. 497), d'une facture bizarre, où s'entrelacent des feuillages, des animaux, des chimères et des croix, et, enfin, au-dessus, celle des brillantes mosaïques à fond d'or. Le mobilier n'était pas moins riche : l'ambon, avec la clôture du sanctuaire, prix d'une année du revenu de l'Égypte; l'autel, mélange d'or, d'argent, d'émaux (1) et de perles, avec sa table soutenue par quatre colonnes d'or, surmonté d'une coupole portée par quatre colonnes d'argent massif; les statues de marbre, de bronze, et les vases enlevés dans les monuments antiques, les trônes, les lutrins, les croix d'ivoire.

En 1203, les soudards des croisés brisèrent l'autel et l'ambon, et livrèrent au pillage l'or, l'argent, les émaux et les pierres précieuses; les statues de bronze furent fondues. Ce n'était encore rien; l'heure terrible ne sonna qu'en 1453. A sept heures du matin, les Turcs franchirent les murs de Constantinople comme une avalanche; cent mille personnes s'étaient réfugiées à Sainte-Sophie comme dans un asile, soldats, moines, dignitaires, prêtres, princes, religieuses enfuies du monastère, femmes du peuple et grandes dames, tous avec leurs trésors. On peut se figurer ce tableau d'horreur : les soldats, couverts de sang, ivres de violences et de rapine, arrivent; les uns brisent, arrachent, répandent sur le sol et piétinent ce que les croisés avaient épargné, ou ce qu'on avait réparé depuis, les autres se jettent sur les femmes, sur les prêtres et sur les patriciens rendus stupides, offrant leurs bijoux et tendant leurs bras aux chaînes... A présent les murs sont recouverts par le badigeon, et l'on reste attristé par les traces de cette dévastation. Pourquoi semble-t-il qu'une œuvre, plus perfectionnée que d'habitude, offusque toujours l'œil d'un ignorant, et que la fureur de la destruction soit dans la nature humaine? Car le même fait se reproduit à toutes les époques.

On conçoit facilement qu'un monument de cette importance ait exercé une influence considérable dans l'art; c'est ainsi que s'est établi le règne de la coupole dans les églises grecques et russes; puis les constructeurs en quête d'élégance voulurent que cette coupole apparût dans les airs, et, par conséquent, l'exhaussèrent sur un tambour à l'intérieur; d'où le type de l'église dite byzantine, avec dômes apparents (fig. 498, église dite de la *Théotocos* à Constantinople, IXe siècle, et fig. 499, plan de l'église Saint-Nicodème à Athènes); mais cette disposition, comme on le voit dans la coupe de cette dernière église, qui est du XIIe siècle, du reste (fig. 500), présente un inconvénient en ce sens qu'elle ne s'obtient qu'à l'aide d'une partie de maçonnerie considérable au-dessus des arcs inférieurs, laquelle est décorée de peintures.

(1) Voyez, plus loin, figures 512 à 517.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On conçoit facilement que les édifices de la Grèce, de l'Asie Mineure et de la Syrie, assujettis encore à l'empire d'Orient, aient suivi les types de Constantinople; mais comment expliquer cette influence se répercutant jusqu'en Italie et même en France? Pour cela, il faut observer que les arts y avaient subi, dans une certaine mesure, les conséquences des guerres et des désastres occasionnés par les révolutions sociales et politiques, tandis que la domination byzantine était restée à peu près intacte, rayonnant ainsi dans tous les pays par le fait même de sa stabilité. Ce fut donc dans cette région que les artistes furent conduits irrésistiblement à aller chercher

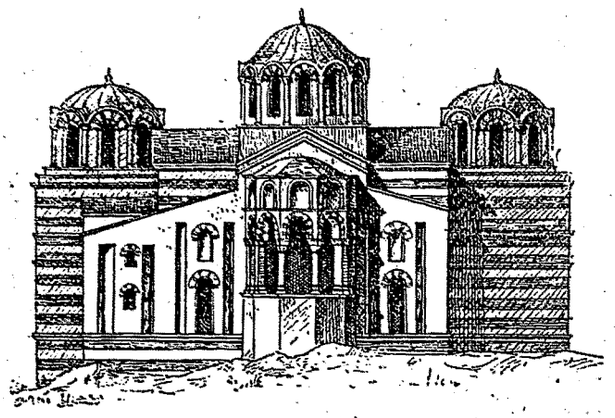


Fig. 498.

leurs modèles et leurs inspirations. Nous en possédons quelques exemples très caractéristiques : en premier lieu il faut citer *Saint-Marc de Venise*. Venise, qui avait su maintenir son indépendance contre les Lombards et contre les Francs, conserva, dans l'intérêt de sa fortune même, une sorte de suzeraineté nominale vis-à-vis des empereurs grecs, en même temps que son commerce multipliait ses relations et accaparait toutes les affaires qui se faisaient entre l'Orient et l'Occident. Aussi, quand le doge Pierre Orseolo entreprit en 976 la construction de cette église, qui ne fut, du reste, consacrée qu'en 1085, il s'adressa à des artistes grecs.

Cette église affecte la forme d'une croix grecque, au-dessus de laquelle s'élèvent cinq coupoles, la plus grande au centre, les quatre autres aux extrémités des branches, surmontées de dômes bulbeux. Plus de cinq cents colonnes en marbre, pillées dans tous les pays, dont les chapiteaux offrent un mélange bizarre de styles, sont distribuées à l'intérieur et à l'extérieur. Les mosaïques couvrent une surface de plus de 4,240 mètres carrés; elles remontent aux x^e^, xii^e^ et xvi^e^ siècles. Au-dessus du portail se voient quatre chevaux en bronze doré, œuvre contemporaine de Néron, dont ils avaient probablement, dans l'origine, décoré un arc de triomphe, transférés par Constantin à Constantinople, puis emportés à Venise par le doge Dandolo en 1204.

Cet édifice est, comme ceux de l'Italie, un véritable

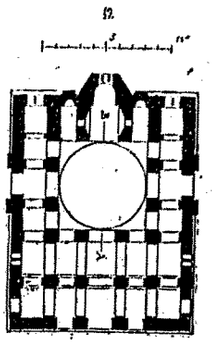


Fig. 499.

musée, où se groupent tous les chefs-d'œuvre de l'art; lorsqu'en sortant du riche azur du ciel de la piazza, on entre dans ce sanctuaire relativement petit, on est saisi par l'effet de ces formes exotiques pleines de chatoiements et de reflets amortis. Les bronzes, les émaux, les

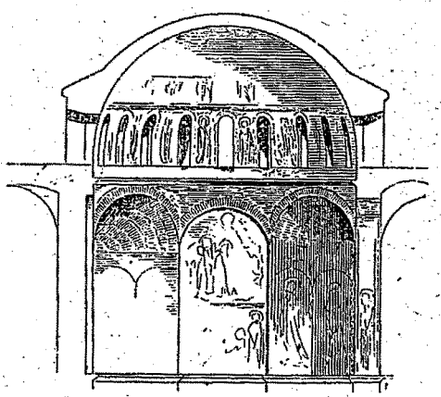


Fig. 500.

marbres, les mosaïques, la lumière du centre et l'ombre des chapelles, reportent à des temps et à des civilisations dont on n'a plus l'idée.

Si cette influence de Constantinople s'explique pour Venise, elle paraît étrange pour l'*église de Saint-Front, à Périgueux* (fig. 501 et 502). Cet édifice, dont on s'accorde généralement à placer la date vers la fin du x^e^ siècle, est évidemment inspiré de l'art oriental; la courbe de ses arcs affecte la forme dite ogivale, que l'on aura à étudier au livre suivant. Des traces de la même structure se rencontrent dans le reste du Périgord,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans l'Angoumois et dans la Saintonge. Ne cherchons pas à expliquer, constatons seulement que, dans le domaine de l'art, il ne faut pas chercher de classifications trop ingénieuses de soi-disant styles, et que le génie inventif n'a pas de frontières.

Du reste, l'activité des influences est primesautière :

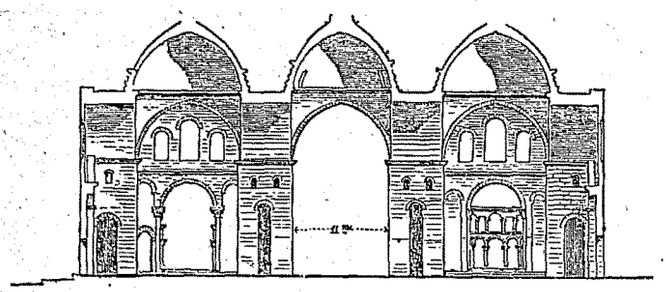


Fig. 501.

en Sicile, des formes et surtout des décorations grecques se combinent avec celles des premières basiliques et avec l'art arabe (qui est aussi l'objet d'un livre spécial); le dôme d'Aix-la-Chapelle, par Charlemagne, rappelle les églises rondes dites sépulcres. Toutefois, on s'inspire plutôt qu'on n'imite, et, de plus, les choses d'art sont si négligées en Occident dans cette période

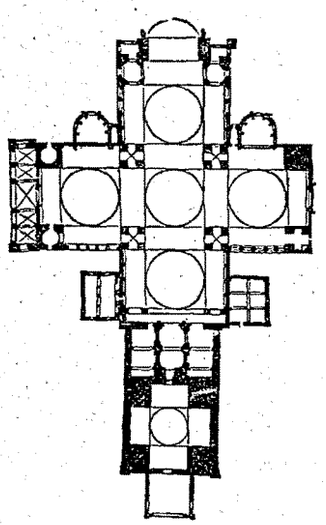


Fig. 502.

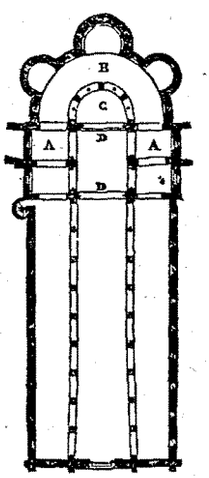


Fig. 503.

du IVe au Xe siècle, que les constructeurs font preuve d'une singulière timidité. On en peut voir un exemple dans la petite *église de Vignory* (Haute-Marne), du Xe siècle (fig. 503 et 504). Le bas côté B est voûté en berceau; quatre autres petits berceaux, séparés par des arcs-doubleaux, flanquent les deux travées qui remplacent le transept en avant de l'abside. Le sanctuaire C est voûté en cul-de-four, et deux arcs-doubleaux contre-butent les bas côtés A, sur lesquels étaient des clochers dont un seul subsiste. On voit que les nefs sont recou-

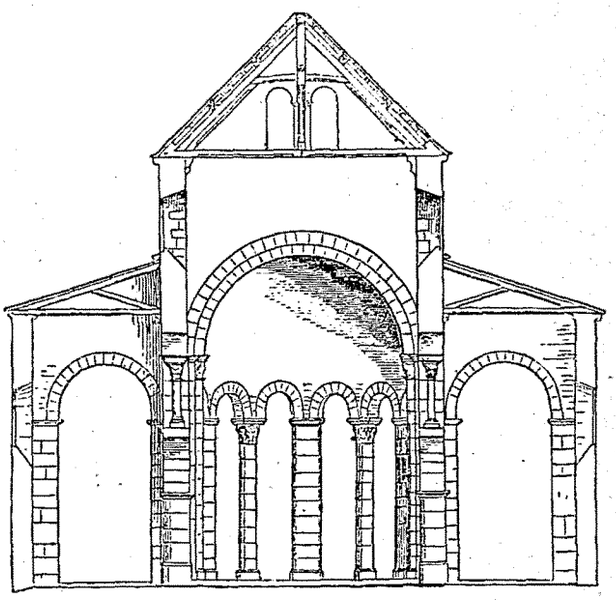


Fig. 504.

vertes, comme dans les basiliques, par une charpente (1) et non par une voûte. Quant aux sculptures, le chapi-

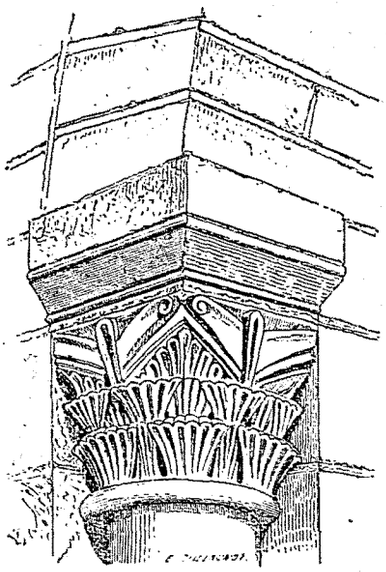


Fig. 505.

teau 505, de Saint-Étienne d'Auxerre (IXe au Xe siècle) montre une bien naïve décoration.

(1) Les principales pièces de bois d'une charpente sont l'*entrait* ou tirant, qui est placé horizontalement, le *poinçon*, qui est placé verticalement, et les *arbalétriers*, lesquels, placés en pente à droite et à gauche du poinçon, s'assemblent soit dans ce poinçon, soit dans l'entrait, pour former un tout rigide, lequel supporte la toiture; on nomme *ferme* l'ensemble de ce système d'assemblage.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 506.

Déjà il a été question des immenses *mosaïques* qui se déroulaient sur les coupoles et sur les arcs de Sainte-Sophie, et que le badigeon a recouvertes; il en existe de contemporaines dans cette église de Saint-Vital de Ravenne, dont il a été traité plus haut.

Incontestablement, ce genre possède le mérite particulier d'être essentiellement monumental. Lorsqu'on compare, à Saint-Marc de Venise, les compositions du XVIe siècle avec celles du Xe ou du XIIe, on accorde que les plus anciennes sont mieux comprises au point de vue décoratif; mais que penser de ces types, acceptés alors, et si peu séduisants? Voici deux tableaux importants de Saint-Vital: dans l'un, Justinien, avec ses guerriers et son clergé; dans l'autre, *Théodora apportant l'offrande avec ses femmes* (fig. 506); visages pâles et presque détruits, rien que des yeux énormes, des sourcils joints et une bouche; un regard fiévreux; une sorte de courtisane enveloppée et surchargée d'un luxe de *broderies*, dont le diadème étincelle de pierres précieuses; les femmes dans le même caractère; tout cela raide comme des marionnettes. Le Christ du fond de l'abside, avec un visage hébété, livide et brunâtre (fig. 507), trônant sur le globe. La figure 506 n'est qu'un simple trait, mais celle 507 donne une idée des valeurs de tons: voilà où l'art religieux était arrivé au VIe siècle.

Ces œuvres peignent bien l'état de cette civilisation où, du reste, sous les débris de l'humanité dégénérée, subsistent le sophiste et l'épicurien, échafaudage minutieux de symboles, de distinctions théologiques, d'une richesse accumulée et d'un luxe exagéré. Il ne reste à Constantinople que Sainte-Sophie comme image de cette autre Rome impériale, non moins luxueuse; car cette église n'était qu'une partie d'un immense palais; là aussi il y avait des enfilades de portiques, des colonnes équestres, des forums, des thermes; la civilisation antique avait rassemblé dans ce dernier asile ses dernières richesses. Les empereurs byzantins montraient cet esprit affaibli que signalent des puérilités et ce radotage de la vieillesse qui revient à un cérémonial compliqué et à un appareil somptueux. Nulle époque ne montre mieux l'alliance étroite qui existe entre les arts et les mœurs.

Citons quelques édifices de cette période: Sainte-Sophie; les Saints-Apôtres; Saint-Élie à Salonique; Saint-Nicodème à Athènes (fig. 499, 500); l'église de Dana, près Antioche; Saint-Serge (fig. 490) et la Mère-de-Dieu (Théotocos) à Constantinople (fig. 498); en Russie, l'église de la Dîme à Kief, de Sainte-Sophie à Novgorod, de l'Assomption (1138-1161) à Vladimir-sur-Kliazma; de Sainte-Ripsime, à Wagarschabad (VIIIe siècle), et la cathédrale d'Ani (Xe au XIe siècle) en Arménie; la cathédrale de Kutais dans l'Ymereth (1005-1039), etc.



Fig. 507.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On négligera la statuaire de cette période, laquelle ne nous a laissé que des types absolument insuffisants; il semble, au contraire, que l'ivoirerie, l'orfèvrerie et l'émaillerie montrent une véritable supériorité.

Figure 508 : ivoire, partie supérieure d'une feuille de



Fig. 508.



Fig. 509.

diptyque (1) de la Bibliothèque nationale; Anastase, consul d'Orient en 517, tient dans sa main droite la *mappa circencis,* avec laquelle il donnait le signal des jeux, et, dans la gauche, le *scipio*, sceptre consulaire; il est assis sur la chaise curule d'ivoire.

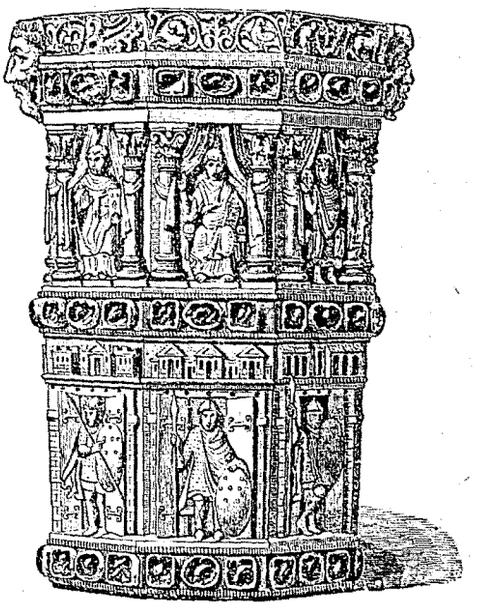


Fig. 510.

Figure 509 : partie de *coffret* en ivoire dit de Sens, remarquable par son griffon ailé.

Figure 510 : *bénitier* octogone en ivoire, de 0m18 de



Fig. 511.

hauteur; deux zones: en haut, deux papes, des évêques et autres ecclésiastiques placés entre des colonnes de

(1) *Diptyque*, panneau peint ou sculpté se pliant en deux parties à l'aide de charnières. Ces objets s'offraient fréquemment à titre de souvenir ou de cadeau.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

style antique ornées de rideaux; dans le bas, des guerriers au devant de portes ouvertes; les masques recevaient les anses mobiles de ce bénitier; le milieu est réuni par un cercle d'or.

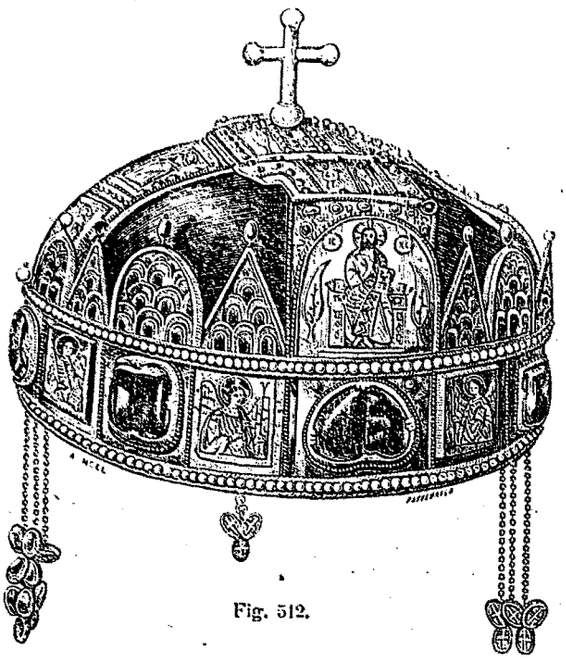


Fig. 512.

Comme complément des costumes de cette période (fig. 506, 508, 510, 522 et 523) on donne le type de *Chosroès Ier*, roi de Perse, contemporain et vainqueur de Justinien; son trône est digne d'observation (fig. 511).

Figure 512 : *couronne royale de Hongrie,* dite de Saint-Etienne, conservée au château de Bude; bandeau frontal enrichi de huit saphirs et de huit plaques d'or

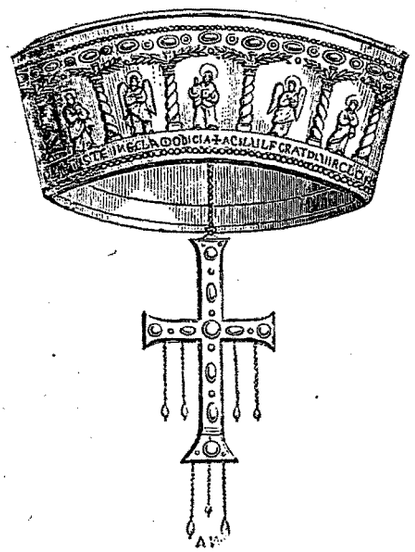


Fig. 513.



Fig. 514.

avec figures en buste reproduites en émail (1) : saint Côme, saint Damien, saint Démétrius et saint Georges; Constantin Porphyrogénète, roi des Romains, et Géobitz,

(1) *Émail*, matière vitrifiée rendue plus ou moins opaque et diversement colorée par l'introduction de différentes matières.

L'émail *cloisonné* est celui qui est appliqué à la surface d'un métal sur lequel on a *rapporté* des lamelles qui constituent des creux où l'on dépose l'émail en poudre colorée pour être exposé ensuite à une température suffisante pour le fondre; si le métal est creusé au même effet, on dit que le travail est un émail *champlevé*; les émaux cloisonnés sont les plus anciens. Après la cuisson, chaque case colorée apparaît sertie d'un mince filet brillant produit par l'épaisseur du cloisonnage; l'émail pouvant être à volonté arasé au nu des cloisons, s'enfoncer au fond ou saillir en relief. L'émail champlevé offre, en outre, la ressource de fournir des intervalles métalliques au besoin plus considérables, que l'on peut orner avec de la gravure au burin.

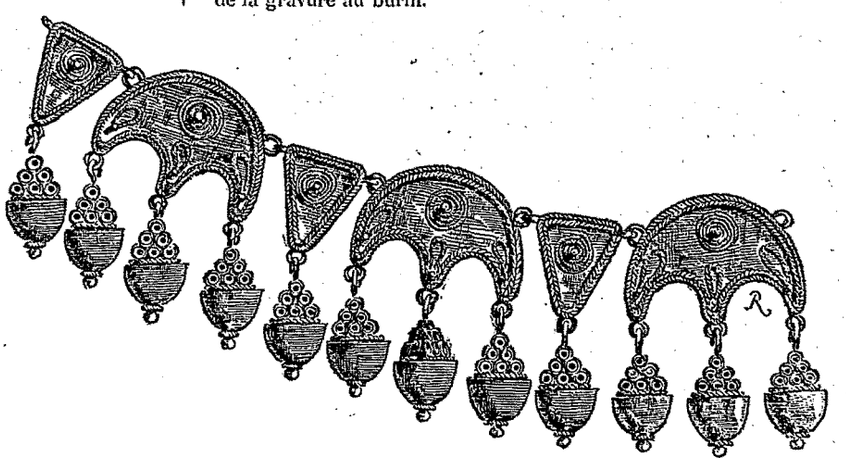


Fig. 515.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le souverain croyant; le roi Tourcien (Hongrois), Geysa Ier (1074 † 1077). Au-dessus, image du Sauveur assis entre deux palmiers sur plaque arrondie par le haut; à l'opposite, Michel Ducas, empereur des Romains; le cercle frontal est donc de 1071-1078.

Figure 513 : *couronne* donnée par Agilulphe, roi des Lombards, à la cathédrale de *Monza*, d'après une gravure de Frisi (VIIe siècle).

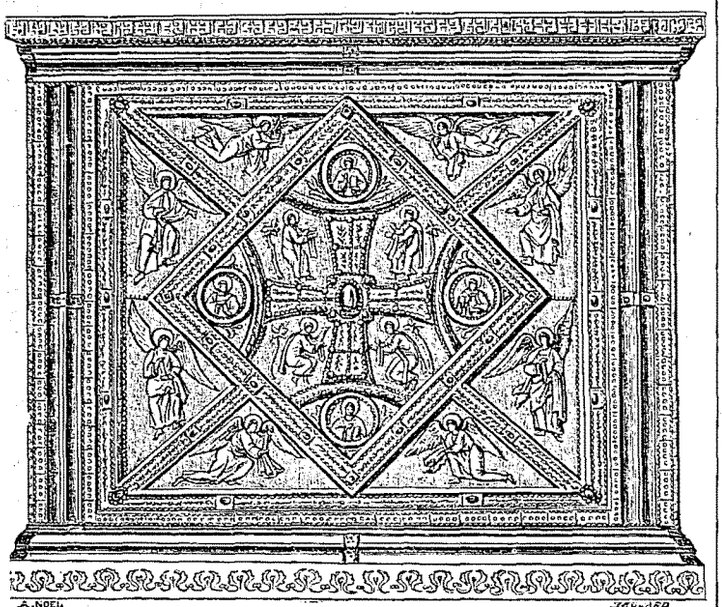


Fig. 516.

Figure 514 : *émaillerie* de la deuxième moitié du IXe ou Xe siècle; ascension du Christ (indiquée par l'inscription) placée au centre du plat inférieur de la couverture d'un manuscrit de la bibliothèque de Sienne; 0m067 par 0m062.

Figure 515 : fragment de *collier en or*, travail byzantin.

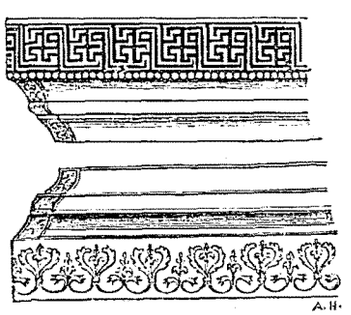


Fig. 517.

Figures 516 et 517 : côté de l'autel d'or ou *Paliotto* de la basilique de Saint-Ambroise à Milan, exécuté en 835, sous les ordres de l'archevêque Angilbert II, par Volvinius (hauteur 1m10, longueur 2m20). La face principale, toute d'or, est divisée en trois panneaux par des listels d'émail cloisonné; le panneau central est rempli par une croix pattée à quatre branches égales, qui est rendue par des filets d'émail cloisonné alternant avec des pierres fines cabochons (1) d'un gros volume; le Christ est assis, au centre de la croix, dans un médaillon ovale dont les contours sont également tracés par des filets d'émail et des pierres précieuses; les symboles des Évangélistes occupent les branches de la croix; les douze apôtres sont placés, trois par trois, dans les angles du panneau, au-dessus et au-dessous des branches de la croix. Les panneaux de droite et de gauche renferment chacun six bas-reliefs rectangulaires de 0m20 par 0m19, dont les sujets sont

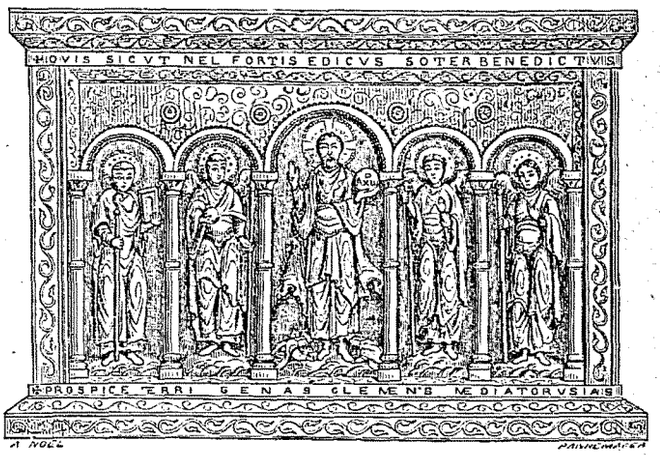


Fig. 518.

tirés de la vie et de la passion de Jésus-Christ; ils sont encadrés par des bordures composées de filets d'émail et de pierres fines. Les deux côtés (la figure 516 en est un) sont en argent et leur ornementation est traitée dans le même genre. Le centre est enrichi dans une face d'une grosse agate onyx, et dans l'autre d'une topaze volumineuse. Volvinius devait être un élève des Grecs sortis de Constantinople et venus en Italie pour échapper à la persécution des empereurs iconoclastes.



Fig. 519.

Figure 518 : *parement d'autel en or* (1) donné par l'empereur d'Allemagne Henri II (972-1024) à l'église de Bâle, actuellement au musée de Cluny. Les cinq arcades, supportées par des colonettes annelées, forment chacune une niche qui contient une figure de cinquante centimètres environ de hauteur; le Christ au centre,

(1) *Cabochon*, pierre précieuse conservée dans sa forme primitive, polie et non taillée.

(1) *Parement d'autel*; devant d'autel (antipendium) ou contretable; de là est venu *retable*, puisqu'on transporta plus tard cette décoration *au-dessus* de l'autel, afin de mieux l'exposer à la vue.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Michel, Gabriel, Raphaël et saint Benoît; aux pieds du Christ, Henri II et sa femme Cunégonde dans des proportions minuscules et prosternés. Les figures et ornements sont exécutés en repoussé, puis retouchés au



Fig. 520.

burin; leur relief est rempli à l'intérieur avec une matière dure qui est probablement de la résine; les lames d'or sont appliquées sur du bois de cèdre.

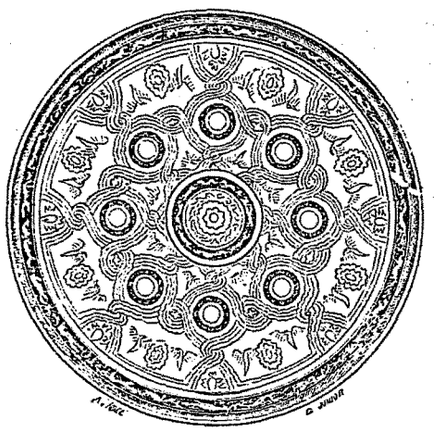


Fig. 521.

Figure 519 : modèle d'une *crosse* (0m50 de hauteur), par S. Bernward; conservé à Hildesheim (992-1022).

Figure 520 : *plat* à rebord de 0m45 de diamètre, des collections du Louvre, décoré au centre d'un *aigle* dans un écu et de deux couronnes concentriques formées d'un rameau bleu chargé de *feuilles de lierre* également espacées alternativement bleu et jaune mordoré, avec rosettes et *feuilles de fougère* de cette couleur; l'émail est d'un ton blanchâtre légèrement rosé; l'ensemble offre des reflets métalliques peu éclatants; ce n'est pas un travail arabe.

Figure 521 : musée de Cluny, *plat en verre coloré;* au centre, un médaillon d'émail bleu, sur lequel se détachent en transparence des animaux qui se poursuivent; ce médaillon est entouré d'une couronne d'*entrelacs* tracés par des lignes d'or et d'émail très fines formant huit médaillons en émail bleu avec animaux transparents; la bordure dans le même système.



Fig. 522.

Il convient de distinguer deux genres dans les manuscrits : la décoration et les figures; celles-ci peuvent être considérées comme une réduction de la grande peinture. Les manuscrits de cette période sont nombreux. Comme type des figures, on présente une partie de vignette d'un manuscrit du IXe siècle, de la Bibliothèque nationale (fig. 522), écrit et peint pour l'empereur Basile le Macédonien (867 + 886), lequel renferme le discours de saint Grégoire de Nazianze, et divers faits puisés dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Il y a deux scènes dans ce même tableau; à droite, l'empereur Valens, assis sur son trône, signe le décret d'exil de saint Basile, qu'un officier du palais pousse au dehors; au-dessous, on lit : *Basile exilé.* A gauche, la punition infligée par Dieu à l'empereur Valens; son fils est étendu mort sur son lit : *le fils de Valens mort;* l'empereur est éloigné du lit par un officier qui le soutient : *Valens détourné.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

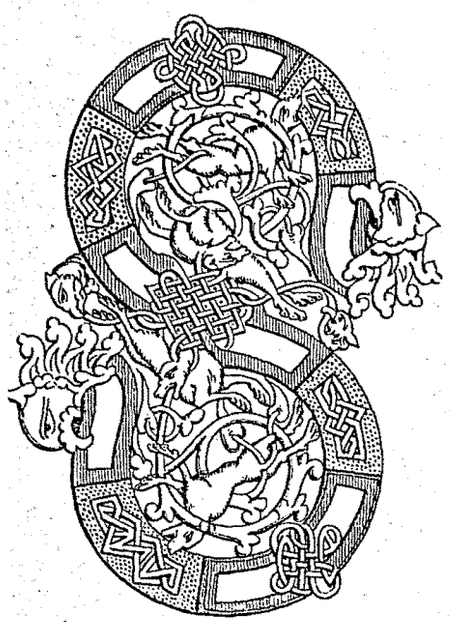


Fig. 523.

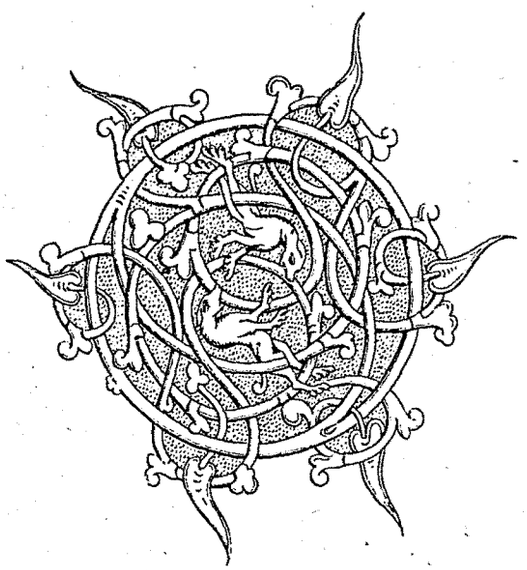


Fig. 524.

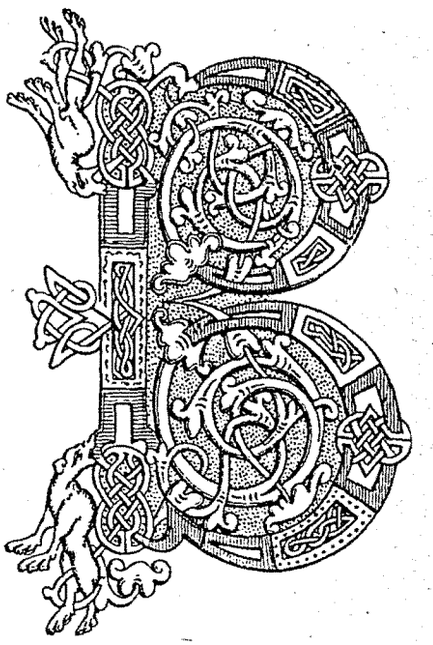


Fig. 525.

Entrelacer et entrelacer encore, tel a dû être le thème favori des miniaturistes ainsi que des ornemanistes orientaux ; là, ils sont réellement créateurs d'un genre, très discutable sans doute, puisqu'il tombe facilement

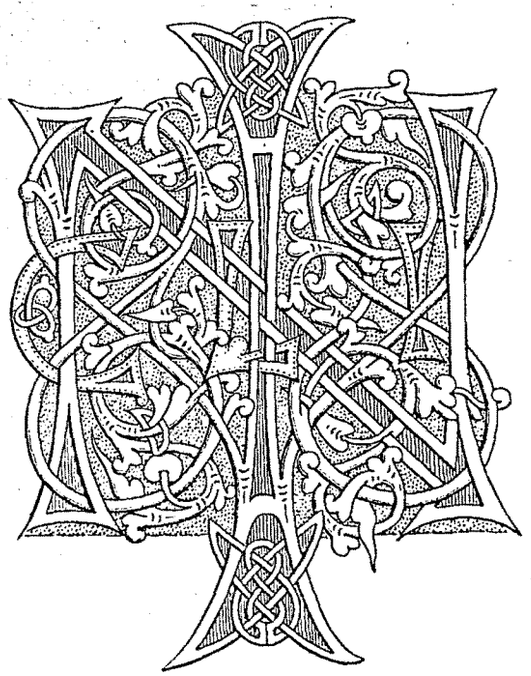


Fig. 526.

dans le défaut de la complication inutile et artificielle, mais qui se raccorde admirablement avec la tournure d'esprit de ce temps. Les imitateurs n'ont pas manqué ; ce n'est que le retour à l'observation de la flore, à la fin du XIIe siècle, qui a fini par opérer une transformation désirable ; aussi ce type embrasse une longue durée de siècles.

Dans l'S de la figure 523, comme dans l'O de la figure 524, le B de la figure 525 et les N I C L I entrelacés de la figure 526, c'est toujours le même procédé ; le coloris rouge et or domine dans ces majuscules d'un manuscrit de la Bibliothèque Mazarine (*Breviarium Cassinense*, n° 759), lequel appartient au Xe siècle.

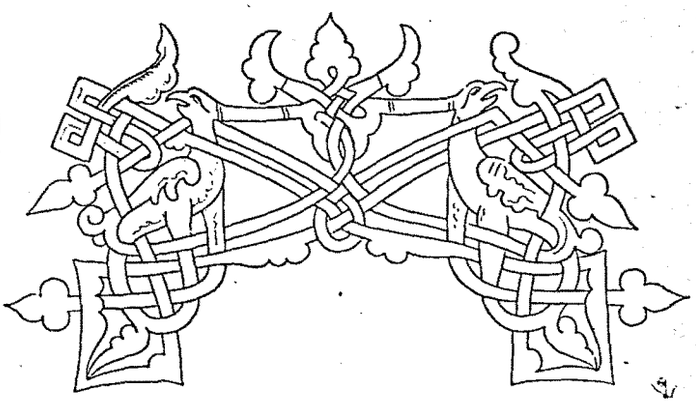


Fig. 527.

Si on avance au XIVe, en Russie, c'est encore le même système, car l'ornement russe tout entier repose sur cette donnée. Le fleuron (fig. 527) appartient à un manuscrit russe de la sacristie du couvent de Saint-Serge (*Troïtza Sergiè*). Un évangéliaire saxon du Musée britannique offre des combinaisons analogues (fig. 528).

On pourrait multiplier les exemples à l'infini.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Probablement les besoins d'un luxe effréné dans les habillements fit abandonner bien vite les tissus unis, ou à peu près, qui étaient en usage dans l'antiquité, et adopter l'usage d'étoffes historiées. L'introduction de la culture de la soie dans l'empire grec, sous Justinien, augmenta la prospérité de ses manufactures; les ornements et même les figures, imités peut-être d'abord d'étoffes de l'Asie, dont la vogue était fort grande, furent prodigués à un tel point, que les moralistes du temps critiquèrent vivement ce faste éclatant. Nous devons retenir seulement ceci, que des tissus offraient même des sujets entiers; la bordure du manteau de Théodora (fig. 506) représente l'adoration des mages; c'est ainsi qu'on avait pu dire que ces gens-là, frivoles et orgueilleux, portaient l'Évangile sur leurs vêtements, au lieu de le porter dans leur cœur. Dans tous les cas, c'est une grossière faute contre l'esthétique, de même que lorsqu'on décore des tapis ou des sièges, que de les remplir avec des motifs sur lesquels on répugnerait de marcher ou de s'asseoir.

L'*étoffe* que l'on présente comme type (fig. 529) est un morceau de soie verte brochée rose et or provenant de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle; elle représente des *griffons* et des *paons* adossés et affrontés; le tablion, que l'on remarque sur la poitrine,

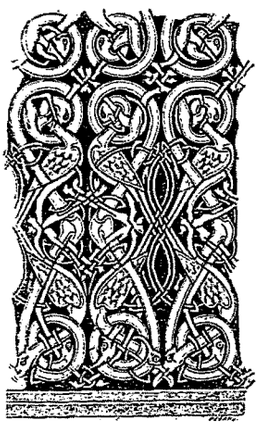


Fig. 528.

indique des signes sans signification précise. Remarquer la forme de l'épanouissement des feuilles qui se relèvent à l'extrémité en faisant une sorte de *crochet en dedans* vers la tige; cet arrangement se retrouve dans la plupart des ornements de la période jusqu'au XIVe siècle, et particulièrement dans les vitraux.

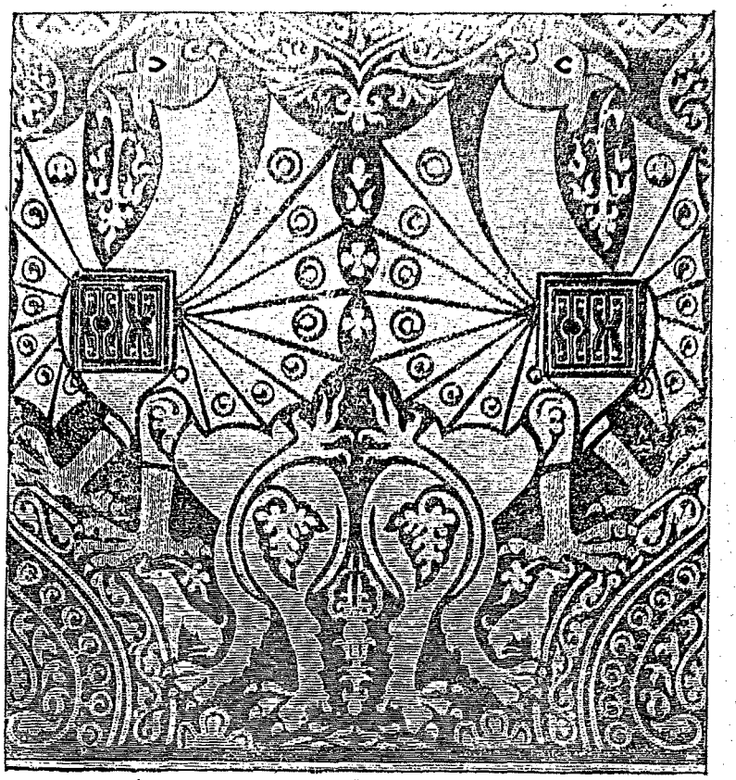


Fig. 529.

Pour terminer ce Livre, on va examiner trois objets, tous de même ordre, d'un intérêt considérable pour l'histoire du mobilier, sur les deux premiers desquels, cependant, il règne une sorte d'incertitude pour la détermination des époques.

Le premier (fig. 530) est le *siège dit de saint Pierre* à Rome, lequel a été lui-même enveloppé dans le vaste et fastueux monument élevé par Bernini (1) dans le fond de l'abside de la basilique vaticane de Saint-Pierre. Sans doute ce meuble ne peut avoir appartenu à cet apôtre; il est l'œuvre de l'un des papes qui lui ont succédé vers la fin du IIIe ou le commencement du IVe siècle; cet objet a, du reste, subi de nombreuses transformations. Le siège lui-même est en forme de cube massif de bois recouvert de petits bas-reliefs rectangulaires d'ivoire dont plusieurs sont empruntés à la mythologie grecque; de chaque côté sont les anneaux qui servaient à passer les bâtons des porteurs; le dossier appartient à une époque plus récente d'un caractère lombard.

Qui n'a entendu parler du *fauteuil de Dagobert*, fabriqué par saint Éloi (fig. 531)? Ce vénérable objet, autrefois à Saint-Denis, déposé à présent à la Bibliothèque

(1) Giovanni-Lorenzo Bernini, peintre, statuaire et architecte (1598-1680).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

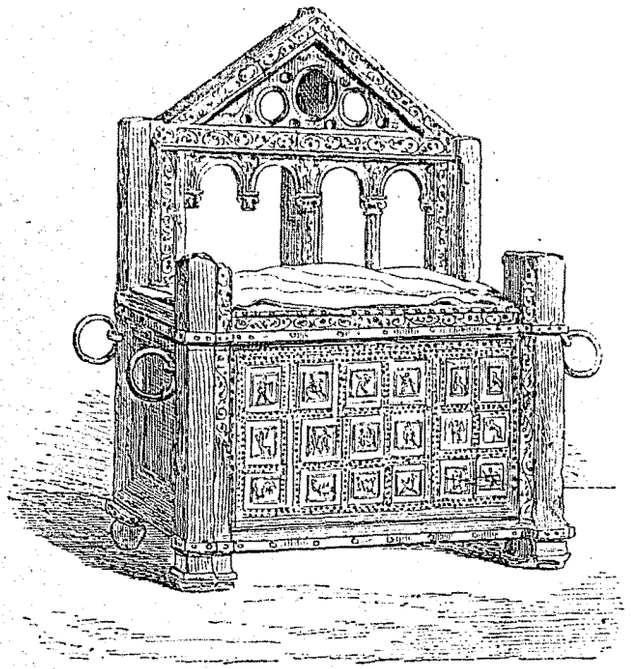


Fig. 530.

nationale, est en bronze doré, en forme de chaise curule dont les quatre pieds simulent des consoles à *tête* et à *griffes de lion*. Dagobert se signala par son zèle à faire fabriquer des ornements pour décorer l'église Saint-Denis, qu'il avait fait élever et qui a été reconstruite, depuis, pour recevoir le tombeau du saint et de ses deux compagnons de martyre, Rustique et Éleuthère. L'orfèvre Éloi, peut-être disciple d'artistes grecs, exécuta divers ouvrages dans ce but, une grande croix d'or d'une extrême richesse, et d'autres ornements. Le dossier ne figure pas dans le dessin que nous donnons du fauteuil; il est d'une époque plus moderne.

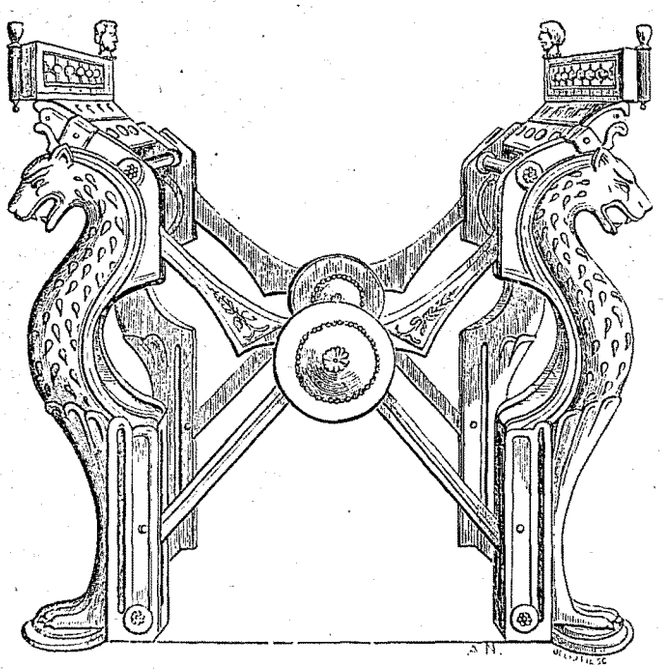


Fig. 531.

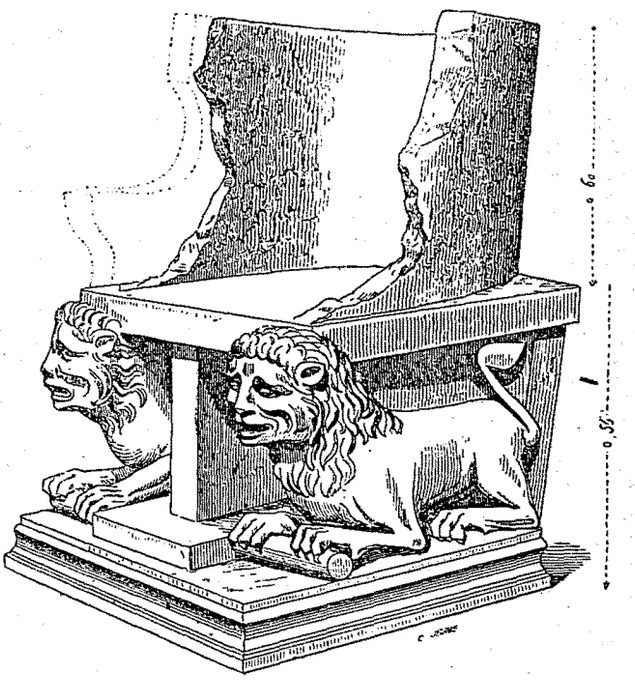


Fig. 532.

Quant au troisième objet (fig. 532), c'est une *chaire en pierre* de la cathédrale d'*Augsbourg*, qui remonte au IXe siècle. Un grand nombre de cathédrales ou d'églises abbatiales en possédaient de semblables; celle fixe de la cathédrale de Vienne en France est à peu près intacte (XIIe siècle); il subsiste des traces notables de celle de Lyon, entr'autres les emmarchements (XIIe siècle). Celle d'Augsbourg, dont nous empruntons le dessin à Viollet-le-Duc, quoique très mutilée, est curieuse à cause des deux *lions* qui supportent le siège. Ces chaises étaient placées ordinairement au fond de l'abside, entourées le plus souvent de bancs pour les assistants de l'évêque ou de l'abbé.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTÉRISTIQUES

Abstraction faite de la construction proprement dite, et en considérant le seul idéal d'un temple vaste et majestueux d'effet, il est certain que la forme ronde tentera toujours l'artiste. La conception pivote sur un centre qui est l'autel; la coupole surmontée d'un dôme l'annoncera à l'extérieur d'une manière solennelle. Cela n'était pas le programme de l'antiquité païenne, où la statue du dieu restait à l'intérieur d'un temple rectangulaire, tandis que le peuple assistait dehors au sacrifice; aussi les temples ronds sont, ou petits, ou exceptionnels, comme le Panthéon de Rome, salle de thermes accommodée à cet usage.

Dans le culte catholique, la foule est dans le temple; aussi les basiliques ne furent qu'une adaptation; Sainte-Sophie de Constantinople est donc le premier grand temple chrétien; l'étape des dômes commence. Après Sainte-Sophie, Sainte-Marie des Fleurs, à Florence, puis Saint-Pierre, à Rome, et Saint-Paul, à Londres. Buonarotti (Michel-Ange) connaissait-il Sainte-Sophie? On serait incliné plutôt à penser, puisque sa coupole et son dôme étaient placés dans le projet primitif au croisement de nefs de même longueur, que sa conception se traçait dans son génie d'artiste, comme celle d'un monument, gigantesque en hauteur, d'égale saillie tout autour, couronné d'un dôme triomphal, et représentant le centre des temples de la chrétienté.



Fig. 533. (1)

(1) Costume militaire du temps de Charlemagne (Musée d'Artillerie, aux Invalides).

Cet idéal est si bien celui des constructeurs, qu'il les domine toujours, qu'ils soient Grecs, Arabes, Persans, Hindous ou Européens. S'il y a plusieurs dômes, celui du centre domine les autres de sa masse. On dira que le dôme est une vaine décoration; c'est oublier que tout est décoratif ici-bas; la femme et l'homme cherchent à embellir leurs formes; les arts ne sont pas seulement des moyens d'expression, ils sont aussi et surtout des moyens d'embellissement.

Il faut retenir que la coupole et le dôme sont les caractéristiques de l'influence byzantine.

Une autre caractéristique à relever, c'est l'abandon, en architecture, de la plate-bande placée immédiatement sur la colonne; l'arcade règne en maîtresse et même, elle s'exhausse volontiers (fig. 498). Les corniches ont peu d'importance; les parois extérieures, ainsi que les claveaux des arcades, se décorent d'assises de matériaux de couleurs différentes, en même temps que l'intérieur, très sobre d'éléments et de moulures, se recouvre de peintures ou de mosaïques. Peu ou pas de statuaire; sculptures dans quelques frises et dans les chapiteaux; de cette manière, l'église grecque, formée de piliers à l'intérieur, n'aura de sculpture que dans les chapiteaux des petites colonnes qui accompagnent presque toujours les baies des dômes à l'extérieur.

Il se forme en peinture un type particulier qui vit encore et donne la mesure du caractère des peuples orientaux et du schisme grec. Ainsi que l'a spirituellement écrit le meilleur des écrivains sur l'art byzantin, M. Bayet : « Si cet art n'a guère fait

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

» que décroître à partir du XIIIe siècle, sa vieillesse a » trouvé une retraite assurée au fond des monastères », et, parmi ces monastères, il n'en est pas de plus célèbres que ceux du mont Athos. Les formes des types y ont été réglées d'une manière précise, et on continue.

Il existe un livre composé par un peintre, moine du nom de Dionysios, qui avait étudié à Salonique sous un des maîtres les plus célèbres de ce pays, Manuel Pauselinos; ce livre est devenu le manuel des peintres athonites, toutefois souvent avec des assouplissements dérivés de l'imitation de certaines œuvres italiennes.

Il y a encore d'autres manuels, témoin celui dit *Stroganowsky* (fig. 534), de la fin du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle.

En général, l'abside du fond est toujours réservée à l'image gigantesque du Christ tout-puissant (Pantocrator); les quatre Évangélistes dans les pendentifs; dans une abside latérale les principaux épisodes de la jeunesse du Christ, dans l'autre le drame de la Passion. La madone et l'enfant ont leur type, unissant dans un même groupe la maternité et la virginité; quelquefois elle soutient l'enfant de ses bras, se penche vers lui avec grâce; quelquefois elle est en orante, les bras étendus et l'enfant devant elle. Les nimbes se détachent vivement, même sur les fonds d'or. Les costumes sont richement brodés, dans quelques œuvres même, enrichis de pierres précieuses véritables. Si les scènes sont douloureuses, l'expression de la souffrance est développée jusqu'au laid et à l'horrible; les bouches se tordent, les yeux s'allongent : l'artiste outre la réalité.

En ornementation, on conçoit tout de suite des artistes cherchant à rompre la tradition, tout en ayant sous les yeux les chefs-d'œuvre de l'art ancien de la Grèce. Aux fûts antiques ils ajoutent des chapiteaux d'une forme lourde (fig. 493 et 497), combinée surtout pour passer du cylindre au cube, sur les faces desquels ils appliquent des feuillages peu saillants dont les découpures se rapprochent des types 304 et 318, c'est-à-dire du genre grec, auxquels ils adaptent même, sans aucune conscience du rôle qu'elles doivent jouer, des volutes embryonnaires; ces feuillages sont entrelacés ensemble et mélangés d'animaux fantastiques et de quelques emblèmes. Ces formes et ces structures nouvelles sont la conséquence d'une religion différente par ses rites. Le goût et les mœurs avaient aussi changé de direction. L'ornementation recouvre seulement la surface; il suffit pour la mode qu'elle



Fig. 534.

montre la richesse que l'on obtient par les agglomérations, par l'or et par les couleurs. Nul esprit d'analyse, par conséquent nul effort pour trouver des thèmes décoratifs nouveaux; on refouille la surface de la pierre comme on peint ou on revêt de mosaïque les parois d'une structure conçue avec l'entente, avec même la recherche, couronnée de succès — il faut en convenir — de produire un grand effet. Ce même esprit sera constaté dans les décorations de l'art arabe et du persan moderne.

L'interprétation de la flore ne paraît pas avoir été pratiquée.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

Tout dessinateur expérimenté a vite découvert et percé à jour le *diagramme* (1) facile de l'arrangement byzantin; cela tient à ce que l'habileté de l'artisan, ainsi que son habitude de certains procédés et de lois constatées de la coloration, remplacèrent à cette époque le génie inventif de la première heure.

On conseille vivement de faire étudier avec soin les arts d'origine orientale; il y a des circonstances où il est très utile de les bien connaître pour pouvoir en tirer parti. Sans doute, ils ne s'appliqueront qu'à des compositions peu compliquées, mais ils peuvent, dans certains cas, être excessivement utiles, précisément à cause de leur simplicité, on pourrait presque dire de leur naïveté même.

En structure, tout se résume à quelques piliers, qui peuvent ne pas être des colonnes, supportant cinq coupoles avec dômes, celui du milieu domine; de petites colonnes enrichissent les arcades qui enveloppent les fenêtres; des assises de couleurs opposées donnent l'échelle à l'extérieur. Si on utilise dans ce thème les principes de l'art moderne en corrigeant les proportions, en rendant aux chapiteaux la contexture rationnelle, en cherchant mieux la découpure des arcades surhaussées, on arrive à une composition très sérieuse.

En peinture de figures, on peut s'inspirer sans inconvénient de la bonne distribution des personnages, de leur échelle relative au monument, de la simplification des lignes et de la coloration à la fois éclatante et sobre. On observera que le jeu est différent si le fond est bleu ou s'il est en or, et on constatera que le dernier système facilite singulièrement le travail. On s'inspirera plus directement de la nature pour éviter de tracer des marionnettes en bois, les figures de profil avec yeux de face, ou ces pieds énormes qui se développent comme si le personnage reposait sur ses pointes.

En ornementation, on conservera la découpure sobre des feuilles; on tirera parti des entrelacements sans les prodiguer, on introduira dans une certaine mesure des motifs appartenant à l'antiquité grecque; on corrigera les mouvements imparfaits ou en sens réflexe (1), trop fréquents dans les types originaux.

Du reste, ces améliorations sur le genre byzantin ont été effectivement réalisées aux XI^e^ et XII^e^ siècles dans toutes les régions et pour un grand nombre d'œuvres. Incorrect et d'une sénilité enfantine dans certaines parties, original dans d'autres, ce type est incontestablement simple et d'un effet qui impressionne à première vue.

L'auteur a pu constater dans le cours de son enseignement que l'on pourrait tirer un très grand parti de l'ornementation byzantine et russe dans le papier peint; il a obtenu de ses élèves, dans ces genres, des compositions excessivement originales. Seulement, il importe nécessairement de leur mettre sous les yeux des planches en couleur de la *Grammaire de l'Ornement* de Racinet et de l'*Histoire de l'Ornement russe*.

Ouvrages à consulter :

Architecture byzantine, par Ch. Texier et R. Popplewell-Pullan. 1 vol. in-folio.

Architecture civile et religieuse du I^er^ *au* VII^e^ *siècle*, par de Vogué. 2 vol. gr. in-4°.

Architecture du V^e^ *au* XVII^e^ *siècle et les arts qui en dépendent*, par J. Gailhabaud. 4 volumes in-folio.

L'Art byzantin, par Ch. Bayet.

L'Art de bâtir chez les Byzantins, par de Choisy. 1882.

L'Art russe, par Viollet-le-Duc. 1 vol in-8°, planches.

Dictionnaire d'Architecture du XI^e^ *au* XVI^e^ *siècle*, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°.

Édifices de Rome moderne, par Letarouilly. 3 vol. in-folio de planches et 1 vol de texte.

Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance, par J. Labarte. 3 vol. in-4°.

Histoire de l'ornement russe du X^e^ *au* XVI^e^ *siècle*, par V. de Boutovsky. 2 vol. in-folio.

La Mosaïque, par Gerspach.

Le Palais de Constantinople et ses abords, par J. Labarte. 1861.

Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, par Ch. Bayet.

(1) On nomme *diagramme* en ornementation le tracé initial et constitutif d'une forme dépouillée de ses accessoires ou enrichissements; par exemple, des spirales ou des volutes successivement en sens inverse constituent le rinceau.

(1) En ornementation, un enveloppement, une volute ou une spirale en un sens exige, esthétiquement, un mouvement inverse dans la consécutive, comme dans l'S; le G est dans un sens réflexe, qui revient sur lui-même.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

LIVRE SIXIÈME

DU XI^E AU XVI^E SIÈCLE

EUROPE

I. — HISTOIRE

FRANCE

Première croisade sous Godefroy de Bouillon, duc de Lorraine (1095). Progrès de la monarchie française avec Louis VI, dit le Gros (1108-1137). Louis VII, dit le Jeune (1137-1180). Philippe-Auguste (1180-1223). Louis VIII (1223-1226). Louis IX (1226-1270) meurt dans la huitième et dernière croisade. Philippe IV, le Bel, créateur de l'administration monarchique (1285-1314). Charles VII et Jehanne d'Arc (1422-1461). Louis XI (1461-1483). Entrée des Français en Italie avec Charles VIII (1494).



Fig. 535. (1)

(1) *Boîtier* ou *couvercle de miroir* en ivoire (XIV^e siècle); cet objet, qui est grandeur de l'exécution, représente une joute entre chevaliers. Observer la vivacité et la simplicité du geste des personnages et l'adresse avec laquelle ils ont été agencés dans les échancrures de la décoration. Des Japonais eussent fait tout le contraire et eussent formé un contour même irrégulier pour circonscrire la scène suivant les exigences de sa composition.

ALLEMAGNE ET ITALIE

Querelles et guerres des investitures entre les empereurs et le pape sous la dynastie franconienne (1024-1125). Maison de Saxe, de Souabe. Guelfes et Gibelins. Frédéric Barberousse. L'Italie est délivrée des Allemands. L'Allemagne livrée à l'anarchie du grand interrègne (1125-1273). Maison de Habsbourg. Maison de Luxembourg (1273-1437).

Innocent III, pape, la plus haute personnification du Moyen âge (1198-1216). La papauté, après lutte avec Philippe le Bel, s'exile à Avignon (1309), revient à Rome (1377).

Florence en République avec les Médicis.

Venise, première puissance maritime.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Gênes, en rivalité avec Venise pendant le XIVe siècle, tombe sous la domination de Milan au milieu du XVe.

Pise, au rang des villes maritimes, possède la Corse et la Sardaigne; amoindrie par les Génois (1284), est absorbée par Florence (1509).

Milan sous les Visconti et les Sforza.

Naples et la Sicile, sous Robert Guiscard, souverain normand, et ses successeurs, puis sous la maison d'Anjou.

ANGLETERRE

Guillaume le Conquérant, roi normand (1066-1087). Plantagenets. Henri II d'Anjou (1154-1189). Richard Cœur de Lion (1189-1199). Henri III (1216-1272). Famille de Lancastre (1399-1461).

Vers le début (époque dite *romane*), l'art reste obscur : l'architecture est seule à produire; les œuvres de sculpture et de peinture apparaissent comme des barbarismes.

Au XIIe siècle, période d'études qui se traduit, au XIIIe (époque dite *ogivale*), par un genre dépourvu de tradition (différant sur certains principes en Italie de celui de la France), qui répand son influence en Allemagne et plus tard en Espagne. Au XIVe, tendance à compliquer les formes du XIIIe dans les pays d'influence française; l'Italie commence la transformation de son art dans le sens qui la ramènera à des formes empruntées à l'antiquité. Au XVe, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Espagne, l'esprit de complication et d'exubérance des formes du XIVe s'accentue jusqu'à épuisement; l'évolution continue à s'accomplir en Italie (1).

Les Arabes constituent de leur côté un art d'une physionomie particulière qui fera l'objet du VIIe Livre.

La terminologie suivante permettra de mieux se rendre compte des formes d'arcades employées dans cette période.

L'arcade en arc *plein cintre* (fig. 536) est formée d'un demi-cercle; l'arc *surbaissé*, ou en anse de panier

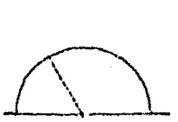


Fig. 536.

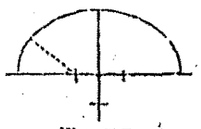


Fig. 537.

(fig. 537), est formé par une demi-ellipse, le grand diamètre étant à la base. Si, au contraire, le centre de l'arc est au-dessus de la naissance, comme dans la figure 538,

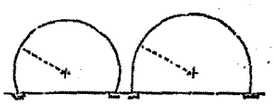


Fig. 538.

il est dit *outre-passé* ou en *fer à cheval*, avec cette circonstance qu'il peut se raccorder, ou par une continuation de la courbe, ou par une partie verticale. On nomme arc en *ogive* ou en *tiers-point* (1) un arc formé de deux portions de cercles qui se coupent et donnent un angle plus ou moins aigu, suivant que les centres sont à la base même de l'arc ou qu'ils sont plus ou moins éloignés l'un

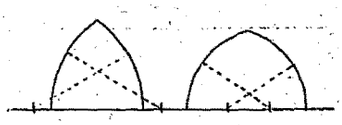


Fig. 539.

de l'autre (fig. 539). On a beaucoup écrit sur l'origine de l'arc en ogive ou en tiers-point, de même que sur l'art que l'on nomme *gothique* ou *ogival*. Ces recherches ne sauraient pas plus aboutir que mettre les archéologues d'accord; on a pensé qu'il serait préférable, dans cet ouvrage, de nommer les arcs formés de deux portions de cercles qui se coupent des arcs en *tiers-point* et de caractériser le genre d'art de chaque monument par le siècle et par le pays où il a été exécuté. Les arcs (fig. 540) qui traversent une nef AB et CD, sont des *arcs-doubleaux;* les nervures qui se croisent sur la nef et accusent l'arête de deux voûtes qui se pénètrent, AD et BC, se nomment, comme au Moyen âge, des arcs en *croix*

(1) On a classé souvent l'art ogival suivant trois époques qui correspondent à peu près aux XIIIe, XIVe et XVe siècles : 1° l'*ogival primaire* ou *ogive à lancette*, parce que l'arc en ogive (voir un peu plus loin la définition de cet arc) y affecterait plus particulièrement une forme aiguë; 2° l'*ogival secondaire* ou *rayonnant* dans lequel l'arc en ogive est tracé de manière à ce que les centres soient à la naissance des arcs; 3° l'*ogival tertiaire, fleuri* ou *flamboyant*, parce que l'arc en ogive y serait plutôt surbaissé et que la ramification des remplissages de fenêtres offrirait des formes qu'on a comparées à des flammes.

En réalité, on rencontre en même temps et des ogives aiguës et des ogives équilatérales et des ogives surbaissées, suivant les exigences de la construction, même dans un seul édifice, soit dans une de ces périodes, soit dans les autres. En second lieu, cette classification, qui paraît s'adapter assez bien à la marche de l'art en France, ne correspond pas, du moins aux mêmes dates, avec la marche de l'art dans les autres pays.

(1) *Ogive*, du latin *augere*, augmenter, parce que ce genre d'arc a plus d'élévation que l'arc plein cintre.

Si on place successivement à chaque angle d'un triangle équilatéral un compas, ouvert de la longueur d'un côté de ce triangle, et qu'on réunisse les trois angles par des portions de cercle, on obtient un triangle curviligne, dont deux côtés représentent l'*arc en tiers-point* originel, ou *ogive équilatérale*.

Viollet-le-Duc, *Dict. d'Archit.*, t. I, *Arc*, *Architecture;* t. III, *Cloître;* t. IV, *Construction* (pour les fig. 536 à 543).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'ogive ; les nervures AC et BD, qui accompagnent la courbe de la voûte le long du mur de la nef, se nomment *formerets* (1). En conséquence, les points ABCD repo-

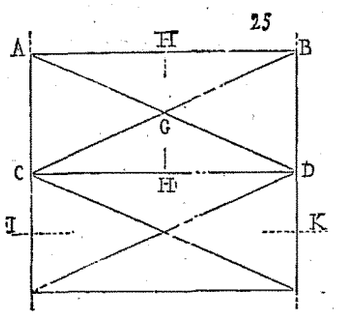


Fig. 540.

sent sur les chapiteaux, tandis que les points HGH et EK sont au sommet des arcs et des nervures de la voûte longitudinalement et transversalement. A la fin du XIIe siècle

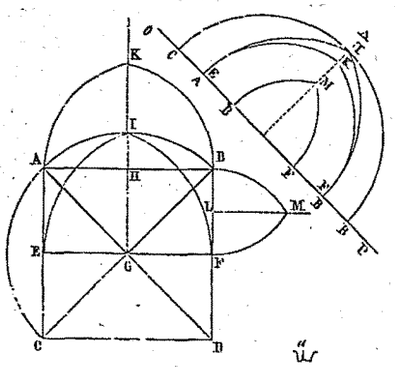


Fig. 541.

et au commencement du XIIIe, on fit des voûtes en plan carré ABCD (fig. 541), comprenant deux travées des nefs AE, BF, EC, FO. Ce sont des arcs plein cintre BCAD en

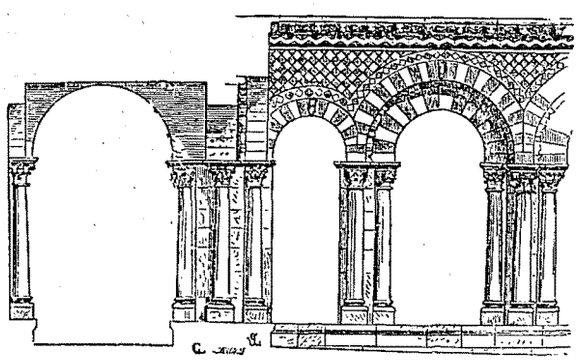


Fig. 542.

diagonale, qui engendrent les voûtes et se coupent en G; géométral EIF est l'arc-doubleau de la croisée d'ogive;

(1) Probablement du latin *forma*, forme; le formeret accuse bien la forme de la voûte dans sa pénétration contre le mur.

AKB le géométral de l'arc-doubleau; BMF le géométral de l'arc formeret. Ces divers arcs sont réunis ensemble, sur une même ligne, dans le haut de la figure, pour bien montrer leurs hauteurs réciproques dans le système.

Les arcs formant des arcades reposent toujours immédiatement sur l'abaque du chapiteau (fig. 545), dont la

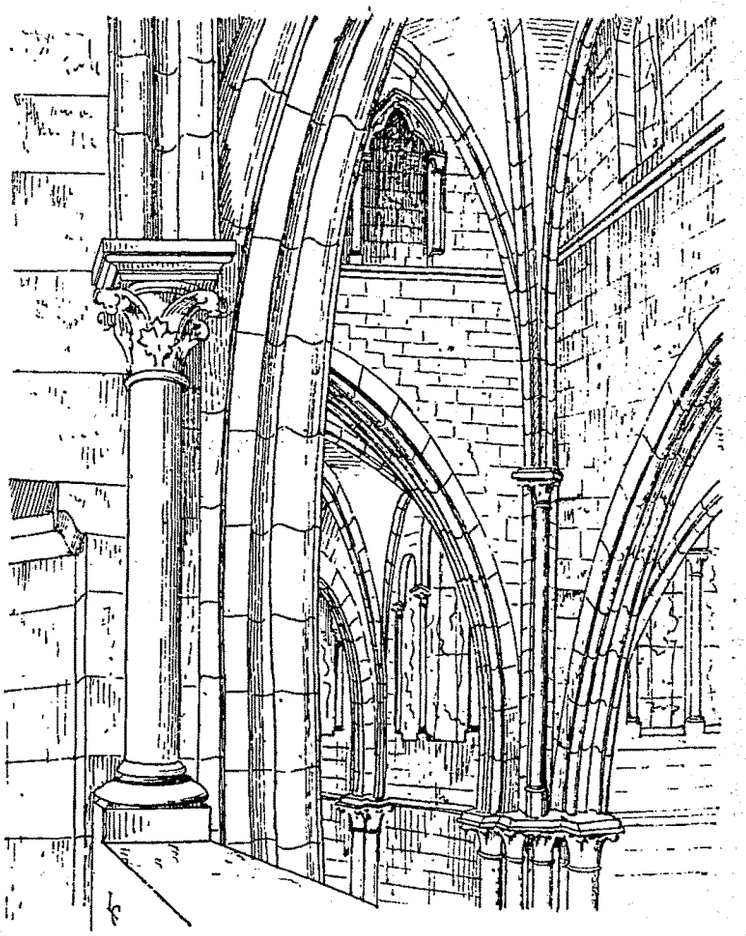


Fig. 545.

saillie, dans ce cas, *travaille*, ainsi qu'il a été déjà expliqué (fig. 480 et page 143). Dans certains pays où les matériaux le permettent, les *voussoirs* (1) des arcades sont composés de pierres de taille de couleurs différentes; telles sont celles du *cloître de la cathédrale du Puy en Velay* (fig. 542), dont la construction remonte au Xe siècle; ce cloître fut rebâti au XIIe sur trois côtés; mais une des galeries anciennes subsiste encore. Un arrangement d'arcades très curieux à observer est celui du côté nord du *chœur de la cathédrale de Canterbury* (fig. 543), de la fin du XIIe siècle; des archéologues ont pensé que ces en-

(1) *Voussoir*, du latin *volutus*, participe passé passif de *volvere*, enrouler; pierre taillée pour concourir à la formation d'un arc ou d'une voûte.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

trelacements d'arcs avaient donné l'idée de l'arc en ogive ou en tiers-point. En fait, l'arc en tiers-point est très ancien comme forme (Trésor d'Atrée à Mycènes) et se ren-

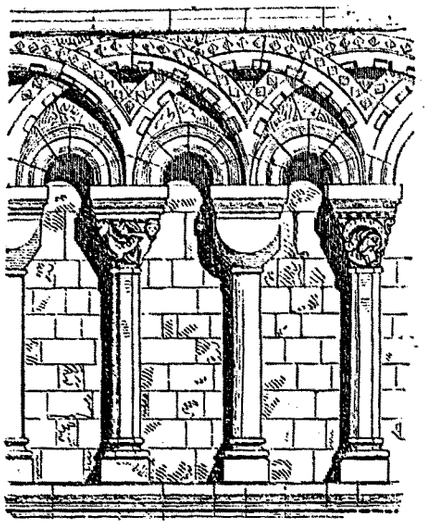


Fig. 543.

contre dans tous les pays; les Arabes l'ont employé en Egypte au VIIIe siècle, à la mosquée de Touloun, au Caire (1), comme principe de construction.

Le *triforium* est une galerie placée au-dessus des basses nefs pour masquer la hauteur de la toiture qui les recouvre, dans laquelle on peut circuler et qui forme comme une tribune prise dans l'épaisseur du mur; le type 544 vient de la *cathédrale de Lyon* et appartient à la fin du XIIe siècle.

Les petits arcs successifs, supportés seulement par des consoles, tels qu'on les observe dans cette figure, au-dessous du triforium, se nomment des *arcatures;* cette

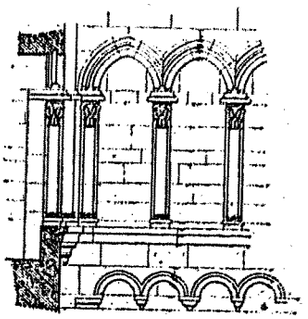


Fig. 544.

qualification a été souvent appliquée au système des galeries, comme celle de la figure 543.

Le *clerestory* (mot anglais) est la galerie placée au-dessus du triforium, à la base des fenêtres hautes de la nef; le type 545 représente une vue prise du clerestory intérieur sur le haut des nefs, du transept (1) et du chœur de la *cathédrale de Lyon* (partie appartenant au XIIIe siècle), au point où s'opère l'exhaussement de la grande nef. Voyez aussi la figure 558 qui appartient au même monument.

(1) Voir, plus loin, Livre VII, la nomenclature des édifices de l'art arabe et la figure 768.

(1) *Transept*, nef transversale d'une église. (Voyez page 144.)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

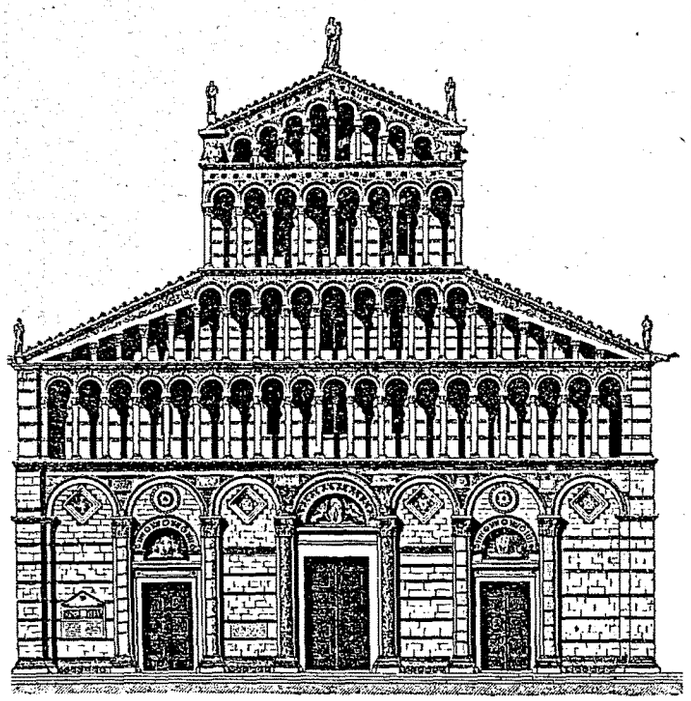


Fig. 546.

Marbres par assises noires et blanches; grandes formes solides avec des revêtements d'arcades supportées par des colonnettes gracieuses; une expression complète de la beauté sereine et heureuse; tels sont les quatre monuments qui reposent, comme de belles créatures mortes, dans un coin désert de la ville de Pise : la Cathédrale, le Baptistère, le Campanile et le Campo-Santo (1).

La *Cathédrale* (il Duomo, comme l'on dit en Italie) a été fondée en 1063, après une grande victoire des Pisans près de Palerme, construite sur les plans des architectes Busketus et Rainaldus, enfin consacrée par le pape Célase II en 1118.

Véritable basilique à cinq nefs, elle reproduit les dispositions des types 483 et 489, avec cette différence qu'elle possède un transept à trois nefs et une coupole sur la croisée; la grande nef est recouverte par une charpente; c'est une des églises de l'Italie qui produit le plus grand effet à l'intérieur et à l'extérieur. On voit (fig. 546) que la façade est décorée, en bas, d'une rangée de pilastres supportant des arcades, et, dans le haut, par quatre galeries superposées et diminuant graduellement; critiquable en dessin, ce parti est admirable dans l'effet de l'exécution. Les Pisans ne purent se permettre ce luxe de supports, appliqué également au *Baptistère* et au *Campanile*, qu'en continuant le pillage en règle des

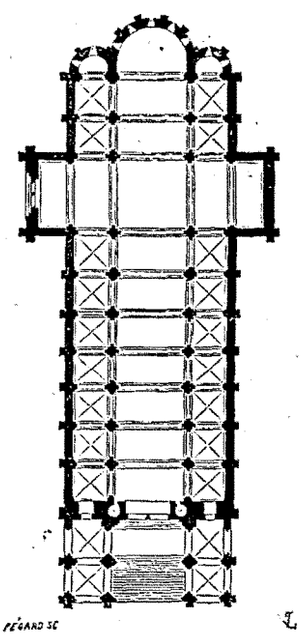


Fig. 547.

fûts de monuments antiques commencé par les constructeurs chrétiens.

Il serait impossible, à moins de transformer cet ouvrage en traité d'architecture, de présenter tous les types de constructions religieuses qui se succèdent dans tous les pays pendant la période de ce livre; on se borne, en conséquence, à signaler les modifications successives les plus importantes qui se produisent dans l'aspect décoratif.

(1) Taine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

En France, à peine Charlemagne mort, ses tentatives d'œuvres artistiques n'aboutirent pas; les discussions politiques et les invasions semèrent la désolation et la ruine; le xe siècle est un des pauvres de l'art. Au xie, il

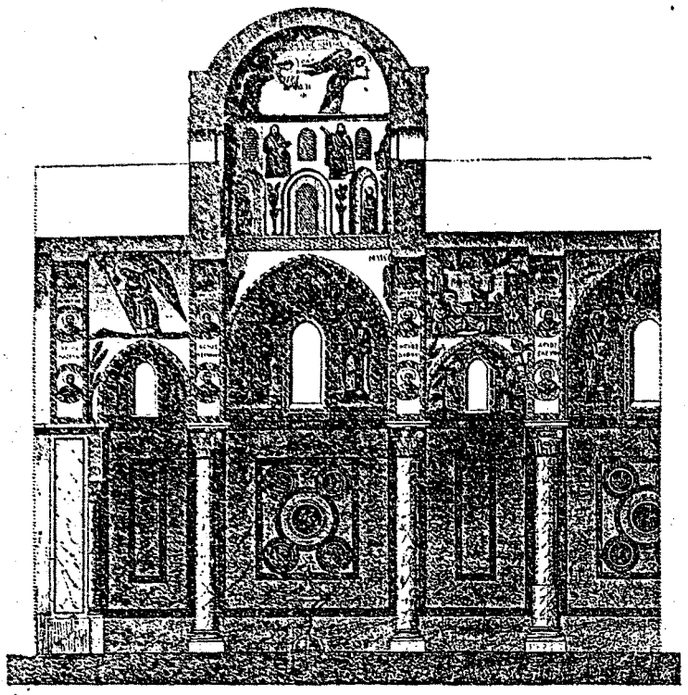


Fig. 548.

se produisit de nouveaux efforts; l'on rechercha à construire des églises avec un certain luxe et à substituer la voûte aux charpentes qui recouvraient les nefs des églises (voyez fig. 504) : d'un aspect peu satisfaisant, ces charpentes fournissaient, par leur fragilité même, un élément trop facile à la destruction. Mais les constructeurs montrèrent une fois de plus qu'il ne s'agit pas de désirer. Leurs premières voûtes furent en berceau plein cintre pour la grande nef, comme à la *cathédrale d'Autun* (fig. 547). On constata bien vite que ce système répandait de la tristesse sur l'ensemble du vaisseau et tendait à renverser les murs latéraux; on les remplaça par des voûtes d'arête correspondant aux piliers. Seconde déception; les voûtes se fendirent comme les premières au milieu, et il fallut plus tard consolider toutes les grandes nefs du xiie siècle par des arcs-boutants (1). Toutefois, cette nouvelle structure donna l'idée d'utiliser la paroi laissée libre entre les retombées en y plaçant des fenêtres qui fournirent dans le haut une lumière agréable à l'aspect. Dès lors on ne tendit plus qu'à exhausser les nefs principales au-dessus des nefs basses pour donner plus d'importance aux jours supérieurs, et les édifices s'accusèrent de plus en plus par la hauteur. On doit signaler ici, comme bien en dehors de ce mouvement, en Italie, quelques églises du xiie siècle, telles que celle de *Santa Maria dell'Ammiraglio* (La Martorana), à Palerme (fig. 548), de 1143, curieux mélange de coupole d'art oriental, de voûtes et d'arcs en tiers-point avec décor en mosaïque.

(1) *Arc-boutant*, système d'arcs portés par des massifs en dehors des nefs (voyez fig. 558) pour contrebalancer l'effort de la poussée des arcs intérieurs.

Et que l'on ne s'arrête jamais trop à des recherches sur cette forme d'arc en tiers-point; elle fut sans doute adoptée autant à cause de sa solidité qu'à cause de l'élancement qu'elle produit dans l'aspect et de son caractère éminemment religieux; les artistes du Moyen âge savaient employer, avec souplesse, des agencements qui nous paraissent parfois étranges et exotiques. En voici un exemple dans des *arcades*, appartenant au xiiie siècle, des clerestory de la *cathédrale de Lyon* (fig. 549), de portées inégales, qui certainement ne se retrouvent pas dans

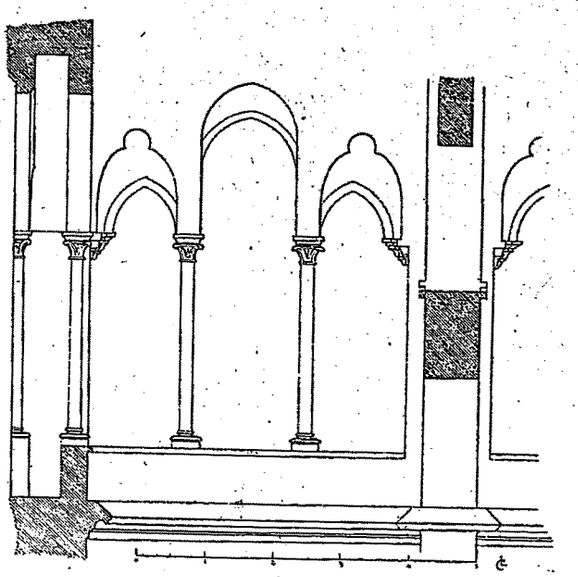


Fig. 549.

d'autres édifices de la localité, mais qui répondaient sans doute à la nécessité d'un arrangement imposé par la structure autant qu'à la fantaisie des maîtres de l'œuvre. On voit le revers de ces arcades dans la figure 545.

La façade de la cathédrale de Pise nous a fourni un type particulier de la recherche de la décoration de la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

façade; une autre, des plus originales, est celle de *Notre-Dame la Grande, à Poitiers* (fig. 550). Mélange d'arcs en

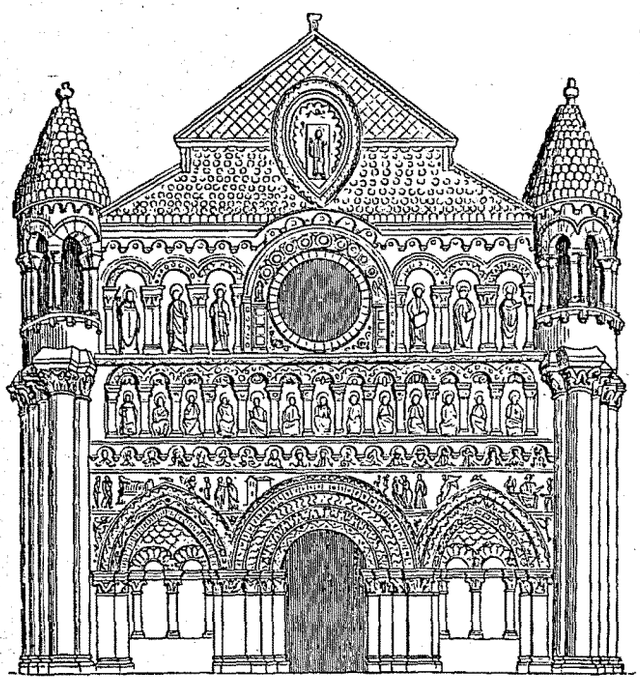


Fig. 550.

tiers-point avec des arcs plein cintre, arcatures, galeries superposées formant niches, ajustement de grands pilastres supportant des tourelles, etc., etc., constituent un motif pittoresque, quoique, malheureusement, des plus incorrects dans ses détails.

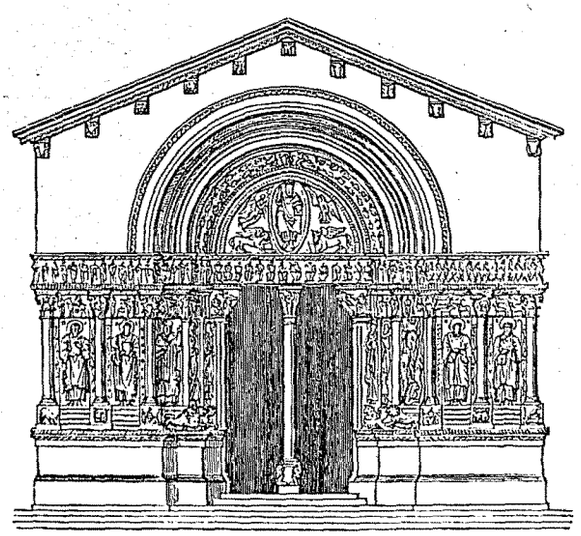


Fig. 551.

Autre type des influences qui partagent la France au XIIe siècle : la *porte d'entrée de l'église de Saint-Trophime d'Arles* (fig. 551). On y remarque deux éléments : l'un, issu des monuments romains locaux, l'autre, d'importation orientale. De là, une composition décorative d'un grand style et d'une incontestable originalité qui, malheureusement, n'a pas fait école, puisque même l'art s'est affaissé en Provence dès le XIIIe siècle. Les personnages y sont prodigués; il y a une pondération remarquable entre le soubassement et la frise, dont les lignes de décoration se raccordent avec le linteau, formant ainsi une

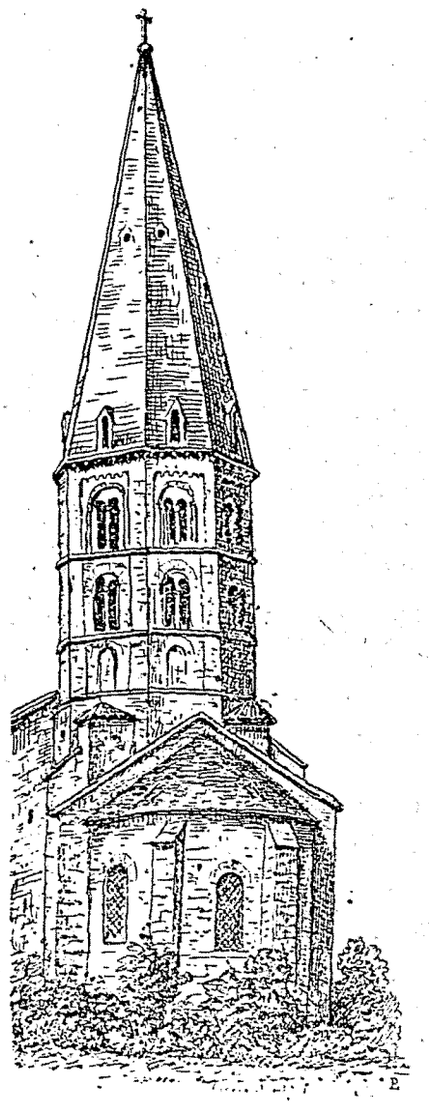


Fig. 553.

bande très riche et très ferme pour supporter les voussures. On sent que les artistes qui ont conçu cette porte ne voulaient pas abandonner les grandes lignes horizontales qui constituent un entablement; l'agencement des deux grands pilastres, ainsi que celui de la colonne formant trumeau (1) de la porte, donnent de l'élégance.

(1) *Trumeau*, espace entre deux portes ou deux fenêtres, ou piliers divisant une porte ou une fenêtre. Plus tard, se dit d'une glace ou d'une peinture placée au-dessus d'une cheminée ou d'une porte.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le clocher est l'accessoire de l'édifice religieux qui a été l'objet des recherches les plus heureuses de la part

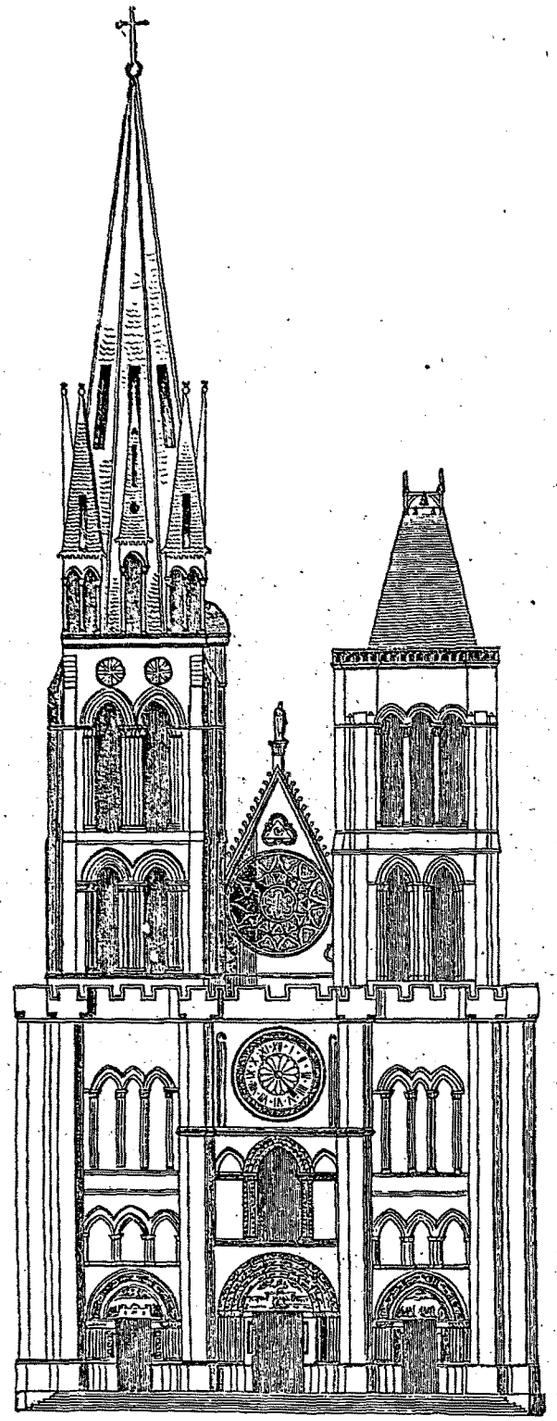


Fig. 551.

des artistes du Moyen âge, en France et sur les bords du Rhin. C'est lui qui sert de motif principal au paysage en même temps qu'il annonce les cérémonies du culte par les cloches qu'il renferme. Sa place est variable; il y en a quelquefois deux sur la façade et un sur le transept,

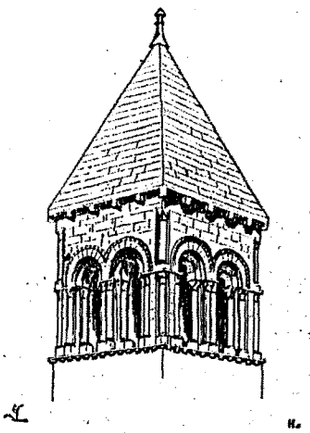


Fig. 552.

et encore deux autres vers le chœur. Les étages superposés donnent de la grandeur et de l'échelle; le plus souvent, ils se terminent en forme de *flèche* (1). Ils reflètent la richesse de l'architecture. Simple et sur plan carré, est celui de la petite *église de Morienval* (Oise), qui est de la fin du XI^e^ siècle (fig. 552); la partie pyramidale, peu accentuée, est couverte, soit en maçonnerie de pierres cimentée, soit en tuiles. L'aspect présente toujours une masse concrète sans être lourde, qui se défend très bien des horizons. Il y a une science toute particulière des jeux de lumière dans l'agencement des ouvertures et des galeries qui les décorent. Un des mieux réussis dans ce genre, et qui appartient au XII^e^ siècle, est celui de la petite *église de Saint-Marcel*, à Cluny (fig. 553); la flèche est en pierre.

Combien il est regrettable que l'on n'ait pu sauver la flèche qui avait été construite au XIII^e^ siècle sur un des clochers de la *façade* de l'*église abbatiale de Saint-Denis* (fig. 554), laquelle s'élevait à une hauteur de 86 mètres! Il est bon de conserver au moins le souvenir de sa physionomie.

Ce qui doit faire porter à une haute valeur ces édifices du Moyen âge, et particulièrement ces façades, c'est que toutes les tentatives qui ont pu être faites de les imiter n'ont jamais pu réussir. Quelle grande a été l'erreur de ceux qui ne surent pas apprécier plus tard le génie de ces artistes, presque toujours anonymes, qui leur refusèrent même l'invention et l'originalité, et qui

(1) *Flèche*, du flamand *flitsch*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

finirent par affubler leurs œuvres du nom de *gothiques* comme par mépris!

C'est à la nécessité impérieuse de la recherche d'un idéal d'effet, combinée avec une science profonde des ressources de la construction, qu'il faut attribuer une réussite qui n'est heureusement plus contestée.

L'école romantique qui a ressuscité les arts de la vieille France a eu cela de bon que, en même temps, elle

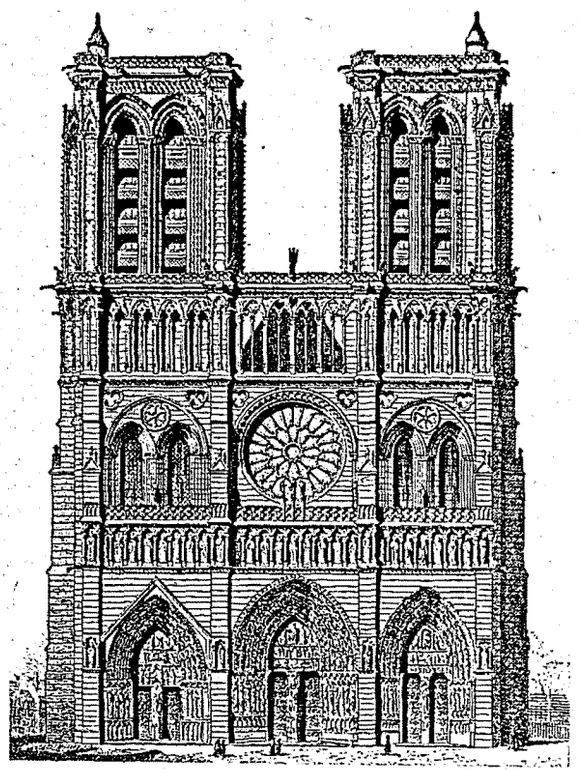


Fig. 555.

a amené à reconstituer, avec leur couleur et avec leur relief, les mœurs d'autrefois, l'existence de générations disparues et une esthétique intéressante. Il importe de bien le dire dans l'enseignement, afin qu'une étude approfondie, faite sans prévention comme sans engouement, porte, de préférence, à toujours rechercher sur chaque édifice les causes rationnelles de chaque forme et le résultat qu'elles ont produit, sans se lancer dans des classifications archéologiques oiseuses.

Aucun monument n'est plus propre, pour une étude semblable, que la façade de Notre-Dame de Paris, terminée en 1223 (fig. 555). On peut y lire, comme dans un livre ouvert, les dispositions intérieures qu'elle annonce : la grande nef avec sa porte principale; les deux nefs secondaires avec leurs entrées moindres; cette zone est reliée au-dessus par une galerie qui l'anime par sa rangée de statues et accuse la ligne du triforium. Ensuite viennent la grande rose, deux fenêtres, puis, dans une quatrième zone, une autre galerie ajourée qui rappelle les hauteurs des toitures et couronne ce qui constitue réellement la façade. Enfin deux tours se dressent d'un seul jet, brodées d'arêtes à *crochets* (1) avec deux gigan-

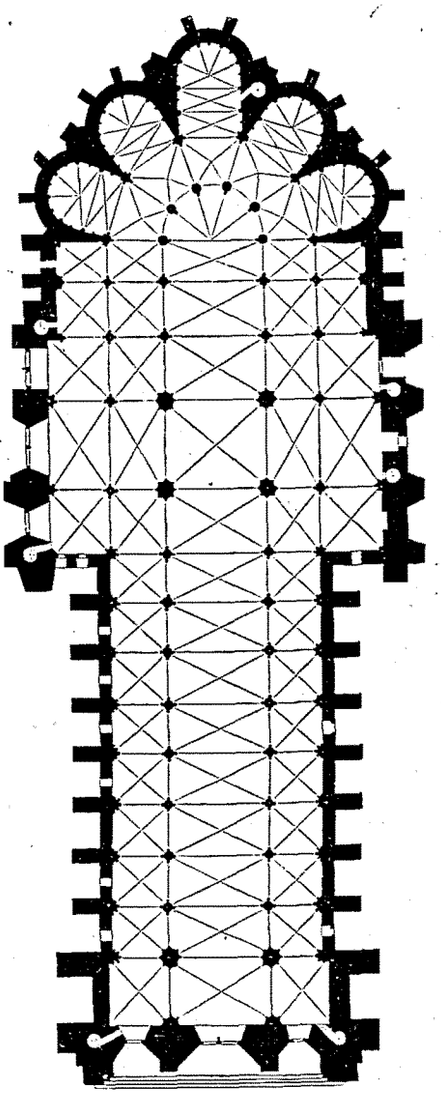


Fig. 556.

tesques ouvertures; des pyramides de pierre auraient pu les surmonter encore, selon la pensée du maître (2); on ne les regrette pas, tant l'ensemble satisfait l'œil, tant l'effet impressionne l'âme. Le seul architecte connu de Notre-Dame de Paris est Jehan de Chelles qui fit exécuter les deux portails du transept et les premières chapelles du chœur.

(1) Voyez, plus loin, figure 608.

(2) Viollet-le-Duc, *Dict. d'Arch.*, t. V, Flèche; *Entretiens*, t. I, septième entretien.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

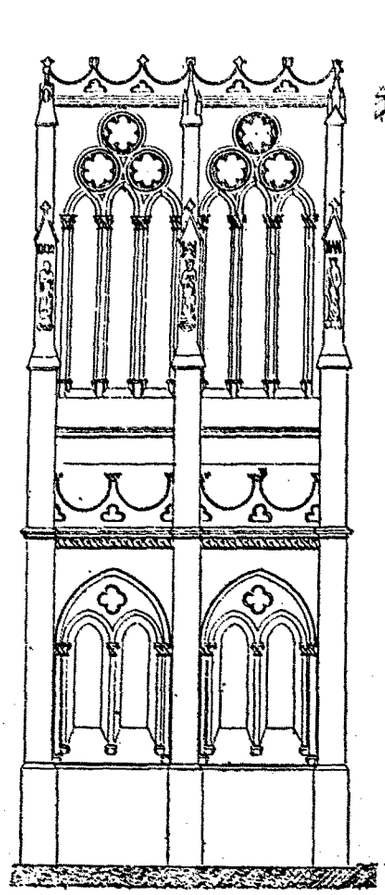


Fig. 557.

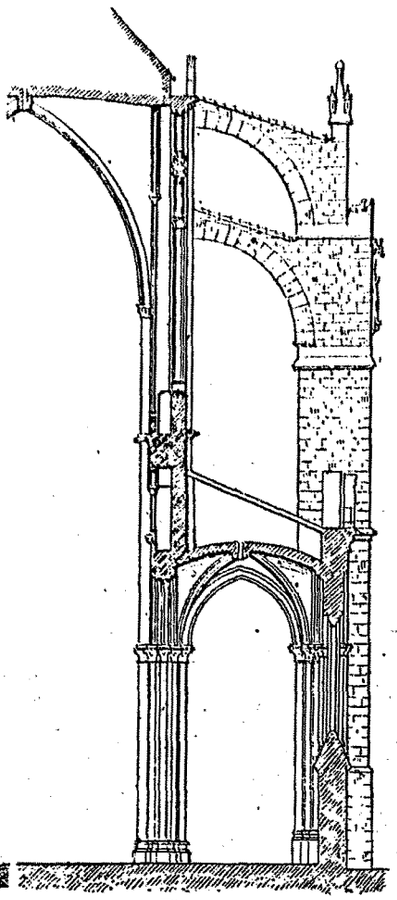


Fig. 558.

Lorsqu'on entre dans l'un de ces immenses vaisseaux des cathédrales des XIIIe et XIVe siècles, l'on reste comme pénétré d'un sentiment qui étonne et ramène l'esprit à des pensées multiples; leur hauteur, la perspective répétée des nefs, l'ajourement des ouvertures, une vapeur à la fois sombre et colorée, l'écho des chants, la petitesse des individus par rapport à l'ensemble; puis, à mesure qu'on avance, la richesse des détails, l'harmonie des proportions, tout concourt à en faire l'expression de l'apogée de l'art inspiré par le christianisme.

Les cathédrales sont restées à ces époques ce qu'elles étaient auparavant, quant à leur forme générale et quant à leurs subdivisions; seulement, elles ont pris de l'extension dans tous les sens, et elles sont si bien ordonnées, qu'on ne saurait rien imaginer au delà. Quelque incompétent que l'on soit à la lecture d'un plan, l'on peut juger d'instinct, et sans être architecte, sur l'examen de celui de la *cathédrale de Reims* (fig. 556), bâtie par Robert de Coucy et dont la première pierre fut posée en 1212 par l'archevêque Albéric de Humbert, de l'économie générale de la construction où les supports intérieurs sont très faibles, tandis que les épaisseurs sont reportées à l'extérieur et masquées en quelque sorte par les piliers. La coupe (fig. 557-558) prise sur une travée de la *grande nef de la cathédrale de Lyon*, qui appartient au XIIIe siècle, explique et complète l'indication de cette structure savante. Une grande fenêtre occupe la paroi extérieure de la basse nef, recouverte par une toiture dont la hauteur est dissimulée par le triforium. Un promenoir extérieur traversant les arcs-boutants la surmonte; au-dessus est le *clerestory* à la base des grandes fenêtres hautes de la nef. Toute cette structure grandiose, savante, ingénieuse même, conserve sa stabilité par le fait même des arcs-boutants dont on voit le profil.

Sans doute on a pu comparer les arcs-boutants à des étais permanents qui déparent les façades latérales et qui seraient des signes d'impuissance; cela peut se discuter. Il faut mieux y voir une caractéristique bien précise de l'esprit des artistes du temps : ils ont voulu obtenir à l'intérieur un effet déterminé, et on sait combien ils y ont réussi. Ils ont été amenés peu à peu à cette recherche par les édifices antérieurs, et, du moment qu'il restait constaté par leurs formules de constructeurs qu'aucune voûte ne peut se soutenir seule à de pareilles hauteurs, ils ont fait bon marché de la critique possible du mode employé pour arriver à l'équilibre.

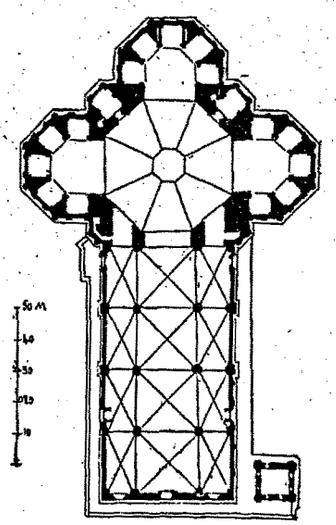


Fig. 559.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Du reste, si on se transporte en Italie, où les architectes avaient une tournure d'esprit différente, cherchaient une forme pour cette forme même et n'avaient pas la science des maîtres de l'œuvre français, on reste stupéfait en observant que les voûtes de la plupart de leurs églises et de leurs cloîtres ne tiennent qu'à l'aide de barres de fer faisant chaînage transversal! Lequel des deux systèmes est préférable?

Que l'on jette à présent un coup d'œil sur le plan de

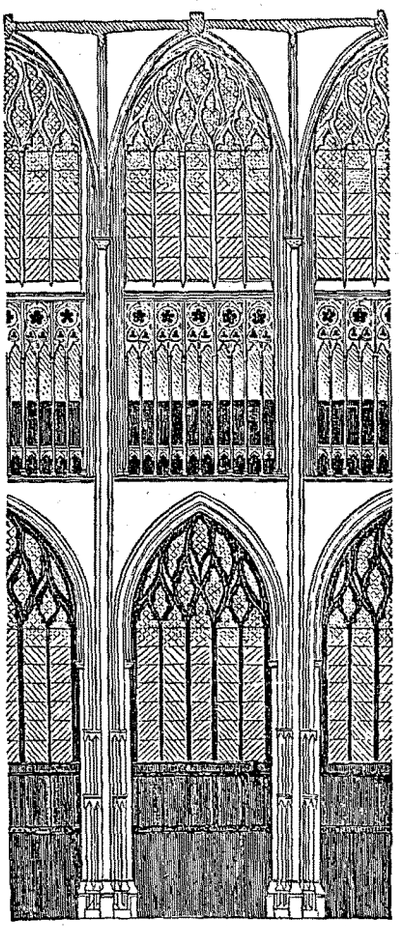


Fig. 560.

la cathédrale de Florence (*Santa Maria del Fiore*) et l'on verra (fig. 559) que toutes les épaisseurs ont été ménagées pour soutenir la coupole, et que les nefs ne présentent que des supports et des murs latéraux insignifiants. L'effet intérieur s'en ressent; c'est si grand que cela paraît triste et vide, quoique ne gardant son équilibre que par des chaînages. La cathédrale de Florence fut commencée en 1294; les travaux furent d'abord sous la direction d'Arnolfo del Cambio († 1310), puis, de 1334 à 1336, sous celle de Giotto (di Bondone) auquel serait dû le revêtement en marbre de la partie à l'ouest. L'édifice fut agrandi à partir de 1357 et l'on commença la nef majeure, avec ses larges voûtes, et l'abside sous la direction de Francesco Talenti; la coupole fut achevée en 1434 sur le dessin, après concours, de Filippo Brunellesco (1379-1446). Cette œuvre n'a, en quelque sorte, aucun similaire; les arcs sont en tiers-point; les fenêtres, excessivement hautes par rapport à leur largeur, sont d'une élégance merveilleuse dans un dessin d'une richesse contenue (1). Ce qui surprend, c'est la grande masse de l'édifice décorée sur toutes ses parois de marbres de couleurs par panneaux; ce genre n'a pas été imité plus tard, soit qu'il fût estimé trop coûteux, soit que réellement on ne l'ait pas trouvé absolument heureux. Si le dôme est lourd de près, il est le trait principal du paysage de Florence. C'est peut-être ce que chercha Brunellesco, car la coupole ne paraît rien moins que grande à l'intérieur; de plus, les peintures, qui y ont été faites en 1572 par Giorgio Vasari, achevées ensuite par Federigo Zucchero, lui nuisent considérablement; les grandes fenêtres en œil-de-bœuf sont désagréables à l'œil.

Des œuvres aussi considérables que celles des cathédrales du XIII^e siècle ne purent s'achever d'une seule venue; les ressources financières des évêchés et des villes n'étaient pas aussi importantes qu'on le suppose bien gratuitement; aussi, il est rare de trouver une église possédant une manière uniforme depuis le chœur, par lequel on commençait d'habitude, jusqu'à la façade. On continua néanmoins au XIV^e et au XV^e siècle les nefs dans les conditions tracées par les portions antérieures. En conséquence, les lignes générales ne changèrent pas; toutefois, comme il est dans la nature humaine de suivre la mode du jour, on ne manqua pas de modifier les détails, et c'est précisément ce qui permet de reconnaître les phases de construction. On n'eût pas opéré ainsi de notre temps sous motif d'unité; c'est un principe d'esthétique à étudier.

La tendance à mettre les parois absolument à jour s'accentua encore plus; la pierre devint une dentelle; l'ornementation joua un rôle de moins en moins important, s'alourdit en se découpant et se frisant; les fenestrages reçurent des arrangements géométriques composés de courbes et contre-courbes, en moulures aiguës, au lieu d'être arrondies, ressemblant à des flammes par leurs ramifications. La travée de la nef de *Saint-Ouen de Rouen* (fig. 560) appartient à cette manière qui prit, du reste, des physionomies différentes à la fin du XV^e siècle, en Angleterre, dans les Flandres et en Espagne. Il sem-

(1) Voir, plus loin, figure 756, le détail de l'ornementation d'une des portes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

blerait que les artistes avaient alors une sorte d'émulation entre eux, en se faisant un jeu des difficultés de coupes de pierre, à accumuler les moulures et les combinaisons de formes. Ces dernières œuvres intéressantes à examiner, qui souvent produisirent des effets surprenants, supportent moins l'analyse et ne doivent pas donner, par conséquent, lieu à une étude plus longue.

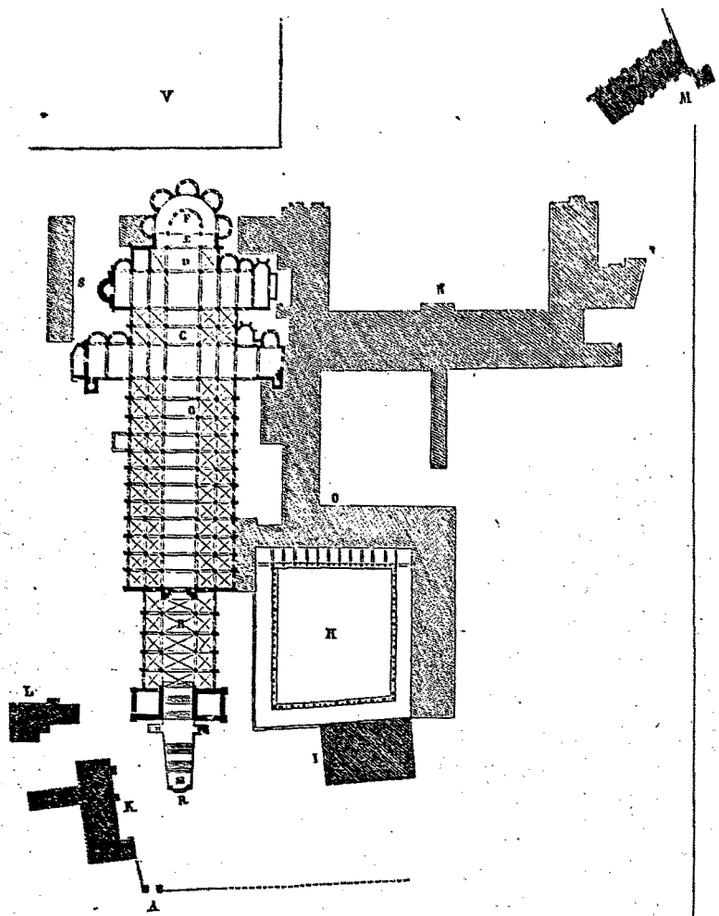


Fig. 561.

Voici (fig. 561) le *Plan de l'église et de l'abbaye de Cluny*, tel que le restitue Viollet-le-Duc.

L'ordre de Cluny, fondé au x^e^ siècle, multiplia ses monastères dans toute l'Europe; ils eurent une influence considérable sur la direction de l'art aux xi^e^ et xii^e^ siècles. On voit que l'église qui nous occupe avait deux transepts, ce qui lui donnait la forme d'une croix de Lorraine; un narthex ou vestibule B précédait la grande nef. En A était l'entrée du monastère avec une belle porte à deux arcades du xii^e^ siècle, qui existe encore; R degrés; D autel principal; E autel de *retro;* F tombeau de saint Hugues; G tombeau du pape Gélase; H grand cloître; K abbatiale reconstruite au xv^e^ siècle qui existe encore et sert d'école et de musée; L autre abbatiale qui sert de mairie; M moulin servant à présent d'atelier; S bâtiment détruit; V jardin. Trois clochers, portés sur coupoles ou pendentifs, étaient placés au-dessus du transept principal, et un sur le petit.

On sait que, des dix colonnes du chœur, trois étaient en marbre cipolin d'Afrique, deux en bleu gris, et une en marbre blanc. La coupole était peinte sur fond or et représentait le Christ assis sur les nuages, appuyé sur l'Évangile et entouré des animaux de l'Apocalypse.

Il ne reste plus que le transept méridional avec son clocher et la chapelle de Bourbon.

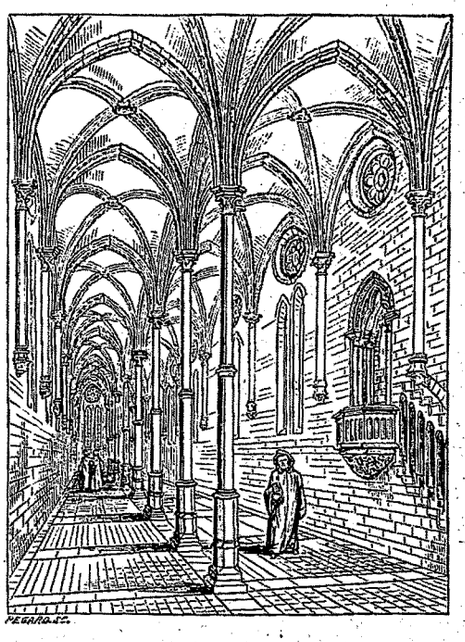


Fig. 562.

Figure 562 : vue intérieure du *réfectoire de l'ancien prieuré de Saint-Martin des Champs, à Paris* (xiii^e^ s.). Cette salle a quarante-deux mètres de longueur sur dix de largeur, partagée, comme on le voit, par sept élégantes colonnes; on remarque, à droite, la belle chaire du lecteur avec un escalier pratiqué dans l'épaisseur du mur. Ce chef-d'œuvre a été construit par Pierre de Montreuil, dit aussi de Montereau (mort le 17 mars 1264). Sans doute, il eût été facile de voûter cet espace d'une seule volée; l'effet surprenant produit par cette double nef a été certainement cherché. On a pris le regrettable parti de murer récemment le rang de fenêtres au sud pour l'établissement d'un amphithéâtre et de divers services.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Il est impossible de s'occuper de l'art du Moyen âge sans étudier l'édifice le plus parfait du XIIIe siècle, la *Sainte-Chapelle du Palais, à Paris*, fondée par le roi saint Louis et construite en 1245 par Pierre de Montreuil, dont il vient d'être question. Elle se compose, comme on peut s'en rendre compte par les figures 563 et 564, d'une seule nef élevée elle-même sur une autre très

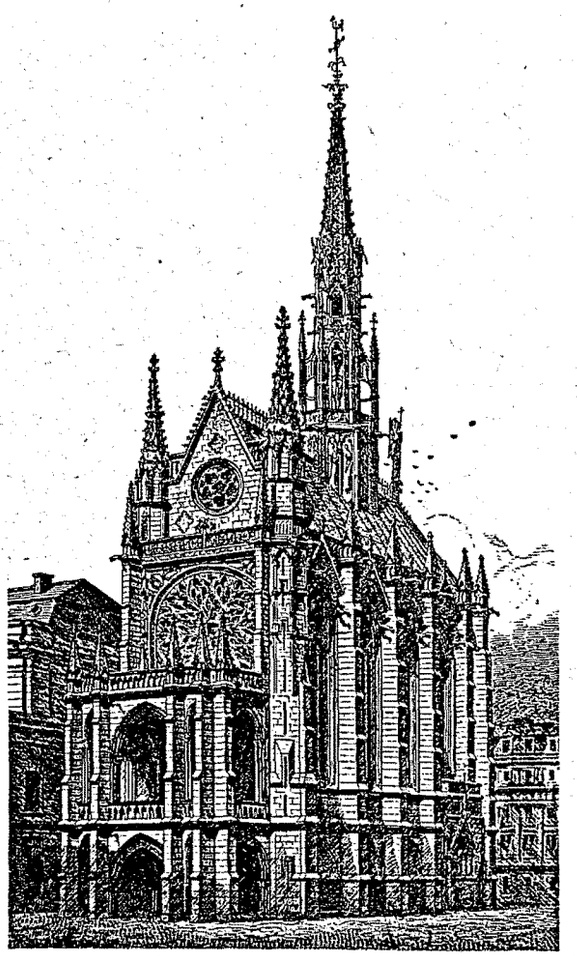


Fig. 563.

basse. En A était le trésor (lequel n'existe plus) et en B un passage; en E la tribune du souverain. La stabilité de ce vaisseau merveilleux d'effet est assurée par des contreforts entre lesquels les fenêtres DDC ne sont qu'un réseau très mince garni de vitraux étincelants. Toutes les surfaces de l'intérieur sont décorées de peintures aux plus vives couleurs; au fond se voit la tribune sur laquelle étaient exposées, sous un ciborium élégant, les reliques chères au pieux roi saint Louis.

La flèche élancée est un ouvrage moderne, composé par Lassus, lequel, ainsi que Duban, Viollet-le-Duc et plus tard Boeswillwald, fut chargé de la restauration du monument.

A quoi attribuer la sereine beauté de cette œuvre qui peut se placer au rang des plus incontestables de l'art? Pour celui qui se donne la peine de penser, c'est à l'entente qui s'y manifeste et qui doit exister dans tous les arts, entre l'idée et son exécution, entre la forme et la décoration. Rien ne s'y voit de banal ou de convenu; tout y est écrit clairement et se lit à première vue; une

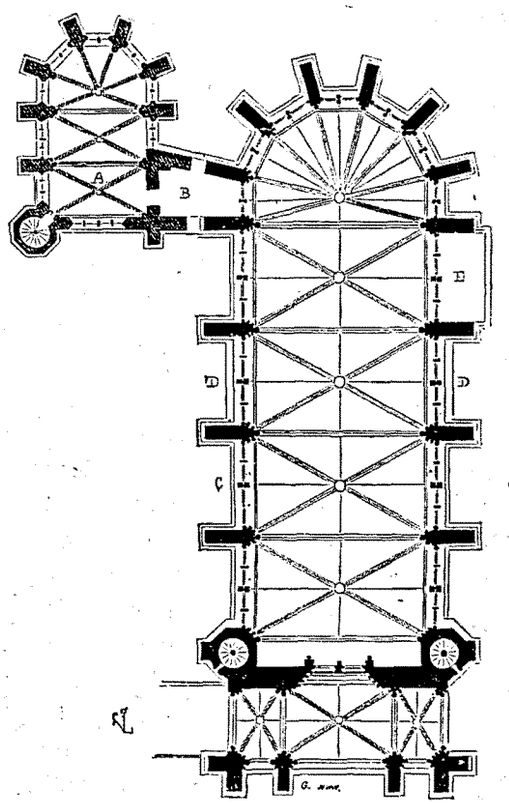


Fig. 564.

simplicité apparente séduit, quoique la plus grande richesse soit répandue; l'impression à déterminer, et recherchée sans doute par l'artiste, se produit invariablement sur chaque visiteur : il s'arrête étonné et ébloui.

C'est réellement au constructeur qu'il faut rendre le plus grand hommage; cependant eût-il pu réaliser le rêve de son génie, s'il n'avait su d'avance qu'il rencontrerait des aides certains et habiles dans tous ses coopérateurs? La ligne de démarcation qui existe entre chaque genre d'art plastique de l'époque moderne, est un des plus grands obstacles à l'unité de toute œuvre. Il faut

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

absolument s'efforcer à combattre par l'enseignement ce préjugé fâcheux, qu'il y a des genres d'art inférieurs les uns aux autres; cela n'est pas vrai, cela n'est pas équitable. Le seul désir de tous ceux qui concourent à une œuvre doit être, en conséquence, de concentrer si bien leur esprit sur la pensée initiale, qu'ils oublieront d'y faire briller leur art au détriment de celui des autres.

Il convient également de se pénétrer de ce principe, que l'on tend à méconnaître de plus en plus, lequel exige que l'artiste, au lieu de suivre le convenu d'une certaine mode en honneur passager, doit se faire un idéal personnel de l'aspect décoratif de son œuvre. S'il ne sait en concevoir d'avance les traits généraux, il n'est pas doué; car ce ne sera pas une recherche opérée par des esquisses péniblement recommencées qui le lui fournira. Si l'on peut améliorer par l'étude un idéal bien pensé, on ne saurait le découvrir à force de recherche.

Cette création d'un art original et presque dépourvu de tradition, l'ingéniosité et la variété extrême des combinaisons qui ne cessent jamais de se conformer aux exigences de la masse générale, l'échelle constamment observée, ce naturalisme à la fois si élégant et se raccordant toujours avec une intention de pensée et de mouvement bien définie, ne constituent-ils pas, chez les artistes du Moyen âge, un genre d'effort qui, avec le mérite du sacrifice de leur personnalité, représente la véritable mise en œuvre d'un idéal de l'ordre le plus élevé?

Les derniers monuments funéraires examinés (fig. 485 et 486) consistaient en sarcophages qui étaient comme une suite de ceux de l'antiquité; le christianisme continua d'abord cet usage, puis il donna lieu à de nouveaux modes de sépulture et à un changement dans l'esprit de la décoration funèbre. En effet, interdite d'abord dans les églises, la sépulture ne tarda pas à y devenir d'un usage constant, surtout en ce qui concernait les hauts dignitaires.

Le corps, enfoui profondément dans le sol, dut être rappelé à l'extérieur et donna lieu à des monuments de deux ordres différents : les dalles et les mausolées placés dans les cryptes, dans les chapelles, dans les cloîtres, entre les piliers ou dans une arcade ménagée dans l'épaisseur des murs des édifices religieux eux-mêmes.

Les plus modestes étaient les dalles, où l'on gravait le portrait en pied du défunt avec une inscription; quelquefois, ces dalles recevaient des incrustations en métal ou en matières de couleur; quelquefois elles consistaient en une plaque de bronze coulée et émaillée.

La figure 565 est la *dalle tombale* de Druyes, sire d'Aguilly, chevalier, mort en 1343.

Il est en costume militaire; les pieds sont appuyés sur un lion; deux anges thuriféraires l'accompagnent. Le sommet de la dalle est orné par une architecture de



Fig. 565.

convention qui forme comme un dais au-dessus du personnage.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Qui ne connaît ces mausolées affectant la forme d'un coffre de pierre sur lequel est couchée la statue du défunt, le plus souvent les mains jointes? Les personnages sont représentés dans leurs costumes d'apparat; le coffre est décoré avec plus ou moins de richesse. Ce qui caractérise surtout ces monuments, c'est plutôt la recherche de l'ostentation et de la mémoire que celle du deuil! Du reste, ce fut par des conceptions fausses, qui ont pris naissance on ne saurait trop dire comment, et qui sont absolument contraires au bon sens et à l'esprit chrétien, que l'on prit au XVIIIe siècle l'habitude d'attributs funéraires composés de têtes de mort, d'ossements en croix, de sabliers, de pavots, de faux, etc., etc.

Est-il des monuments funéraires d'un caractère plus sévère et plus étonnants d'effet que ceux de Vérone? Sans doute l'ostentation en est, comme on l'a dit plus haut, l'idée dominante, mais ces tombeaux impressionnent par leur aspect sinistre et étrange : un sarcophage élevé par quatre supports sous un dais de pierre en forme de pyramide, que surmonte une petite statue équestre, en constitue la donnée largement écrite (fig. 566). Il y en a deux à peu près semblables dans une petite enceinte à l'extérieur et contre une petite église simple et sombre; le monument que nous donnons fut élevé de son vivant *à Cane III della Scala*, dit Signore, mort en 1365, par Bonino da Campiglione. Cette famille gibeline des della Scala, qui gouverna Vérone et dont l'un des membres, Cane Ier dit le Grand, protégea Alighieri, connue dans l'histoire par ses dissensions fratricides épouvantables, se trouve ainsi rappelée à la postérité par un poète illustre et par des monuments de l'art! Remarquons que les arcades du tombeau sont reliées entre elles au-dessus du chapiteau par des chaînages sans lesquels cette structure ne pourrait tenir debout. Vers le XVe siècle on prit une habitude assez bizarre qui consistait à ajourer le coffre sous lequel était le défunt en costume d'apparat, et à y placer son corps nu; l'un était dit « en élévation » et l'autre le « gisant ». Parmi les types qu'on peut présenter comme résumant cette donnée, combinée avec celle des anciens dais d'architecture couronnant un coffre, est le beau *tombeau de Marguerite d'Autriche* (fig. 567) dans l'église de Brou, à Bourg en Bresse (1). On s'est arrêté à ce type, qui cependant appartient chronologiquement au commencement du XVIe siècle, parce qu'il représente encore l'esprit du Moyen âge et qu'il nous montre le genre d'architecture usité dans les Pays-Bas.

(1) Voir, plus loin, figure 648, la tête d'une statuette de ce tombeau.

On sait que l'église de Brou n'était, elle-même, qu'un grand mausolée. Le 15 septembre 1504 expirait au château de Pont-d'Ain, entre les bras de son épouse Marguerite, le prince de Savoie, Philibert le Beau. La

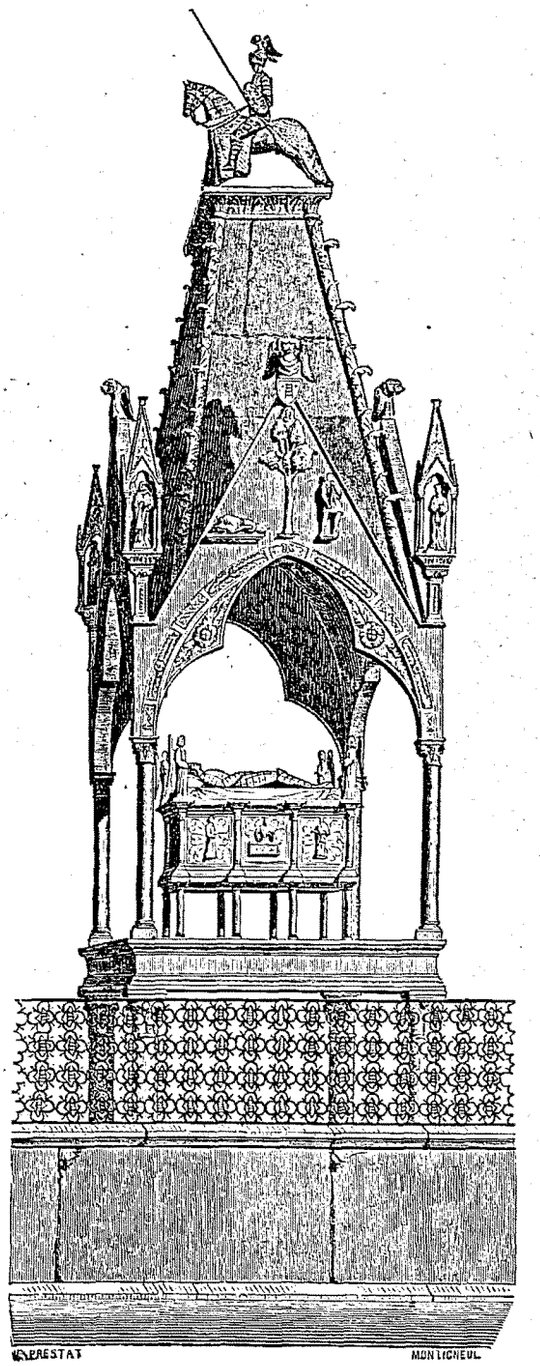


Fig. 566.

douleur de Marguerite fut grande, et cette jeune femme, célèbre depuis par son esprit et par ses talents, mais déjà remarquable par sa naissance et la bizarrerie de sa destinée, voulut élever, à son époux et à elle-même, un

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

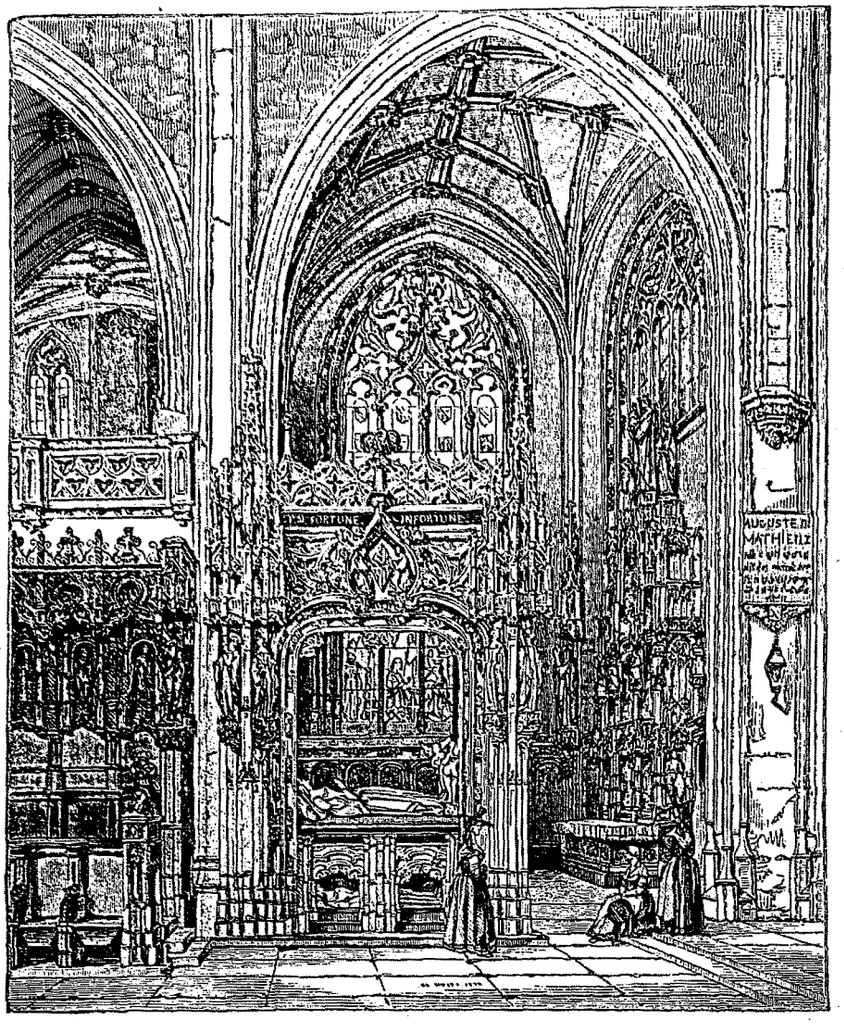


Fig. 567.

magnifique monument, où elle réunit le tombeau de Philibert, le sien et celui de sa belle-mère Marguerite de Bourbon. Ces travaux, commencés par le Français Jehan Perréal (1), peintre et architecte, furent exécutés par le Flamand Van Boghen. C'est l'art de Bruges transplanté dans une province de France qui appartenait à la Maison de Savoie, et qui a heureusement survécu à bien des guerres et à des événements qui ont dépouillé ce pays de tant de monuments de l'art.

Le mausolée de Marguerite de Bourbon, qui lui fait pendant, est plus simple et n'a pas de « gisant ». Celui du duc, isolé au milieu du chœur, est composé d'un coffre ajouré (2) et orné d'une riche sculpture, sous lequel est le gisant et au-dessus la statue de pierre couchée, en habits de cérémonie, accompagnée de génies allégoriques. On est autorisé à croire que cette statue a été exécutée d'après une maquette ou modèle, préparée au temps du service de Perréal près de Marguerite d'Autriche, par le statuaire français Michel Colombe (1431?-1511?), dont il sera question au livre suivant, bien que, comme Perréal et Van Boghen, sa période d'activité soit à cheval sur le xv^e^ et le xvi^e^ siècle. Les mausolées de Brou ont été exécutés en albâtre, marbre tendre, sorti des carrières de Saint-Lothain (Jura).

N'oublions pas les constructions civiles; car il ne serait pas exact de penser que les expressions décoratives du Moyen âge ont été exclusivement religieuses. Seulement la société, sans cesse troublée par les luttes politiques, donna, aux habitations importantes comme aux châteaux, la physionomie sinon réelle, du moins apparente, de la défense; c'est ce qui en constitue la caractéristique essentielle. Le nord et le midi offrent chacun leur allure : au nord, le type le plus intéressant est le *Château du Louvre*, construit par Charles V (fig. 568) : c'est Raymond du Temple qui en construisit le grand escalier (1364-1380). Dans la cour intérieure du Louvre actuel, des lignes en asphalte blanc ou en granit, tracées sur le pavé en 1868, figurent exactement le plan de cette demeure royale que des fouilles firent alors reconnaître. François I^er^ commença à la reconstruire avec la pensée de se tenir dans le même périmètre, lequel a été doublé dans tous les sens (voyez figure 910). Un autre type des plus intéressants est le palais des Papes, à Avignon, dont on attribue la construction à Pierre Obreri (1316-1376); les *remparts* de cette ville (fig. 570) peuvent être rapportés à la même époque, et l'on peut constater que l'influence italienne s'y fait sentir en examinant le *palais public de Sienne* (fig. 569). Aucun de ces édifices n'a subi des assauts sérieux, toutefois on les voit disposés comme pour inspirer le respect. En effet, ils nous en imposent encore par l'entente de leurs lignes, étagées sans symétrie sans doute, à coup sûr bien préférables à

(1) Voyez : *Jehan Perréal*, par E. L. G. Charvet. Lyon, 1874; parmi les principaux statuaires employés à ces travaux, on cite Conrad Meyt et son frère Thomas, Suisses d'origine.

(2) Voyez, plus loin, figure 647, une partie du coffre de ce mausolée.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

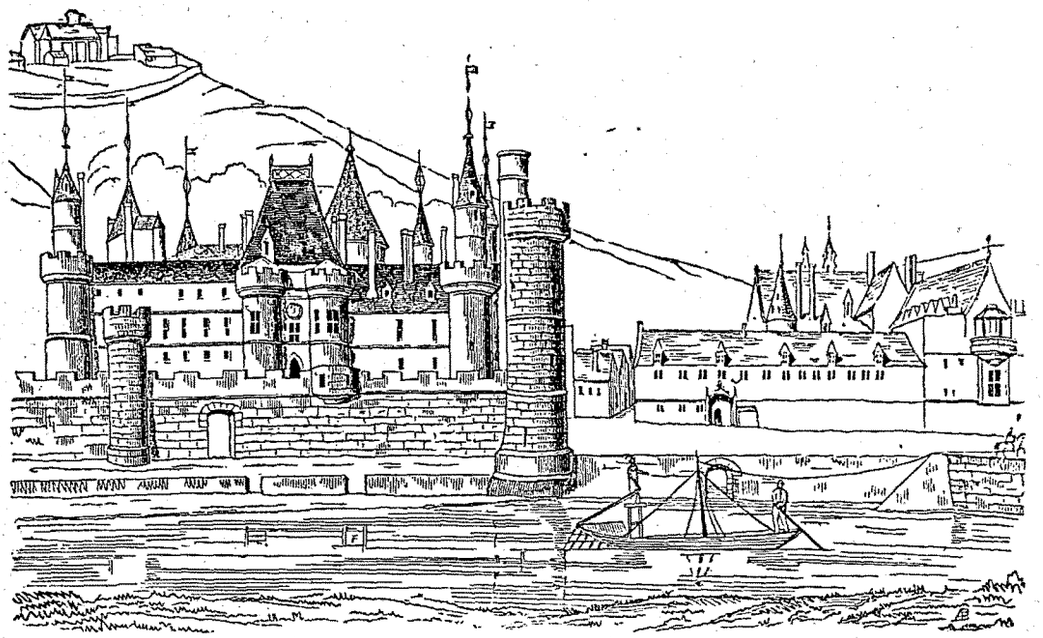


Fig. 568.

la trop froide pondération des œuvres modernes. Le palais de Sienne (1316-1376) nous offre un type de ces grandes tours, celle dite *del Mangia* (1325-1345), haute de 101^m80, qui animent les horizons italiens. Il semble même qu'elles aient inspiré aussi les constructeurs du midi de la France : l'*hôtel de ville de Saint-Antonin* (XII^e siècle) ne paraît-il pas un édifice municipal d'au delà des Alpes (fig. 571)? Il y a, le plus souvent, de grandes différences dans les détails des *mâchicoulis;* on nomme ainsi le système de consoles supportant un parapet généralement crénelé laissant entre leurs intervalles un espace vide à l'aide duquel les défenseurs pouvaient jeter des projectiles ou des liquides brûlants sur ceux qui cherchaient à pénétrer par les portes, à escalader les ouvertures ou à saper la base des murailles. En Italie, par exemple, *au palais de la Seigneurie de Florence*

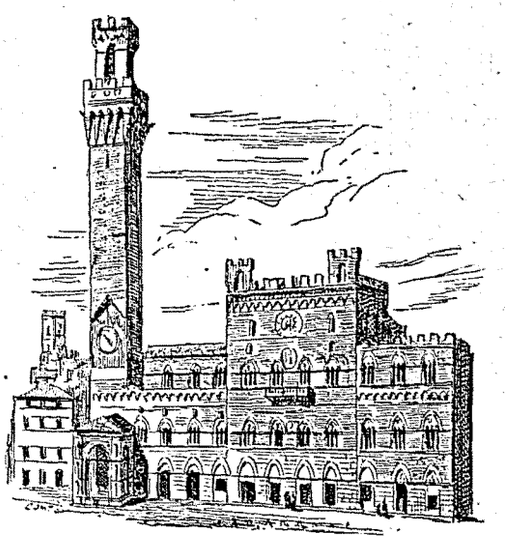


Fig. 569.

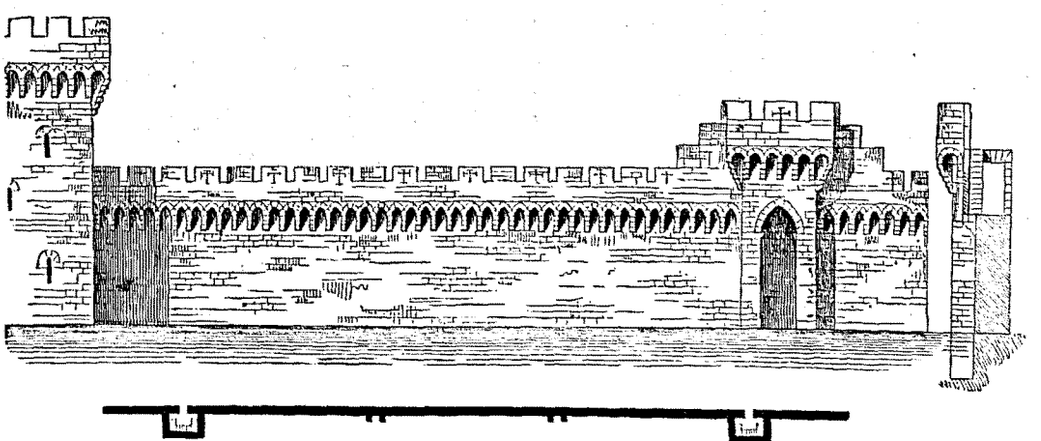


Fig. 570.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

(fig. 572), ils affectent un agencement d'un caractère plutôt décoratif (1298, Arnolfo del Cambio); en France, *à Tarascon, au château du roi René* (fig. 573), la disposition est à la fois très bien comprise au point de vue de la construction et d'un goût parfait (xv^e^ siècle); on a vu des arrangements différents aux figures 569, 570 et 571.

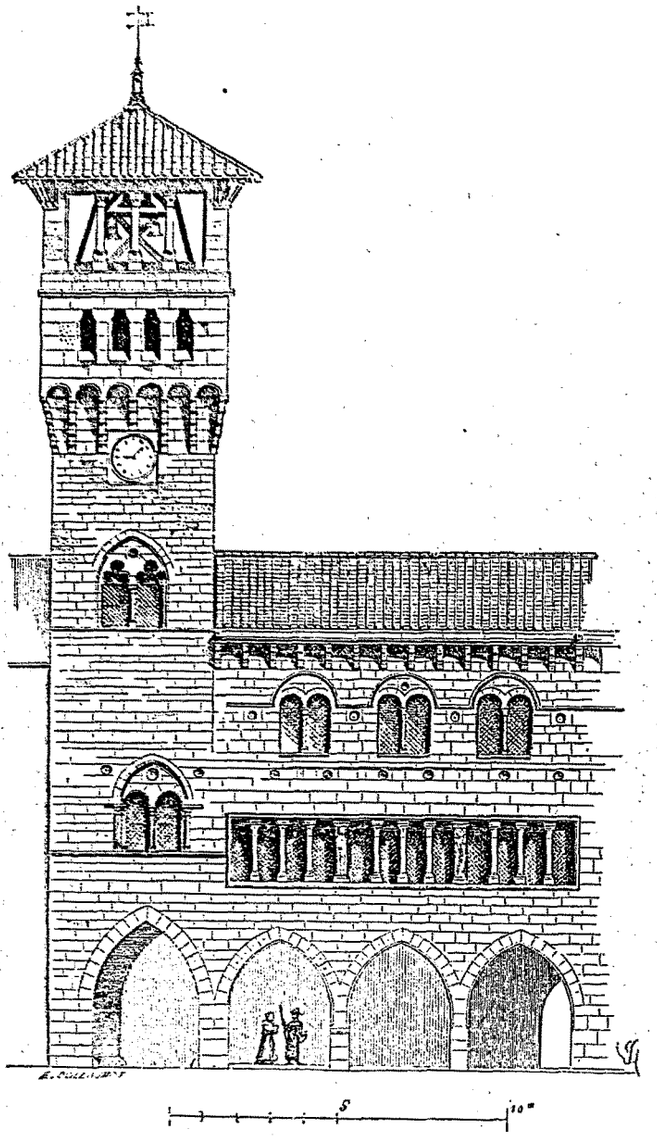


Fig. 571.

Comme type de l'architecture de la cathédrale de Florence, on donne une vue d'un charmant petit édifice de la même ville, contemporain : la *loggia del Bigallo* (fig. 574); elle fut construite en 1352-1358, par les « capitani di Santa Maria della Misericordia », remplacés, plus tard, par ceux dits « del Bigallo. » Au-dessus des arcades, trois petites statues, la Vierge et deux saints, par Alberto

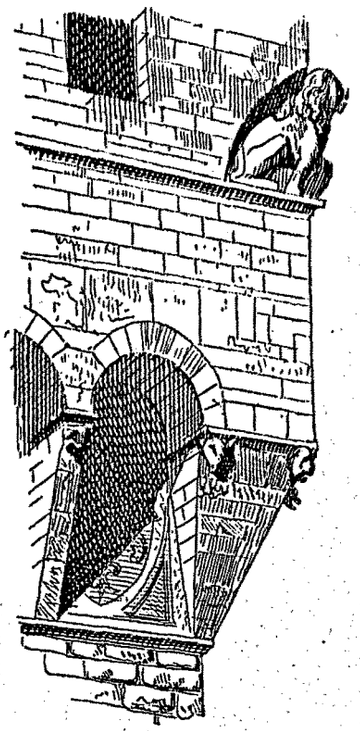


Fig. 572.

di Arnoldo (1361). Nous ne savons trop si les grands personnages désiraient mieux, dans ce temps-là qu'à présent, de se faire pardonner leurs richesses et leur puissance par des fondations philanthropiques; un nombre considérable d'édifices construits dans ce but a malheu-

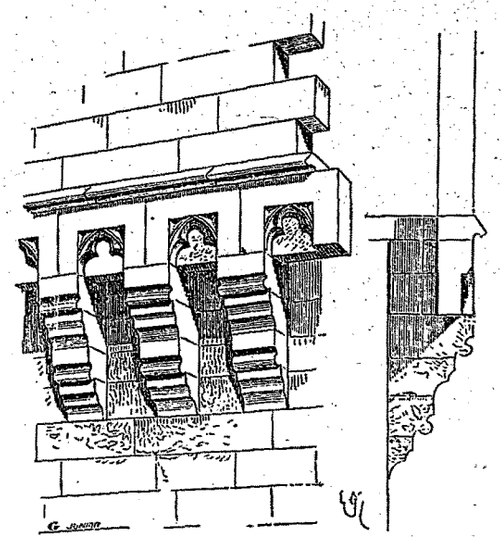


Fig. 573.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

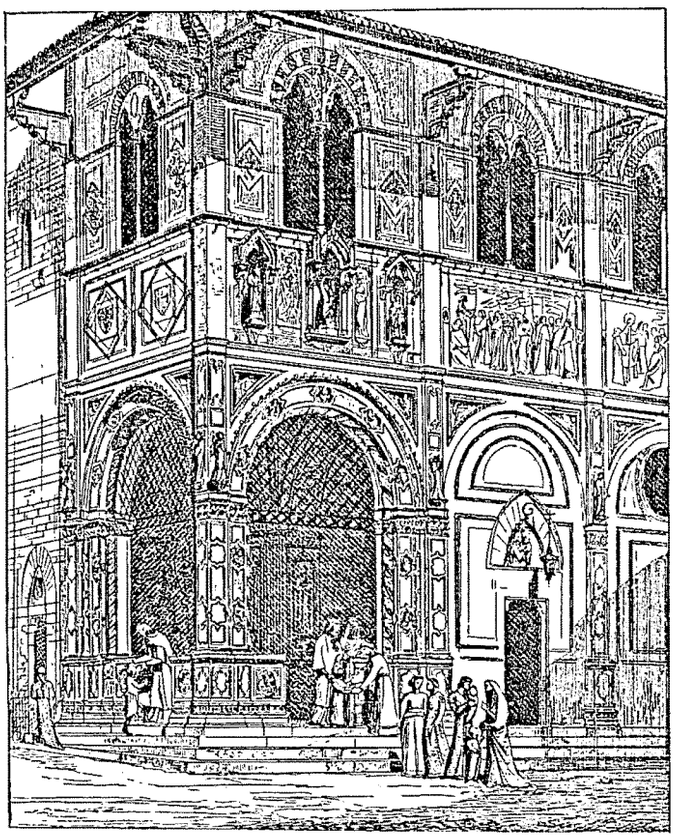


Fig. 574.

reusement disparu en France dans les commotions politiques; il faut souvent chercher dans les archives les traces de ces maladreries et de ces hospices qui se trou-

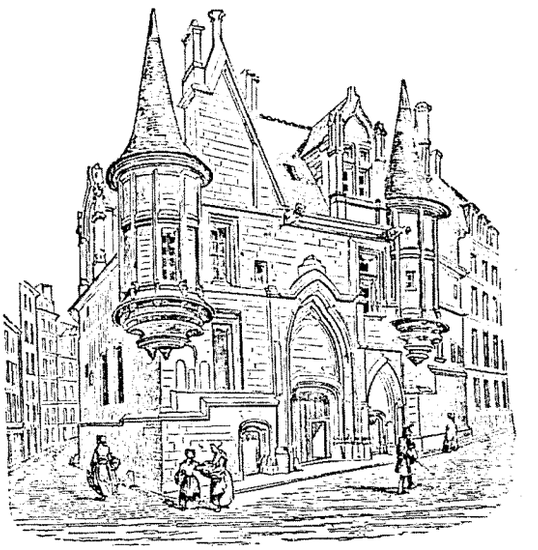


Fig. 577.

vaient à tant de carrefours des chemins publics et des villes.

L'individualité disparaît dans la centralisation politique, de même que les grands magasins absorbent les

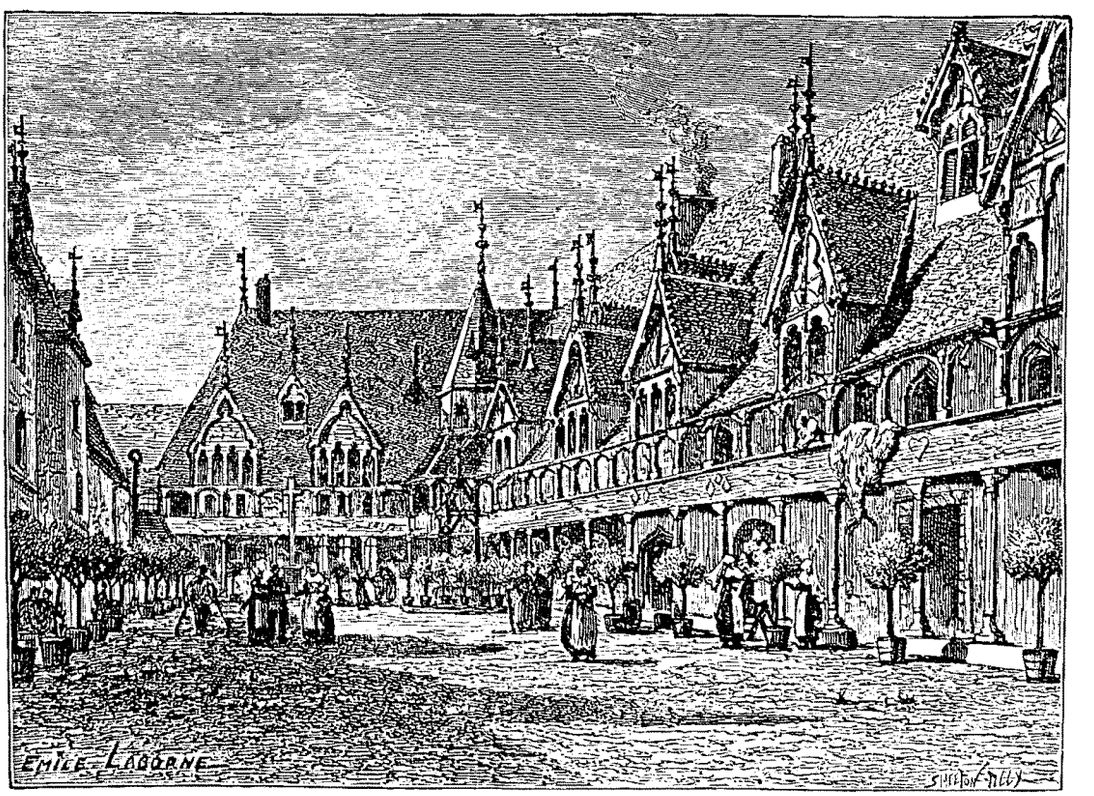


Fig. 575.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

petits et que les usines industrielles ont détruit, en établissant la division du travail, toute œuvre patiente de l'artisan! Aussi on semble reporté à un passé presque étrange lorsqu'on pénètre dans cet *hôpital de Beaune*, où rien ne semble avoir été changé depuis le XVe siècle (fig. 575). Galeries pittoresques en bois, gables élevés avec leurs dentelles de plomb, grandes salles comme des chapelles, avec leurs fenêtres hautes sous lesquelles deux rangées de lits s'allongent dans des alcôves de bois jusque vers un autel, mobilier, costumes des hospitalières, rien n'a changé depuis sa fondation, en 1443, par Nicolas

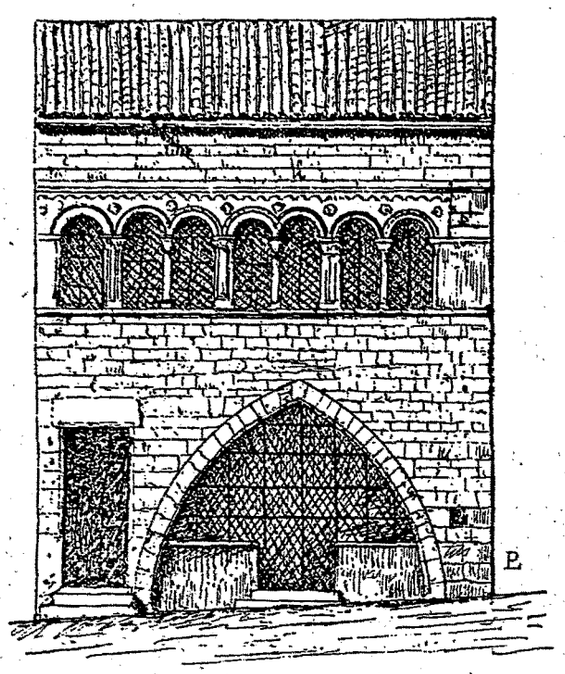


Fig. 576.

Rolin, chancelier du duc de Bourgogne. On a même pris le soin de réunir dans une salle, véritable musée, le triptyque (1) du donateur et divers objets anciens; le conseil d'administration siège dans les mêmes chaises que ceux du XVIe siècle; on pourrait dire que les malades s'abreuvent dans les mêmes tasses en plomb, puisque les mêmes modèles sont reproduits scrupuleusement à l'aide de moules conservés. C'est avec bonheur qu'on recueille çà et là ces marques de respect pour le bon souvenir : l'art n'est-il pas le moyen le plus merveilleux de transmettre les sentiments les plus élevés de l'âme? Les Italiens ne nous donnent-ils pas une leçon trop méritée par le respect avec lequel ils perpétuent le souvenir de tous leurs grands hommes et conservent tous leurs monuments nationaux, même ceux qui caractérisent des adversaires ou des ennemis? L'art et l'histoire ne se peuvent séparer; ce n'est pas en détruisant des œuvres qui vous rappellent des souvenirs odieux que vous servirez l'art; c'est, au contraire, en les laissant toutes au jugement impartial de l'histoire. Si on insiste sur ce sujet, c'est qu'on estime que ce serait un bon enseignement que de répéter sans cesse ces principes dans les écoles publiques. Le respect des monuments et des œuvres des arts doit marcher avec le patriotisme véritable.

(1) *Triptyque* (Τρίπτυχος, trois plis), panneau en métal, en ivoire ou en bois, décoré d'émaux, de sculptures ou de peintures, que recouvrent deux volets, dont les faces sont traitées de même. Les triptyques peints offrent souvent d'autres peintures sur la surface extérieure, de façon à représenter un autre sujet lorsque le triptyque est fermé.

Les habitations particulières du Moyen âge n'ont pas plus échappé que les précédentes aux vicissitudes des mœurs et des révolutions; toutes ont été défigurées à l'intérieur : çà et là, on rencontre encore quelques baies de fenêtres du XVe siècle; le XVIe nous fournira encore quelques types, parce qu'il est plus rapproché. Il existe bien à *Cluny* un certain nombre de maisons (fig. 576) qui passent pour appartenir aux XIe et XIIe siècles : on explique bien vite que les ordonnances du rez-de-chaussée qui paraissent bien plus récentes ont été remaniées ultérieurement.

Figure 577 : *Hôtel de Sens, à Paris*, ancienne propriété des archevêques sénonais (1471-1519); tourelles en encorbellement aux angles, fenêtres à meneaux, lucarnes; aspect très pittoresque, comme la plupart des habitations de cette époque.

Les formes architecturales, ayant à répondre aux exigences de la structure et aux programmes imposés par les ordonnateurs, s'affranchirent plus vite de la tradition que les formes ornementales. Aux XIe et XIIe siècles, on remarque encore en France des arrangements d'influence étrangère et d'époque antérieure : près d'Arles, dans une *sculpture de corniche de la petite chapelle de Sainte-Croix, à Montmajour* (fig. 578, du XIe siècle); dans la *claire-voie* en pierre d'une *fenêtre* provenant de *l'église de Fenioux*, dans la Charente-Inférieure (fig. 579, fin du XIe siècle); dans deux *fragments du musée de Toulouse* (fig. 580 et 581, du XIIe siècle). L'influence byzantine se révèle par les enlacements; les fleurons des rinceaux de la figure 582, qui représente un *fragment du musée de Toulouse* (XIIe siècle), sont arabes. A la *cathédrale de Lyon* (fig. 583), il règne dans la partie inférieure du chœur, laquelle appartient d'une manière certaine à l'année 1107, des *frises de marbre blanc*, incrustées d'un ciment brun rouge, présentant un goût particulier; c'est un arrangement de deux recourbées assemblées en sens inverse et conjuguées,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

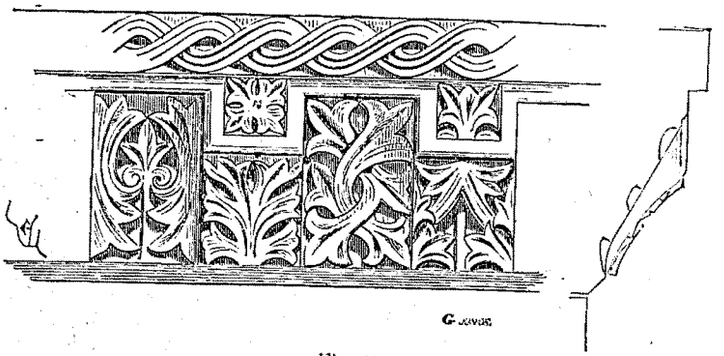


Fig. 578.

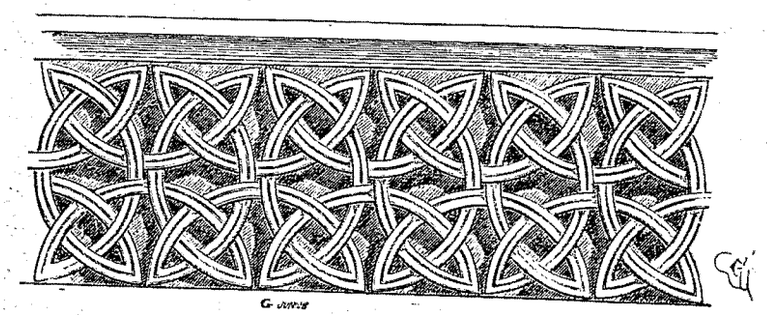


Fig. 580.

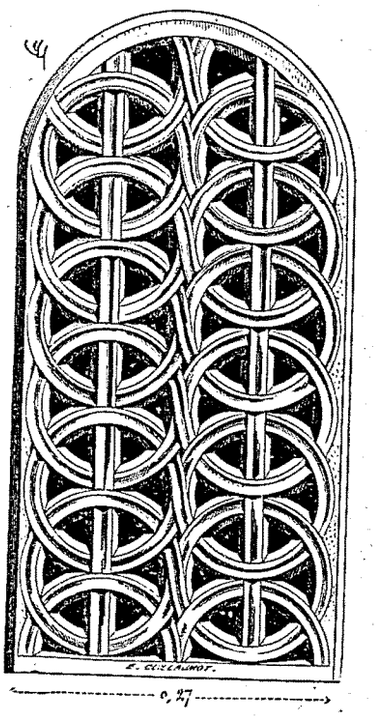


Fig. 579.

dont un enroulement s'achève très vite au-dessus, lesquelles produisent la forme d'un cœur renversé, forme fréquente dans l'art arabe.

Ce genre de sève s'épuise plus rapidement dans les décorations de l'architecture que dans la peinture, dans les vitraux et dans les objets.

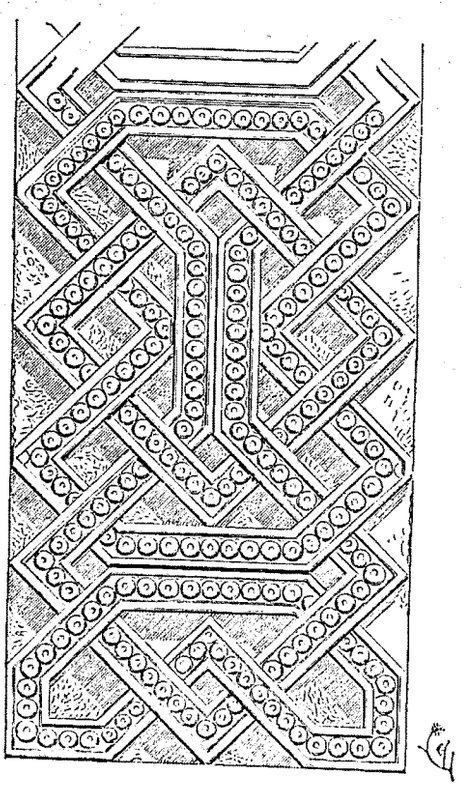


Fig. 581.

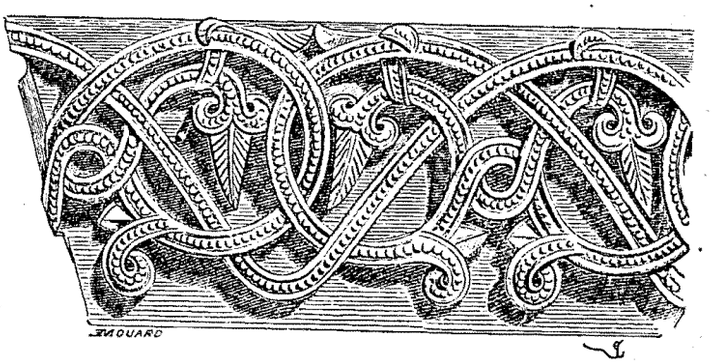


Fig. 582.

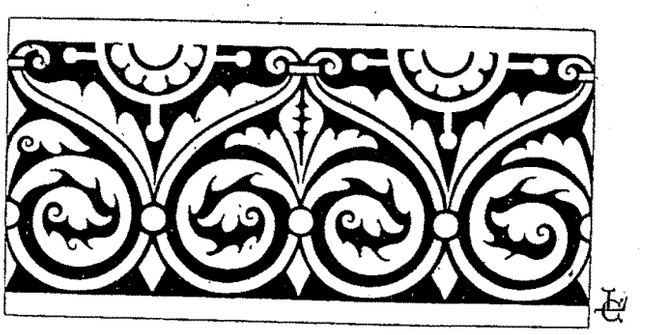


Fig. 583.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

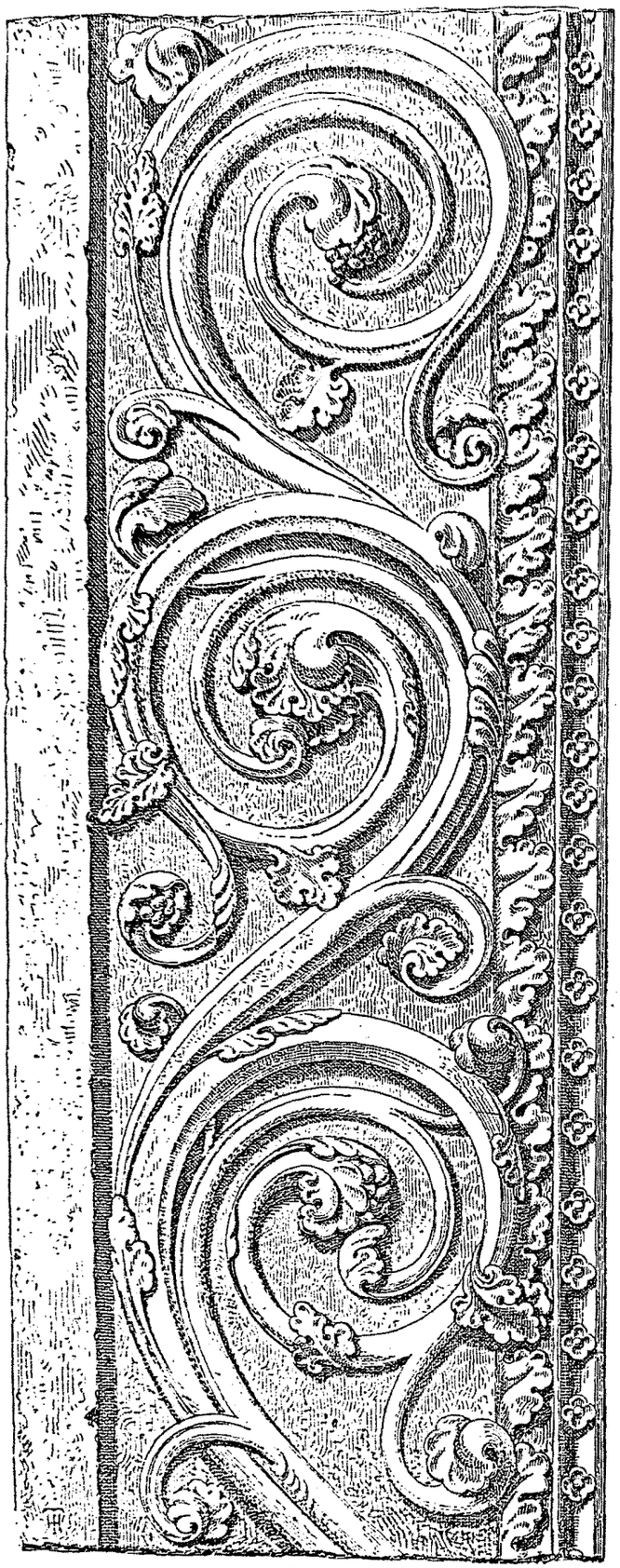


Fig. 585.



Fig. 586.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Aussi il s'impose fatalement de chercher d'autres éléments, et pendant que la Russie reste, avec des architectes lombards, fidèle à la tradition byzantine, comme dans ce tore de la porte de *l'Église de l'Intercession de la Sainte-Vierge de Pokrova* (fig. 584), du XIIe siècle, les sculpteurs français se rapprochent de plus en plus de l'interprétation directe de la nature. S'ils entrelacent encore un peu, les tiges sont de véritables tiges sur lesquelles les pétioles des feuilles s'attachent par un renflement; les derniers vestiges de l'acanthe disparaissent. On peut le remarquer dans les belles frises de pieds-droits de portails du XIIIe siècle : la figure 585 provient de celui de *Rouen*, et celle 586 de celui de *Sens*, qui est mieux conçue au point de vue de l'agencement. Peu à peu les liens qui rattachaient aux vieilles traditions sont absolument rompus; on assiste, au XIIIe siècle, à l'épanouissement d'un art nouveau et absolument français : les artistes cherchent à utiliser dans la plus large

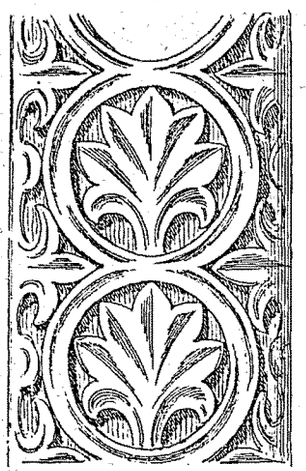


Fig. 584.

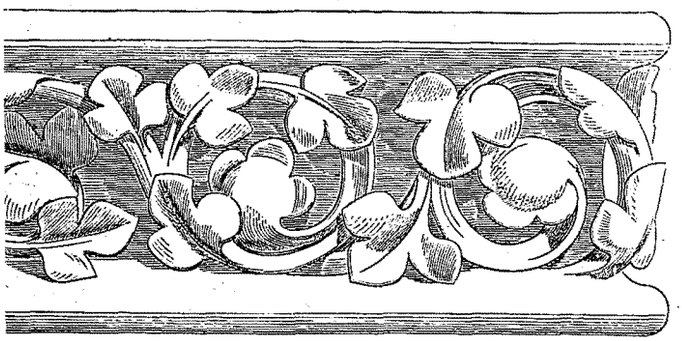


Fig. 587.

mesure les formes que leur offrent les plantes et les fleurs. Voici, par exemple, un *rinceau* (fig. 587) qui provient d'un fragment de la façade de la *cathédrale d'Amiens* (1230 env.), où le passé décoratif est absolument oublié.

Il sera donc utile d'examiner à présent les origines d'interprétation lorsqu'elles se présenteront dans l'ordre des détails décoratifs. Figures 588, 589 et 590 : *feuille d'érable*. La figure 590 est la clef de voûte de la *chapelle* basse *du Palais, à Paris*, dite Sainte-Chapelle (1240), déjà

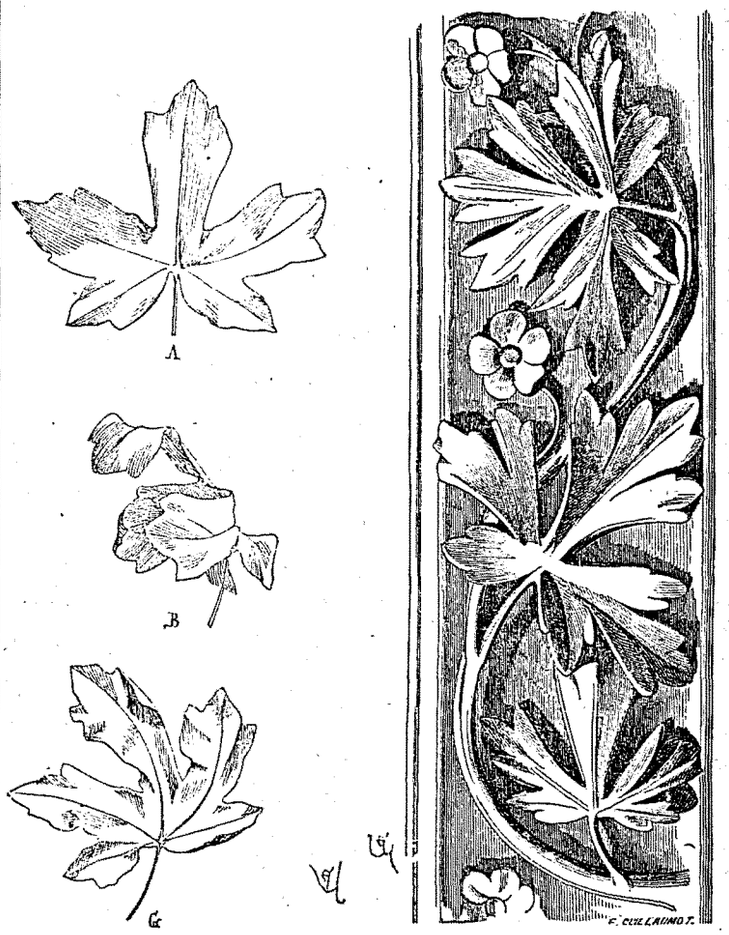


Fig. 588. Fig. 589.

signalée dans les figures 563 et 564. Figure 591 : *iris*, fleur de la famille des iridées, hermaphrodite, dont le périgone a six divisions, savoir, trois divisions externes

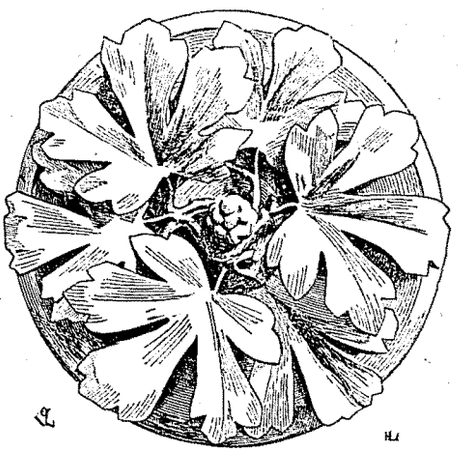


Fig. 590.

en bas, très étalées et ordinairement plus grandes que les autres, A A A (la troisième est par derrière), et trois internes dressées; deux sont en B et la troisième

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

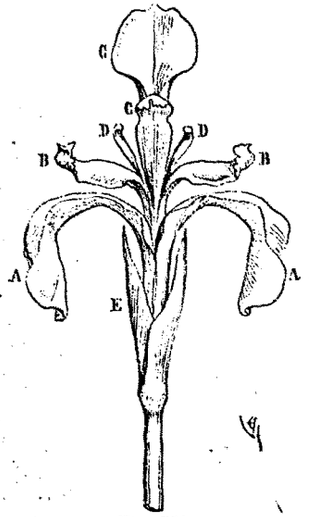


Fig. 591.

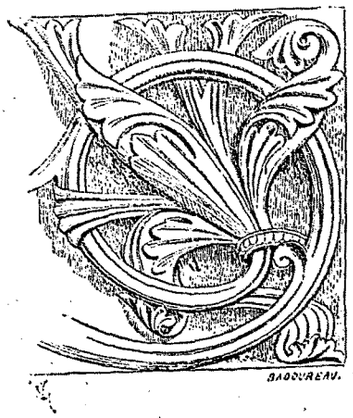


Fig. 592.



Fig. 593.

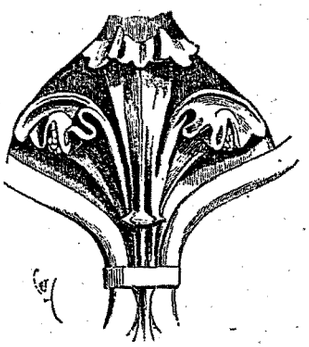


Fig. 594.

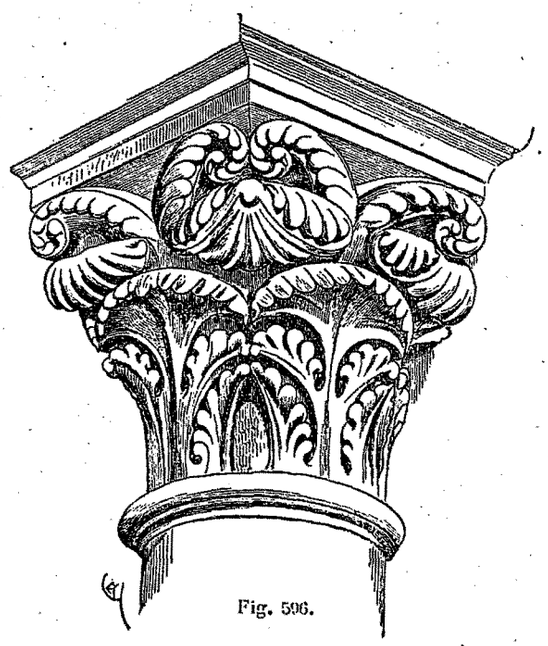


Fig. 596.

au-dessus en C dans l'axe ; E est la spathe ; D D sont les stigmates pétaloïdes que les interprètes ont négligés quelquefois ; il n'y a qu'un pas de cette fleur à la fleur de lis héraldique.



Fig. 595.

Figures 592, 593 et 594 : *ornements* du XIIe siècle *inspirés de l'iris ;* dans celui 592, il se trouve un agencement particulier de pétales repliés que l'on doit remarquer dès à présent d'une manière toute spéciale, car son emploi persiste pendant très longtemps au Moyen âge, dans plusieurs pays et dans plusieurs ordres de décoration ; dans celui 594, on constate aussi des feuilles ou pétales repliés, plus un mélange d'iris et d'*arum* : on étudiera cette dernière fleur plus loin.

Figure 595 : feuilles de *fougère* au moment où elles commencent à se développer en sortant de leur tissu co-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

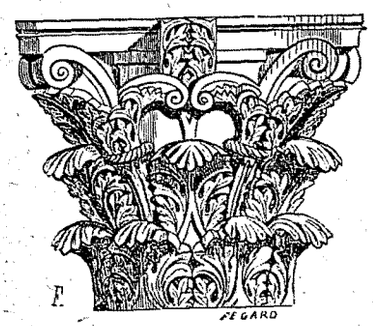


Fig. 597.

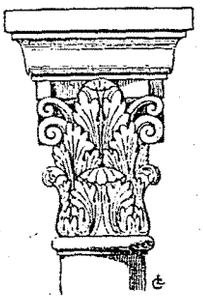


Fig. 600.

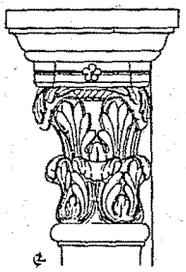


Fig. 599.

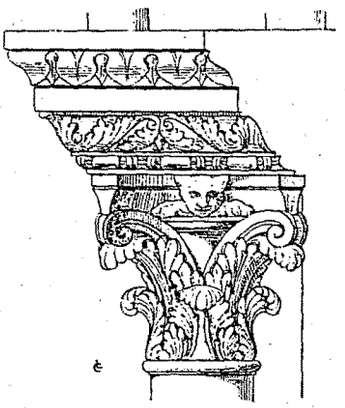


Fig. 598.

lonneux; remarquer qu'elles sont pliées en deux à la nervure principale et forment comme une cuillère qui se termine par une petite spirale.

Figure 596 : *chapiteau de l'église abbatiale de Bourg-Dieu,* près de Châteauroux (1130); l'effet n'est pas heu-

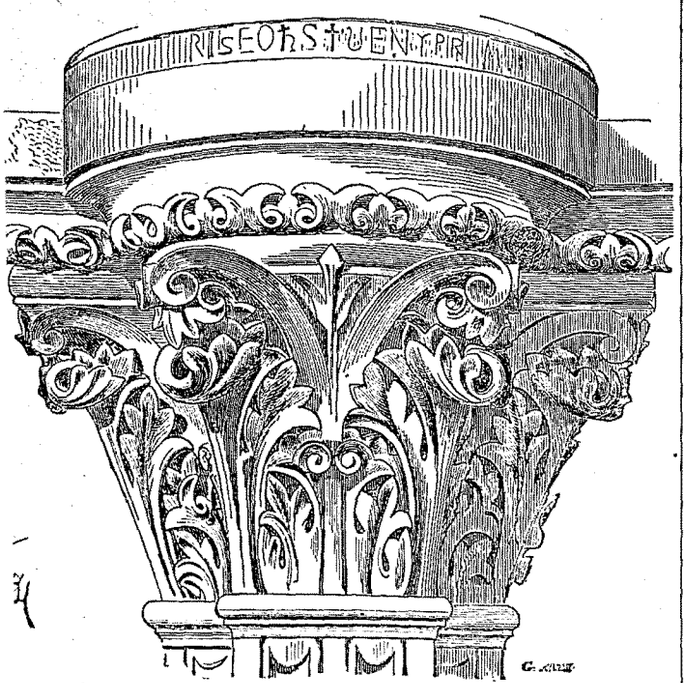


Fig. 101.

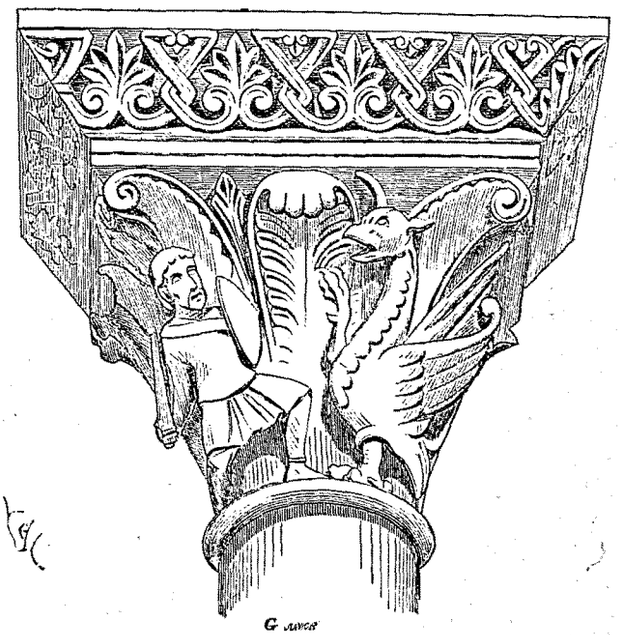


Fig. 602 (1).

reux, mais on éprouvait tellement le besoin de varier les chapiteaux de cette époque, que tout était mis à profit.

Revenons un peu sur l'ordre chronologique.

Figure 597 : *chapiteau* provenant des fouilles faites dans les fondations de *Notre-Dame de Paris*; interprétation de l'antique.

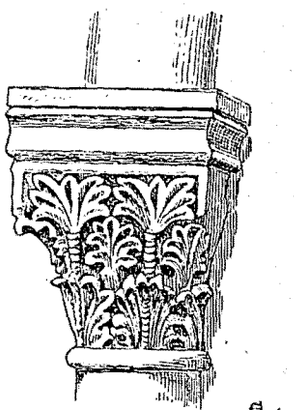


Fig. 603.

Figure 598 : *chapiteau du porche de l'abbaye Saint-Pierre, à Lyon* (1173). Figure 599 : *chapiteau du porche de l'église de Fourvières, à Lyon* (1183). Figure 600 : *chapiteau du triforium de la cathédrale de Lyon* (1192).- Ces trois chapiteaux, inspirés dans une certaine mesure des monuments romains, nombreux à Lyon, se suivent de très près, comme on le voit, et ont pu être créés par une même association d'artistes. Remarquer les *feuilles en acanthe, dite d'olivier*, recourbées en S, et les deux volutes superposées du type 600. Figure 601 : *chapiteau triple du trumeau de la porte centrale de l'église de Vézelay* (1095-1110); arrangement original, mais avec influence de tradition.

Figure 602 : *chapiteau de l'église du Mas-d'Agen* (XIIe siè-

(1) Pour toute cette période si intéressante du Moyen âge, on ne saurait trop engager à consulter Viollet-le-Duc : Articles *base, chapiteau, crochet, flore, griffe, sculpture*, etc., auxquels nous empruntons encore nos figures 601 à 630.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cle); la figure humaine joue encore un certain rôle; le caractère se ressent encore de l'influence orientale.

Figure 603 : *chapiteau de l'église de l'Intercession de la Sainte-Vierge, à Pokrova* (1165).

Figure 604 : *chapiteau de l'église de Rosheim*, près de Strasbourg (XII^e siècle); forme particulière à l'architecture rhénane; l'ornementation, formée d'une gravure à

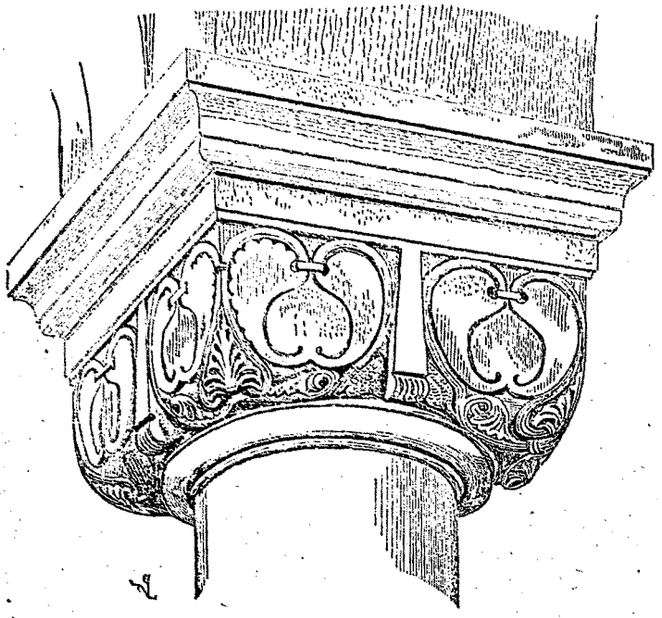


Fig. 604.

peine modelée, n'est qu'un accessoire; on observe une influence orientale.

Figures 605, 606 et 607 : *plantain;* application dans deux chapiteaux, l'un de *Notre-Dame de Paris* (fig. 606),

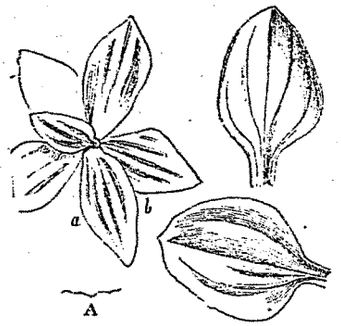


Fig. 605.

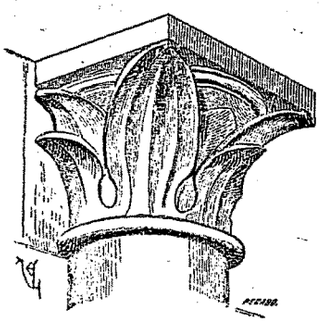


Fig. 606.

et l'autre de l'*église de Montréal* (Yonne), tous les deux du XIII^e siècle.

Dans la figure 606, le chapiteau se compose d'une simple corbeille contre laquelle les feuilles sont appliquées, et surmontée d'un abaque : tout vestige de volute aux angles a disparu, mais comme cet arrangement est en quelque sorte indispensable pour soutenir la saillie formée par l'angle de l'abaque, les artistes imaginent, au XIII^e siècle, d'allonger leurs feuilles en forme de crochet (1) et d'orner l'extrémité par un épanouissement quelconque, comme dans la figure 607; toutefois on ne saurait encore voir là qu'un essai.

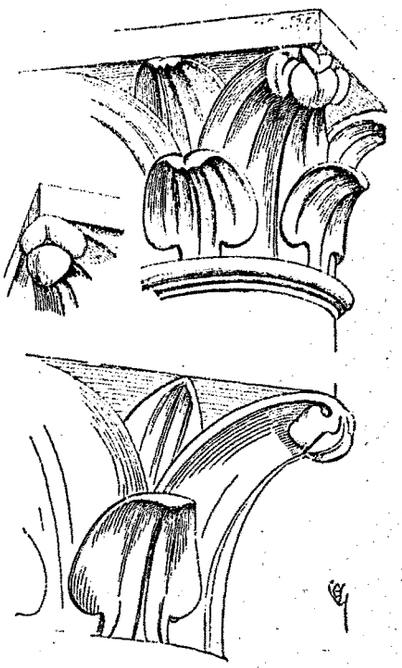


Fig. 607.

La révolution est absolument accomplie dans le groupe de chapiteaux du type 608, qui vient de la *cathédrale de Troyes* (1230). C'est bien toujours une corbeille soutenant un abaque, mais, autour de cette corbeille, s'épanouit une série de crochets décorés eux-mêmes de

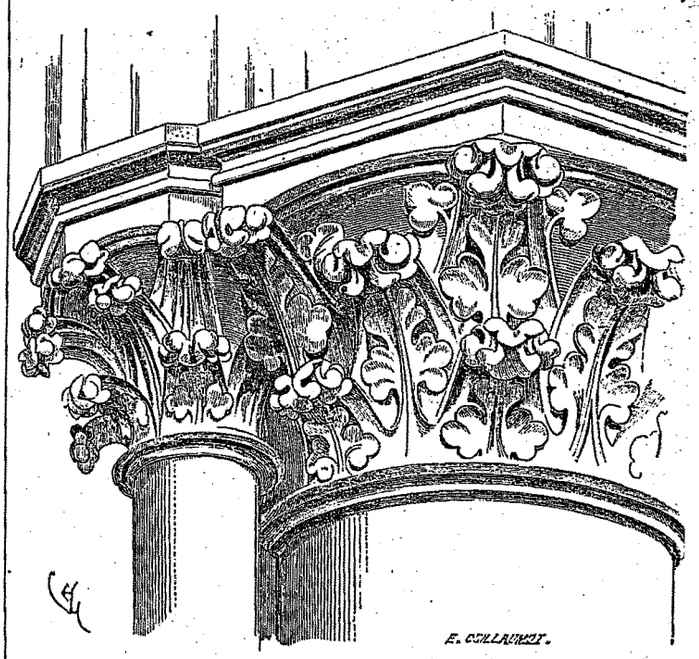


Fig. 608.

feuilles. Généralement on réserve à chaque groupe de chapiteaux l'application d'un seul genre de feuillage :

(1) *Crochet*, uncinetti des Italiens; krappen des Allemands.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

chêne, érable, laurier, cresson, etc., etc.; même de petites têtes finissant en touffe feuillue; ces raffinements de recherche indiquent la tournure d'esprit particulière aux artistes de cette époque. Voici encore quelques exemples : figure 609, *lierre* provenant de la *Sainte-Chapelle* (XIIIe siècle); des pétioles sortent de tiges cotelées supportant des feuilles de lierre.

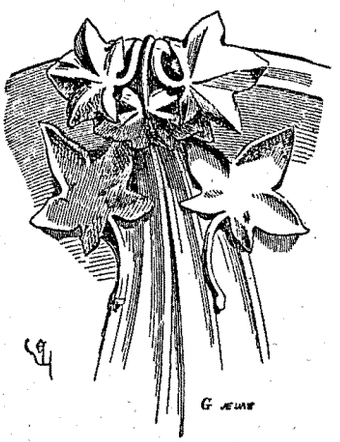


Fig. 609.

De même que dans la période d'art antérieure, tous les chapiteaux des types 598 à 608 sont combinés de manière à ce que leur abaque puisse recevoir dans presque toute sa largeur la retombée d'arcades, dont tous les profils s'assemblent comme un faisceau en surplombant

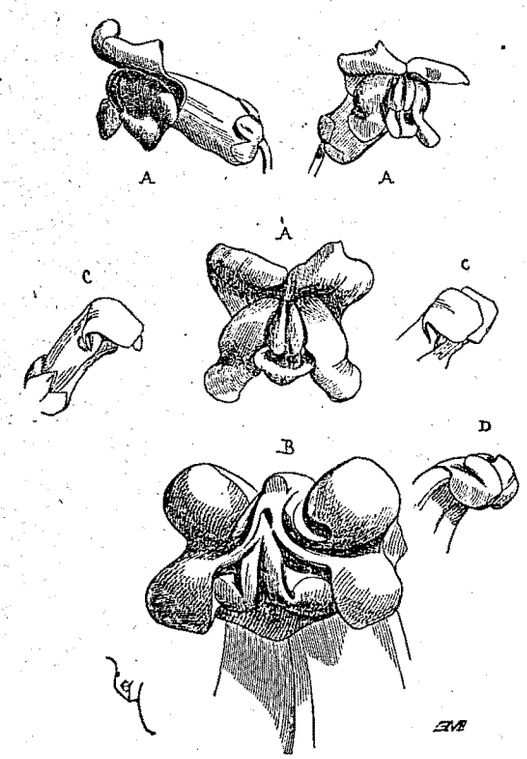


Fig. 610.

le nu de la colonne ou du pilastre; il n'y a pas, comme dans les chapiteaux qui supportent les architraves, une portion en saillie, absolument inutile, qui ne se justifie que par des considérations d'aspect.

Figure 610 : *muflier*, de la famille des scrofulariacées ou labiées; le calice a cinq divisions; corolle monopétale irrégulière composée d'un tube large, bossu à la base, qui se partage en deux lèvres : la supérieure a deux lobes, l'inférieure en a trois AAA; la fleur est représentée de profil en C C; l'ornemaniste en compose une tête de crochet B assez vigoureuse; de celles encore jeunes C, il arrange ceux D des angles de chapiteaux extrêmement simples du commencement du XIIIe siècle, à *Notre-Dame de Paris*.

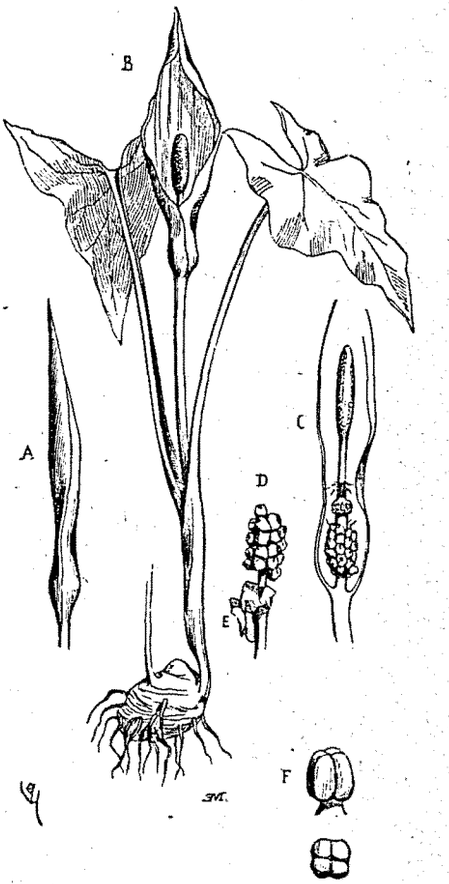


Fig. 611.

Figure 611 : *arum* (gouet ou pied de veau); fleur de la famille des aracées. Elle a pour enveloppe une grande bractée appelée spathe; du fond de cet ample cornet s'élève un axe charnu terminé en haut par une massue et portant en bas un anneau de fleurs à pistil; plus haut, un anneau de fleurs à étamines. Ces fleurs sont les unes et les autres sans corolle et, pour ainsi dire, incrustées sur

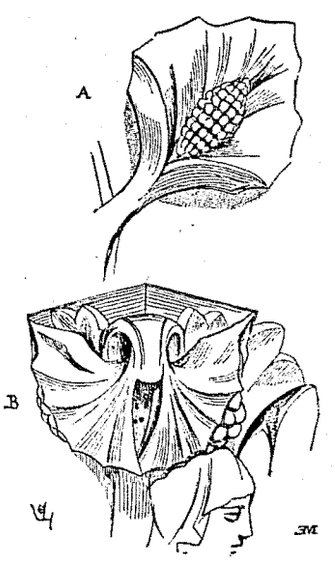


Fig. 612.

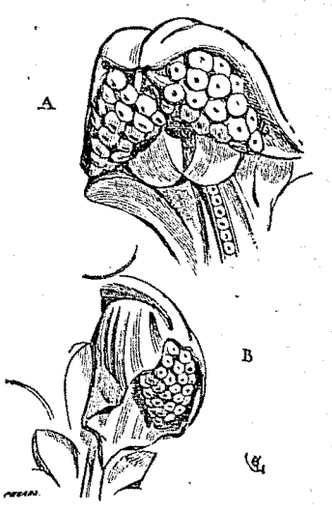


Fig. 613.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

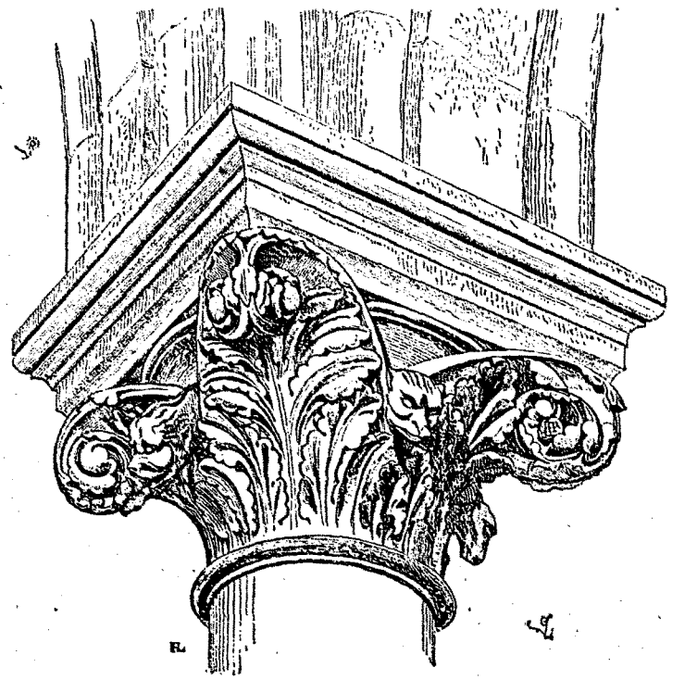


Fig. 614.

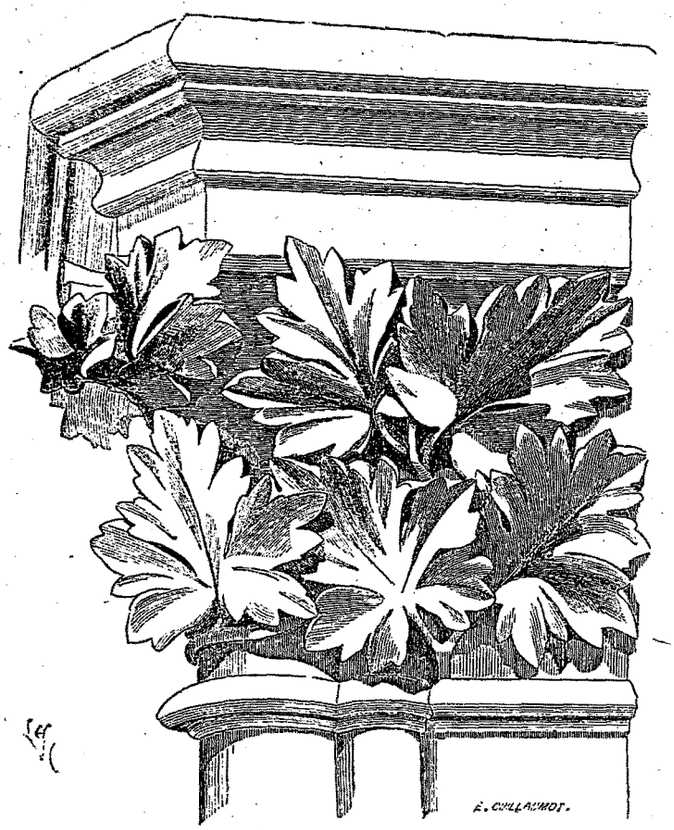


Fig. 615.

l'axe qui les porte. Les artistes n'ont retenu que la spathe et ont augmenté la massue qu'ils ont détaillée de gros grains (fig. 612 et 613); ils en ont même, comme on le voit, placé quelquefois deux; l'interprétation est, du reste, déjà assez éloignée de la fleur.

Quelquefois le crochet est retenu par une sorte d'enveloppe qui précise la forme et semble contenir les feuillages; tel est un chapiteau de l'*église de Saint-Leu-d'Esserent* (fig. 614), qui appartient à la fin du XIII^e^ siècle. Ce mode présente moins de sécheresse que le précédent, lequel, après avoir inspiré de nombreux monuments en

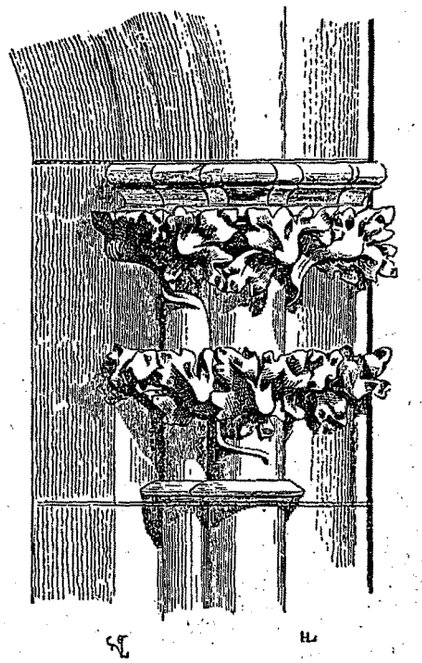


Fig. 616.

France et dans quelques parties de l'Europe, a fini par être remplacé par des groupes de feuilles dont les pétioles semblent sortir de la corbeille. Il en existe des exemples, dès 1240, aux grandes fenêtres de la *salle synodale de Sens* (fig. 615), qui se généralisent absolument au XIV^e^ siècle. Le *chapiteau* (fig. 616) *du triforium de la cathédrale de Limoges* ne porte rien, il n'est qu'un ornement; il ne travaille pas, car les profils de l'arcade qu'il supporte sur son tailloir sont exactement les mêmes que ceux de la pile et sans surplomb.

Aussi, le chapiteau disparaît au XV^e^ siècle, et les moulures se profilent depuis la base jusqu'au sommet de l'arcade, comme on le voit figure 560. Le découpage intérieur de l'arcade prend ainsi une sorte de raideur et perd ce galbe d'un effet à la fois décoratif et rationnel qui implique un élargissement successif depuis la colonne,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

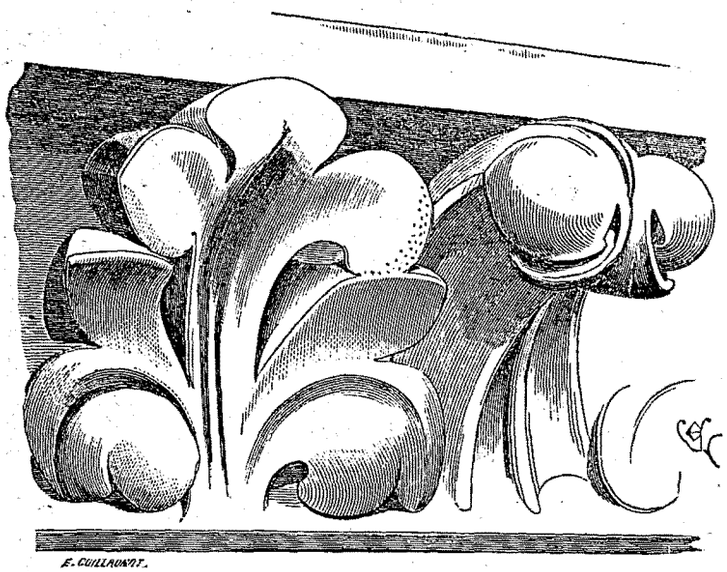


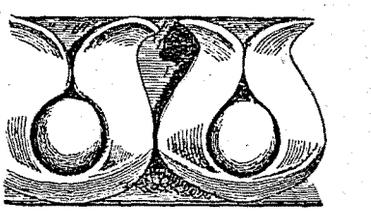
Fig. 617.



Fig. 619.

i est mince pour faciliter la circulation, jusqu'au mur
pporté, en passant par la corbeille, arrondie et
corée, par le tailloir carré qui surplombe, et enfin par
retombée des arcades.

Les crochets n'ont pas été placés seulement sur les
apiteaux, ils ont été aussi employés dans des ram-
nts de pignons; on les voit, alternés avec des feuilles,
ns la frise supérieure de la façade occidentale de la
hèdrale d'Amiens (fig. 617), sculpture de 0^m60 de
lteur et d'une grande énergie (1230 environ); jusque
ns les *griffes* (1) des angles des bases, comme à la *cathédrale de Laon* (fig. 618). On va revenir sur cette question des bases, car il convient de signaler, auparavant, une interprétation de la fleur exotique de *dielytria spectabilis*, qui vient de l'Inde et de la Chine (fig. 619), laquelle a été souvent utilisée sur les étoffes et sur les objets venus d'Orient; le type 620 est un ornement de cor-



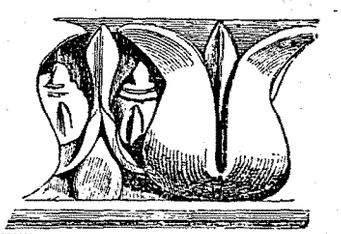


Fig. 620.

(1) *Griffe*, ornement qui se place dans l'espace laissé libre entre le
inférieur de la base et sa plinthe, surtout aux XII^e et XIII^e siècles.
ornement a été aussi formé de petites têtes, d'animaux, etc., etc.
a vu qu'on nommait aussi griffe les pieds en forme de pattes de
s de certains objets (fig. 348, 360, 405, 406, 412, 413, 414, 415 et 421).

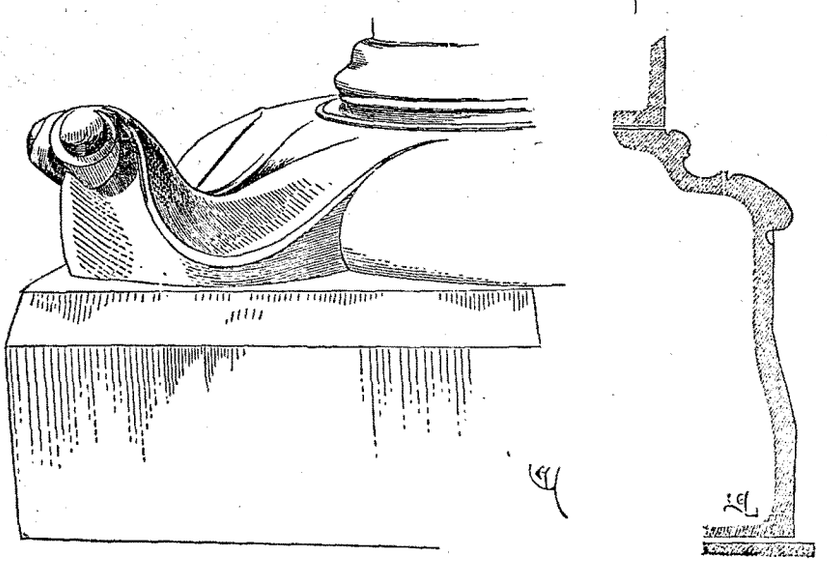


Fig. 618.

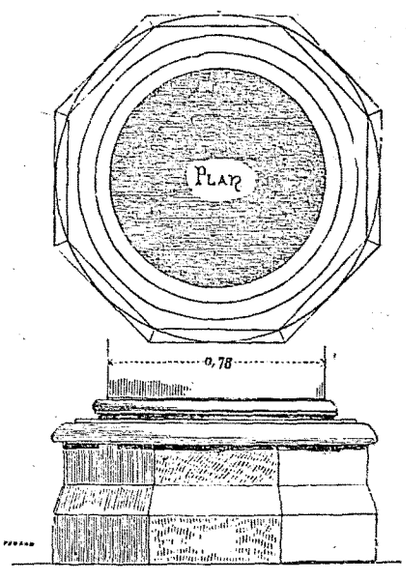


Fig. 622.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dons d'arcs-doubleaux et d'archivoltes de l'*église abbatiale de Vézelay*, assez mal compris, du reste, XII^e siècle.

On a employé longtemps, au moyen âge, la *base* dite *attique* (fig. 621), qui est une persistance des types de l'antiquité. Au XIII^e siècle, elle s'aplatit comme au type 622 de *Notre-Dame de Semur* en Auxois ; puis, au XIV^e, du



Fig. 621.

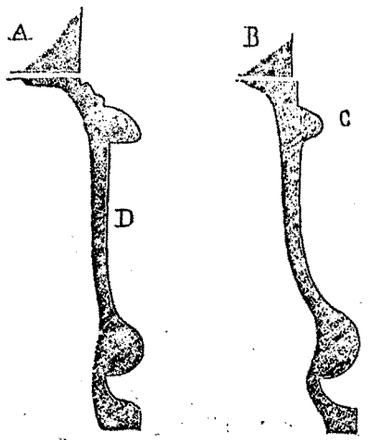


Fig. 623.

profil AD (fig. 623), elle arrive, au XV^e, à celui BC, où le membre C, qui remplace l'ancienne base, au lieu d'être tracé en plan circulaire, comme la colonne, se déprime et devient polygonal.

Même à cette époque, comme on le constate à la *Cathédrale de Meaux* (fig. 624), les architectes affectent de profiler ces bases, à des niveaux différents, dans une même pile comme pour mieux éviter la continuité des lignes horizontales et pour mieux séparer chaque colonnette ou membre de ces piles, lesquelles, comme il a été expliqué plus haut, montent verticalement et s'allongent dans la courbe des arcs sans être interrompues par des chapiteaux. Observer la même particularité de profils de hauteurs différentes dans la figure 647.

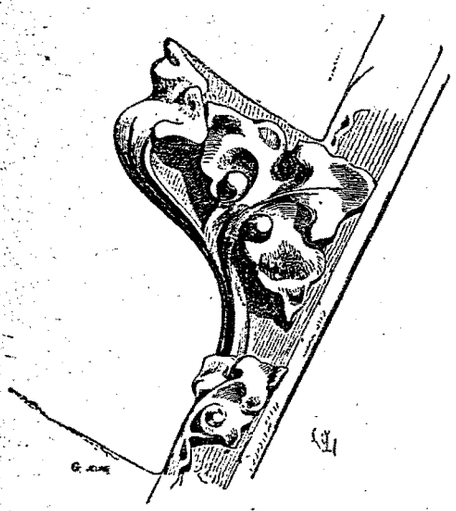


Fig. 625.

Les rampants des *gables* (1), d'abord nus sur l'arête, furent ensuite garnis de crochets destinés à arrêter la lumière et à bien préciser ainsi la ligne. Comme d'habitude, ces détails ont donné lieu à des formes recherchées avec soin ; au XIII^e siècle, c'étaient des crochets dans le genre de ceux des types 608 à 617 ; au XIV^e, il fut probablement trouvé que cette forme manquait de développement, et l'on s'arrêta d'abord à celle de la figure 625, puis à celle de la figure 626. Celle-ci est l'interprétation de la grande *fougère* (fig. 627), croissant

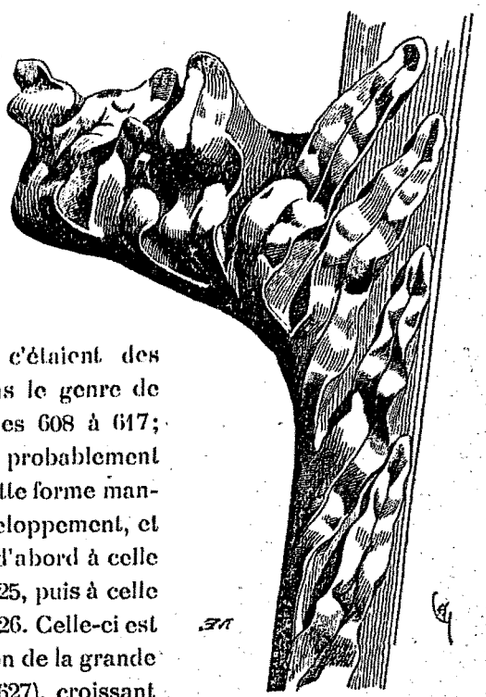


Fig. 626.



Fig. 627.

(1) *Gable*, sorte de fronton, souvent à jour, qui surmontait les portes et les fenêtres au Moyen âge.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sur les parois des murs humides. On peut remarquer qu'à mesure que l'on s'avance, les artistes choisissent de préférence les plantes qui donneront un aspect plus tourmenté.

Quant au couronnement de ces gables ou des clochetons qui hérissaient les parties supérieures des piles de contreforts, on peut reconnaître que jamais artistes ne montrèrent une plus grande souplesse décorative alliée à une entente exacte de l'effet que doivent produire ces découpures dans la silhouette de l'édifice. C'est avec raison qu'on a pu dire que les monuments modernes pèchent le plus souvent par leurs lignes supérieures; ils semblent inachevés; les lignes verticales des pilastres n'aboutissent à rien, les toitures disparaissent; certaines balustrades qui les couronnent, comme s'il y avait une terrasse derrière, ne sont que mensonge.

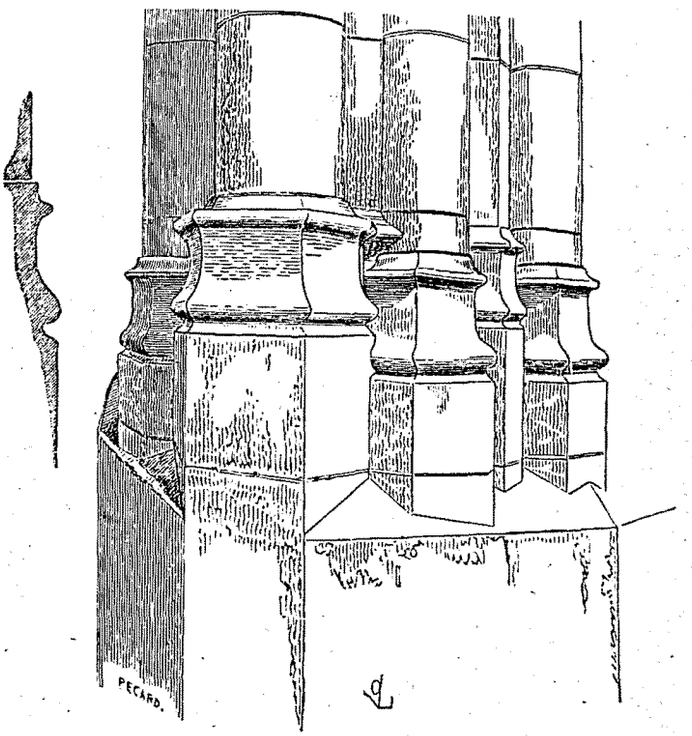


Fig. 624.

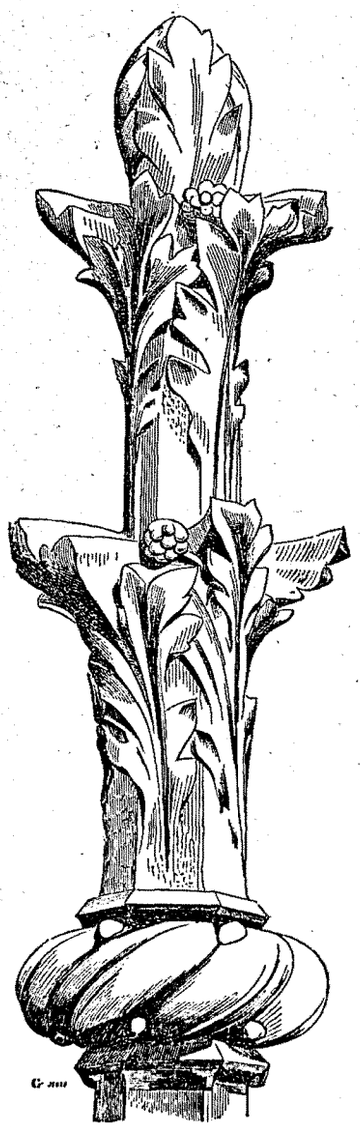


Fig. 628.

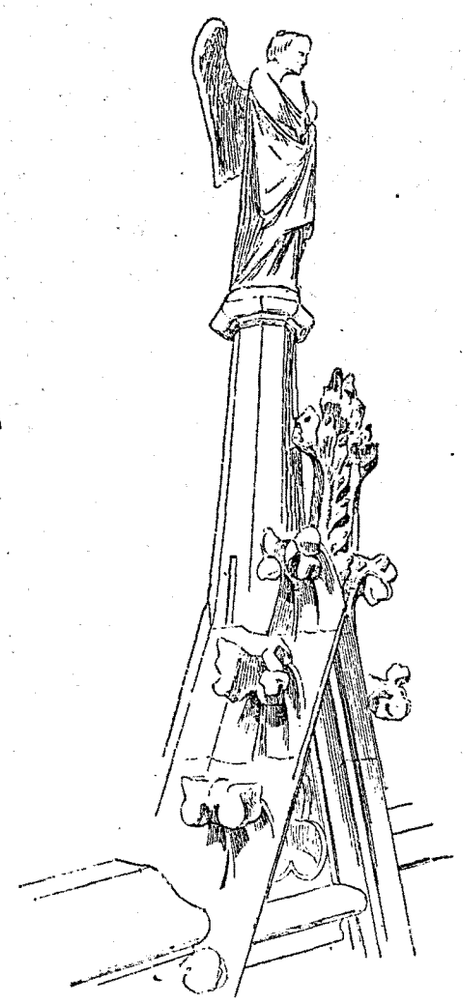


Fig. 629.

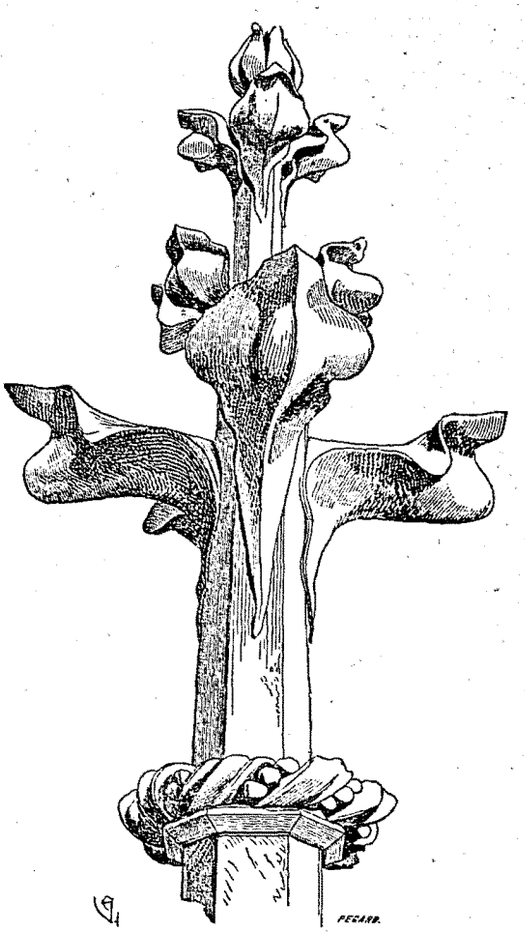


Fig. 630.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Voyez avec intérêt les trois types des figures 628, 629 et 630. Celui 628, du XIIIe siècle, offre deux rangs de feuilles agencées avec une habileté merveilleuse; celui 629 couronne un gable de la *cathédrale de Rouen;* le fleuron 630, de la fin du XIIIe siècle, appartient à *Saint-Urbain de Troyes;* cette dernière forme de crochets a persisté pendant les XIVe et XVe siècles.

On ne saurait laisser ce bel art architectural du XIIIe siècle français sans donner encore un type appliqué à la sculpture sur bois. Celui de la figure 631 provient d'un buffet d'orgues de la *cathédrale de Reims.* On peut le considérer comme un nouveau pas fait en avant avec le type 586, soit au point de vue de l'agencement, soit par sa merveilleuse entente de la matière employée; on y sent bien le travail du ciseau plat et de la gouge qui impliquent une certaine raideur, laquelle est atténuée par la largeur du modelé et par le doublage des fleurons terminatifs.

Il y a également des finesses de points de départ d'attache que l'on peut se permettre sur le bois, tandis qu'ils ne seraient pas de mise sur de la pierre.



Fig. 631.

C'est pour cela que l'on engage fortement à bien comparer ensemble les types 586 et 631.

Il y a lieu de présenter aussi un type de l'architecture employée en Angleterre, que l'on a qualifiée de *perpendiculaire,* à cause de la prépondérance de la ligne verticale sur toute autre. La figure 632 représente *la chapelle funéraire du prince Arthur,* fils de Henri VII, mort le 2 avril 1502, qui se voit dans la cathédrale de Worcester et qui a été élevée en 1504.

Les principaux édifices de cette période sont :

Cathédrale de Bamberg, fondée par l'empereur Henri II, achevée en 1012; cathédrale de Spire (1039-1061); celle de Trèves (1047); abbaye de Cluny (1089-1220); cathédrale de Pise, par Busketus et Raïnaldus (1063-1118); Saint-Étienne de Caen (1064).

Église de Vézelay (1100-1132); chapelle Palatine, à Palerme (1129-1140); Tour penchée de Pise, par Bonnanus de Pise et Wilhelm d'Insprück (1134); Santa Maria dell'Ammiraglio, à Palerme (1143); les cathédrales du Puy et d'Angoulême (XIe et XIIe siècles); les églises d'Autun, Beaune, Langres, Paray-le-Monial, Saulieu,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Saint-Trophime à Arles et Saint-Gilles en France (XII^e siècle); l'église de Suger, à Saint-Denis (1144); les cathédrales de Noyon et de Senlis (milieu du XII^e siècle); le Baptistère de Pise, par DIOTI SILVIO (1153).

Cathédrale de Paris (XII^e et XIII^e siècles); cloître de Saint-Paul hors les murs à Rome (XIII^e siècle); cathédrales de Chartres, de Rouen, de Sens et de Strasbourg, cette dernière par ERWIN VON STEINBACH et son fils (XII^e et XIII^e siècles); cathédrale de Bourges et le chœur de Beauvais (XIII^e siècle); cathédrale de Magdebourg (1208-1263); cathédrale de Sienne (1210-1264); cathédrale de Reims (1212-1241); cathédrale de Florence (1218-1250); Notre-Dame à Trèves (1227-1244); Saint-François à Assise (1218-1260); cathédrale de Cambrai (1221-1261); cathédrale d'Amiens, par ROBERT DE LUZARCHES, auquel succèdent THOMAS et son fils REGNAULT DE CORMONT (1228);

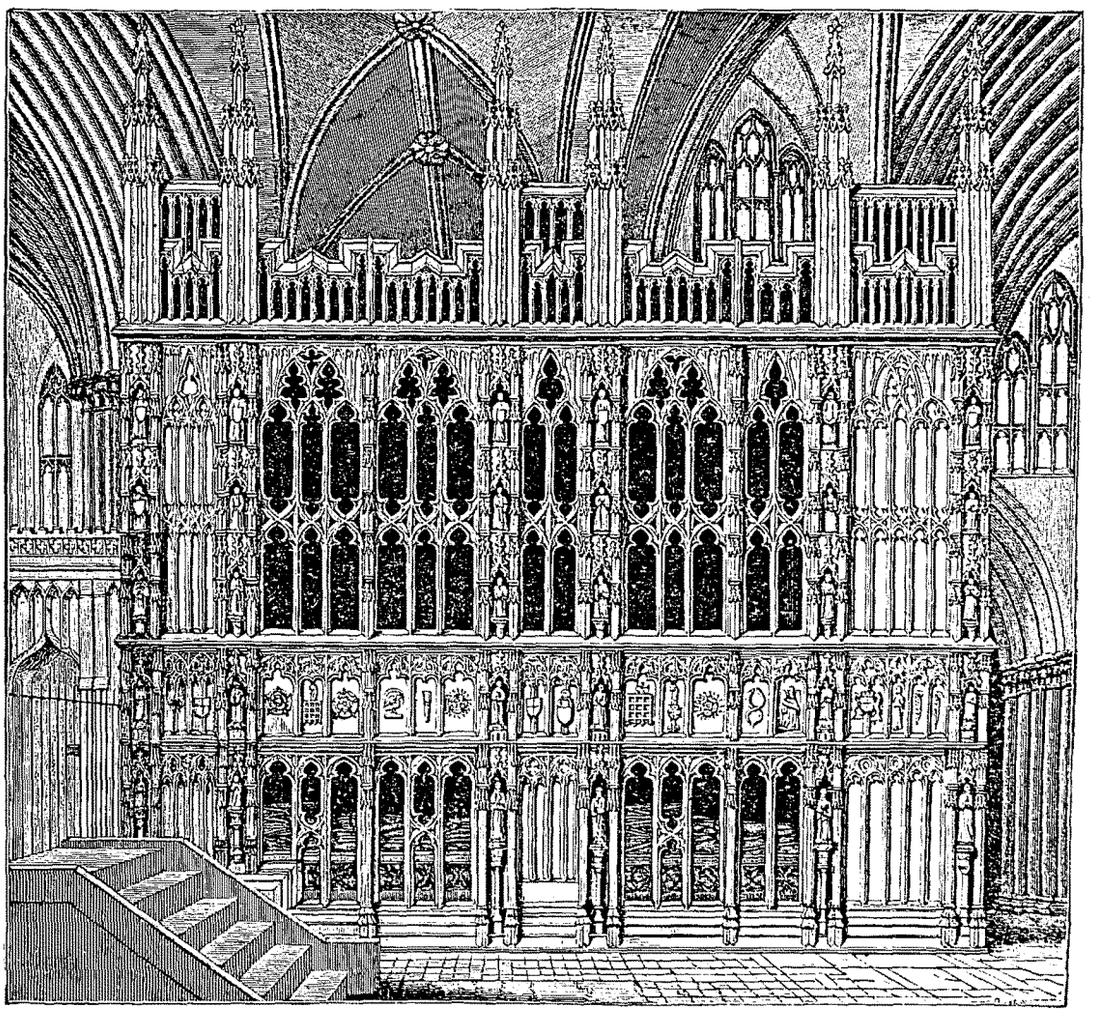


Fig. 632.

Santa-Maria-Novella, à Florence (1229); cathédrale de Cologne, par GÉRARD VON RIEL, SANNER et ARNOLD; églises de Notre-Dame à Cluny et à Dijon, de Semur en Auxois; la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, par PIERRE DE MONTREUIL; l'église de Fribourg en Brisgau (XIII^e siècle); Saint-Nicaise, à Reims, par HUGUES LIBERGIER († 1263); cathédrale de Salisbury (1220-1260); église de Sainte-Catherine, à Oppenheim (1262-1317); église de Westminster (1270); cathédrale de Canterbury (1274); marché aux grains ou Or San Michele, à Florence (1284-1337); cathédrale d'Upsal, par PIERRE DE BONNEUIL (1287); cathédrale d'Orvieto (1290-1590).

Palais des Papes, à Avignon, par PIERRE OBRERI (1316-1376); palais des Doges, à Venise (1340); cathédrale de Lyon (XII^e au XIV^e siècle); Saint-Ouen, à Rouen (XIV^e au XV^e siècle); cathédrale de Prague (1343), terminée par GEURMINDEN en 1386; hôtel de ville de Bruges (1376); loggia dei Lanzichinetti, à Florence (1355); escalier du Louvre, par RAYMOND DU TEMPLE (1364-1380); travaux de BRUNELLESCO à la cathédrale de Florence (XIV^e et XV^e siè-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cles); cathédrale d'York (XIVe siècle); église de la Chartreuse de Pavie (1396); cathédrale de Milan, par Anthemius de Cologne (1399), Cristofano de Fribourg (1342),



Fig. 633.

Henri Arler de Gmünd (1386), Fernach Johann de Fribourg (1391), Frissinge Ulrich d'Ulm (1394), F. di Giorgio de Sienne, et J. A. Omodeo (1499).

Cathédrale de Tolède; celle de Séville (1401-1472); hôtel de ville de Bruxelles, par Jacques van Thienen (1405), puis par Jean van Ruysbroeck (1488); celui de Louvain, par Mathieu de Layens (1448-1463); celui de Gand, par Dominique van Waghemakere et Rombaut Keldermans (1481-1533); travaux de Leo-Battista Alberti (1405-1472), et de Fra Giocondo (1435-1514); cathédrales de Burgos et de Barcelone (1442); travaux de Donato Bramante (1444-1514), et de Giuliano da Sangallo (1455-1516); façade de la Chartreuse de Pavie, par Ambrogio Borgognone (1473); hôtel de Jacques Cœur, à Bourges; palais Vendramini Calergi, à Venise, par Tito Lombardo (1481); palais Strozzi, à Florence, par Benedetto da Majano (commencé en 1489); etc., etc.

Cette liste (bien incomplète et où il a pu se glisser quelques erreurs involontaires) indique d'une manière frappante la marche merveilleuse de l'art du Moyen âge en Europe; on étudiera au Livre suivant celle de l'art arabe qui est parallèle.

On a déjà remarqué précédemment que les Grecs de Constantinople avaient fait peu de part à la statuaire; leur sculpture ornementale laissait beaucoup à désirer, et, plus tard, les décorations sculptées ont été inspirées surtout des peintures, de l'orfèvrerie, des ivoires et des manuscrits. Aussi, il ne faut pas s'étonner de la barbarie des œuvres postérieures des statuaires, lesquelles ne

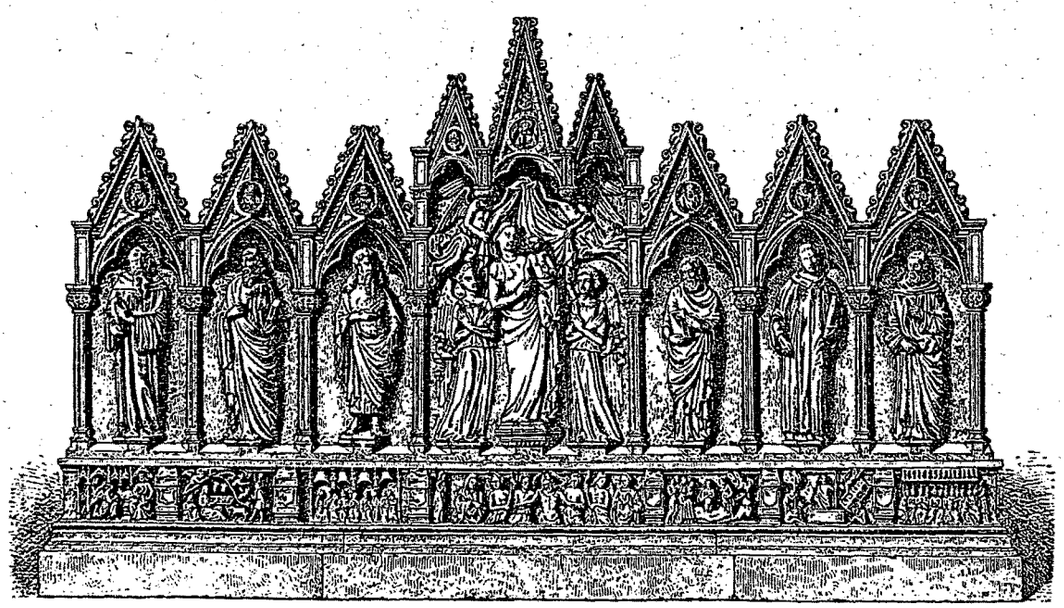


Fig. 635.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sont presque que des reproductions, en relief très peu accentué, des personnages exécutés en mosaïque ou en peinture; les structures de ce temps donnant peu de place à la peinture et à la mosaïque et présentant certaines difficultés d'exécution, les artistes ornemanistes du XIe siècle se sont laissés aller à faire de la figure, sans laquelle leurs créations eussent été frappées de sécheresse.

Le *Christ* de la figure 633 appartient à la fin du

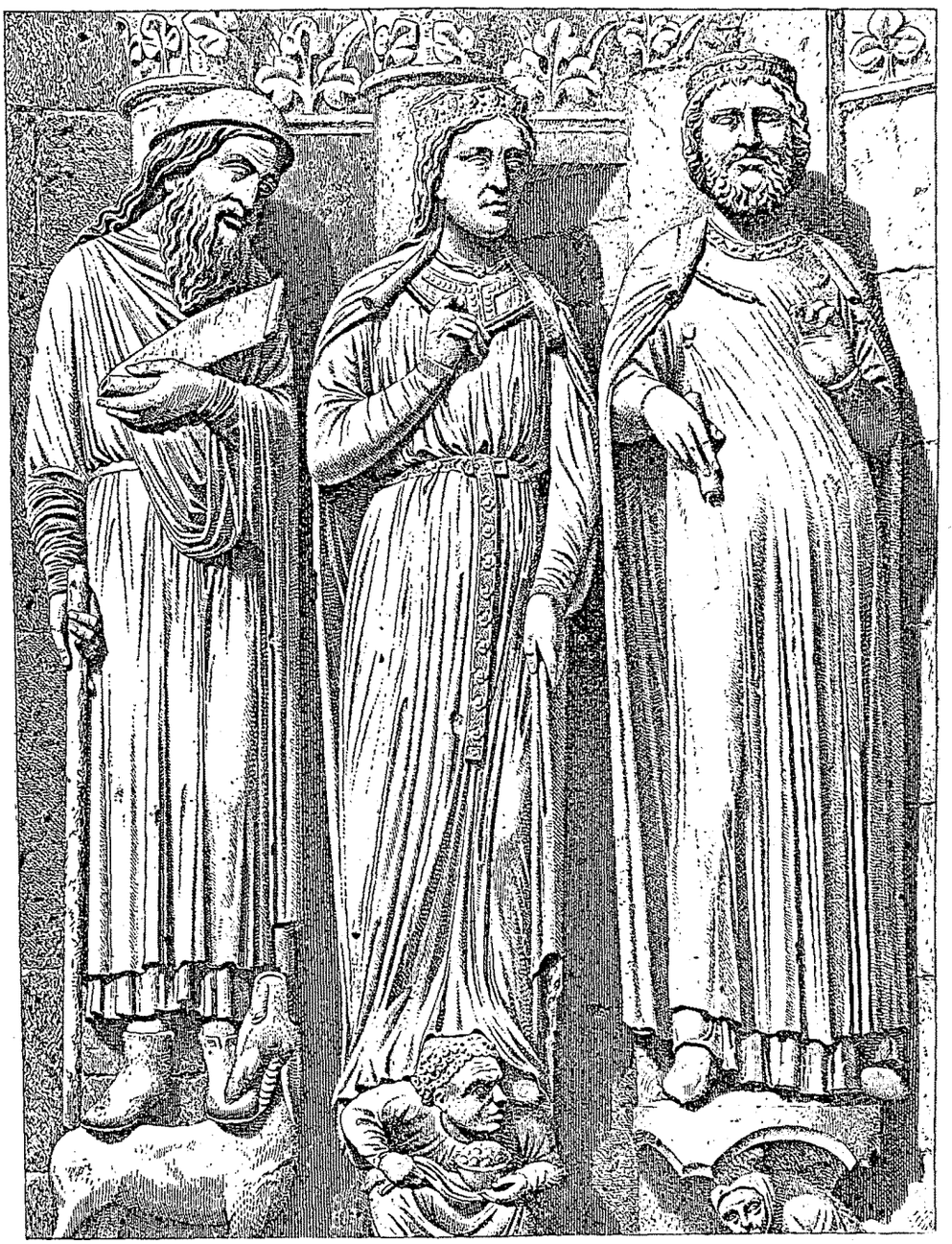


Fig. 634.

XIe siècle et se trouve sur le portail intérieur de l'*abbaye de Vézelay* (1). Il est de dimensions colossales, par rapport aux personnages adjacents : c'est toujours le même principe qu'en Égypte, en Assyrie, dans la Perse ancienne et dans l'art byzantin. Les pieds des personnages se développent d'une manière désagréable, précisément parce qu'on a tenu à les placer presque de face, inconvénient que les artistes de l'extrême antiquité avaient su éviter en les représentant toujours de profil. Les draperies sont garnies de petits plis, le geste est

(1) Le moulage de ce portail est au musée du Trocadéro, à Paris.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

formel, mais raide. Rapidement, même au XIIe siècle, la pratique constante de la sculpture amène des progrès considérables, et si les personnages sont encore maladroitement agencés, au moins on sent qu'ils peuvent se remuer, et que la nature a été enfin observée. De même que dans l'ornementation, les artistes cherchent un idéal d'originalité, de sentiment et de beauté auquel ils arrivent peu à peu.

Sans prévention archéologique, on peut affirmer que le XIIIe siècle a réalisé en France, dans la statuaire, la vérité des mouvements, l'expression religieuse ou dramatique, la physionomie douce et mystique, l'attitude juste et vivante, la draperie accusant le nu, on ne sait quoi d'indéfinissable qui captive autant que les chefs-d'œuvre de l'art grec ancien.

Les trois *personnages* de la figure 634 appartiennent *au porche nord de la cathédrale de Chartres;* ils sont d'un beau caractère et passent avec raison pour être des mieux réussis dans la statuaire de cette époque.



Fig. 637.

Adossés à des colonnettes qu'ils accompagnent et dont ils adoucissent la sécheresse, ils jouent comme un rôle de cariatides indépendantes.

Les costumes ne sont certainement pas ceux qui étaient portés par le vulgaire à cette époque : longues tuniques et manteaux les constituent presque toujours; si ces vêtements ne laissent pas apparaître de parties du corps découvertes, ils drapent comme dans l'antiquité.

Il y a là encore comme un vague respect de la tradition et une intention très précise d'idéaliser le saint personnage représenté. Tout est simplifié et ramené, comme il convient, aux contours et aux détails strictement indispensables.

La symétrie n'est pas recherchée et la pondération s'y trouve ce sont comme des acteurs concourant par leur individualité à la scène générale du sujet de chaque portail aussi leurs regards se portent vers le centre.

Cette perfection n'avait pas encore été atteinte en Italie, ainsi que le démontre un *retable* du *Campo-Santo, à Pise*, du XIIIe siècle

(fig. 635). Sans doute, l'œuvre est somptueuse; toutefois les détails des chapiteaux et des gables laissent fortement à désirer; quant à la statuaire, elle ne saurait être comparée à celle de la cathédrale de Chartres. Le motif central, abrité par un dais, montre le couronnement de la Vierge. Dans le soubassement on voit : l'Annonciation; la Nativité; Jésus au milieu des docteurs; le Baptême; la Résurrection et la Pentecôte. Cette sculpture est attribuée à Nicolas Pisano (?-1278).

Au XIVe siècle, la statuaire française prend un carac-

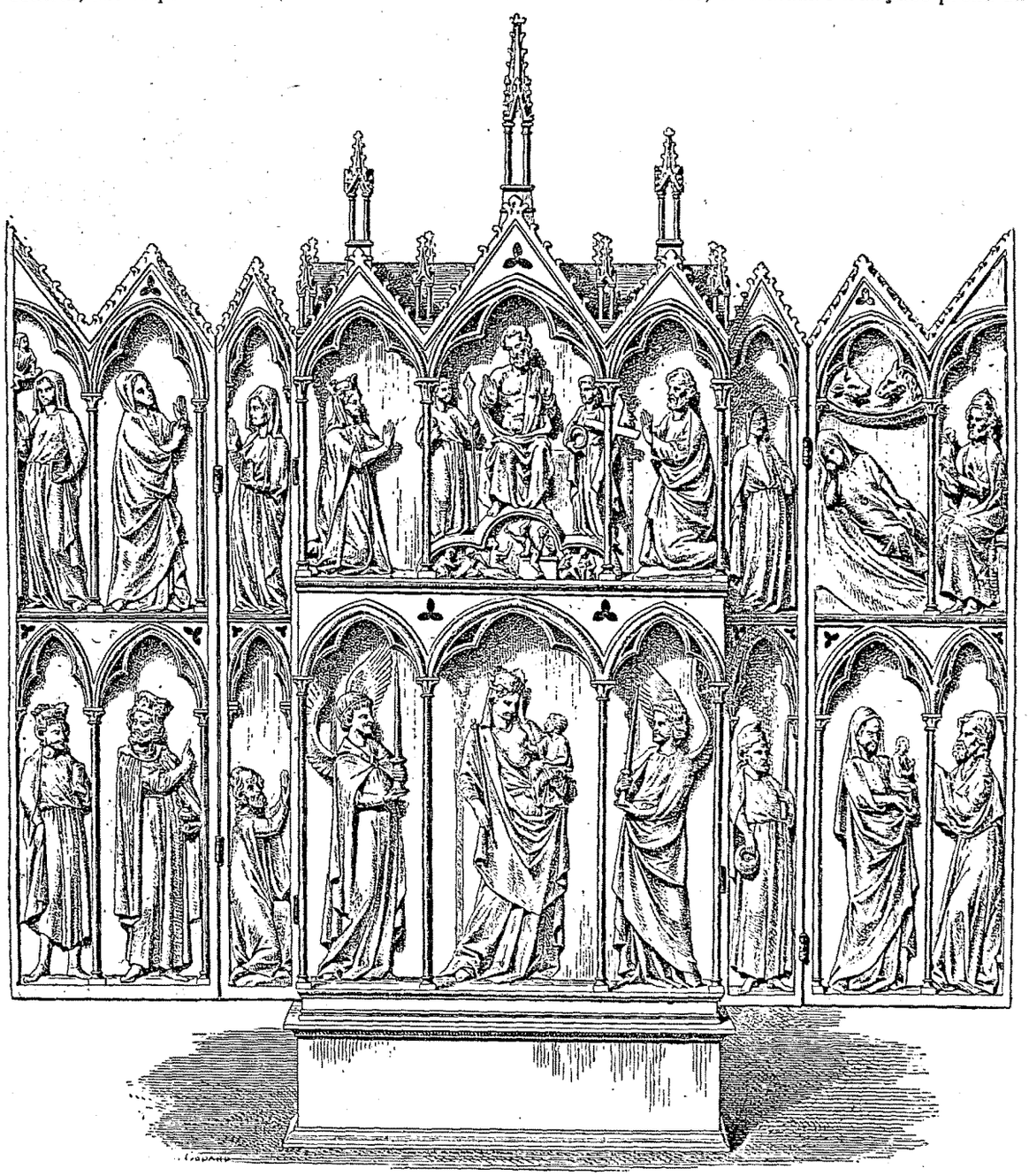


Fig. 638.

ère plus conventionnel et plus maniéré, quoique les œuvres de ce siècle méritent encore notre admiration ar leur allure toute particulière.

En Allemagne, l'apogée de cet art correspond à cette ériode.

Figure 636 : *bas-relief au portail, dit des libraires, de la cathédrale de Rouen*, représentant la création. Dans un *encadrement*, d'une forme très commune au XIIIe et au XIVe siècle, le *Père Éternel*, assis de profil, tient un disque représentant le monde; divers animaux com-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

plètent la composition qui est ainsi écrite d'une manière saisissante.

Figure 637 : deux saintes provenant du même portail.

On remarquera les détails décoratifs des dais qui surmontent ces personnages, ainsi que ceux du piédestal sur lequel ils reposent. Ils se composent de sortes de gables accompagnés de clochetons dans les dais et de tours crénelées dans les piédestaux, lesquels sont caractéristiques de cette époque. Les mêmes agencements se remarquent dans les ébrasements de portails de la cathédrale de Lyon.

L'étude de l'architecture et de la statuaire de cette période du XIVe siècle peut se compléter par l'examen d'un



Fig. 636.

triptyque (fig. 638) provenant de la collection Basilewski.

Il se compose d'une série d'arcades encadrant chaque personnage; les arcades, formées de petites colonnettes et d'arcs brisés qu'encadre un arc en tiers-point, sont d'une incontestable élégance; celles du haut sont surmontées de gables et de clochetons. La statuaire est empreinte déjà d'une certaine affèterie qui s'exagérera au siècle suivant; les personnages se cambrent et paraissent poser. Néanmoins, les gestes sont précis et pleins de verve.

Les costumes se composent encore, comme au XIIIe siècle, de grandes tuniques et de longs manteaux dont les plis, déjà un peu raides, sont largement drapés.

Dans la rangée du haut : le Christ montrant ses plaies, accompagné de deux anges portant la lance, la croix et la couronne d'épines; la sainte Vierge et saint Joseph agenouillés; l'Annonciation et la Nativité. Dans la rangée du bas, la Vierge tenant l'Enfant, accompagnée de deux anges céroféraires, les Rois mages et la Présentation.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Quittons ces œuvres pour en examiner d'autres non moins émouvantes; le naturalisme du XVe siècle de l'Italie ne succède-t-il pas à celui des XIIIe et XIVe français? Quelle allure et quelle vie dans les sculptures de DONATELLO ou DONATO DI NICCOLO DI BETTI BARDI (1386-1466)! On a osé presque lui faire le reproche de rudesse. Avec MICHELOZZO (1391-1472) il sculpta cette belle danse d'enfants qui décore la *chaire de la façade de la cathédrale de Prato* (après 1434); c'est de cette chaire que l'on montre au peuple la ceinture de la Vierge, la *sacra cintola*, que possède la cathédrale (fig. 639).

L'œuvre de Donatello est considérable; il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage d'en fournir les détails. Ce qui est incontestable, c'est la science prodigieuse et la

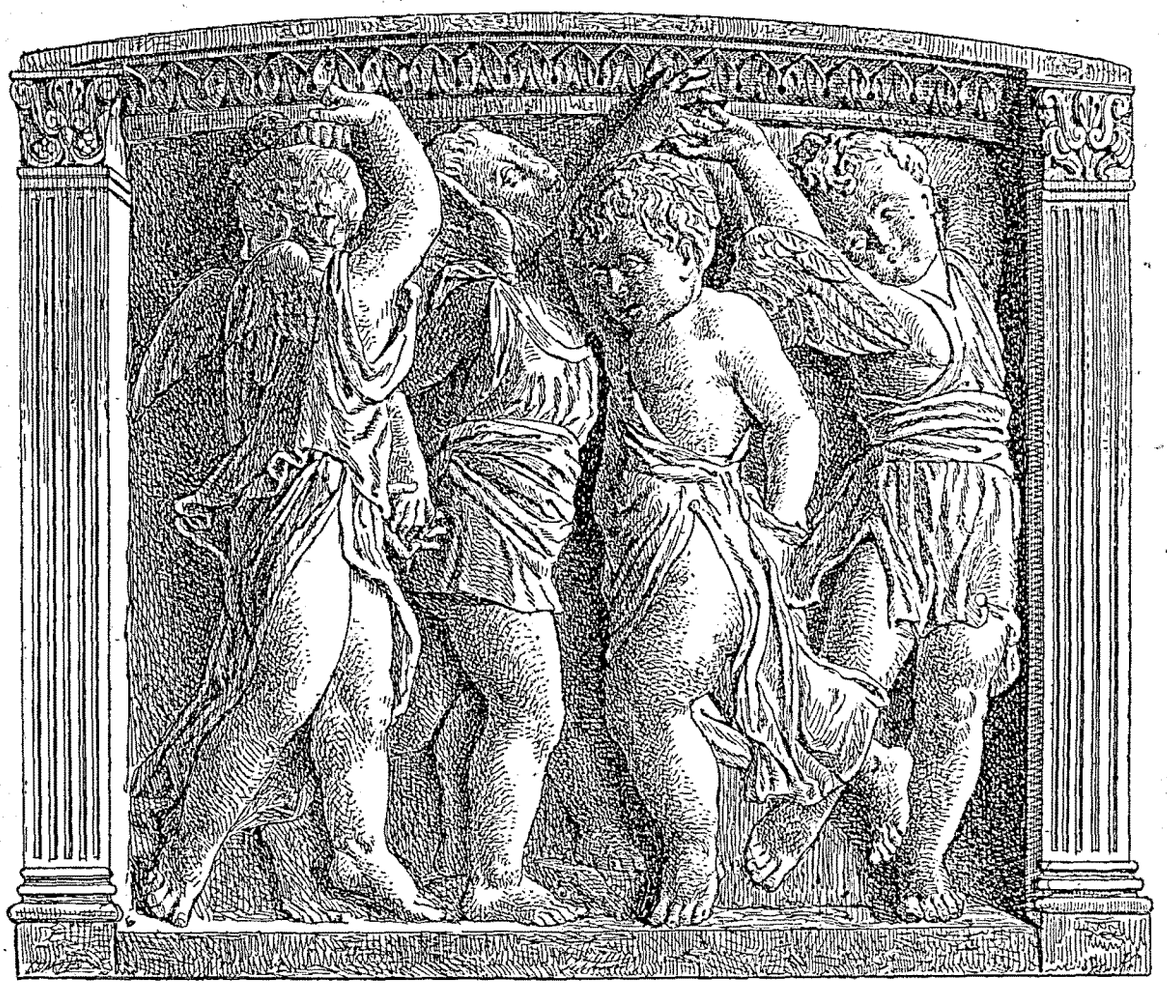


Fig. 639.

souplesse de cet artiste, dont on peut résumer en un mot les qualités en disant que sa statuaire est réellement expressive. C'est lui qui, du reste, préside, du premier coup, à la transformation de cet art au XVe siècle. Il est réaliste tout en interprétant la nature comme le firent les anciens Grecs, et peut-être plus par intuition et par génie que pour avoir connu leurs œuvres.

Figure 640 : *saint Georges*, l'une des statues du marché aux grains (Or San Michele), à Florence, de Donatello; personnage chevaleresque, plein d'une ardeur juvénile, dans une attitude ferme et provocatrice, avec son énorme bouclier et son armure simple. Figure 641 : *statue équestre* en bronze (1) d'Érasme de Narni, surnommé *Gattame-*

(1) Il y a deux manières de couler une statue en bronze : la première, dans un moule dit de *potée;* la seconde, dans un moule de sable. Première manière. On fait un moule en plâtre à bon creux (c'est-à-dire formé de pièces que l'on démonte) que l'on recouvre d'une couche de cire de l'épaisseur que l'on veut donner au métal. On remplit le vide intérieur du moule, à mesure que s'élève l'appareil, par un mortier de plâtre et de brique pilée, que l'on nomme le *noyau*, lequel soutient la cire lorsqu'on a enlevé le moule. Lorsque la cire est ainsi à découvert, l'artiste fait disparaître les balèvres, répare la cire aux endroits défectueux et vérifie, en sondant, si elle a l'épaisseur convenable partout; même au besoin il retouche son œuvre. Cela fait, on dispose des cylindres de cire sur divers points de la surface

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

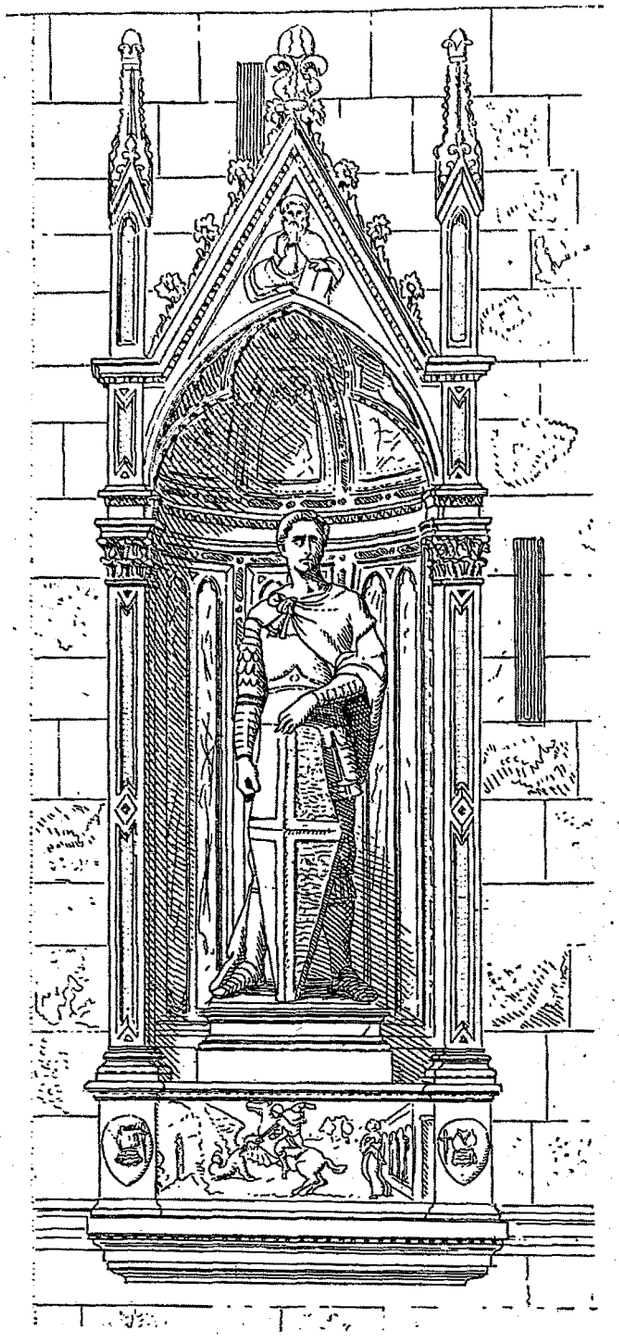


Fig. 640.

lata, commandant en chef des armées de Venise, de 1438 à 1441, par Donatello, élevée au devant de la fameuse

qui feront comme des tuyaux creux pour porter le métal ou pour donner de l'issue à l'air. On s'occupe alors à faire en potée le véritable moule dans lequel on coulera le métal. La potée se compose de terre sablonneuse et de crottin de cheval pulvérisés, tamisés, broyés et réduits à l'état de pâte liquide, à laquelle on ajoute des poils de bœuf. On l'étend au pinceau sur la cire par couches au nombre de trente environ, en attendant toujours que la dernière couche soit sèche. On entoure le tout d'un revêtement épais et on procède à sa cuisson qui fait fondre la cire qui s'écoule, ainsi que celle

église de Saint-Antoine, à Padoue; le dessin a été fait

des cylindres. Le moule est recuit encore, puis enterré, et il ne paraît plus hors du moule que les tuyaux servant de *jets* et d'*évents*. Un bassin communiquant avec les jets est construit au-dessus pour recevoir le métal du fourneau placé généralement au-dessus. On coule et il ne reste plus qu'à déterrer, scier les tuyaux, enlever le noyau et réparer.

Deuxième manière. Du sable mêlé de poussier de charbon est appliqué contre le modèle. Quand la pièce est assez dure, on la pare sur place sur ses faces extérieures et on l'enlève avec deux aiguilles; si elle est exacte, on la replace et on procède à la pièce voisine. On dispose ces diverses pièces dans un châssis que l'on garnit de sable et qui sert de chappe; on y pratique les évents à mesure. Sur une première assise de châssis on en élève une seconde, et ainsi de suite. Le moulage terminé, on enlève les châssis et on les remonte de nouveau sur l'emplacement où sera coulée la statue; on remplit le creux de sable battu pour former le noyau, puis on les démonte de nouveau pour dévêtir celui-ci. Alors on racle et on refoule un peu le noyau de manière à obtenir un vide correspondant à l'épaisseur qu'on veut donner au bronze, et, au moyen de quelques pincées de sable mises sur le noyau refoulé sur lequel on repose le moule, on s'assure, d'après la dépression de celles-ci, si le vide est suffisant.

On conçoit que, dans cette manière, il reste sur la pièce fondue des balèvres du moule monté pièce à pièce.



Fig. 643.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'après l'esquisse en bronze qui appartient au comte de Nieuwerkerke, ancien surintendant des Beaux-Arts.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455), contemporain de Donatello, est célèbre par ses *portes* de bronze du *Baptistère de la cathédrale de Florence.* Le monument en a trois : l'une au sud, de Nicolas Pisano, achevée en 1330; celle

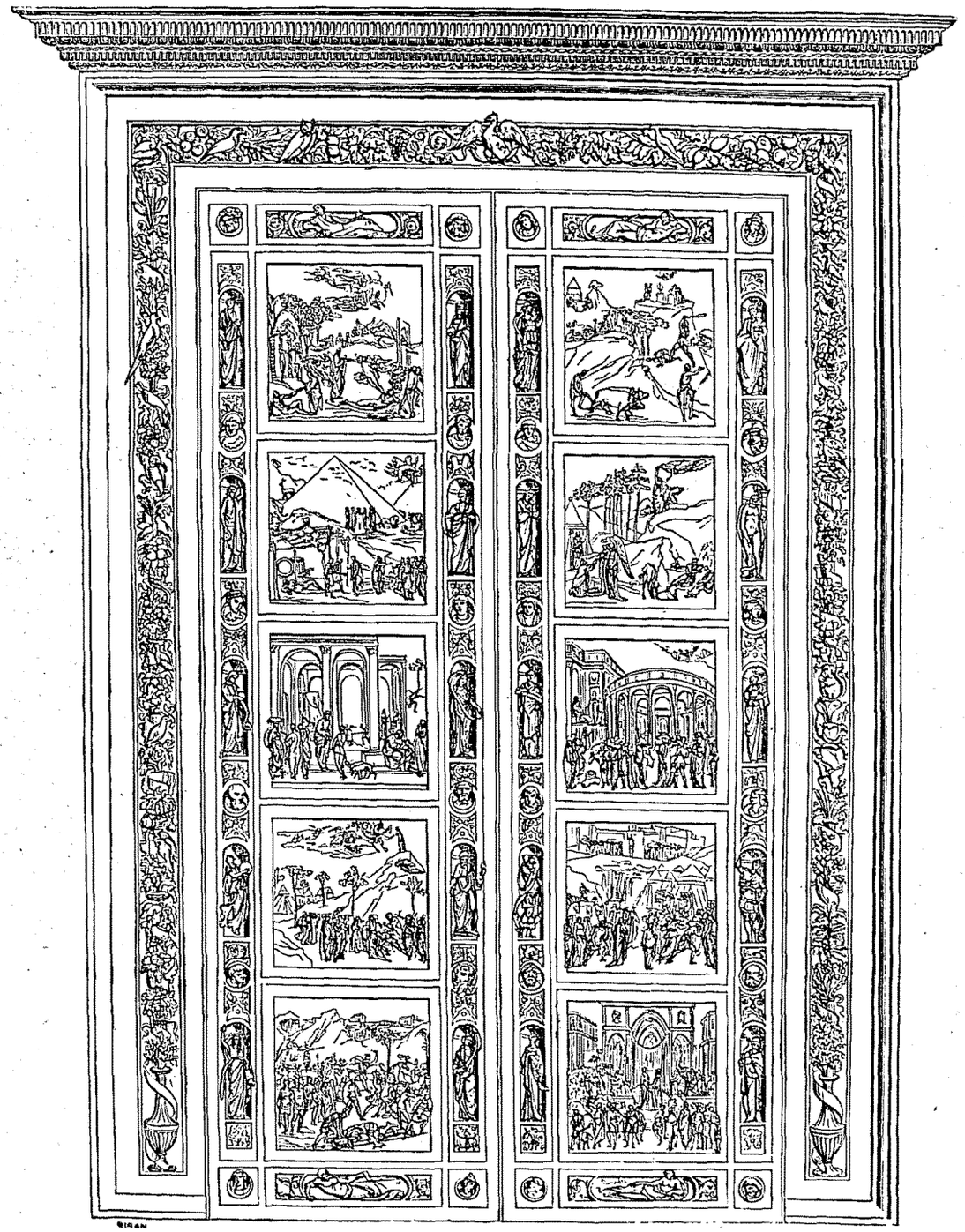


Fig. 642.

au nord, de Ghiberti, exécutée à la suite d'un concours (1403-1424); la troisième, en face de la cathédrale (1425-1452), aussi de Ghiberti.

Cette dernière (fig. 642 et 643) est d'une manière différente de celle du nord; le statuaire y dépassa les bornes de la sculpture, car, au lieu de placer ses personnages dans un milieu idéal, il les disposa, comme dans un tableau, avec des monuments en perspective et des paysages à l'arrière-plan. Par une coïncidence à observer, l'école d'Athènes de Raphael Sanzio semble procé-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 641.

der du même sentiment par l'élégance, par la beauté des types et par la composition. Cette porte a, de tous temps, excité la plus vive admiration. Les feuillages, fleurs et ornements, sont traités dans une manière toute particulière, procédant de la nature, à laquelle on ne trouve ni précédents ni imitateurs.

Luca della Robbia (1400-1481) se place à côté de Donatello et de Ghiberti; il est célèbre surtout par ses bas-reliefs en terre cuite modelée et émaillée (1). La figure 644, qui représente l'*Ascension*, est au-dessus de la porte d'une des sacristies de la cathédrale de Florence. Cet artiste, moins pénétré que Ghiberti de l'antiquité, est toujours simple, ému et gracieux; ses personnages prient, chantent, tout est chez lui vivant et naturel; les membres de sa famille, héritiers de ses procédés, ont constitué des produits d'un genre spécial qui sont venus jusqu'en France.

(1) On donne, au Livre VII, des renseignements techniques relatifs à cette fabrication; l'expression « émaillée » n'est pas absolument exacte; les terres cuites des della Robbia recevaient une application d'une couverte (coperta) faite avec de l'étain, du cuivre, de l'antimoine et autres minéraux. (Vasari. Ed. de Sienne, III, page 48.)

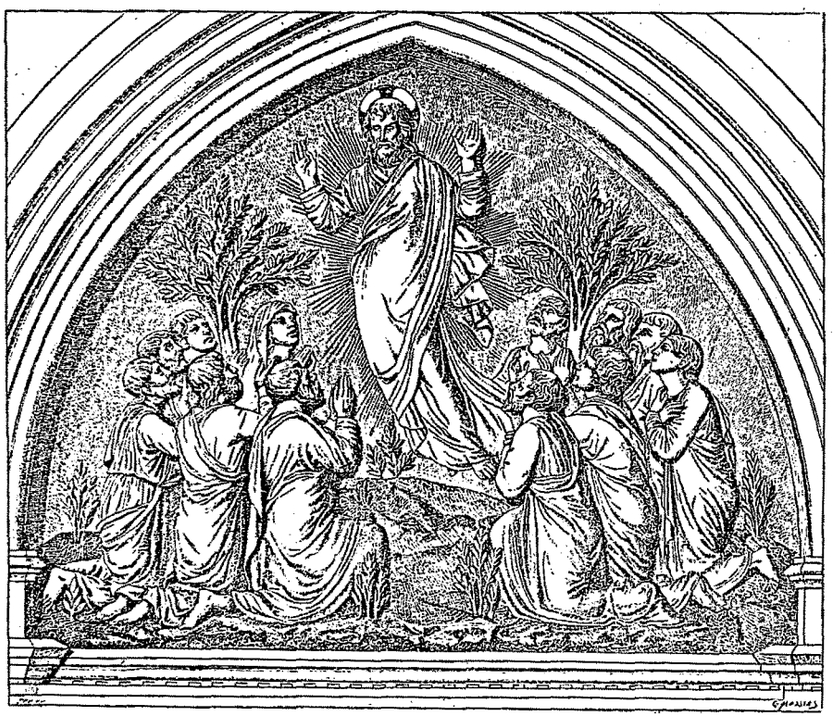


Fig. 644.

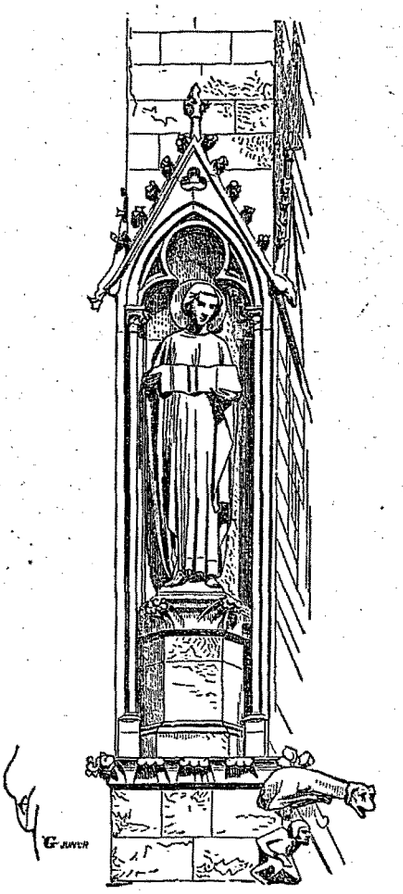


Fig. 646.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

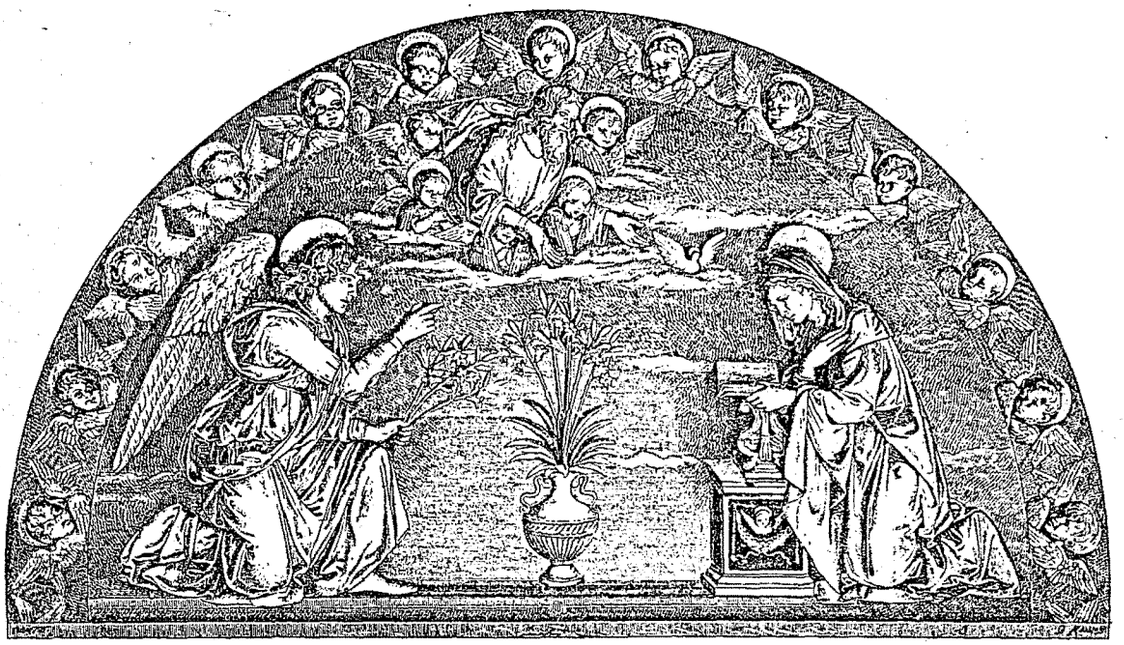


Fig. 645.

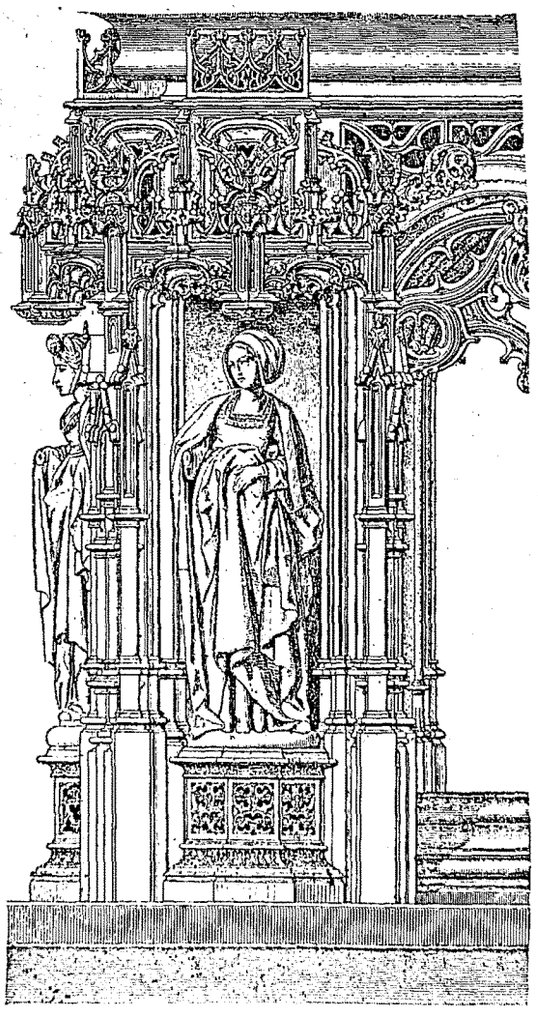


Fig. 647.

Figure 645, l'*Annonciation*, par Andrea della Robbia, au-dessus de la porte de l'*église Santa Maria degli Innocenti* (Hospice des Enfants trouvés (1), à Florence).

Le rapprochement des œuvres de la statuaire et des arrangements décoratifs de l'architecture pouvant être utile à faire, on donne (fig. 646) une niche d'un contrefort de la *cathédrale du Mans*, du XIIIe siècle, que l'on peut comparer avec celle du marché aux grains de Florence (fig. 640). On voit déjà poindre aux pilastres de cette dernière figure l'influence des ordonnances antiques, en même temps que le dais conserve encore l'arc en tiers-point et son ajustement de remplissage, habituel aux XIIIe et XIVe siècles.



Fig. 648.

Figure 647 : *statuette du tombeau de Philibert le Beau, à l'église de Brou, à Bourg en Bresse* (hauteur 0m52), avec la niche du coffre où elle est placée, laquelle caractérise l'architecture du monument. Figure 648 : *tête d'une statuette du tombeau de Marguerite d'Autriche,* dans la même église. (Voyez la figure 567 pour les détails historiques sur les tombeaux de Brou. Ces sculptures sont attribuées à Conrad Meyt ou à son frère, Thomas, comme il a été déjà expliqué. La statuaire de la fin du XVe siècle hanche fortement

(1) Voir, plus loin, la figure 761.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les personnages décoratifs et leur donne les coiffures et les ajustements du temps.

Il a été déjà facile de constater, à l'examen de la figure 642, qui représente une des portes du Baptistère de Florence (1425-1452), par Ghiberti, qu'une évolution

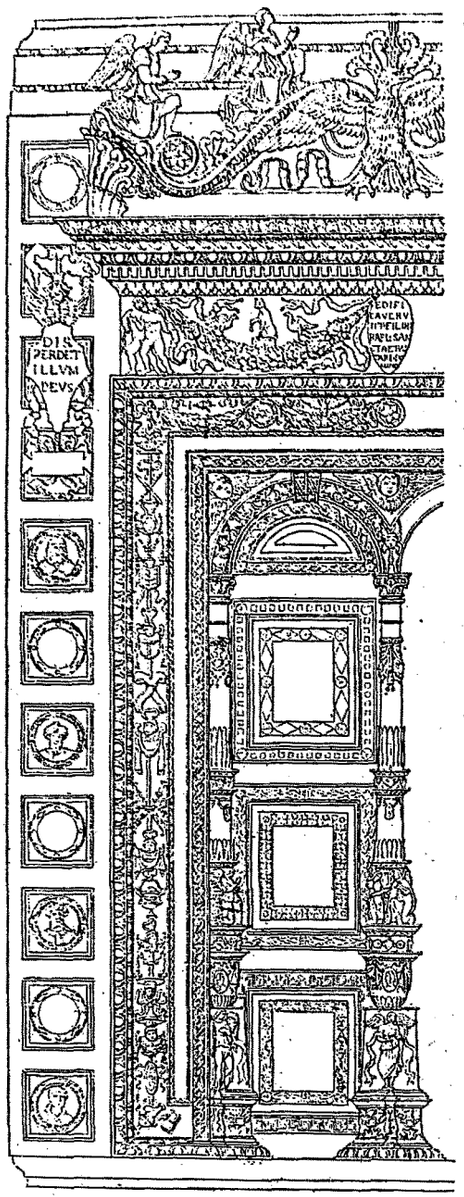


Fig. 649.

considérable dans la décoration s'accomplissait en Italie; la disposition générale et les moulures accusent des réminiscences de l'antiquité. Les monuments anciens n'avaient pas été tous perdus, et peut-être, parmi eux, quelques-uns, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, subsistaient encore. Les statuaires et les ornemanistes se trouvaient donc livrés à trois courants d'influence : celui de l'étude de la nature, celui de leur génie individuel et celui résultant de l'influence de l'antique; les peintres à leur tour cherchaient dans leurs œuvres cet esprit classique particulier qui leur fut habituel pendant de longues années. Dans un autre ordre, des hommes livrés à l'étude et à l'enseignement, que l'on a nommé les humanistes, traduisaient les ouvrages grecs et latins. Ce mouvement remonte au XIV^e^ siècle : sans compter Alighieri, qu'on pourrait regarder comme précurseur, Petrarca (1304-1374), Bocaccio (1313-1375), Poggio Bracciolini (1380-1459), Philelphe (1398-1481), Leo Battista Alberti (1398-1485), Æneas Sylvius Piccolomini, *Pie II* (1405-1464), Pontano (1426-1503), Marcile Ficino (1433-1491), il se produit dans les compositions un singulier mélange des idées chrétiennes avec les païennes, de l'influence classique avec celle du Moyen âge : l'étude des traités des anciens enseigne à son tour aux artistes à s'occuper de la physionomie, de l'anatomie, de la perspective; le moulage en plâtre est renouvelé et facilite la vulgarisation des œuvres.

Au milieu du XV^e^ siècle, ces humanistes ne deviennent que des grammairiens cherchant dans leurs écrits en latin une prétendue pureté du langage, et, alors, les belles phrases l'emportent sur l'élévation des idées.

Toutefois, il ne faut pas accorder outre mesure à cette influence; les artistes ne changent pas d'un seul mouvement toute une manière de faire acceptée; en architecture, le renouvellement se produit surtout dans les détails; l'exemple le plus intéressant de cette tendance se voit dans la *façade de la Chartreuse de Pavie*. Commencée en 1473, elle occupa une pléiade de sculpteurs pendant un grand nombre d'années; elle est attribuée à Ambrogio Borgognone. Parmi les sculpteurs, on cite, au XV^e^ siècle, Giovanni Antonio Amadeo ou Amadio (env. 1447-1522) et Andrea Fusina; au XVI^e^, Giacomo della Porta (1541-1604), Agostino Busti, dit Bambaja (1470—?), auquel on attribue la porte, et Cristofano Solari, dit Il Gobbo (?—1540). Médaillons de prétendus personnages romains, guirlandes, colonnes en forme de candélabres, niches, bas-reliefs, anges, etc., etc., se groupent et se superposent; chacune des quatre grandes fenêtres (fig. 649) de l'étage inférieur représente à elle seule un travail considérable. On doit se faire une idée de l'impression que cette œuvre produisit sur les Français qui accompagnèrent Charles VIII dans sa première campagne en Italie, en 1494, et ne pas hésiter à lui attribuer une influence considérable sur la transformation qui s'effectua immédiatement en France, dans les arts décoratifs, la structure générale restant celle de l'usage habituel.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On a passé, sans s'en occuper, dans le Livre précédent, sur les médailles envisagées au point de vue de l'art et de la composition. Sans doute, on a continué depuis l'antiquité à fabriquer les monnaies qui sont un moyen



Fig. 650.

e transaction indispensable dans une société; toutefois e n'était devenu qu'un travail d'ouvrier. Il faut arriver saint Louis, au XIIIe siècle, pour rencontrer une certaine echerche décorative dans les types, et ses successeurs uivent la voie; certaines monnaies et les sceaux seraient



Fig. 651.

téressants à étudier; cela dépasserait les bornes de livre, déjà bien rempli.

Par une circonstance digne de remarque, c'est un intre italien qui créa un type nouveau, comme s'il mblait qu'il ait voulu transporter le portrait dans ce nre d'art. Vittore Pisano, dit Pisanello, né vers 1380, ort en 1455 ou 1456, est l'auteur de ce pas en avant, et ses produits sont des œuvres de maître. Tout en s'inspirant de l'exemple des anciens, il met dans ses



Fig. 652.

médailles le sentiment de la physionomie et un certain naturalisme qui n'excluent en rien la grande allure; il y a dans l'exécution méplate de ses têtes une extrême finesse et l'observation des détails; il posséda dans son temps la plus grande célébrité. Le type de la figure 650



Fig. 653.

représente *Pisano* lui-même, quoiqu'il n'ait pas signé: il y a une médaille de 0m33 et une de 0m57 de diamètre; celle de 0m33 le représente plus âgé. D'autres graveurs ont marché sur ses traces. Figure 651 : *Sigismondo Pandolfo di Malatesta*, général de l'église romaine, né en 1417; il devint seigneur de Rimini en 1432 et est mort en 1468.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cette médaille est attribuée à Matteo de Pasti, peintre, architecte, sculpteur et médailleur véronais; Pisano a également fait une médaille de Malatesta. Figure 652: *Isotta Atti da Rimini*, maîtresse, puis quatrième femme (1) de P. Malatesta, mariée en 1456, morte en 1470. Tête couverte d'une coiffe maintenue par deux rubans croisés; du fond de la coiffe s'échappent, d'une manière très originale, les cheveux, qui tombent en arrière, formant deux



Fig. 654.

touffes finissant en pointe; corsage montant orné de fleurs en relief; attribuée à Matteo de Pasti. Figure 653: *Cosimo di Medici* (Cosme le Grand), âgé et coiffé du mortier; né en 1386, il est mort en 1464, et gouverna Florence, depuis 1434 jusqu'à sa mort; cette médaille est anonyme. Figure 654: *Leonello d'Este*, fils naturel de Niccolo III, né en 1407, seigneur de Ferrare en 1441, mort en 1450; attribuée à Niccolo, médailleur (2). Figure 655: *Francesco de Bonsi*, Florentin; le revers porte la date de 1484: anonyme. Ces médailles ont été pour la plupart fondues et non frappées.

Les monnaies et médailles sont frappées à l'aide de *coins*, c'est-à-dire à l'aide de deux blocs en fer trempé dans lesquels sont gravées en creux les figures qui viendront en relief sur les deux côtés de la rondelle de métal interposée entre les coins, laquelle on nomme quelquefois le *flan*. Actuellement, pour arriver à la confection du coin, on commence par modeler les figures de la monnaie ou de la médaille, en grand, avec de la cire sur une ardoise; ces reliefs sont ensuite moulés au plâtre et fondus en fonte. Une machine spéciale reproduit en ébauche à la réduction voulue, sur un bloc d'acier non trempé, ce médaillon en fonte; le graveur retouche et achève; puis le bloc est trempé; on le nomme alors *poinçon*, parce qu'il est enfoncé dans un autre bloc d'acier non trempé, qui deviendra le coin après avoir été trempé. Les lettres sont ajoutées avec des alphabets poinçons spéciaux avant la trempe.



Fig. 655.

Les monnaies et médailles étaient frappées autrefois en appliquant purement et simplement les deux coins sur le flan; à présent, on frappe en *virole*, c'est-à-dire que le métal est retenu par un cercle d'acier dans lequel s'encastrent les coins. Il n'y a pas de bavures autour de la pièce, et le résultat de l'opération, comme on peut le concevoir, est bien meilleur.

En ce qui concerne les monnaies proprement dites, il est utile de noter que leur exécution, confiée, antérieurement à la période dont on s'occupe, à des ouvriers de condition servile, fut, au XII^e^ siècle, le partage d'officiers spéciaux et subalternes, de monnoyeurs, formant corporation. Il est, le plus souvent, très difficile de distinguer parmi eux entre le frappeur qui n'est qu'un artisan et le graveur qui fait œuvre d'artiste, ces deux ordres de travaux ayant pu être exécutés par le même individu. Des généraux-maîtres avaient la haute surveillance de l'exécution des monnaies, et leur juridiction s'étendait sur les changeurs, sur les orfèvres et sur les affineurs; ces hauts fonctionnaires formaient ce qu'on nommait la Chambre des Monnaies, distincte de la Chambre des Comptes. Les artistes ne doivent pas ignorer que, par une continuation singulière des anciennes législations, il ne peut encore actuellement être frappé de médailles sans belière qu'à l'Hôtel des Monnaies.

Voici quelques noms de sculpteurs, en dehors de ceux déjà cités et pour la période:

En France: Constantin de Jarnac, monument d'un évêque à Périgueux (XII^e^ siècle); Gilbert, cathédrale

(1) *Piero della Francesca* (1423-1492) a fait un portrait du même personnage (Galerie nationale de Londres). Malatesta répudia sa première femme, empoisonna la seconde et étrangla la troisième.

(2) Une médaille du même personnage figure en médaillon au sommet d'un tableau représentant saint Antoine et saint Georges, de *Vittore Pisano* (tableau de la Galerie nationale de Londres).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'Autun et de Charlieu ; Jean Bouteillier, Notre-Dame de Paris (XIVe siècle) ; Hennequin de la Croix, mausolée de Charles le Sage (1380) ; Jacques Morel, tombeau du cardinal de Saluces, à la cathédrale de Lyon ; Jehan de Drogues et Antoine Monturier, mausolée de Jehan sans Peur, à Dijon (1419-1474) ; Jehan de Saint-Priest, sculpteur à Lyon (1490?-1516).

En Italie : Bonnano de Pise, portes de la cathédrale (fin du XIIe siècle) ; Andrea di Cione, dit Orcagna, baldaquin ou maître-autel d'Or San Michele, à Florence (1308?-1368?) ; Andrea del Verrochio, de Florence, statue équestre de *Bartolomeo Colleoni*, général de la république de Venise (1435-1488) ; Filippo Calendario, de Venise, palais des doges (milieu du XIVe siècle) ; Antonio Pollaiuolo, de Florence (1429-1498) ; Desiderio da Settignagno, Antonio Rosellino et Mino da Fiesole (fin du XVe siècle) ; Matteo Civitali, de Lucques (1435-1501).

En Allemagne : Sebald Schonhofer, de Nuremberg (XIVe siècle) ; Martin et George de Clusenbach, saint Georges à cheval, de Prague (1475) ; Adam Kraft, de Nuremberg (1437-1507) ; Claus de Vouzonnes, Claus Sluter, hollandais ou flamands, et Jacques de Baerze, de Termunde, tombeau de Philippe le Hardi et le puits de Moïse, Dijon (XIVe et XVe siècles).

En Espagne : Nupo Sanchez, sculptures du chœur de la cathédrale de Séville (1475).

Notre attention ne doit pas négliger la gravure qui appartient à l'ordre plastique ; elle constitue en même temps un procédé original de représentation et un moyen de reproduction. Il y a deux genres à distinguer :

1° Les caractères d'imprimerie et la xylographie (ξυλον, bois, γραφειν, écrire) s'obtiennent en réservant sur une surface, à l'aide d'outils spéciaux, un *relief* qui, recouvert d'encre, produit par impression des formes déterminées. Ce sont les Chinois qui inventèrent, en 1040, ce procédé, qu'ils emploient encore pour leurs publications en gravant sur des plaques de bois ; ils ne se servent pas encore de caractères mobiles analogues à ceux employés depuis. Le travail de l'artiste graveur xylographe constitue une œuvre d'un caractère particulier qui exige une réelle science ; l'on peut même affirmer que, dans le cas où il n'a pas tracé lui-même le dessin et où il doit traduire celui d'un autre, son habileté plus ou moins grande peut ou l'embellir ou l'estropier.

2° Le procédé de la gravure sur métal implique une opération en sens inverse du précédent ; l'orfèvre Tomaso Finiguerra passe pour l'avoir découvert en 1542 ; il pourrait être bien antérieur. On l'aura inventé le jour où l'on a reproduit des dessins tracés avec une pointe sur une plaque de métal, en les remplissant avec une matière noire, en essuyant la plaque et en frottant ou en appuyant dessus une feuille de papier humide qui reçut ainsi le poncis du trait gravé. Cette épreuve constitue réellement ce qu'il convient de nommer une estampe, puisque le papier a pénétré dans le *creux* de la gravure et s'y est imprégné du noir qui y avait été inséré. En recouvrant une plaque de métal d'une couche mince de vernis noirci à la fumée, sur laquelle on dessine avec une pointe, et les traits, creusés ainsi, étant remplis d'eau-forte, le creux s'obtient par la morsure.

Les pavements des édifices de la période que l'on étudie sont exécutés en diverses matières et suivant un

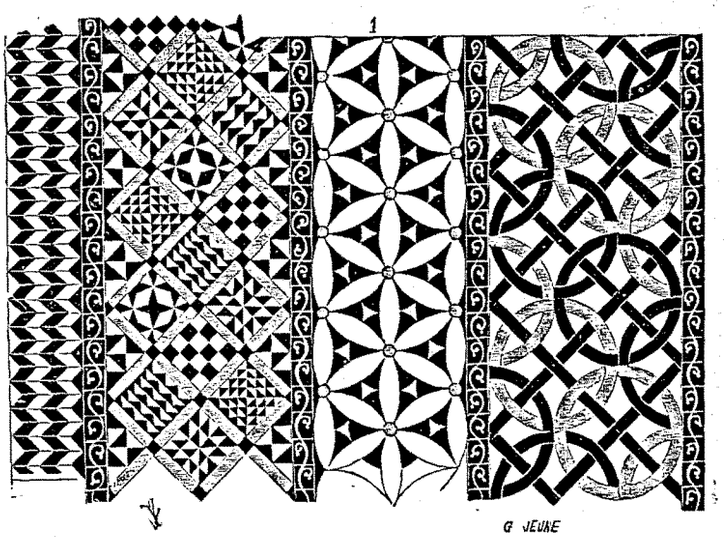


Fig. 656.

grand nombre de procédés : mosaïque de marbres ou de verres colorés, dallages en pierres dans lesquelles étaient pratiquées des incrustations de ciments de couleur, carrelages de terre cuite à dessins en reliefs moulés et vernis, carrelages à dessins imprimés d'un creux que l'on remplissait d'une terre d'une autre couleur ou sur *engobe* (1), etc., etc. Pour le moment, on ne retiendra les types qu'au point de vue de leur ornementation.

La figure 656 (2) représente un *carrelage* du XIIe siècle, de la *chapelle de la Sainte-Vierge, à Saint-Denis* ; il se compose de bandes formées de cercles noirs et rouges qui se pénètrent, et de compartiments très fins avec morceaux triangulaires carrés ou en fuseau qui n'ont pas plus de 0m03 de côté. Ce type présente une application de petits morceaux de couleurs différentes (les tons noirs ou vert sombre sont rendus par du noir, le rouge par des hachures et le jaune par le blanc).

(1) Voir au Livre VII les détails techniques relatifs à la fabrication de la terre cuite.

(2) Voir Viollet-le-Duc, *Dict. d'Arch.*, t. II, *Carrelage*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 657.



Fig. 658.

Figures 657 et 658 : *carrelages* en terre cuite du XIIIe siècle, à *la cathédrale de Saint-Omer*, à l'échelle de 0,15 par mètre. Le premier se compose d'un motif central et de carrés alternés d'une décoration formée d'un fleuron et d'un oiseau; le second, très original, se constitue par un médaillon à quatre lobes central avec tiges accolées d'oiseaux, aux angles duquel se groupent quatre autres médaillons à trois lobes dont le centre est occupé par trois têtes de femmes avec voiles et couronnes. Le fond est brun rouge sur lequel les ornements se détachent en jaune rougeâtre. Cet assemblage est d'une grande richesse obtenue, comme on le voit, par des dispositions d'une véritable simplicité.

Un carrelage assez intéressant est celui de l'ancienne *abbaye de Saint-Pierre de Vif, à Sens;* il appartient au XIIIe siècle; les carreaux unis sont rouges; remarquer le type de la *fleur de lis* à cette date (fig. 659).

Quelle a été réellement la part de la peinture purement décorative au Moyen âge? On est autorisé à penser que la structure même des églises ne laissant pas de grandes surfaces unies et libres, elle ne s'exerçait que sur des détails et était réservée pour les salles des palais et des habitations particulières. D'ailleurs, les vitraux colorés constituaient à eux seuls une riche décoration, dont les couleurs, renvoyées sur des peintures, n'auraient pu que déterminer des effets désagréables à l'œil. Enfin l'on sait que la décoration des parois des chambres et des pièces importantes consistait le plus souvent en tentures mobiles. On n'étudiera donc ici que les types les plus indispensables, c'est-à-dire quelques frises horizontales ou *litres* (1), qui régnaient à la base des voûtes et surmontaient les appareils réels ou feints des parois verticales.

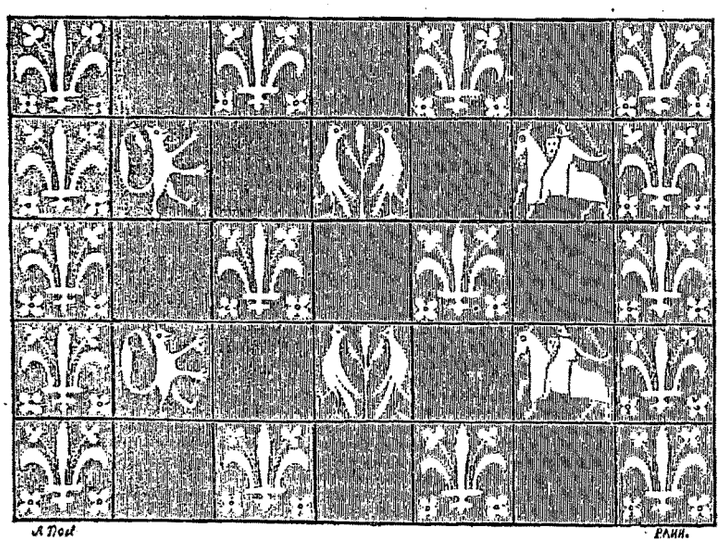


Fig. 659.

Voici deux litres du *temple Saint-Jean, Poitiers*, du XIIe siècle (fig. 660 et 661). Celle forme frise sous la charpente; tons : R brun rouge, J jaune, V vert, BG gris ardoise; les oiseaux brun rouge et jaune, les points blancs. On a déjà vu des *méandres* analogues dans l'antiquité. La litre B forme l'appui des fenêtres sur fond ardoisé clair, palmes jaunes, fleurons brun rouge clair, au milieu brun rouge foncé bordé de filets blancs.

La litre de la figure 662 vient de l'*église d*

(1) *Litre* ou liste; *lista* signifie bordure en haut allemand.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

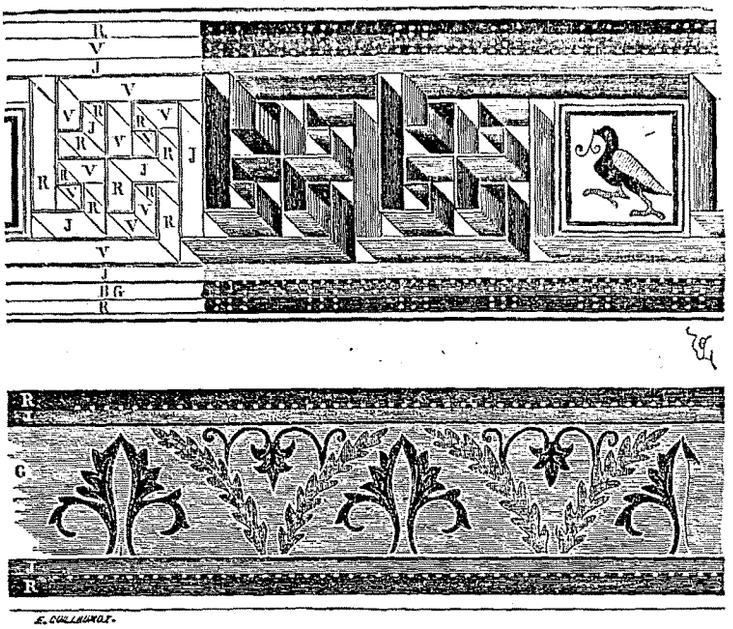


Fig. 660 et 661.

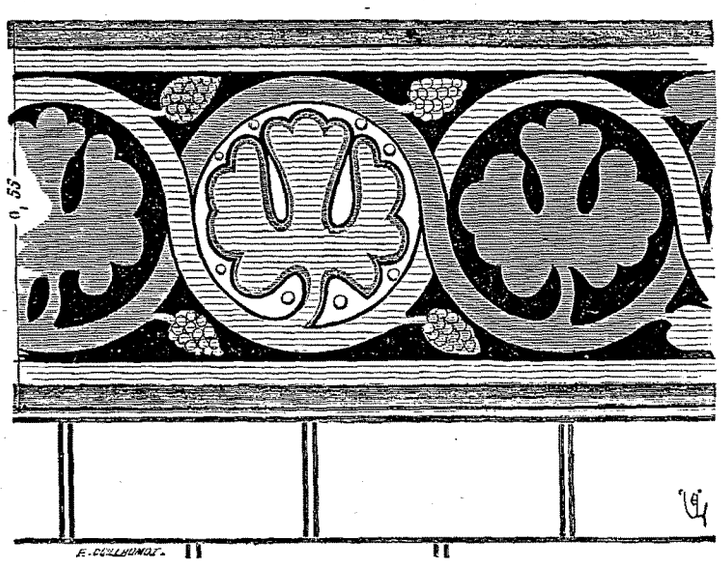


Fig. 662.

Iacobins d'Angers, et appartient au XIII^e siècle. Elle est obtenue par l'opposition du brun rouge avec de l'ocre jaune et un fond noir. Les tiges des *entrelacs* sont alternativement jaunes et rouges, ainsi que les feuilles et grappes; les feuilles jaunes sont cernées de rouge et de noir sur fond blanc; les feuilles rouges sont peintes à plat; deux larges filets jaunes en dedans et rouges en dehors arrêtent le fond noir.

Dans la salle du rez-de-chaussée du *donjon de Coucy* se remarquent des formerets peints (fig. 663 et 664), dont on voit la coupe en A; il y a un ornement courant en *a* et *b* et de *b* en *c*. Ornement B, brun rouge sur fond ocre avec larges filets noirs sur les rives des feuilles, et trait blanc à égale distance du bord, à cheval sur le filet noir. Ornement B', jaune foncé (ocre jaune mêlée d'ocre rouge) sur fond ocre jaune redessiné de filets brun rouge très sombre et de traits blancs; à l'intérieur des pois blancs sont plus marqués sur le fond jaune. Ornement B", brun rouge redessiné d'un filet blanc sur fond jaune avec tiges G gris ardoise. On voit que les effets sont obtenus avec très peu de couleur (1).

(1) V. Viollet-le-Duc, *Dict. d'Archit.*, t. VII, *Peinture*, et t. IX, *Vitrail*. On emprunte à ces deux articles les figures 660 à 666 et 670.

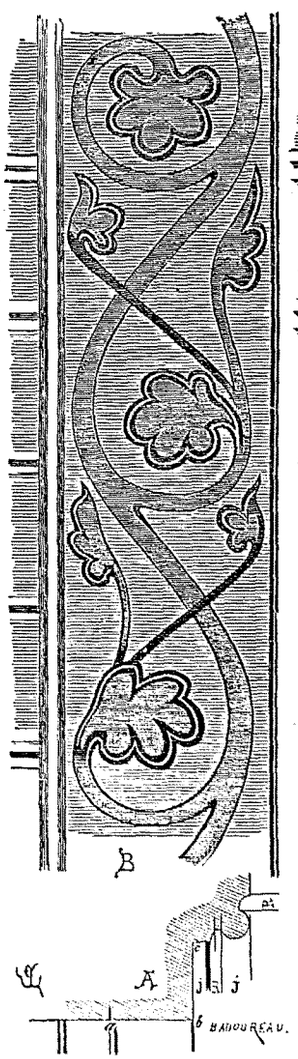


Fig. 663.

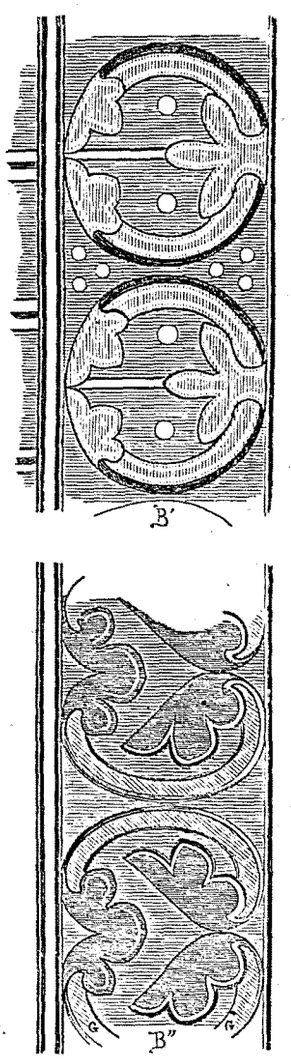


Fig. 664.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

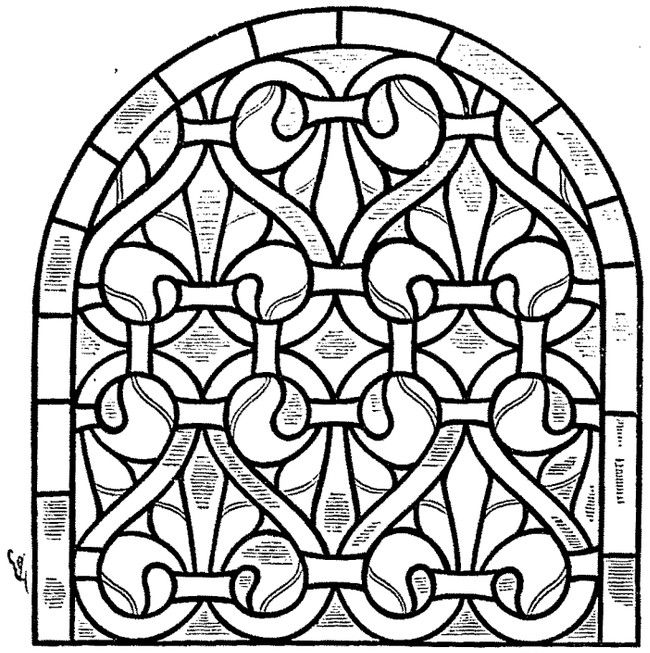


Fig. 665.

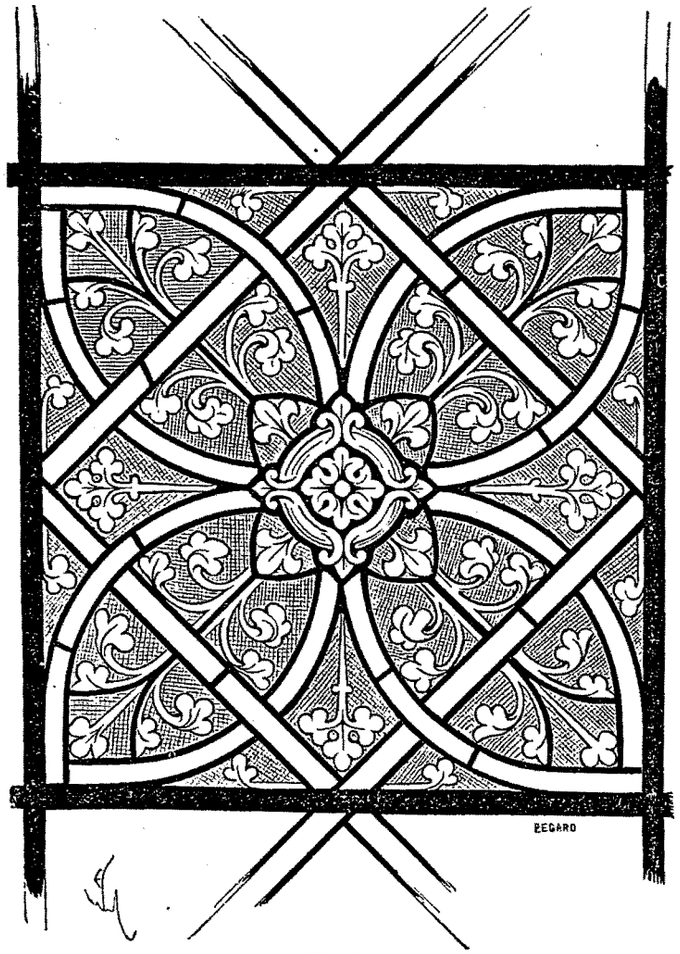


Fig. 666.

Connue des Égyptiens, des Phéniciens, des Juifs, des Assyriens, Mèdes et Perses, la fabrication du verre a été aussi pratiquée par les Romains; toutefois, la véritable peinture sur verre ne remonte qu'au x^e^ siècle. En France, le plus ancien emploi du verre dans les vitraux d'église est à *Newiller* (ancien département du Bas-Rhin); le vitrail de la figure 665 est tiré de l'*église de Boulieu* et appartient au XII^e^ siècle; il est en verre blanc, et c'est la mise en plomb (1) qui forme les dessins. Le vitrail de la

(1) Pour exécuter un vitrail, on trace d'abord le dessin sur une feuille de papier avec l'indication de toutes les divisions de verres et de l'armature en fer qui devra les consolider. Les verres se coupent sur ce dessin, que l'on nomme carton, à l'aide d'un diamant (autrefois ce travail se faisait au fer chaud), et alors ils reçoivent la peinture et la cuisson. Une fois les verres préparés ou cuits, on les réunit entre eux par des tringlettes en plomb soudées entre elles à leur jonction, lesquelles sont fabriquées à l'aide de lingots que l'on étire dans une filière que l'on nomme tire-plomb. Ces tringlettes donnent comme section deux ailes disposées parallèlement l'une à

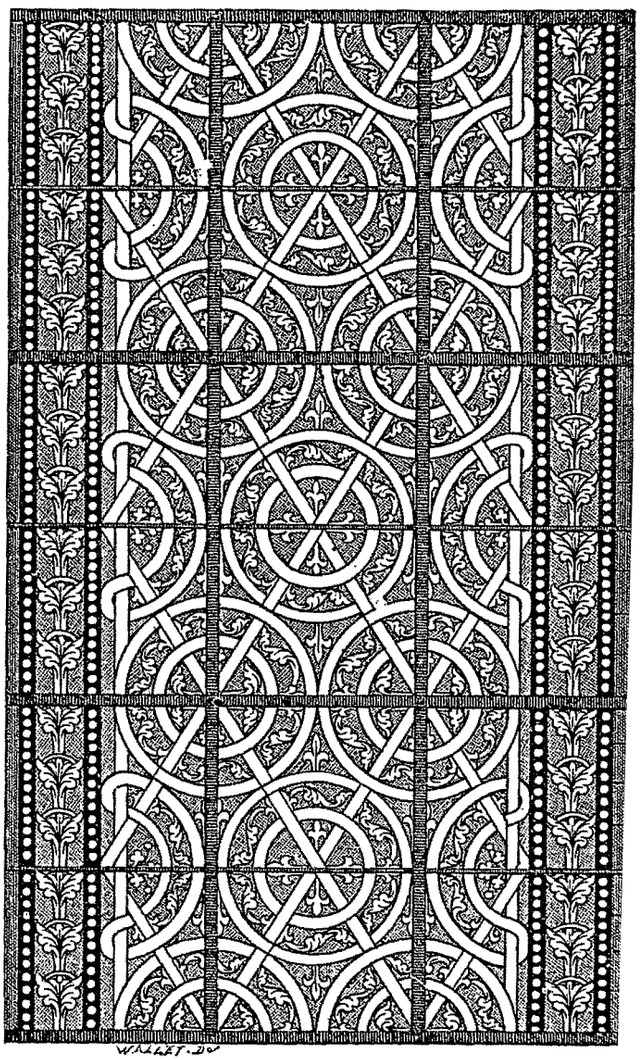


Fig. 667.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

figure 666 provient de la chapelle de la Sainte-Vierge de la *cathédrale d'Auxerre* (XIIIe siècle). Cette petite *grisaille* (1) occupe une large fenêtre et chaque carré porte d'angle en angle 0m55. La disposition est heureuse à tous les points de vue.



Fig. 668.

A *l'abbaye de Saint-Jean aux Bois, près Compiègne*, la disposition est différente (fig. 667); elle n'en est pas moins bien comprise comme réseau et comme valeur de bordure. La fécondité des peintres verriers du XIIIe siècle est si ingénieuse, que l'on pourrait fournir des types à l'infini; on ne peut omettre cependant le beau type de *grisaille* du XIIIe siècle de la figure 668, qui provient de la *cathédrale de Salisbury;* cette ornementation ne diffère en rien de celle de la sculpture de cette époque comme dessin.

Les artistes du XIe siècle peignirent à la fois sur verre teint et sur des verres de couleur; dans le premier cas, ils exprimaient les formes par des traits et des hachures; dans le second, ils épargnaient convenablement le fond pour ménager des clairs, et formaient ensuite les traits et les hachures soit avec des tons noirs, soit avec des nuances de la teinte principale.

Au XIIe siècle, les vitraux se composent de verres, ou teints ou incolores, qui font en quelque sorte le fond du



Fig. 669.

tableau, et de verres avec couleurs appliquées au pinceau, cuites au moufle et servant à marquer le modelé. Ces couleurs appliquées sont presque toujours des gris, des bruns et des noirs sans éclat. Les verres teints dans la masse en rouge, en jaune, en vert, en bleu ou en violet, sont d'un ton magnifique; pas de couleurs pâles ou composées; les vitraux sont en verres de petites dimensions

l'autre et réunies par une traverse continue de l'épaisseur du verre. Au moment de la mise en plomb, on écarte les ailes d'un côté dans toute leur étendue pour y faire pénétrer les verres, et on les rabat ensuite. La cuisson du verre s'exécute souvent plusieurs fois de suite, surtout pour les figures, et l'on cuit au four. Certaines couleurs, comme le jaune, ne se mettent qu'à la deuxième ou troisième cuisson pour qu'elles ne passent pas. On cuit généralement sur une plaque de fonte enduite de craie pour éviter que le verre ne s'attache pas au fer lui-même.

(1) *Grisaille.* On nomme ainsi des vitraux où l'on n'emploie que du brun et du jaune pour le motif principal, quelquefois de la couleur pour la bordure seulement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

agencés dans des plombs qui dessinent les principaux motifs.

Au XIIIe siècle, la disposition se compose de cartouches renfermant des sujets disposés sur un fond réticulé (fig. 669), à bordures de feuillages; ces vitraux sont le plus souvent disposés dans les fenêtres des basses nefs et de l'abside, tandis que, pour les fenêtres de la grande nef, on peint des figures, soit de proportions ordinaires, soit de proportions colossales qui remplissent le panneau aux dépens du fond en mosaïque; elles participent du caractère de la sculpture de la même époque. Les cartouches ou médaillons sont disposés les uns au-dessus des autres dans le sens de la hauteur sur un rang ou sur deux. Tel est le *vitrail du martyre de saint Étienne*, à la cathédrale de Bourges (fig. 669), qui appartient à la fin du XIIIe siècle. Fond des médaillons, bleu; mosaïque et entourage des médaillons, rouge, avec un peu de bleu et de jaune; bordure: les fleurons en coloris rouge, jaune, vert et violet sur fond bleu. Les tons sont plus vigoureux aux ombres des parties hautes qu'à celles des parties basses. Les figures sont à peu près placées sur le même plan, comme un bas-relief, et ont la même valeur que les fonds, de telle sorte que l'effet général conserve son unité. Au XIVe siècle, l'exécution est plus savante, le dessin plus correct, les modelés plus poussés, au lieu de s'en tenir à un trait. Certaines fenêtres conservent encore le système



Fig. 670.



Fig. 671.

de médaillons; mais, peu à peu, on adopte le parti des grandes figures s'élevant sur un piédestal et couronnées



Fig. 674.

d'un dais dans le goût de l'architecture de l'époque. On abandonne les fonds en mosaïque pour adopter les fonds rouges et bleus, mais quelquefois damassés.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Au xve siècle, les vitraux deviennent des tableaux remarquables par leurs détails et par la recherche de l'expression ; l'effet est médiocre et dépourvu d'harmonie.

L'emploi de l'architecture et de la sculpture domine

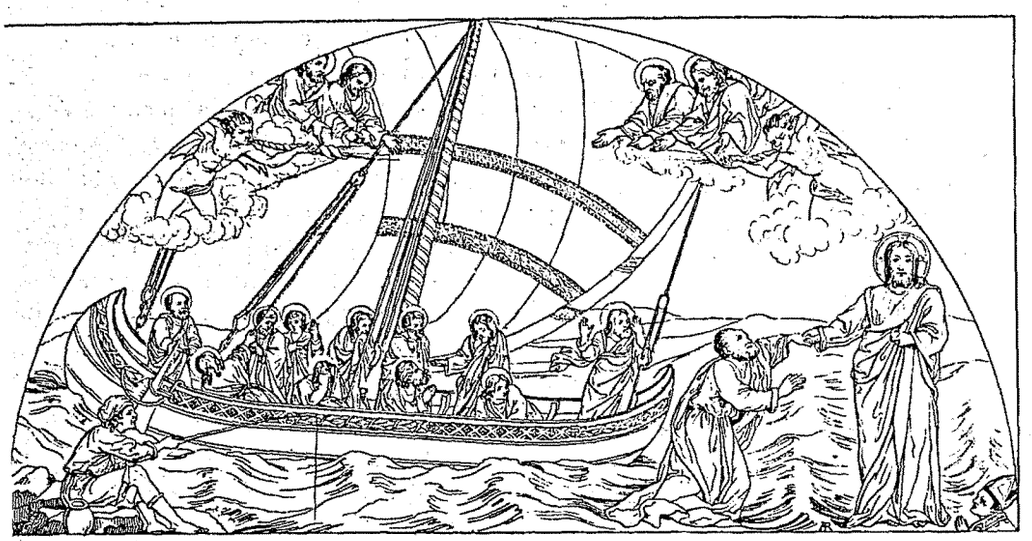


Fig. 672.

ur la peinture dans l'art du xie siècle. Les types de gures de ce temps sont excessivement rares pour le ne siècle; on peut présenter en France un fragment de la *hapelle du Liget* (fig. 670). On voit que la tradition byantine persiste, comme exécution; voici quelques indiations de couleurs : la chasuble (1) une clair avec ornements bruns, le apuchon rabattu vert, la robe blanc, e manipule et le nimbe rouge clair; le essin est soutenu d'un trait brun.

L'architecture s'ajoure de plus en lus; il faut aller en Italie, et même n Sicile, où, sous l'impulsion des rois ormands, s'élèvent diverses églises, our trouver encore la structure byantine qui offre plus de surfaces aux osaïques ; telle est *Santa Maria ell' Ammiraglio de Palerme* (fig. 550), t nombre d'autres églises du même ays. A Florence, au xiiie siècle, le yzantinisme lutte avec le réalisme; ême chez Giovanni Cimabué (1240?-302?), dont la *madone* (fig. 671) fut ortée triomphalement en procession e l'atelier à l'église Santa-Maria-Novella (2), en 1280. Si vie et la nature arrivent, c'est dans une si faible mesure, qu'on s'accorde à dire que, jusqu'alors, ce maître avait respecté la tradition.

Celui qui devait rompre nettement avec le formalisme byzantin fut élève de ce Cimabué et naquit près de Florence, Ambrogio di Bondone, surnommé Ambrogiotto, puis Giotto (1276-1337). En 1298, sur l'invitation du cardinal Stefaneschi, neveu d'Urbain, il est à Rome; la figure 672 représente saint Pierre marchant sur les eaux, qu'il fit pour l'*église della Navicella*, et qui est exécutée en mosaïque (largeur, 3m30, hauteur, 2 mètres).

Ses œuvres sont nombreuses à Rome, Florence, Naples, Vérone, Ravenne, Milan, Pise, et surtout à Padoue, où l'on voit encore la décoration de la chapelle Madonna dell' Arena, son œuvre la plus importante. On connaît l'époque où ces peintures furent exécutées, parce qu'on sait que Giotto se rencontra dans cette ville en 1306 avec Alighieri, son

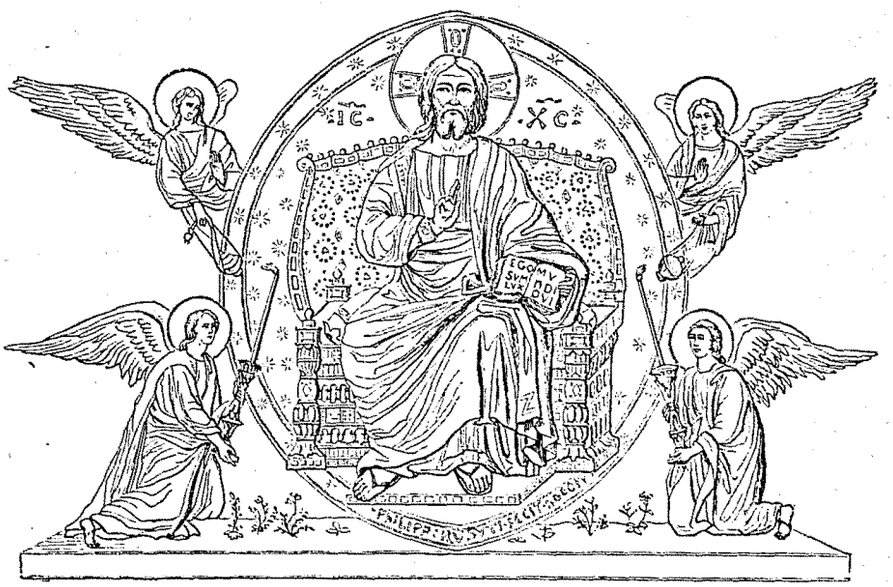


Fig. 673.

ami, peut-être son inspirateur; il fixa ainsi, comme le poète, célèbre dans la littérature, les destinées de l'art italien; ses compositions devinrent les thèmes courants de ses élèves et de bien d'autres peintres pour des œuvres analogues. Les figures, nobles, un peu trapues,

(1) *Chasuble* (du latin *casula*, diminutif de *casa*, hutte), vêtement de cérémonie des prêtres : sa forme a été estropiée plus tard.
(2) Chapelle Rucellai; peinture à la détrempe sur bois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sont plutôt expressives que belles; le front est large, les mâchoires sont épaisses, les yeux sont longs et



Fig. 673.

bridés; la peinture est traitée par des à-plats, avec peu de modelé : elle est comme pour décorer une surface et non pour faire tableau.

On pense bien que l'on ne fera pas ici l'histoire de la peinture et des peintres; on ne peut que présenter quelques aperçus généraux. L'Europe centrale posséda alors un art chrétien de peinture qui différait absolument de celui de l'Italie; elle s'était trouvée moins en contact qu'elle avec l'Orient; la patience et l'observation remplacèrent l'inspiration, l'imitation minutieuse des détails l'emporta sur l'idée générale. Johann Van Eyck (1370-1441) est considéré comme un des maîtres principaux de la Flandre. Sa *Vierge du musée de Vienne* (fig. 673), debout, avec de longs cheveux blonds, couverte d'un manteau bleu, serre l'enfant dans ses bras; dans l'encadrement, Dieu le Père, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, Adam et Ève. Le panneau de triptyque de la figure 674 est attribué à Hugo Van der Goes (mort en 1478). C'est le naturalisme qui domine dans cette composition, où les accessoires jouent un très grand rôle.

Les travaux de peinture en mosaïque (1) se continuèrent sans interruption à Rome, depuis Giotto au XIVe siècle, dans les grandes églises, et même à l'extérieur; la *façade de Sainte-Marie-Majeure* (fig. 675) en présente un type des plus intéressants dû à un artiste dont on ne connaît que cet excellent ouvrage : Filippo Rusuti. Le Christ est vêtu d'une tunique rouge aux lumières d'or et d'une toge en drap d'or; il est assis sur un trône somptueux, au centre d'une gloire bleue étoilée d'or; il bénit de la main droite, et, de la main gauche, il tient un livre ouvert sur les mots EGO SVM LVX MVNDI QVI, alternativement blancs et rouges; deux anges thuriféraires, deux autres portant des flambeaux; la figure ne donne pas les symboles des Évangélistes, Marie, Jean-Baptiste, Pierre, André et Matthieu, qui se tiennent par groupes égaux.

Parmi les successeurs de Giotto, en Italie, il faut citer : Andrea di Cione dit Orcagna (1308-1368), lequel n'est décidément pas l'auteur du Triomphe de la Mort, du Campo-Santo de Pise, que l'on attribue maintenant à Francesco da Volterra (1372); Spino Spinelli (1333?-1410), qui décora le Campo-Santo, San-Miniato de Florence et le palais public de Sienne; Giotto di Maestro Stefano dit Giottino (1324-1368), etc., etc.

(1) Voyez la note 1, page 106.



Fig. 676.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La manière de faire du Moyen âge se transforma peu à peu en ce sens, intéressant pour nous, que l'expression, la vie, le modelé délicat des visages, la pâleur tendre des carnations, l'aisance familière des mouvements, le groupement clair des figures, l'étude de la perspective, de l'architecture et des paysages dans les fonds, compensèrent l'abandon du parti pris de figures peu modelées et sculpturales, des gestes précis, mais raides, d'une couleur insuffisante et d'accessoires de convention. Gentile di Niccolo di Giovanni di Maso, ou plutôt Gentile da



Fig. 677.

Fabriano (1370-1450?), Fra Giovanni da Fiesole (1387-1455), Vittore Pisano, dont on a déjà cité les médailles, Tommaso di Giovanni di ser Guidi Masaccio (1402-1443), Fra Filippo Lippi (1406-1469), Benozzo Gozzoli (1420-1497), Andrea del Verocchio, aussi statuaire (1435-1488), Sandro Botticelli (1447-1518), nous amènent à Domenico Ghirlandajo (1449-1494). Chez lui l'entente de la composition monumentale, la liberté de l'arrangement des groupes, l'expression des figures idéales et de celles des assistants, se montrent, surtout au chœur de Santa-Maria-Novella, à Florence, malheureusement dans un état avancé de dégradation; la *Nativité de la Vierge* (fig.676) (1) est un des sujets de ces fresques; ses tableaux n'offrent pas les mêmes qualités.

Pietro Vannucci, dit Perugino (1446-1524), a été célèbre de son temps; ses productions furent l'objet d'un véritable commerce dans tous les pays, car il se trouva des premiers peintres italiens à employer la peinture à l'huile avec la même habileté que les Flamands. Andrea Mantegna (1431-1506) termine la série des représentants de cet art si intéressant de la peinture décorative italienne du XVe siècle (1).



Fig. 678.

Les musées ne peuvent en donner une idée, puisque ces œuvres font, pour la plupart, partie intégrante des édifices; de plus, une bonne moitié est défigurée par le temps. Nul peintre n'est plus facile à reconnaître que Perugino, quoique son œuvre soit considérable; il se répète fréquemment et ses personnages reprennent des attitudes qui lui sont familières, dont on peut se faire une idée dans le tableau de notre figure 677. La *Vierge* est assise au milieu d'une gloire, tenant l'enfant Jésus, entouré de chérubins; saint Michel, sainte Catherine, sainte Apollonie et saint Jean l'Évangéliste (académie des beaux-arts de

(1) Remarquer l'architecture qui donne une idée de l'état de cet art en Italie, à cette époque (1490).

(1) *Trecentisti, quattrocentisti,* c'est ainsi que l'on distingue quelquefois les artistes peintres ayant travaillé de mil *trois cent* à mil *quatre cent* quatre-vingt-dix-neuf.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Bologne). Il en est de même pour Mantegna : attitudes plastiques, contours secs, draperies serrées, jambes longues, recherche d'architectures magnifiques, belles guirlandes de fruits, perspectives osées, sont autant de points où il reste le même.

En avançant dans l'ordre historique, on peut citer deux peintres que l'on doit considérer comme ayant

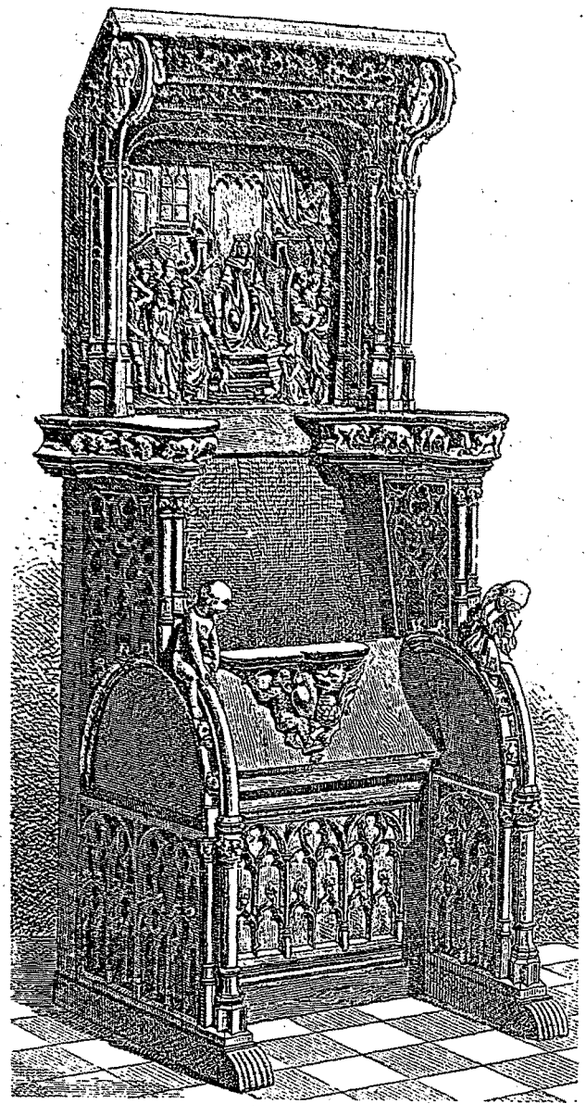


Fig. 679.

donné une direction considérable à la peinture à Venise : Gentile Bellini (1421-1507) et son frère Giovanni Bellini (1427-1516). On remarque chez le premier les grandes scènes de personnages nombreux et vivants, et, chez le second, le charme de figures parfaites et de créations poétiques; on ne peut considérer une des nombreuses Vierges de ce dernier sans être pénétré d'une singulière tendresse.

Mais l'heure suprême de l'affranchissement du passé sonne avec le Florentin Leonardo da Vinci (1452-1519); doué d'une organisation exceptionnelle, il réussit dans tous les exercices du corps, aussi bien que dans ceux de l'esprit; musicien, il sait charmer le duc Luigi Sforza, à Milan, qui se l'attacha ; il invente des systèmes de fortifications et des engins militaires; il fait des traités de perspective, d'anatomie; il est aussi architecte à Pavie. C'est à Florence qu'il fit le tableau de la *Vierge sur les genoux de sainte Anne* (fig. 678), qui est au musée du Louvre. Mais au milieu d'œuvres considérables, qu'il serait trop long de détailler ici, la plus importante est la célèbre Cène du réfectoire de Santa-Maria delle Grazie, à Milan (1499); c'est la fin du xv^e^ siècle et l'aurore du xvi^e^!

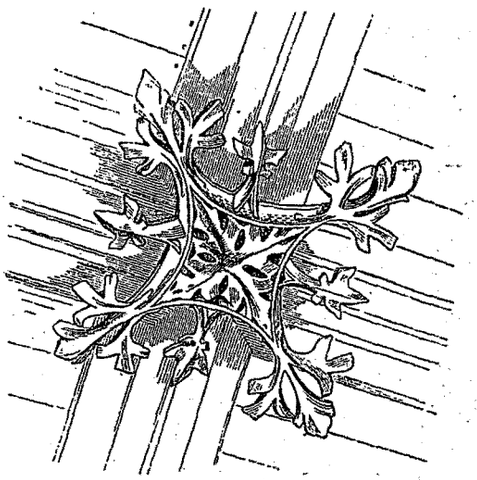


Fig. 680.

Ce qu'on n'a peut-être pas suffisamment signalé dans cette immense page, c'est sa véritable entente décorative; aucune reproduction ne peut en donner une idée. C'est en entrant par l'extrémité opposée, en la voyant, avec la voûte, au-dessus d'un soubassement et avec son entourage, qu'elle se présente aux yeux surpris, malgré ses restaurations et son mauvais état, comme une des œuvres des plus puissantes et des mieux à la juste mesure qui aient été conçues en peinture. Il suffit de se retourner pour sentir la distance incommensurable et l'insuffisance de la fresque de Giov. Donato Montorfano (1495), la Descente de croix, qui fait symétrie. Ici le véritable génie, là, la médiocrité..... La Cène de Vinci fait corps avec le vaisseau et l'anime de son émouvante expression; l'autre œuvre, quoique très bien conservée, n'est que du métier.

Des esprits aussi ingénieux dans l'architecture, dans la sculpture et dans la peinture, devaient posséder les mêmes qualités dans la menuiserie, dans la ferronnerie et dans les objets usuels; on va en conséquence en examiner quelques types.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les ouvrages de menuiserie antérieurs au xv^e siècle sont excessivement rares, soit à cause de leur nature fragile, soit parce qu'ils ont été, le plus souvent, sacrifiés à d'autres dans le goût du jour.

Avant le xiii^e siècle, les meubles étaient fabriqués par les charpentiers et *huchiers* qui, plus tard, devinrent

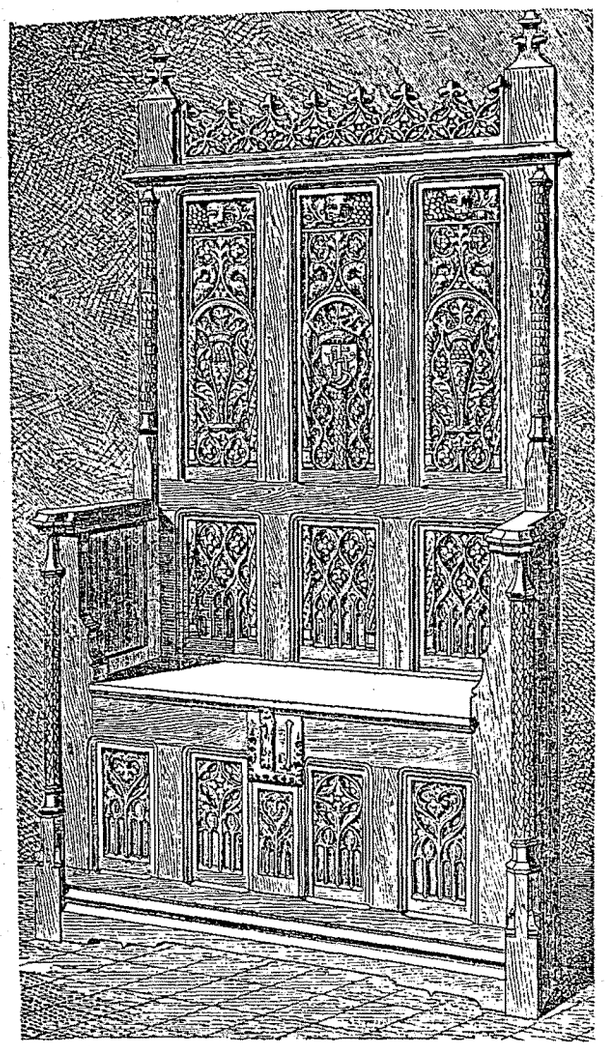


Fig. 681.

menuisiers; tous se faisaient en assemblages, et les collages n'étaient admis que pour la marqueterie et pour les applications de peaux ou de toiles peintes sur les panneaux.

Figure 679 : *stalle* de grand dignitaire de l'église, de la collection de Rothschild (xv^e siècle). On y remarque : la partie inférieure munie de son siège qui s'abat et se relève, montrant l'appendice nommé *miséricorde*, qui servait à se reposer presque debout, orné du combat d'un homme avec un monstre; les *accoudoirs* décorés de quadrupèdes et de personnages marchant à quatre pattes; le *dossier* enrichi d'un bas-relief représentant le jugement de Salomon; enfin le *dais*, dont les volutes sont accompagnées d'anges sonnant de la trompette. Remarquer que le contour du devant de la stalle affecte, par une moulure qui se profile sur les côtés, le mouvement demi-circulaire du siège qui s'élève et se rabat. C'est ainsi que la décoration elle-même procède de la construction.

Figure 680 : *rosace* en bois, masquant la rencontre d'une filière avec une courbe dans la voûte en bois de la grande salle du Palais de Justice de Dijon (xv^e siècle). C'est un type de l'habileté des charpentiers du Moyen âge.

Figure 681 : *chaire* (1) *à deux places* de la fin du xv^e siècle, appartenant à M. Vallat, sculpteur. Ce meuble présente un grand intérêt, en ce sens qu'il indique d'une manière très précise une structure sagement combinée. En réalité, il ne se compose que de montants et de traverses au milieu desquels sont enchâssés des panneaux sculptés. Les angles sont décorés de colonnes enrichies d'un *réseau de feuilles superposées*. Dans le panneau du milieu du dossier se voit un chiffre, probablement du propriétaire; de grandes *fleurs de lis* feuillagées dans les deux autres. Comme d'habitude, le corps du bas sert de coffre fermé par une serrure à *oberonnière*, c'est-à-dire composée d'une tige aplatie qui se relie au couvercle par une charnière, dont un des côtés allongé se plaque contre la serrure dans laquelle il pénètre par une sorte de gâche mobile, qui se nomme *oberon*. Remarquer les profils découpés de la traverse au-dessous et des deux montants qui accompagnent le siège.

Les chaires de cette nature étaient adossées à la muraille, puisque leur dossier n'est jamais ouvragé dans le revers postérieur, et l'on plaçait au besoin devant elles une table mobile pour le repas. Le coffre au-dessous servait pour les provisions et pour mettre les objets fragiles pendant les déplacements multiples des seigneurs (2). Quant à celles analogues et à une seule place, (trop souvent nommées à tort chaires seigneuriales, car celles-ci étaient beaucoup plus riches et montées sur gradins), leur usage habituel se rapportait à des besoins beaucoup plus prosaïques. Placées contre le mur, au fond d'un espace réservé à côté du lit dans la *ruelle* ainsi formée, le panneau du haut s'abattant comme une table sur les accoudoirs, elles n'étaient réellement que des tables de nuit. Inutile d'insister sur l'emploi du coffre au-dessous dans des habitations et même dans des châteaux qui ne possédaient de privés qu'à l'extérieur.

(1) *Chaire* ou *chaise*, de *chay-ère*, *chey-ère* et *chère*.

(2) L'auteur possède une chaire à trois places et à coffre du xvi^e siècle dans laquelle le panneau du dossier s'abat sur les accoudoirs, de façon à former dressoir lorsque la salle où est placée la chaire est consacrée à de grands repas.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

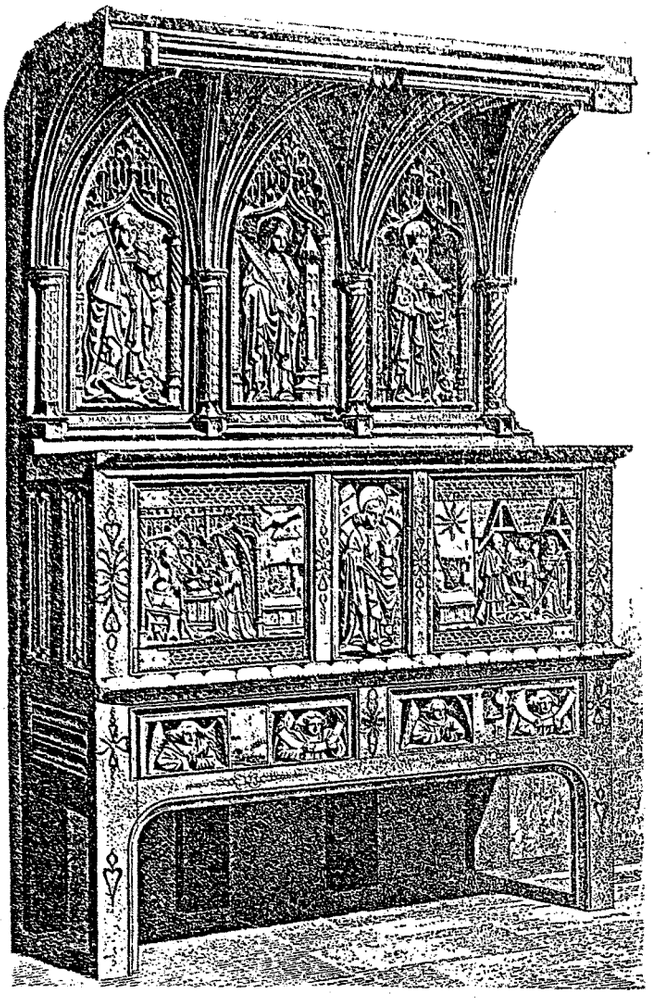


Fig. 682.

Figure 682 : *dressoir* de sacristie de la collection Basilewski (xv^e^ siècle). Il y avait des dressoirs pour les édifices religieux et pour les châteaux. Ces derniers étaient des sortes d'étagères sur lesquelles on étalait les pièces d'orfèvrerie et les objets rares et curieux. C'étaient les meubles par excellence du Moyen âge; mais, si leur forme était arbitraire, le nombre des degrés qui les supportaient était subordonné au rang du propriétaire. La veuve de Charles le Téméraire n'avait que quatre degrés à son dressoir, tandis que sa fille Marie, duchesse de Bourgogne, en avait cinq...

Le dressoir de notre figure nous montre, sur la partie centrale, sainte Anne, et, de chaque côté, deux bas-reliefs représentant l'Annonciation et l'Adoration des bergers; au-dessous est une frise composée de quatre bustes d'anges. La partie supérieure, au-dessus du dais, agencé d'une manière très adroite par des nervures que supportent quatre colonnettes, est ainsi divisée en trois panneaux dans lesquels sont placées *sainte Marguerite, sainte Barbe et sainte Catherine.* Tous les personnages et les ornements d'architecture sont revêtus de couleurs encore brillantes qui permettent de se rendre compte de l'effet décoratif de certains meubles peints de cette époque.

Observer, sur les côtés du coffre, ces panneaux formés comme des *parchemins repliés sur eux-mêmes,* motif employé habituellement pour le remplissage des panneaux les plus simples au xv^e^ siècle.

Les bandes ajourées qui se relient aux charnières des deux vantaux, où sont représentées l'Annonciation et l'Adoration des bergers, étaient appliquées sur du drap rouge, ainsi que les principaux ferrements, blanchis eux-mêmes par l'étamage. On obtenait ainsi, à peu de frais, un supplément de décoration d'un effet agréable.

Dans l'étude du mobilier du Moyen âge, il ne faut pas oublier qu'il ne se composait que de meubles portatifs qui suivaient le propriétaire dans ses déplacements incessants; lits, bancs, tables, dressoirs étaient transportés sur des chariots ou à dos de mulet. Les tentures déroulées se clouaient sur de nouvelles parois, et on déballait les menus objets des coffres ayant servi à les transporter, lesquels, garnis de coussins, devenaient des sièges. Ainsi s'explique le luxe relatif

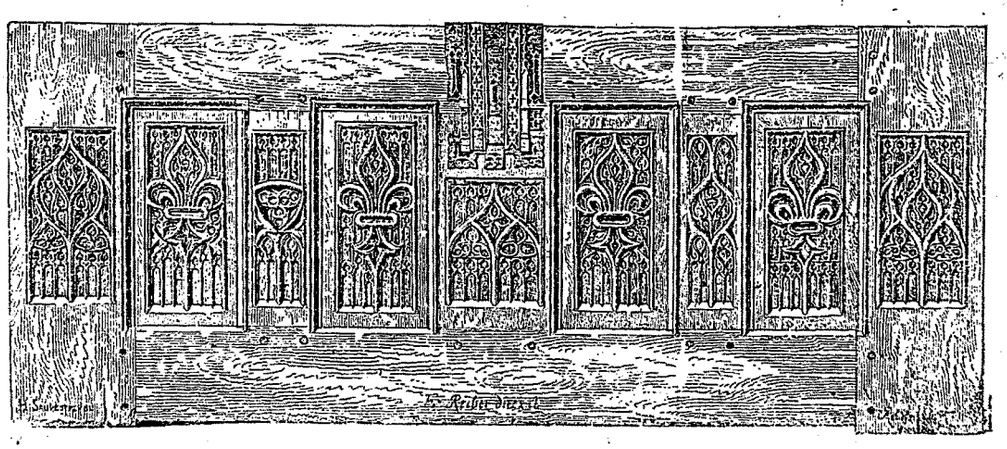


Fig. 683.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de ces *coffres* que l'on nomme quelquefois bahuts (1). On a choisi celui de la figure 683, parce qu'il fournit le type le plus ordinaire des ajours des fenêtres au XV^e siècle, avec ces arrangements de courbes et contre-courbes dont nous avons parlé (2), et même leur combinaison en *fleurs de lis*. La serrure est de l'arrangement habituel à ce genre de meubles.

La figure 684 (fin du XV^e siècle) vient des *stalles de l'église Sainte-Gertrude de Louvain*. C'est ainsi qu'à cette époque les arrangements décoratifs étaient compris dans les Flan-

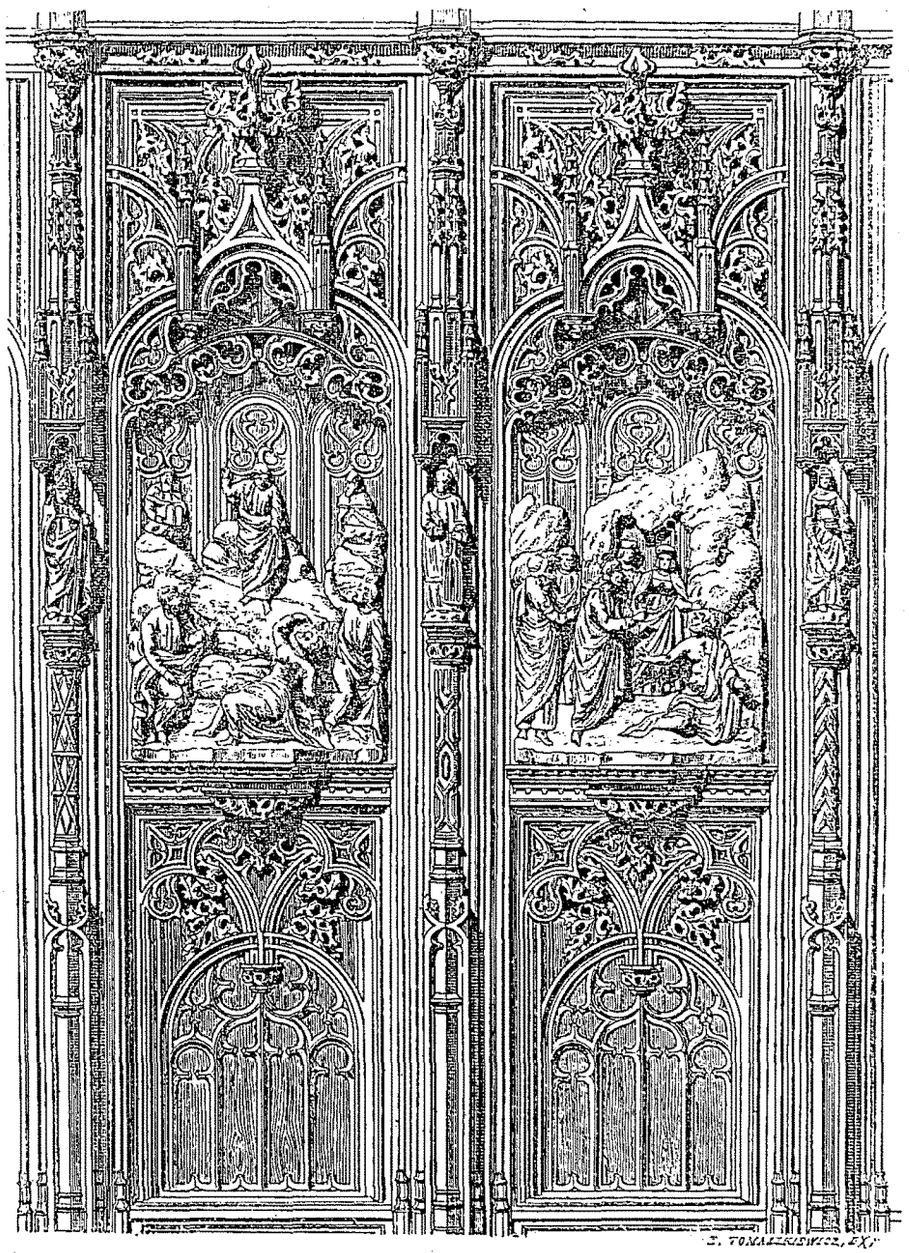


Fig. 684.

dres aussi bien pour la pierre que pour le bois (3). La courbure ogivale ne reparaît pour ainsi dire que dans les arcades principales; les combinaisons les plus tourmentées s'enchevêtrent et se superposent. Il n'est peut-être pas de monuments qui aient donné lieu à plus de controverses : certains, ne voyant que l'industrie merveilleuse des artistes, apprécient ces œuvres au plus haut degré; d'autres, au contraire, parlent de décadence. La vérité est comme toujours entre les deux jugements; sans doute, l'esprit trop ingénieux du moyen âge l'a conduit à l'excès

(1) Le bahut est un coffre dont le couvercle est arrondi.
(2) Page 173 et figure 560.
(3) Voyez le tombeau de Marguerite d'Autriche, figure 567, et la figure 647.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

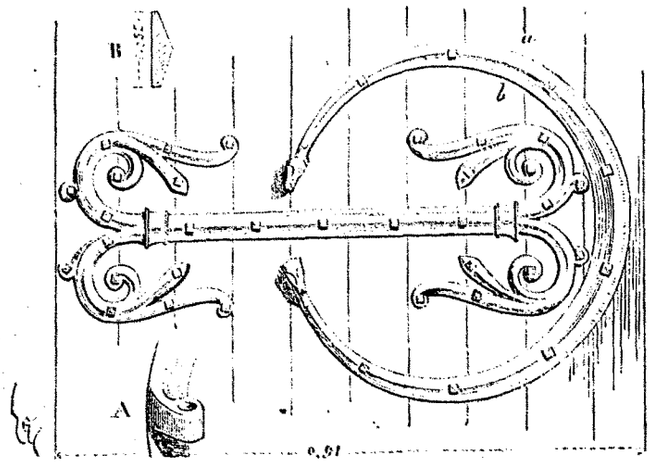


Fig. 685.

de se créer à lui-même des difficultés pratiques, pour montrer qu'il était assez habile pour en avoir raison; d'un autre côté, quel est le critérium de la décadence? Qui en sera juge? Tant qu'une œuvre montre du goût et de la recherche, elle s'approche de l'art; se montrer exclusif de certaines formes, c'est se refuser bien des ressources.

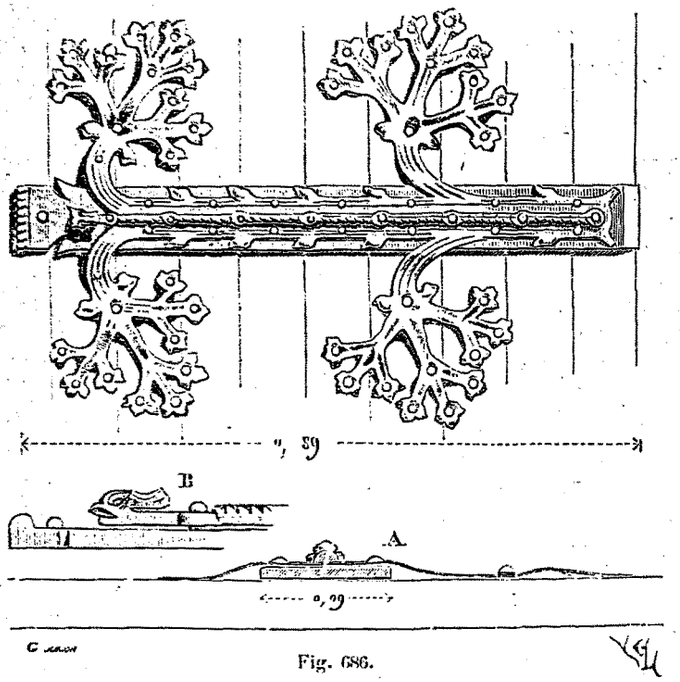


Fig. 686.

Le travail du fer remonte à une grande antiquité; cependant, la résistance de ce métal paraît n'avoir pu lui donner des applications ornementales que dans une période relativement rapprochée; jusqu'alors il n'avait été employé qu'aux armes, ou à de menus objets, tels que des clefs. Les *pentures*(1) *de l'église d'Ébreuil* (Allier), du commencement du XIIe siècle (fig. 685), sont intéressantes autant pour leur forme que par leur exécution. Le collet en forme de C qui passe au travers du bois, est

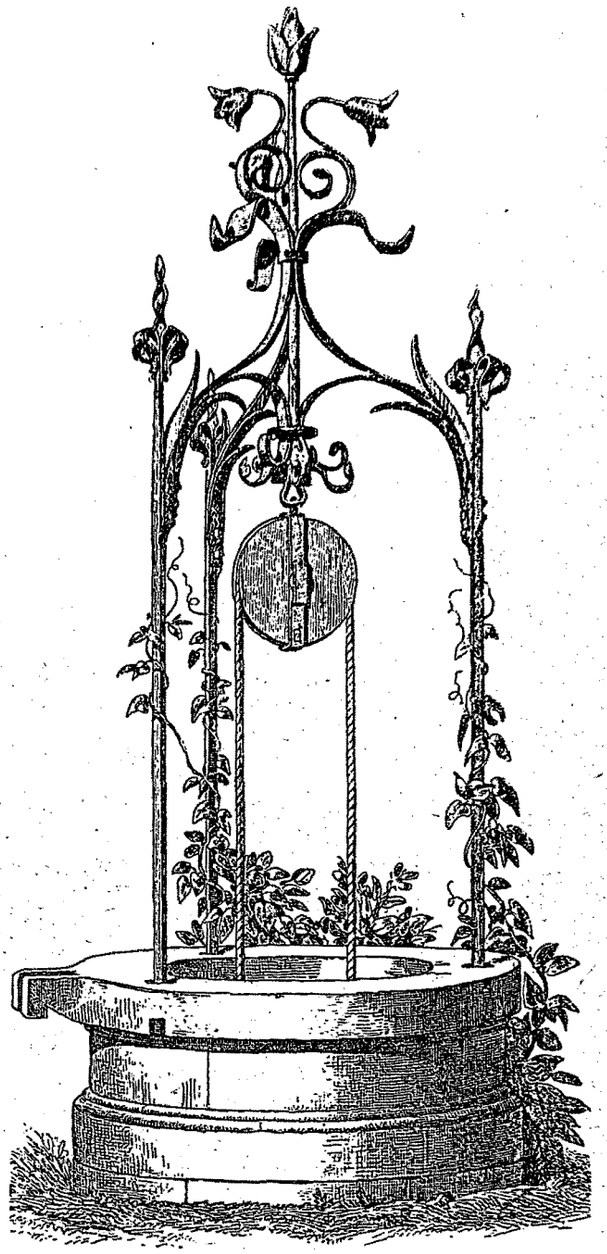


Fig. 687.

(1) *Pentures;* ferrements en forme d'ornements destinés à consolider les ais d'une porte; les ais ou planches des portes du Moyen âge étant fixés sur un système de bâtis en assemblage, furent ainsi consolidés en même temps que la surface, absolument lisse de l'extérieur, se trouva décorée d'une manière ingénieuse. Aussitôt que la menuiserie des portes devint plus ouvragée, elle se couvrit de moulures, puis de sculptures, et les pentures furent abandonnées.

V. Viollet-le-Duc, *Dict. d'Archit.*, t. VIII, *Serrurerie*, et t. VI, *Grille* (pour les fig. 685, 686 et 688).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

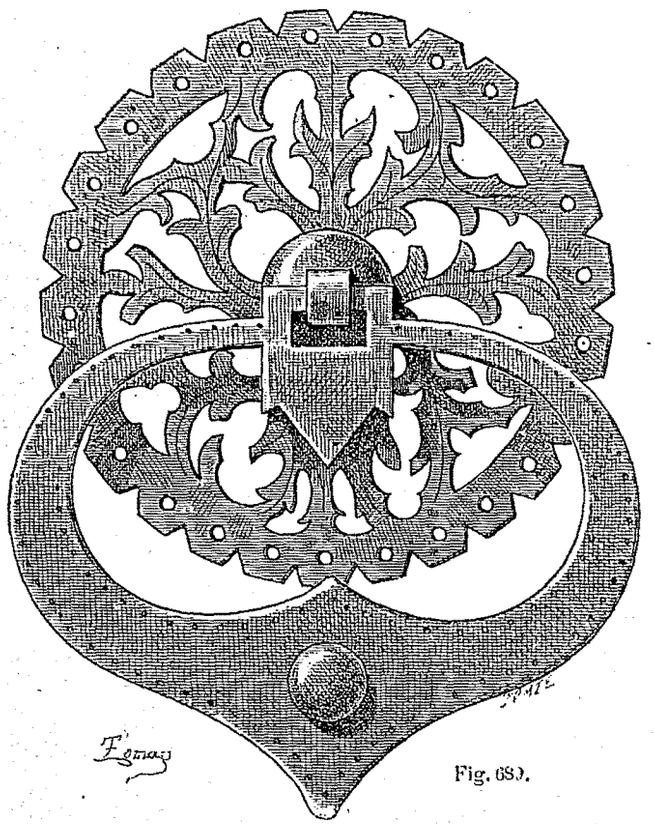


Fig. 689.

soudé, ainsi que l'indique le détail A ; en B est une section d'une branche selon *a b*. Les applications sont nombreuses à partir de cette époque.

Figure 686 : fragment de *pentures* d'une maison à Gallardon (Eure-et-Loir), du commencement du xve siècle ; une feuille de fer découpée s'applique sur le corps même de la penture ; A et B sont des coupes indiquant les épaisseurs superposées.

Figure 687 : *armature des puits de l'hôtel de Cluny*, Paris (xve siècle).

Figure 688 : *grille* du xve siècle *dans* les magasins de *l'église* abbatiale de *Saint-Denis*. Des brinlilles sont appliquées entre et contre les monants, du côté de la face la plus en vue ; les ornements sont enlevés à chaud au moyen d'une *étampe* (matrice en fer trempé dans laquelle on a gravé la contre-épreuve) ; des coups de poinçons décorent les arêtes. On devra remarquer : 1° que les raccords des parties accessoires des rinceaux se font, soit sur un lien, soit par une sorte de ressaut ; 2° que la forme des fleurons de terminaison est celle, typique de cette époque, qu'on a déjà vue dans les figures 586, 666 et 668, sculpture et peinture. Un thème décoratif une fois trouvé, on l'emploie jusqu'à lassitude.

Figure 689 : *anneau de coffre*, travail espagnol du xve siècle, provenant de la collection Manheim.

Figure 690 : *serrure de coffre*, du xve siècle ; le personnage est un rustique saint Georges, tout bardé de flèches. Les ajours se détachent sur un drap rouge appliqué sous la feuille de fer, formant la cloison de la serrure.

Il faut savoir accorder aux artistes de ce temps que, dans leurs ouvrages, tout en épousant les formes décoratives à la mode, ils emploient le fer comme il doit se comporter : les effets qu'ils tirent de ce métal ne pourraient être fournis par aucun autre, et c'est ce qui en constitue le mérite. Malheureusement, comme toujours,

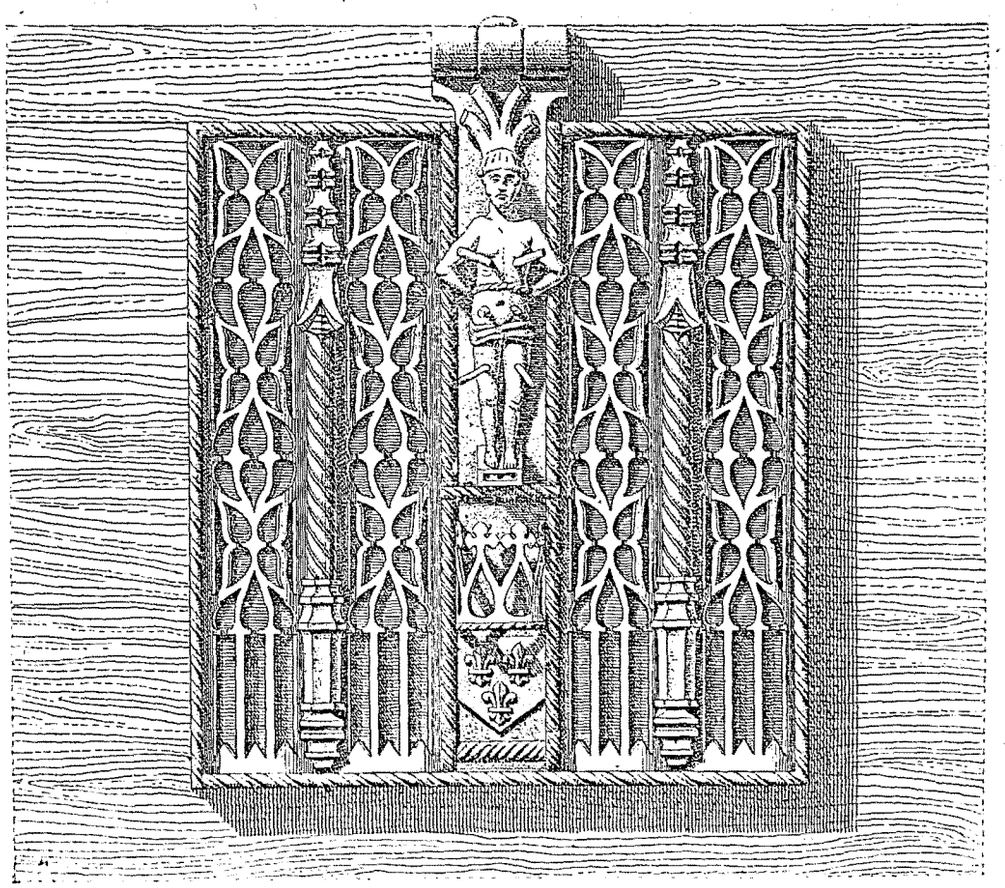


Fig. 690.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

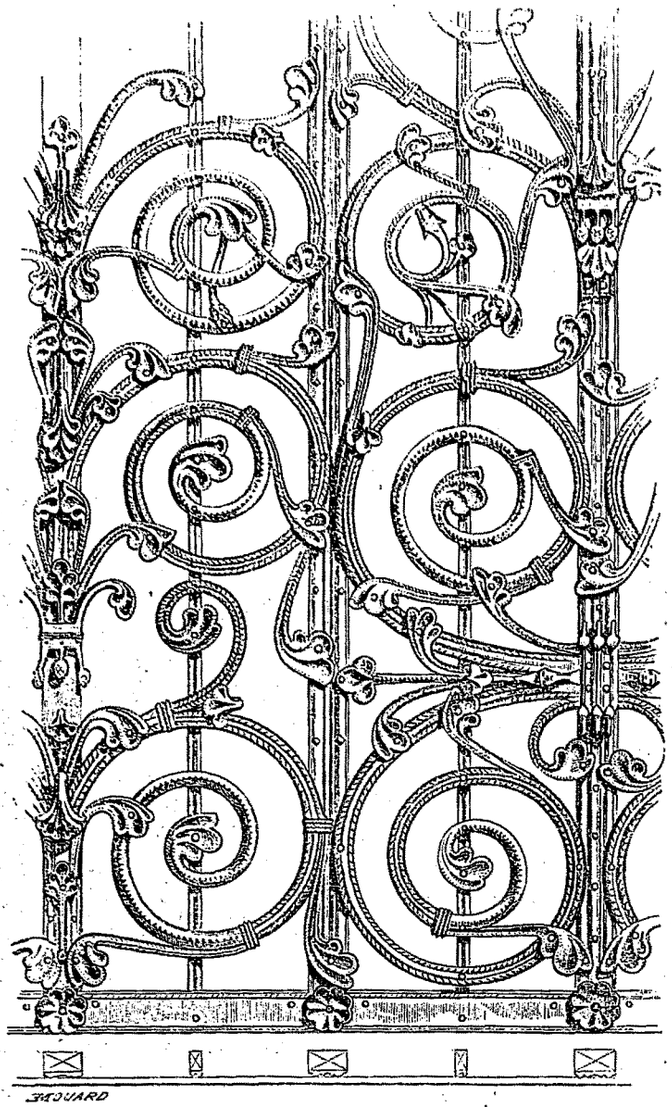


Fig. 688.

l'habileté extrême dans l'exécution entraîne à oublier les principes primordiaux de l'art, et c'est ainsi que, lorsqu'on arrive à la ferronnerie de la fin du xv^e^ siècle, on lui voit imiter les formes de l'architecture et de la statuaire. Ainsi est une des portes d'une *armoire de l'abbaye de Saint-Loup, à Troyes* (fig. 691).

Est-il un objet usuel qui justifie mieux l'emploi du fer que ces *hastiers* (1), qui servaient dans les cheminées du Moyen âge à supporter les énormes bûches, et en même temps à un service culinaire ingénieux (fig. 692)? Les divers ustensiles, fourchettes, cuillers, pinces, E, F, G, s'accrochent en A, B; de la braise placée dans une corbeille C, pour échauffer un récipient quelconque, se place

(1) *Hastiers, contre-hastiers* ou *contre-hâtiers,* chenets de cuisine avec tige et crampons destinés à porter plusieurs broches (hastes).



Fig. 691.

dans le support D; plus bas sont des crochets pour supporter les broches à rôtir; c'est un outillage complet. Si ce genre de chenets monte en grade jusqu'à la salle de réception, les accessoires disparaissent et un luxe de

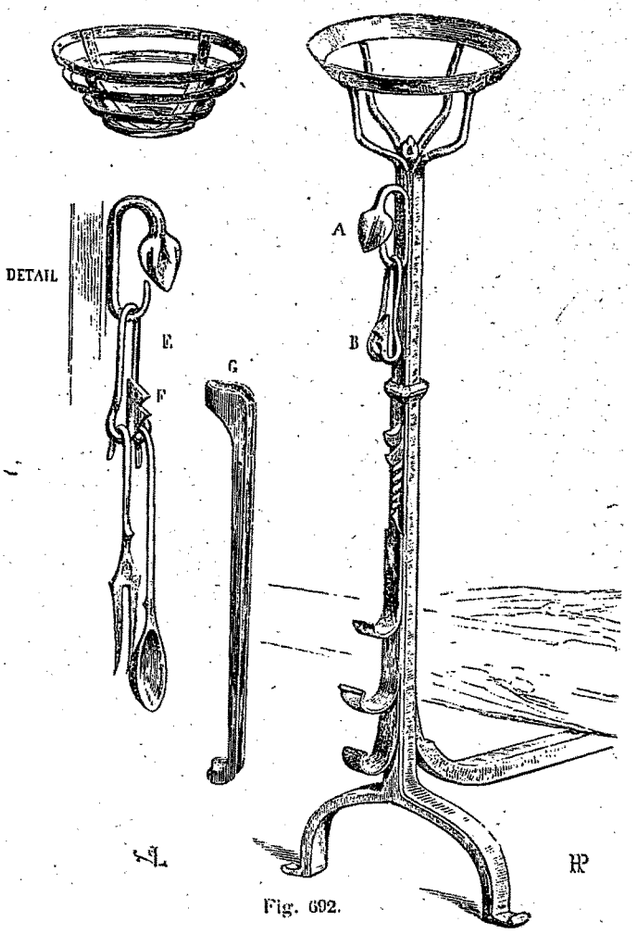


Fig. 692.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

décor particulier vient l'enrichir, toujours avec les ressources de l'habileté de l'artisan ; on le nomme alors *landier* (1) ; en voici un exemple dans la figure 693, lequel probablement a appartenu à l'abbaye de Vézelay et est antérieur au XV^e siècle. S'il s'agit d'un autre accessoire de cheminée, la *crémaillère* (fig. 694), il est impossible de rencontrer un agencement plus ingénieux, plus décoratif et exécuté avec plus d'adresse. Dans les climats où la cheminée est presque un mythe, nous allons nous trouver en présence d'un nouvel ustensile, le *brasero*, conçu aussi avec entente entre la structure et la destination ; celui de la figure 695, en bronze, est d'un travail espagnol et appartient peut-être au XIII^e siècle.

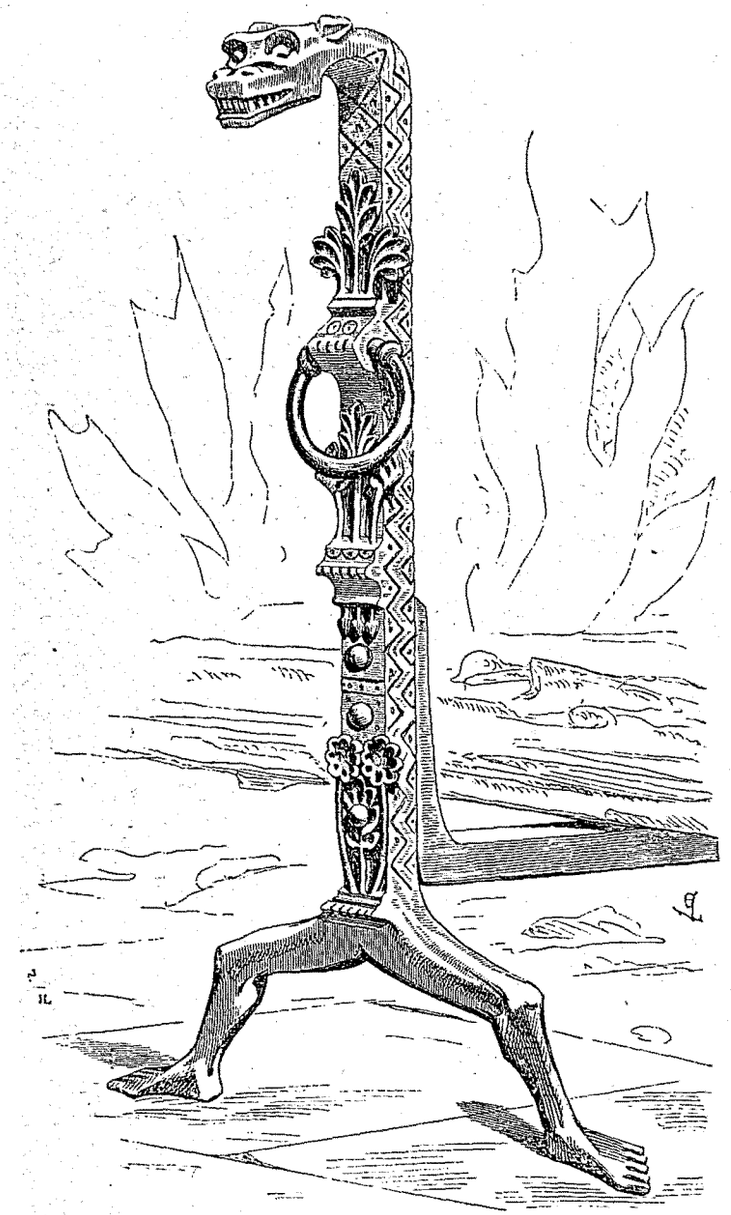


Fig. 693.

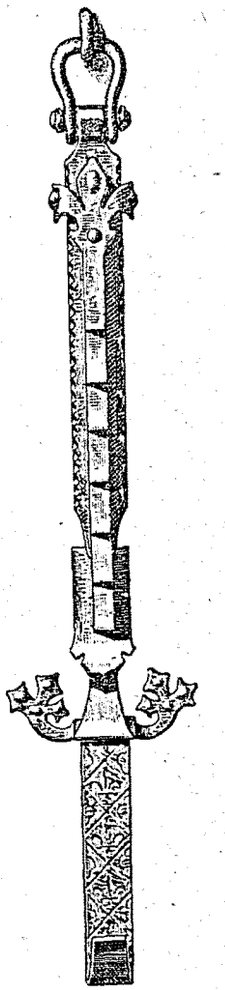


Fig. 694.

(1) *Landier*, ustensile composé d'un *chenet* qui sert à tenir le bois assez élevé dans le foyer pour que la combustion fonctionne, et d'une grande tige verticale. La forme primitive de ce mot est *andier, andei, ander*, de l'anglais *handiron*.

V. VIOLLET-LE-DUC, *Dict. du Mobilier*, t. I : *Landier* (pour les figures 692 et 693).

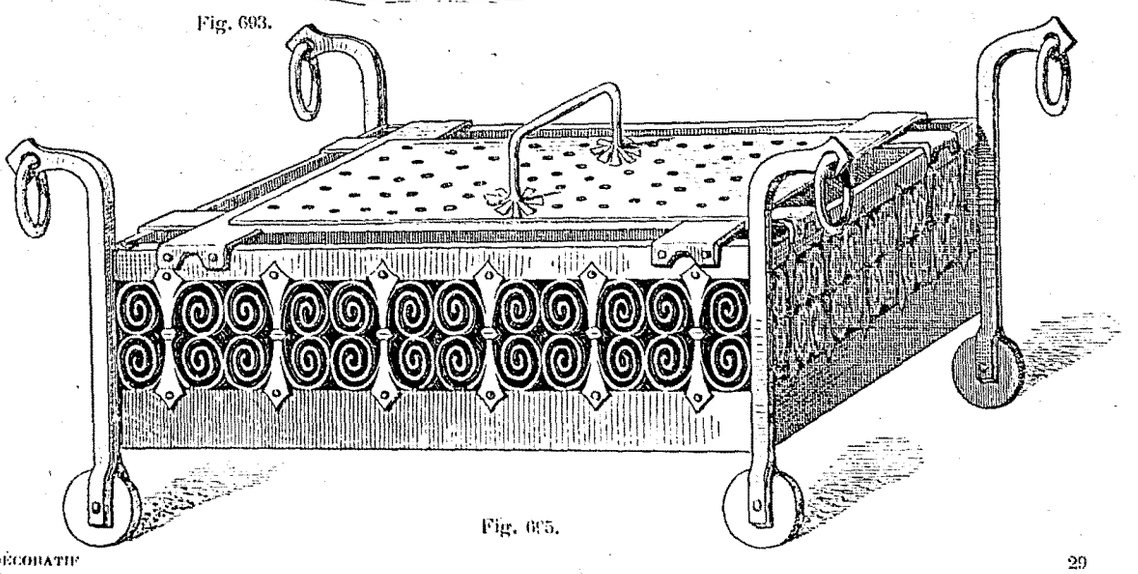


Fig. 695.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

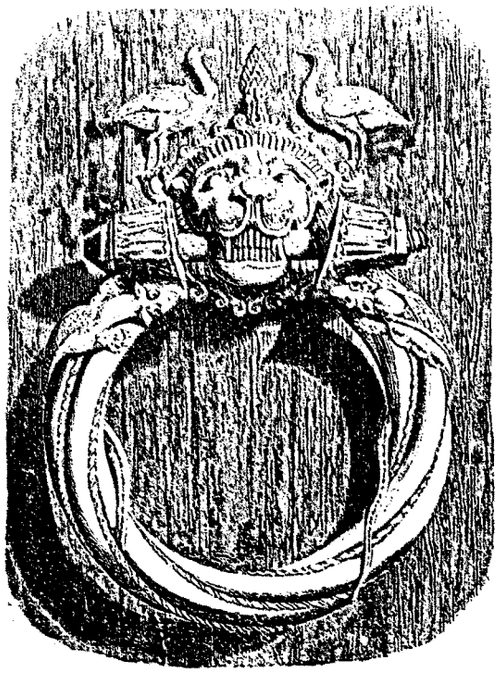


Fig. 696.



Fig. 702.

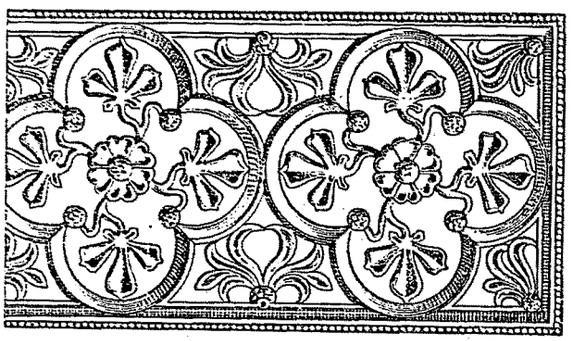


Fig. 697.

Figure 696 : *marteau de porte en fer forgé de la cathédrale de Trani* (ancien royaume de Naples), du XII^e^ siècle; *tête de lion* intéressante à observer par son caractère.

Figures 697, 698 et 699 : fragments de *plomb fondu et doré*, faisant partie d'une châsse du XIV^e^ siècle et appliqués sur un fond d'étoffe; arrangements très ingénieux et typiques de cette époque.

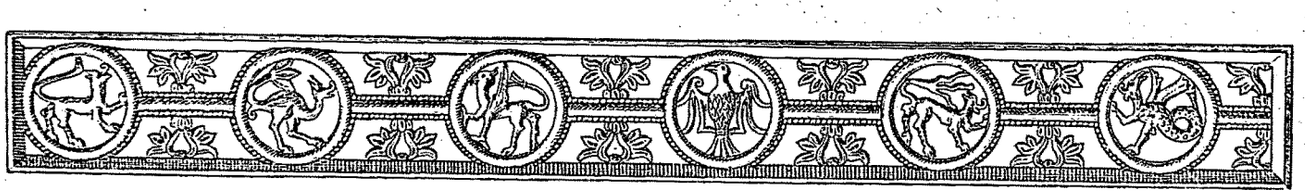


Fig. 698.



Fig. 699.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 709.

Figure 700 : *flambeau en bronze* du XIe siècle, travail allemand; Tyr, l'un des compagnons d'Odin, affourché sur le monstre Fenris.

Figure 701 : *chandelier en bronze* du XIIe siècle; tous sont de petites dimensions sur une même forme générale, avec des ornements peu dissemblables; le nœud central est en cristal de roche; chimères du pied d'un beau caractère (collection J. Charvet).

Figure 702 : *revers du reliquaire*, dit de l'empereur Henri, au Louvre (XIIe siècle), en cuivre émaillé et représentant le *Christ;* de la grandeur de l'original. Les émaux du fond du nimbe et les cercles qui indiquent le globe du monde sont verts; ceux du fond général sont bleus; le livre est blanc.

Figure 703 : *bassin émaillé*, provenant du trésor de Conques (XIIIe siècle); ces bassins, que l'on trouve d'habitude par paires, servaient à laver les mains; avec l'un d'eux, muni d'une gargouillette, on versait l'eau sur les mains de la personne à laquelle on rendait cet honneur. Remarquer la forme des *fleurs de lis*. Les *lions* ne sauraient être pris comme type à imiter, à cause de l'arrangement disgracieux du train de derrière.

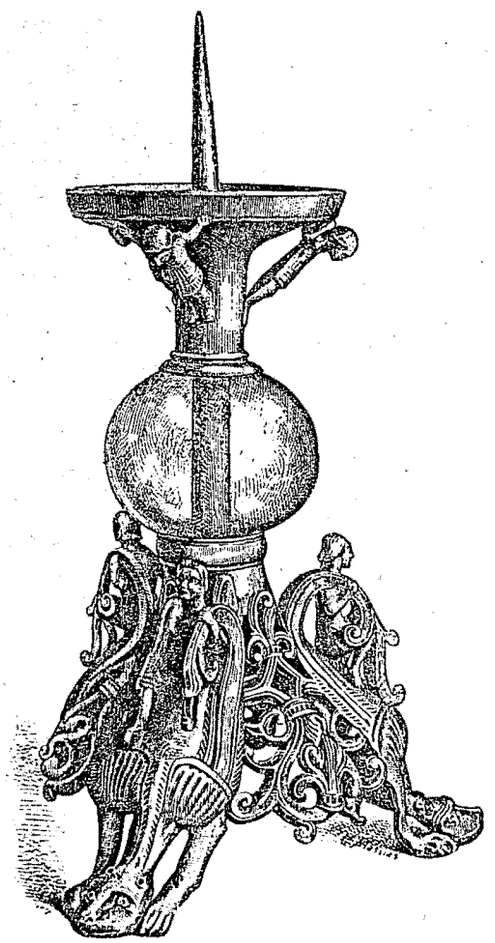


Fig. 701.

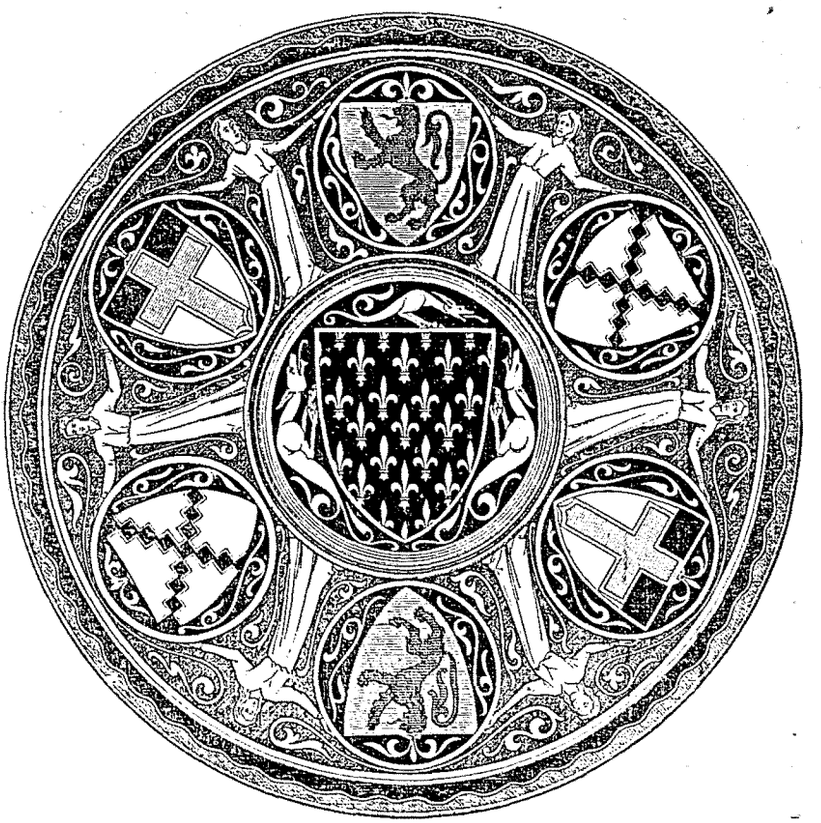


Fig. 703.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Figures 704 et 705 : *reliquaire* du XIVe siècle *en argent doré et émaillé*, à l'église de Saint-Menoux (Allier), aux quatre cinquièmes de l'exécution. Sur la face principale est un saint évêque en ronde bosse, assis crosse en main et bénissant. Cette statuette en argent est entourée de cabochons et d'ornements émaillés. La face opposée est décorée de feuillages aussi émaillés, placés au milieu d'un orbe à deux pointes et d'un mouvement intéressant à observer. Le nœud et le pied à six lobes affectent la forme particulière à la partie inférieure de la plupart des calices (1), ciboires (2) et ostensoirs (3) du Moyen âge (voyez plus loin, fig. 710).

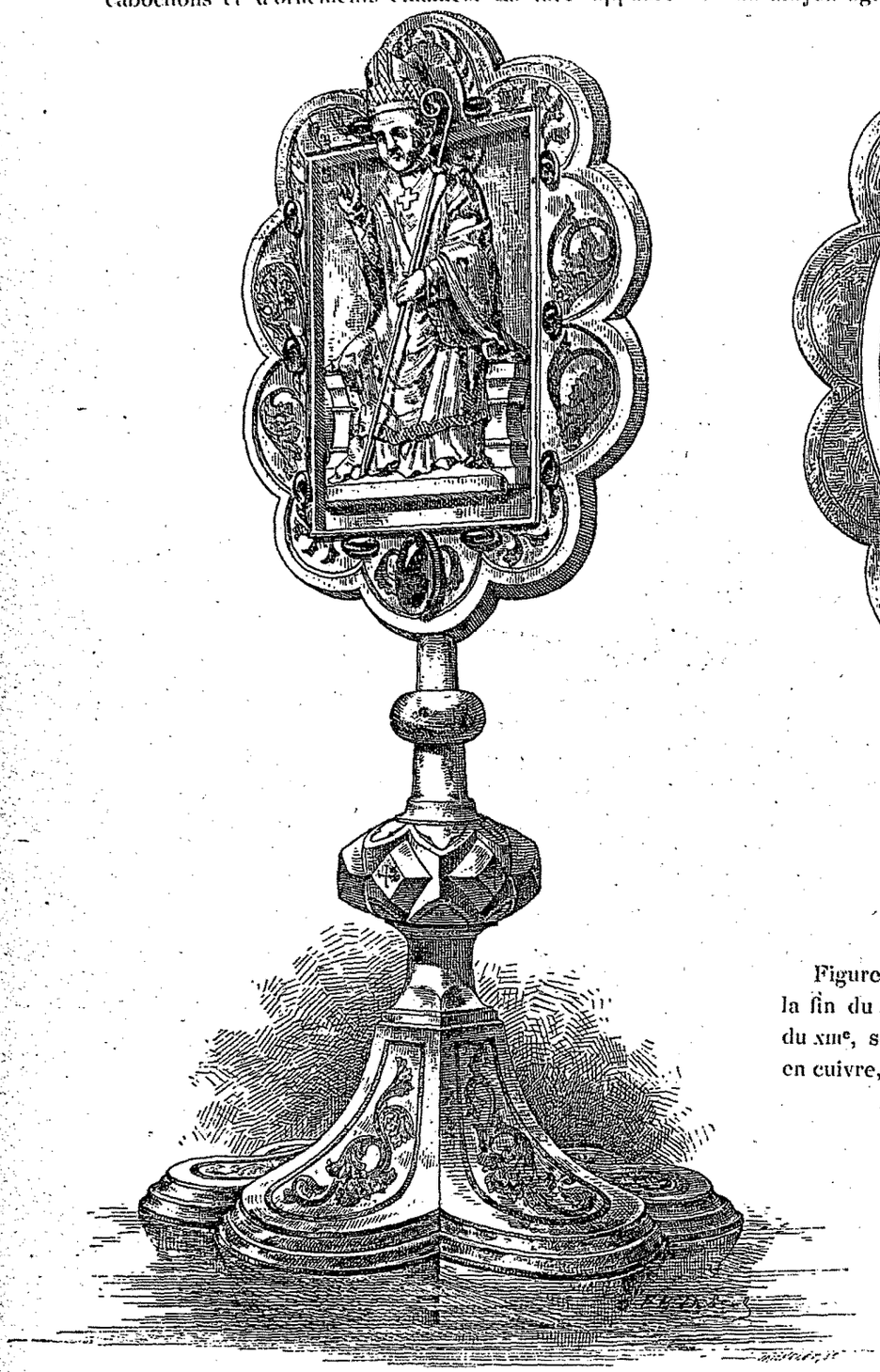


Fig. 704.



Fig. 705.

Figure 706 : cette *crosse* (4), en cuivre émaillé, de la fin du XIIe siècle ou peut-être du commencement du XIIIe, se voit au Louvre. Le nœud, entièrement en cuivre, est ajouré et montre des anges ailés; des

(1) *Calice* (en latin *calix*, χύλιξ), gobelet peu profond et circulaire avec un pied; c'est l'allongement de la coupe grecque figure 228, sans les anses.

(2) *Ciboire* (en latin *ciborium*, nourriture), vase de la forme d'un calice, mais avec un corps plus gros et un couvercle, pour renfermer les hosties.

(3) *Ostensoir* (en latin *ostensus*, participe passé passif d'*ostendere*, montrer, d'où *monstrance)*, vase sacré pour présenter l'hostie aux fidèles.

(4) *Crosse* (en latin *crux*), bâton recourbé en croc, insigne de la dignité abbatiale et épiscopale; les premières crosses étaient en forme de T ou de croix.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

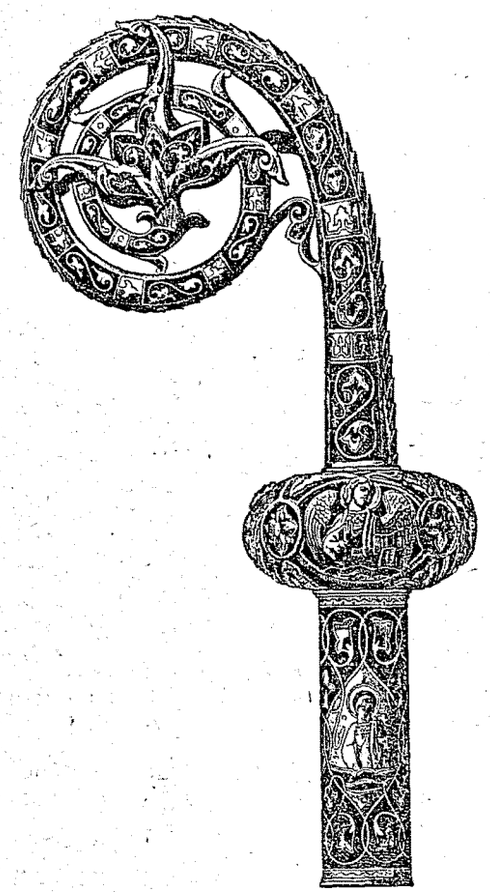


Fig. 706.

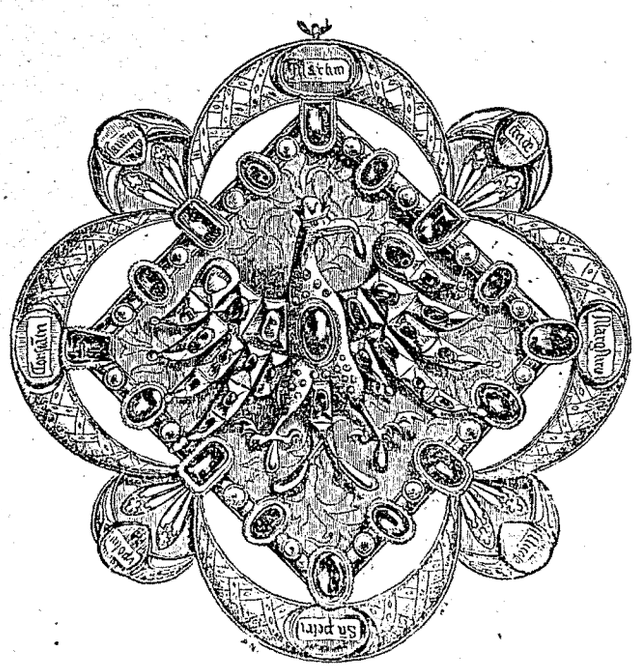


Fig. 707.

ornements à fond d'émail vert et bleu se voient de distance en distance sur l'enroulement qui se termine par un fleuron qui rentre encore dans le caractère du type 592, et avec une puissance considérable; il n'y a qu'à admirer dans cette composition. La figure 716 donne le développement d'une partie du bâton.

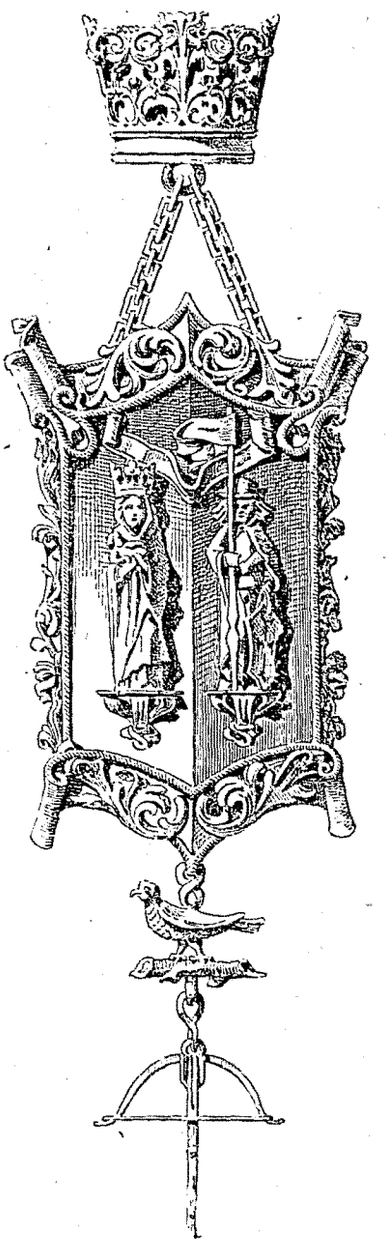


Fig. 708.

Figure 707 : *fermail de chape* (1) en argent doré du XIV^e siècle (diamètre 0^m19), ouvrage allemand, avec *aigle héraldique;* cristal de roche, émaux et pierres fines (collection Soltykoff, actuellement au musée de Cluny, n° 5076,

(1) *Fermail*, agrafe qui réunit deux parties d'un vêtement, soit au moyen d'une broche, soit comme la fibule antique, soit au moyen de deux mordants.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

a été payé 2,058 francs). Cette pièce est considérée comme un des plus précieux bijoux de cette époque qui se soient conservés jusqu'à nos jours.

Figure 708 : pièce d'orfèvrerie de la fin du xv^e^ siècle,

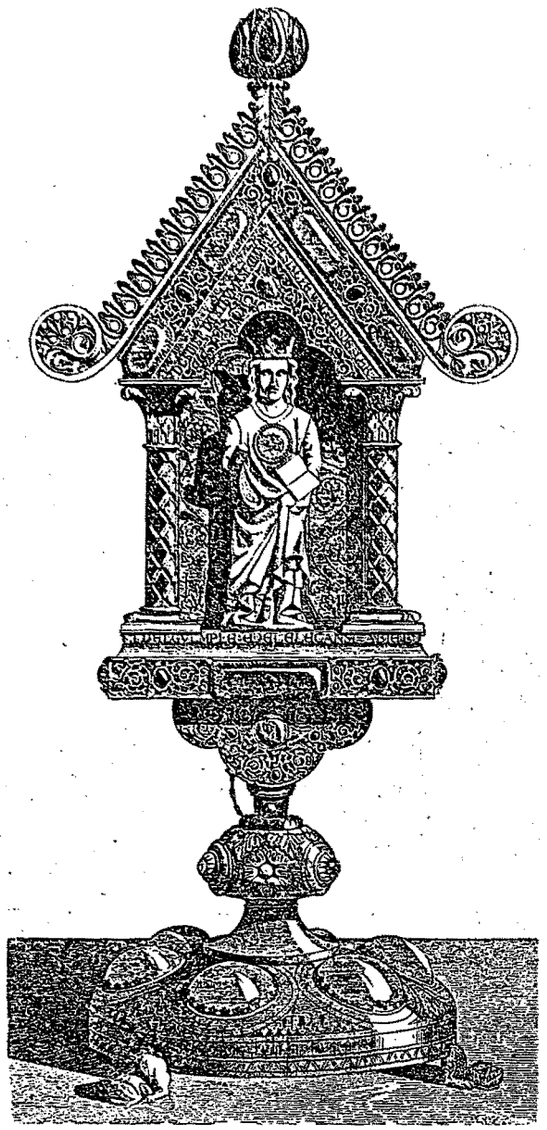


Fig. 709.

considérée comme « *prix de l'arbalète* » au musée de Cluny; argent repoussé, doré, ciselé et gravé; la couronne est ajourée; un pigeon en argent massif et une petite arbalète terminent ce bijou élégant qui appartient à l'art allemand.

Figure 709 : *reliquaire* en cuivre doré et émaillé du xiii^e^ siècle. Son ornementation ne laisse rien à désirer et mérite un examen approfondi; la statuette, malheureusement, dépare cet objet par sa grossière facture.

Figure 710 : *ostensoir* (ou monstrance) en cuivre doré et émaillé (fin du xv^e^ siècle), provenant du trésor de la cathédrale de Bâle, ayant passé par les collections Soltykoff et Basilewski; les médaillons et bustes de saints sont émaillés. A présent, l'on donne souvent aux osten-

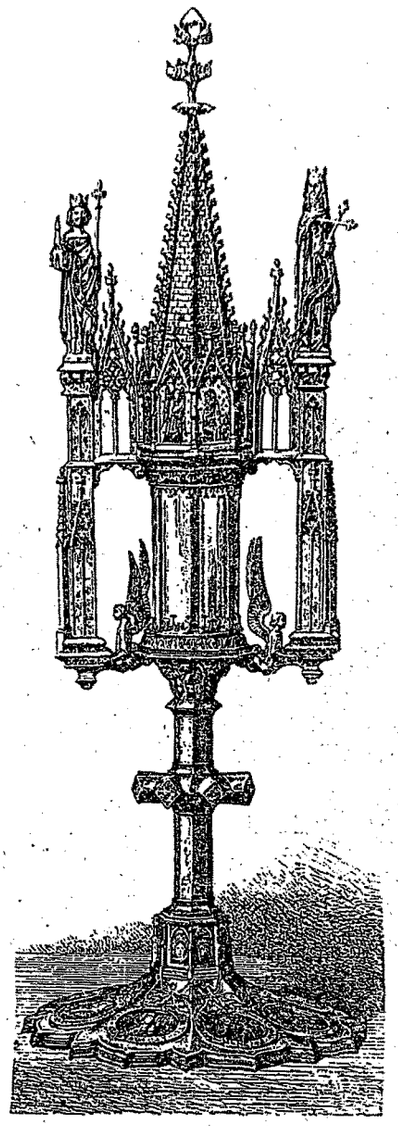


Fig. 710.

soirs, avec des éléments décoratifs du Moyen âge, la forme d'un arrangement en soleil qui appartient au xviii^e^ siècle.

Figure 711 : *châsse* (1) ou reliquaire en cuivre doré et émaillé de Limoges, provenant de la collection Germeau (xii^e^ siècle). Cet objet, d'une grande richesse, est décoré avec toutes les ressources dont l'art de cette époque pouvait disposer. La face que l'on présente offre trois arca-

(1) *Châsse* (en latin *capsa*), caisse.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les, deux petites et une grande. Dans la grande est la lescente de croix ; remarquer avec quel esprit ingénieux a croix elle-même sert de pivot aux lignes architecturales lu gable trilobé qui forme l'arcade. Dans les deux petites, es saintes femmes, le disciple bien-aimé et saint Hippoyte. Le mouvement, l'expression de tous ces personages est simple, calme, plein de tendresse et de vérité; e Christ est d'une taille plus élevée, suivant une tradition ui disparaîtra bientôt.

L'ornementation se compose d'un semis de quadrilobes décorés alternativement de fleurs de lis, d'animaux et de fleurons en émaux, sur lequel les personnages se détachent : les colonnes sont ornées d'un système de carrés posés en diagonale et garnis de *quatre feuilles*, petites croix, trèfles, rosaces. La *crête* (1) du sommet de la toiture, ornée d'imbrications simulant des tuiles, est d'un arrangement heureux.

Figure 712 : *reliquaire* en cuivre doré de la collection

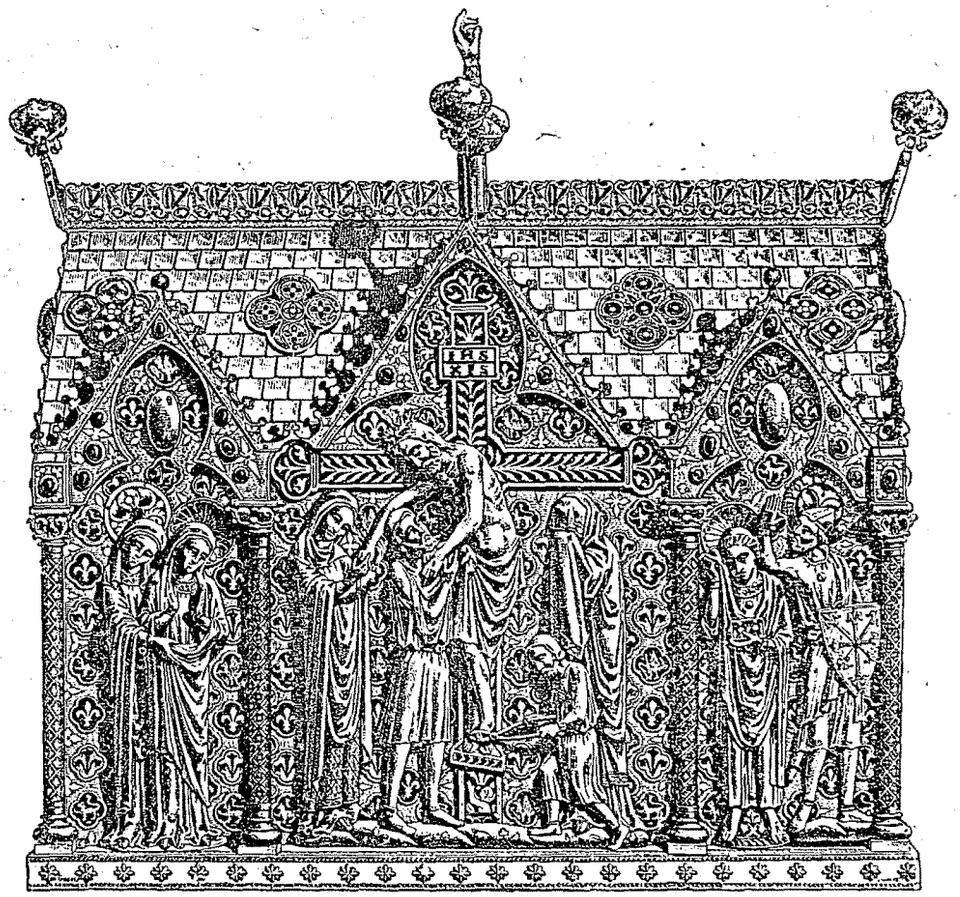


Fig. 711.

ellière. Aux quatre angles d'une belle terrasse, supportée ar quatre griffes, se tiennent debout quatre jeunes hom- es d'une belle tournure, drapés de manteaux ; ils por- nt sur leurs épaules un cylindre de cristal de roche, onté sur une ossature chargée d'armoiries et flanquée chaque extrémité d'un gable s'élevant entre deux tou- elles carrées ; au-dessus, une crête de rinceaux très fins *feuilles d'érable*, interrompue par trois cylindres de ristal remplis de reliques, surmontés, ainsi que les quatre urelles, de boules de cristal. (Vendu à la vente Soltykoff, 980 francs.)

Figure 713 : *châsse* en cuivre doré, travail allemand (xv^e siècle), de la collection Basilewski. La forme est, comme on le voit, empruntée à l'architecture de l'époque ; les côtés sont formés d'arcades, les angles sont cantonnés de contreforts posant sur des *lions;* la toiture, avec imitation de tuiles, montre des arêtiers, des lucarnes et une crête.

L'emploi d'éléments presque absolument architec-

(1) *Crête* (en latin *crista*), ornement posé verticalement sur un faîte de toiture, comme la crête d'un coq sur sa tête.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

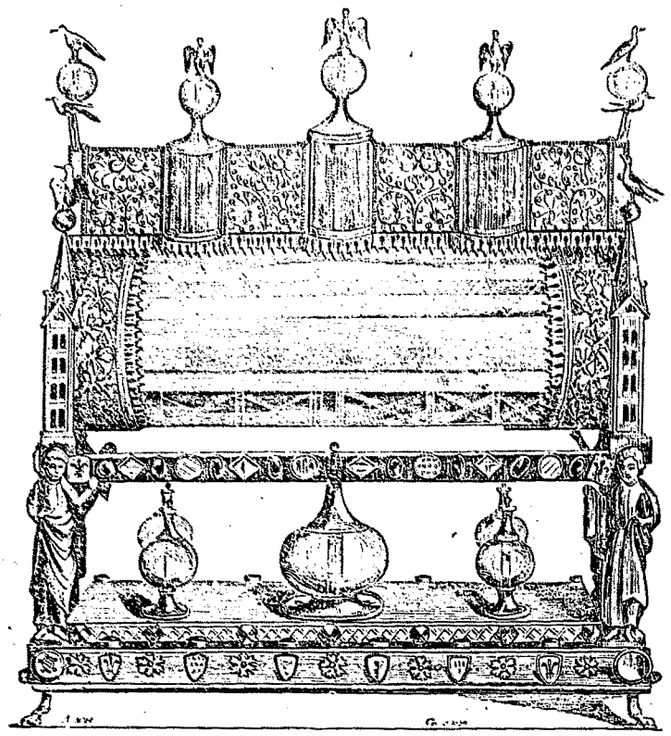


Fig. 712.

luraux dans l'ostensoir (fig. 710) et dans la châsse (fig. 713), a été fréquemment discuté au point de vue esthétique, surtout lorsqu'il est fait avec une vérité trop absolue.

Sans doute, on rencontre des objets qui ne sont en réalité que des réductions d'édifices; mais le fait est rare, parce que la destination elle-même de l'objet oblige toujours à des modifications qui altèrent nécessairement certains détails et même l'aspect monumental. En réalité, une architecture de fantaisie, et irréalisable en exécution, peut très bien servir de thème, comme dans la châsse 713, qui effectivement ne se tiendrait pas debout en pierre et qui n'est possible qu'en métal. Seulement, il ne faut pas oublier que l'emploi de cette architecture de fantaisie est beaucoup plus difficile qu'on ne peut le supposer, et exige une très grande science de cet art de la part de celui qui ose l'aborder. Car, il faut le noter, ce n'est point une caricature, mais bien une interprétation ingénieuse qu'il s'agit d'opérer.

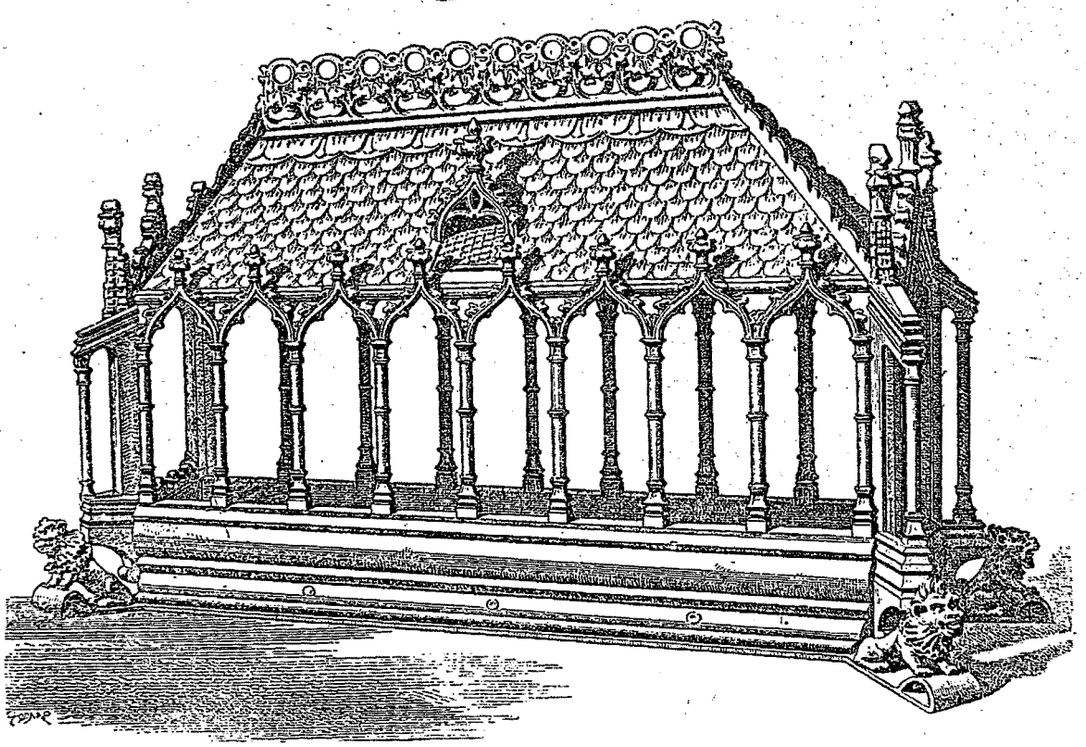


Fig. 713.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

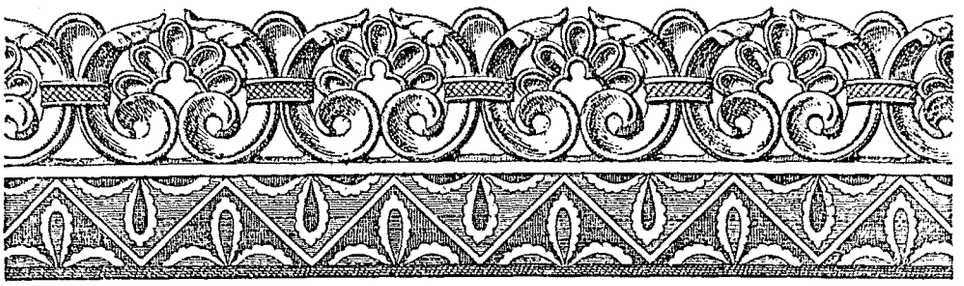


Fig. 714.

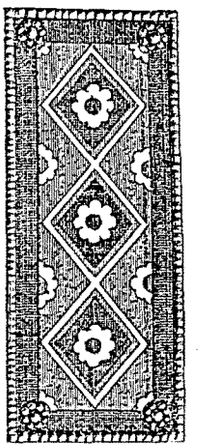


Fig. 717.

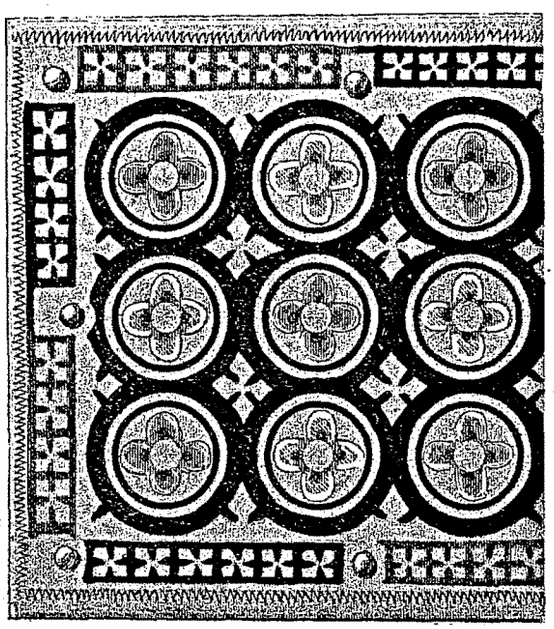


Fig. 715.



Fig. 716.

Figure 714 : *crête ajourée* d'une châsse en cuivre dorée et émaillée (XIIe siècle) du musée de Bruxelles, provenant de l'ancienne collection Soltykoff; travail de Cologne; l'ornementation est formée de recourbées enroulées conjuguées par un lien et enfermant une sorte de palmette; les émaux au-dessous offrent un ajustement de *chevrons* dont les triangles opposés renferment chacun un motif de trois feuilles se tenant par leurs pétioles, ce qui donne une alternance.

Figure 715 : *plaque en cuivre émaillé de Limoges;* ornements circulaires et quatre feuilles (collection de M. Queyrol).



Fig. 718.

Figure 716 : *détail des émaux* du bâton de la crosse du XIIe siècle de la figure 706.

Figure 717 : *plaque d'émail champlevé*, tirée d'un reliquaire du musée de Bruxelles (XIIe siècle); travail allemand.

Figure 718 : *plaque ornée de filigranes* et de cabochons de la même provenance; les petits *rinceaux* sont ajustés avec un goût prononcé; on a déjà vu l'application des filigranes dans les bijoux antiques (fig. 462).

On aurait pu classer à la statuaire les objets en ivoire on a pensé cependant qu'ils se raccordaient mieux, vu

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

leur petite dimension et leur emploi, à la série dont on s'occupe. C'est une conception bien originale et bien caractéristique du Moyen âge que d'avoir fait un *triptyque dans une statuette de la Vierge* (fig. 719 et 720). Celle dont on s'occupe est au Louvre; il en existe une analogue au musée de Lyon. Voici la description des sujets : à gauche, Jésus devant Pilate, il est flagellé, il porte sa croix ; au centre, crucifiement, deux anges tenant le soleil et la

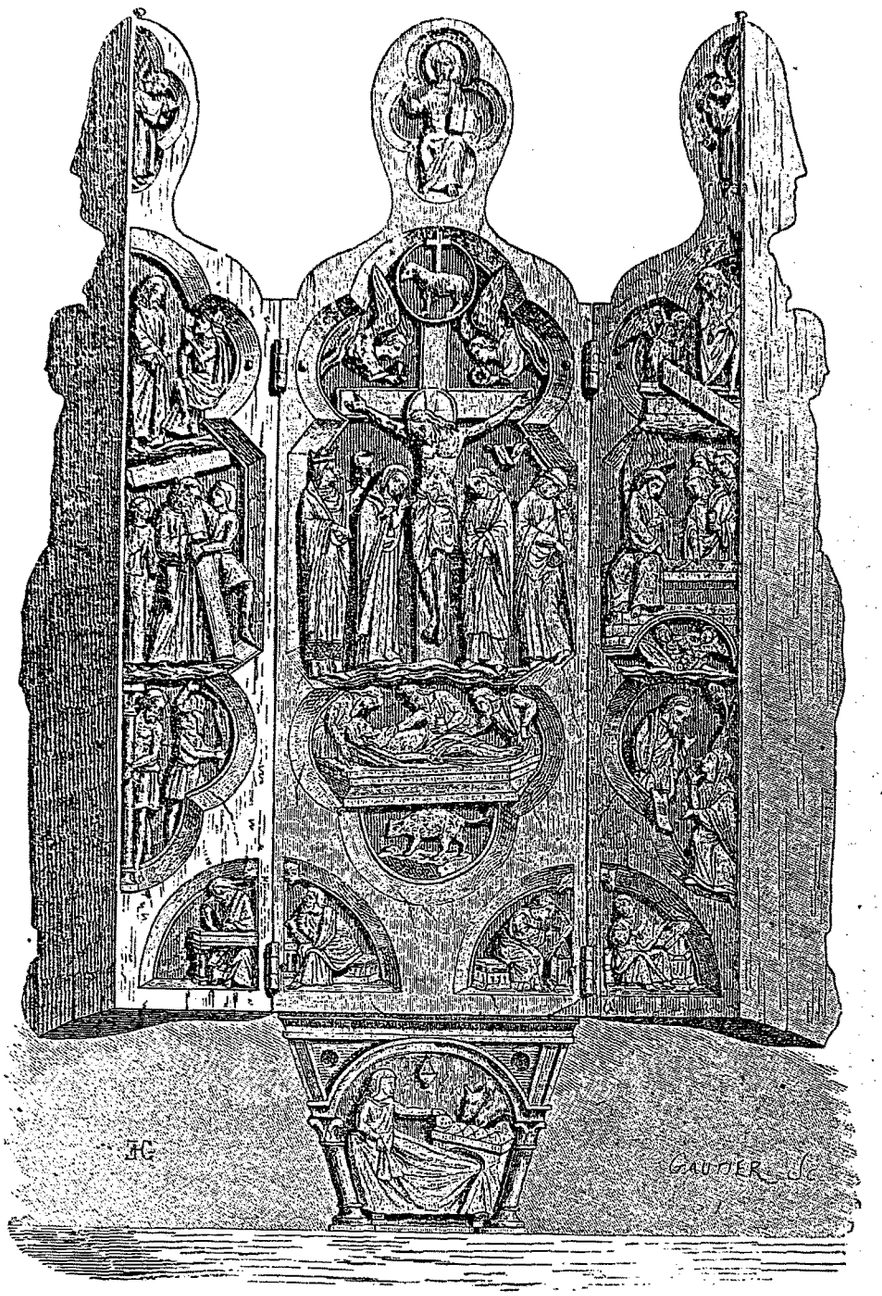


Fig. 719.

lune accotent la croix, figure symbolique de l'agneau dans un nimbe; au sommet, la Vierge et l'Église représentée par une femme couronnée tenant un calice qu'elle élève pour recevoir le sang du Christ, saint Jean et la synagogue; au-dessous, le Christ mort et enseveli; sous le sarcophage, un animal ressemblant à un loup ; à droite, au sommet, le Christ ressuscité assisté de deux anges, les saintes femmes viennent au tombeau, l'ange leur montre le sarcophage vide, les soldats sont endormis sous une arcade, le Christ apparait à Marie-Madeleine, il tient un

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

phylactère (1) dans sa main droite; les demi-cercles font voir les quatre Évangélistes, saint Marc, saint Matthieu, saint Jean et saint Luc, à la base des compartiments;



Fig. 720.

dans les lobes pris au-dessus de la tête de la statuette, au centre, le Christ ressuscité, bénissant et tenant le livre des Évangiles ouvert; à droite et à gauche, deux anges adorateurs; dans le socle, la Nativité. La hauteur de la statuette est de 0m45.

(1) *Phylactère*, bande de forme allongée, en papier, en peau ou en étoffe, qui se développe avec des enroulements plus ou moins nombreux, sur laquelle sont placées des inscriptions.

Figure 721 : *boîtier ou couvercle de miroir* en ivoire (XIVe siècle); cet objet, qui est grandeur de l'exécution, représente une scène de chasse; on observera la vivacité et la simplicité du geste des personnages et l'adresse avec laquelle ils ont été agencés dans les lobes (collection Spitzer); voir la figure 535.



Fig. 721.

Le triptyque de la figure 638 aurait dû prendre place ici, puisqu'il est en ivoire.

Figure 722 : *retable de Westminster*, accroché dans le bas côté sud du chœur; il a dû servir au maître-autel; c'est probablement un ouvrage français du milieu du XIIIe siècle, par conséquent du plus haut intérêt. Il consiste en un parquet en bois à compartiments sculptés, entièrement revêtus de vélin collé à la colle de fromage, couvert de gaufrures dorées et de plaques de verre fixant les dessins d'or sur couleur d'une extrême finesse. La partie centrale présente, dans l'arcade A, le Christ debout bénissant et tenant dans sa main gauche une sphère sur laquelle sont peints le firmament, la terre et les eaux; à sa droite, dans l'arcade B, est la Vierge, et, dans l'arcade C, à sa gauche, saint Jean. Dans la niche D, on voit saint Pierre, et, dans celle E, saint Paul. Divers sujets d'un style remarquable garnissent les huit étoiles: trois sont

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

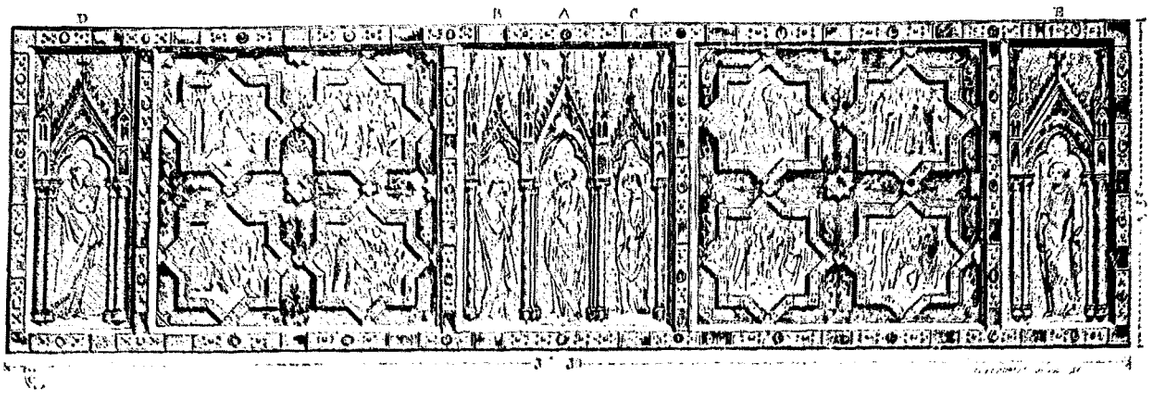


Fig. 722.

assez bien conservés : la femme adultère et Jésus écrivant sur le sable, la résurrection de la fille du centurion et la multiplication des pains.

Figure 723 : *croix en bois* (XV^e^ siècle), *au musée de l'Aroujeinia Palata*, à Moscou. Cet objet est un type très précis de l'état de l'art religieux russe à cette époque, dont le caractère spécial persistera.

A une époque où l'imprimerie n'était pas encore connue, ce furent, par un singulier bonheur, les manuscrits qui conservèrent à la fois les textes précieux et l'art de la peinture. Les immenses missels, les grands livres liturgiques, les historiens et les poètes de l'antiquité où l'or et les couleurs les plus éclatantes brillaient aux yeux, étaient les musées du temps. C'est dans ces œuvres qu'il faut remarquer la persistance des traditions byzantines et les entrelacements qui forment la base de l'ornementation, comme dans cette lettre initiale C d'un manuscrit du XII^e^ siècle (fig. 724). Ces exemples pourraient se répéter à l'infini.

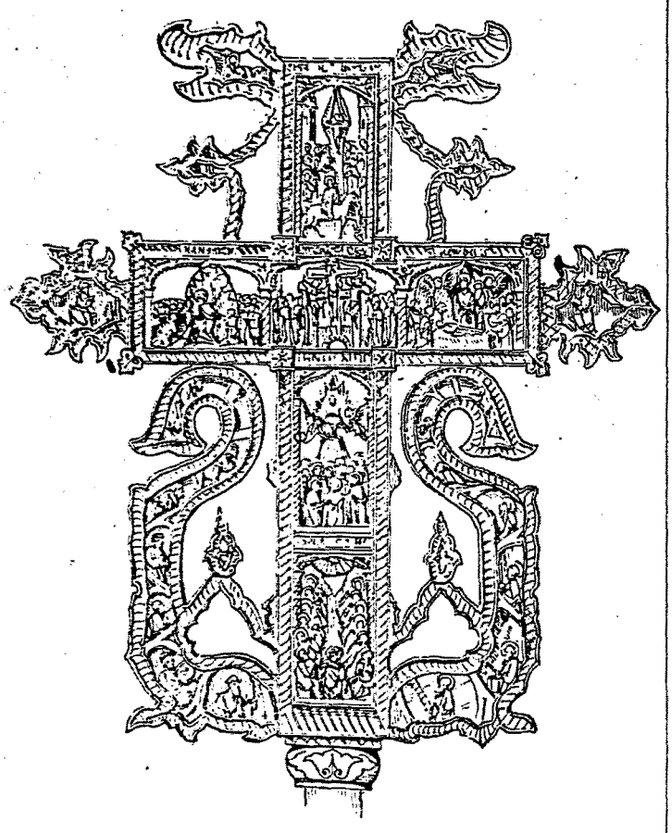


Fig. 723.



Fig. 724.

Figure 725 : *la Salutation angélique*, page tirée d'un livre de prières, écrit et peint dans la deuxième moitié du XIV^e^ siècle, aux deux tiers de l'original ; les ornements sont formés de *rinceaux* très fins, de linéaments agrémentés de petites feuilles, de fleurs, d'oiseaux et de petits personnages.

Parmi les monuments les plus précieux et les plus

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

splendides est le *missel de Juvénal des Ursins* (1), du xve siècle. Depuis la peinture la plus large jusqu'à celle la

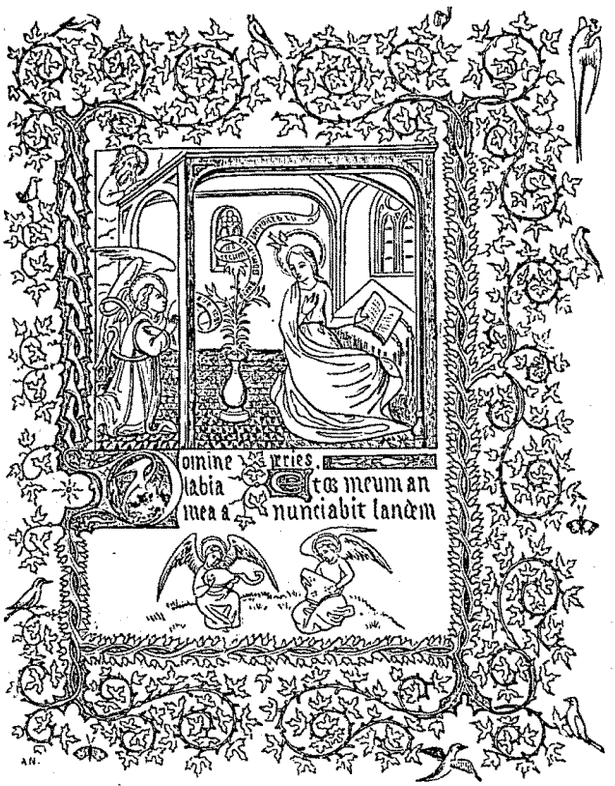


Fig. 725.

plus microscopique, tous les genres s'y trouvaient réunis. Il fut adjugé à Ambroise Firmin-Didot, pour la somme



Fig. 726.

de 35,962 francs, en 1861 ; mais, comme au nombre de ses curieuses miniatures se trouvait une représentation de la place de Grève et de la Maison aux piliers, antique et vénérable siège de la municipalité parisienne, Didot le céda à la Ville au prix coûtant ; il périt en 1871, dans l'incendie de l'Hôtel de Ville. Parmi ses 140 miniatures et ses 3,223 lettres, on présente la lettre O, au centre de laquelle est le Père Éternel (fig. 726). Remarquer la forme des

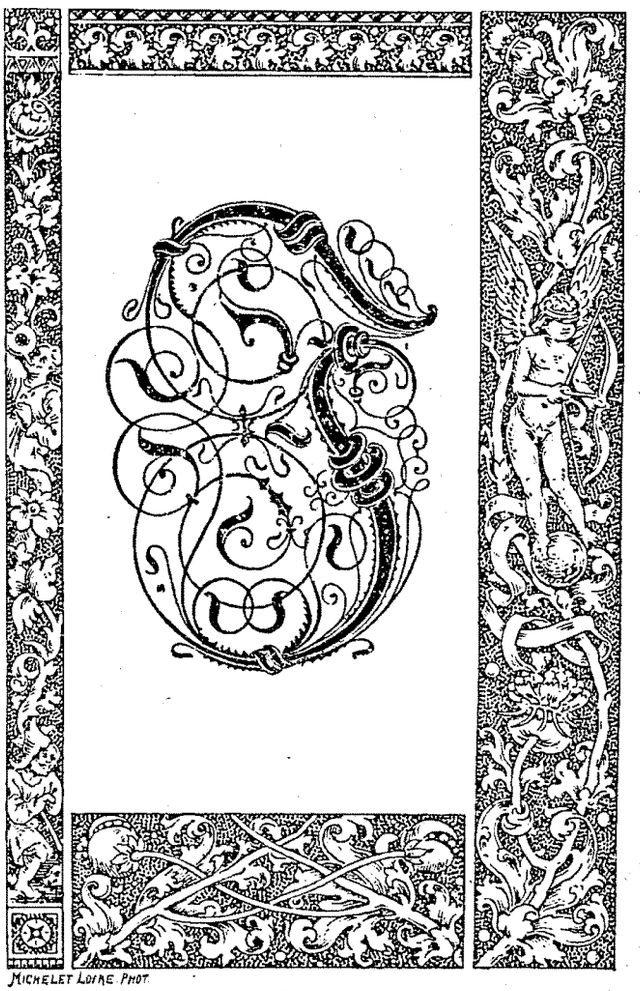


Fig. 727.

feuillages qui l'entourent, laquelle est habituelle à cette époque et se trouve dans ceux qui ornent les cimiers des casques héraldiques.

Figure 727 : on se trouve ici en présence des premiers types de l'imprimerie, où l'on cherchait alors à reproduire autant que possible la physionomie des manuscrits. Quatre bandes s'ajustent pour former un cadre ; elles sont décorées d'ornements et de figures. Remarquer les *bâtons, chardons, phylactères* et feuillages du même type que la figure 726. La lettre est la capitale allemande I.

On remarquera dans le même ordre d'idées les beaux

(1) Fils de Juvénal des Ursins, prévôt de Paris, ancien archevêque de Reims, patriarche d'Antioche et administrateur de Poitiers, évêque de Fréjus, et, finalement, prieur de Notre-Dame des Champs, à Paris.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

types de *calligraphie* du xv^e^ siècle (fig. 728); ce genre d'écriture, qui apparaît dès le xiii^e^ siècle (1), s'est perpétué jusqu'à nos jours dans l'allemand. Son genre est essentiellement décoratif, attendu qu'au fond il présente une certaine difficulté à la lecture. Il s'applique surtout aux minuscules, les majuscules conservant toujours dans une faible mesure la réminiscence des formes romaines; tel est l'E (fig. 729), d'un missel manuscrit de Nuremberg, du xv^e^ siècle.

Un manuscrit italien de 1480 environ, les *Heures de Ferdinand I^er^, roi de Naples*, à la Bibliothèque nationale, offre dans la bordure un type très ingénieux d'applications naturalistes groupées autour d'une tige recourbée (fig. 730), et peut être donné comme un excellent modèle des



Fig. 730.

ressources que l'on peut trouver dans ce domaine, à condition de les utiliser avec la même souplesse, bien entendu. L'artiste n'en faisait pas son thème habituel, à ce qu'il paraît, car d'autres pages sont décorées avec des éléments purement imaginaires et ressortant plutôt de l'ornementation architecturale; on peut s'en rendre compte par la figure 4340, de l'*Art pour tous*. Dans tous les cas, lorsqu'il y fait entrer une fleur ou une feuille, il les stylise tout en se tenant très près de la nature.

C'est à tort que l'on fait remonter l'origine des armoiries aux croisades seulement; dès le viii^e^ et le ix^e^ siècle, des boucliers blasonnés servaient déjà de contrôle aux tournois; du reste, les signes placés sur les armes défensives ont été en quelque sorte de tout temps. Des anciennes armoiries, il convient de retenir que ces figurations doivent être tracées avec une très grande sobriété; il faut

(1) Généalogie des rois de France (1237), Bibliothèque des ducs de Bourgogne, à Bruxelles.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

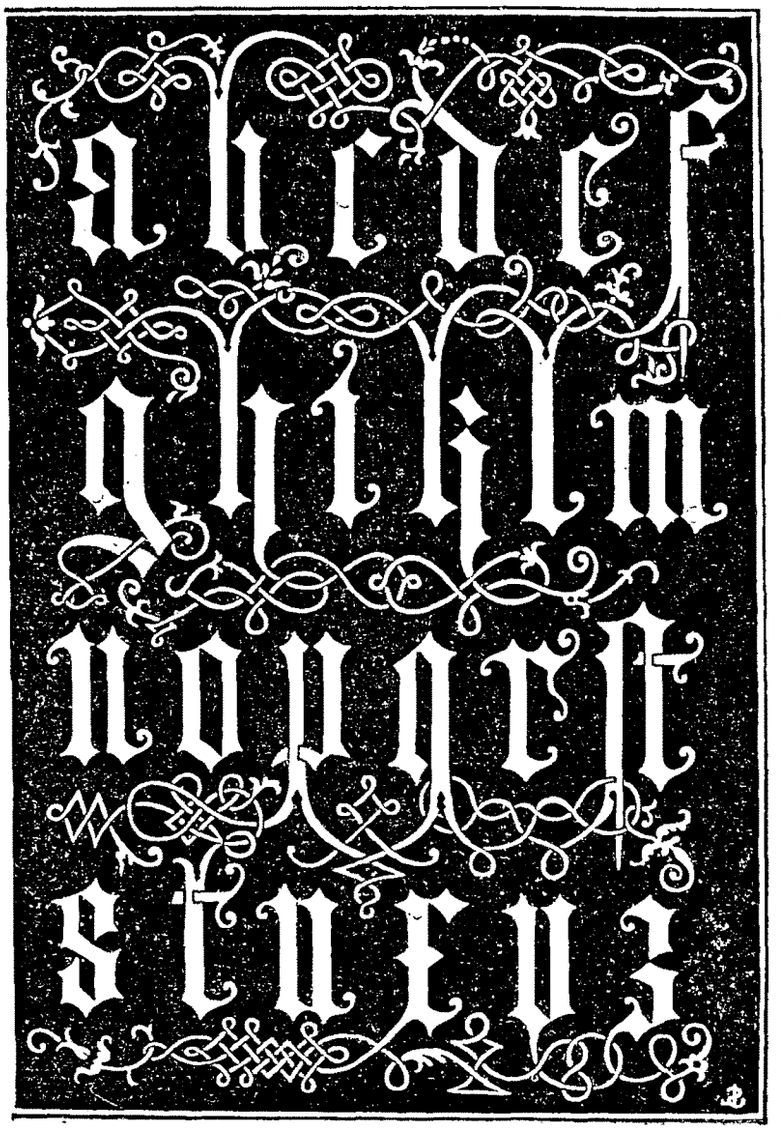


Fig. 728.

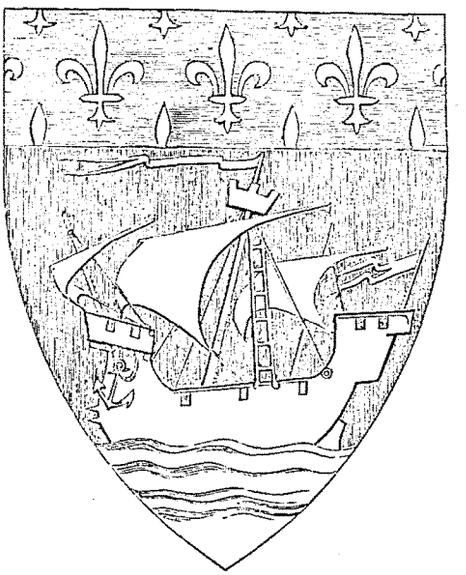


Fig. 731.

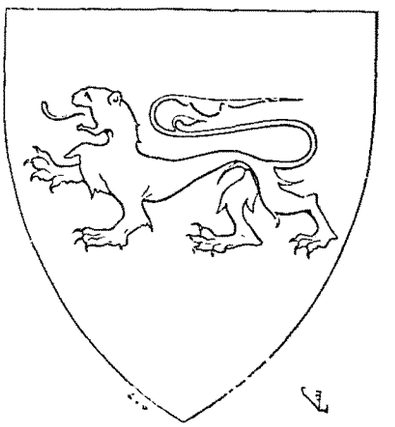


Fig. 732.

liminer, afin de rendre l'effet aussi saisissant que possible; exemples : *les armoiries de la ville de Paris, de gueules* (1) *au navire d'argent, au chef cousu de France* (fig. 731), le type de *Lion passant ou léopardé* (fig. 732), et le type d'*Aigle* (fig. 733). Les *écus* (2) où les armoiries sont placées affectent diverses formes; ils sont plutôt aigus en forme de tiers-point aux XIIIe et XIVe siècles; plus tard, ils se terminent en bas en accolade. Le casque avec son *lambrequin* (plumes en forme de rinceaux) ne remonte pas au delà du XIVe siècle; ce n'est aussi qu'à dater de cette époque que l'on a ajouté à l'écu la couronne, le chapeau de dignitaire de l'Église, la crosse, etc., du



Fig. 729.

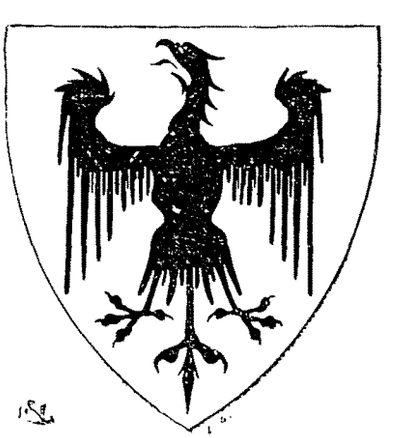


Fig. 733.

(1) *Gueules;* l'émail rouge en blason; se figure par des hachures verticales.

(2) *Écu* (en latin *scutum*), bouclier.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

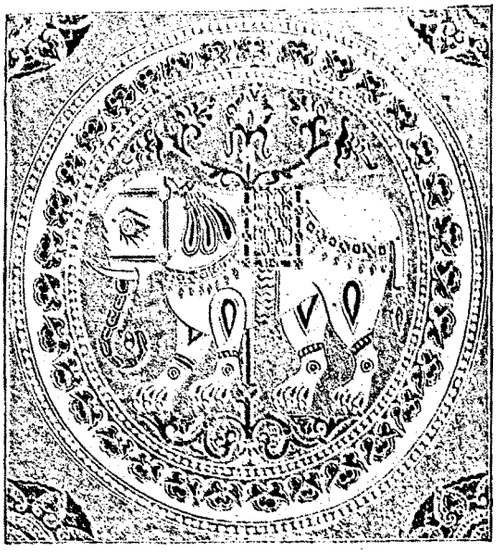


Fig. 734.

personnage. Les écus de femme sont ordinairement en losange; ceux italiens, de forme ovoïde pointus, par le bas; ceux allemands, de formes échancrées. On étudiera au Livre IX la question des écus placés dans des motifs d'ornementation.

Figure 734 : *étoffe de soie* du XIIe siècle, de caractère byzantin; enveloppe les ossements de Charlemagne à Aix-la-Chapelle; composée d'une suite de médaillons représentant des *éléphants*; une inscription grecque, tissue dans un angle, donne le nom d'un Michel, primicier de la Chambre impériale, qui l'aurait commandée; cette étoffe aurait été placée lorsque Frédéric Barberousse retira les os du tombeau, en 1166.

Figures 735 et 736 : *dalmatique* (1)



Fig. 735.

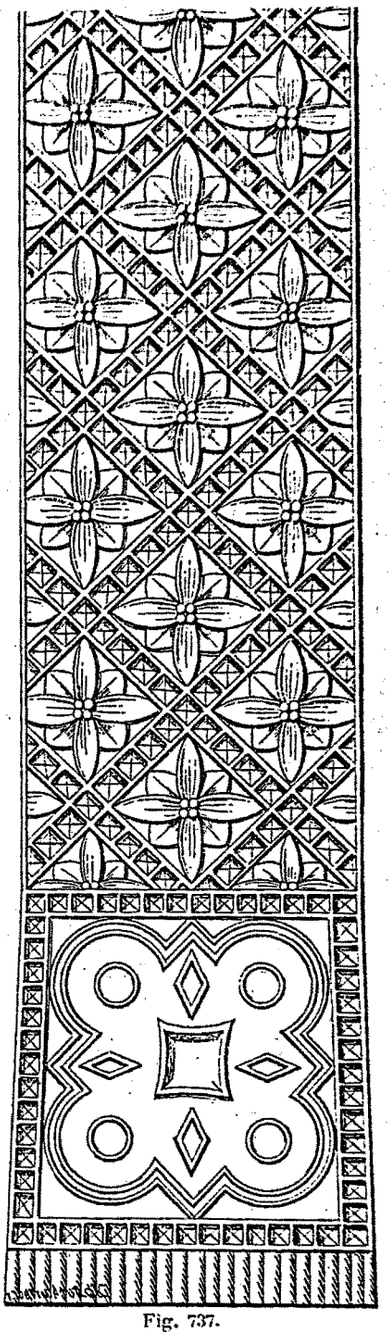
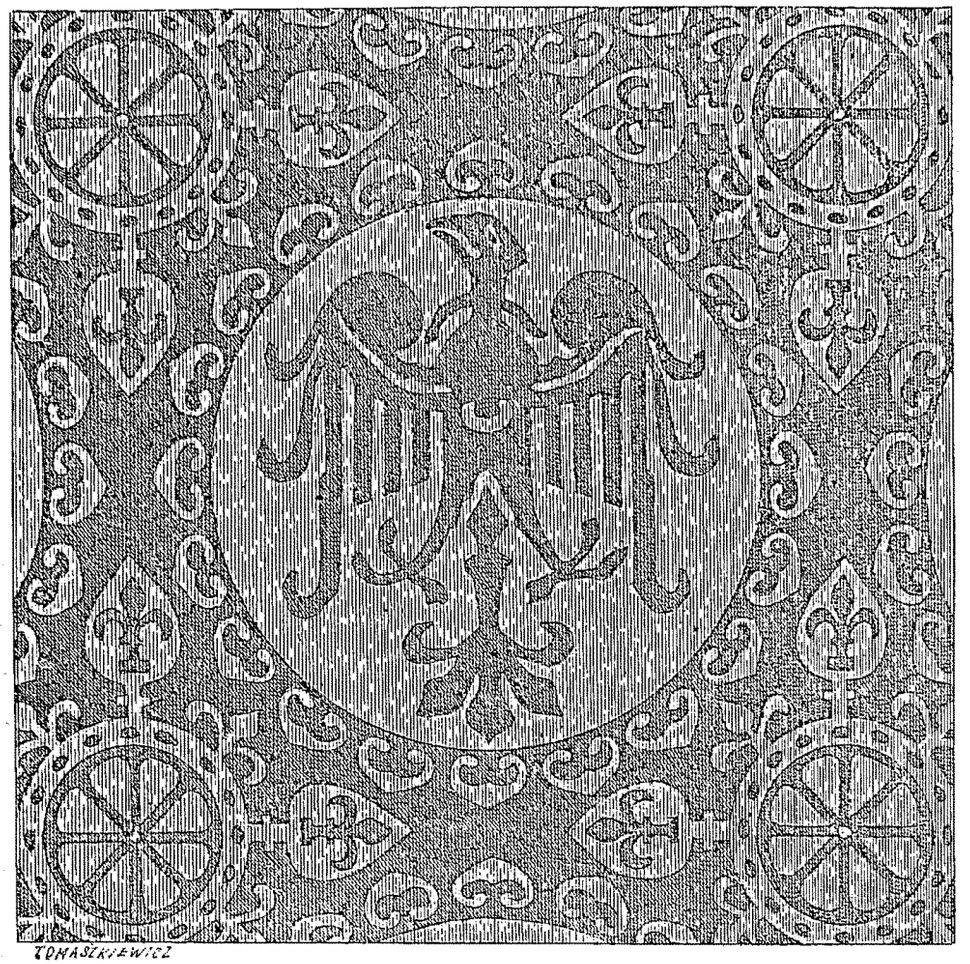


Fig. 737.

du XIIIe siècle, au trésor de l'église d'Ambazac (Haute-Vienne); elle fut un présent de Mathilde, femme de l'empereur d'Allemagne Henri V; soie jaune et violette sur trame fil; un *aigle* aux ailes abaissées se répète invariablement dans des médaillons circulaires.

(1) *Dalmatique*, habit sacerdotal des diacres et sous-diacres. Le prêtre porte la *chasuble* (en latin *casula*) pour dire la messe. La *chape* est le vêtement du dehors pour les processions.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



TOMASZEWICZ

Fig. 736.

d'un dessin imprimé sur étoffe ou broché avec elle, soit comme ornementation sur un tissu uni. Comme la broderie a une allure plus libre et plus indépendante que l'impression ou le tissage, elle peut produire plus facilement des effets artistiques. La broderie s'exécute soit avec l'aiguille ordinaire, soit avec une aiguille à pointe recourbée ou crochet. C'est le crochet qui produit ce qu'on nomme le point de chaînette.

Les points employés dans la broderie se nomment le *plumetis*, le *sablé*, l'*ondé*, le *damassé*, etc, etc. Souvent des appliques sont rapportées et cousues tout autour du motif, quelquefois avec des fils d'or et d'argent. Les personnages jouent un très grand rôle dans la décoration des broderies de la période que l'on étudie.

Figure 739 et 740 : *broderies russes* représentant des *méandres*.

Figure 737 : *manipule* (1), sculpture des statues, porche méridional de la cathédrale de Chartres (XIII^e siècle).

Figure 738 : *mitre* (2) dite de saint Thomas Becket (3), au trésor de la cathédrale de Sens (XIII^e siècle); observer les beaux rinceaux qui y ont été brodés. La mitre a perdu depuis son caractère original et hiératique dans un agrandissement démesuré et par une forme oblongue de pure convention.

L'art de la broderie est très ancien et a été employé, soit pour accentuer, par quelques points surajoutés, ou par un contournage habile, les parties

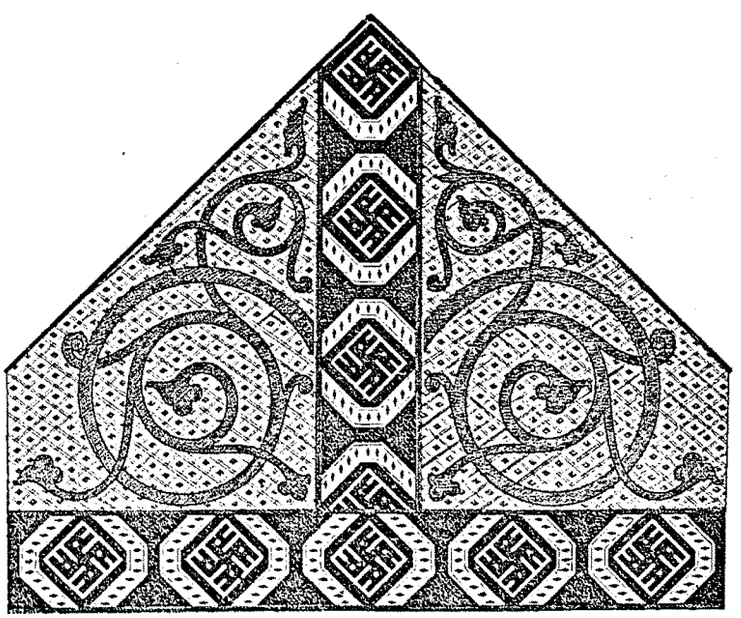


Fig. 738.

(1) *Manipule* (en latin *manipulus*, de *manus*, main, et *plere*, emplir), bande d'étoffe que les officiants portent au bras pour saisir avec la main, sans les toucher, certains objets du culte.

(2) *Mitre* (en latin *mitra*), coiffure des dignitaires de l'Église; la bande horizontale se nomme *circulus* et celle verticale *titulus*.

(3) Célèbre prélat anglais, plus connu sous le nom de Thomas de Cantorbéry, né à Londres en 1117, chancelier d'Angleterre, ambassadeur en France, puis archevêque de Cantorbéry, assassiné par ordre du roi Henri II, en 1170.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 741.

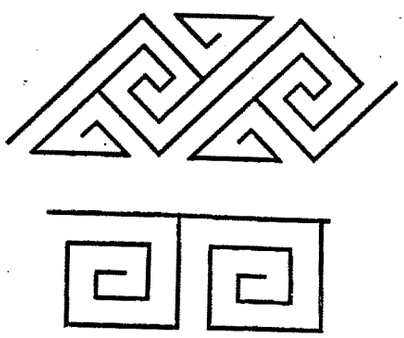


Fig. 739.



Fig. 742.

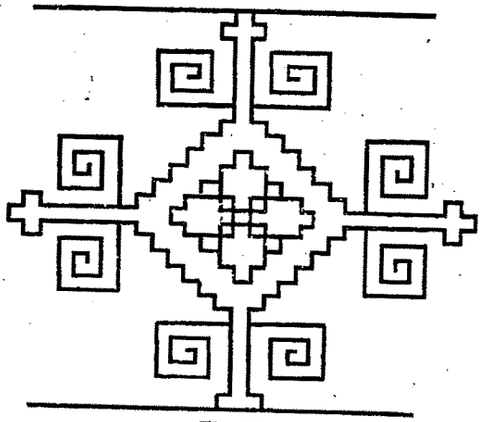


Fig. 740.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 743.



Fig. 744.

Figure 741 : *homme de guerre du* XIe *siècle*, d'après la tapisserie de Bayeux, au musée d'artillerie de Paris. Cotte composée de mailles rondes reliées ensemble, appliquées sur une grosse toile grise; olives en bois retenant les jointures de la cotte par des lanières de cuir fauve; bouclier aux armes: *de gueules à la bordure d'or, chargé d'un morse d'azur* (1) *avec un fanon d'or;* casque mi-parti or et azur; chaussures en cuir fauve avec lanières sur des bas en fourrure grise.

Figure 742 : *Geoffroy le Bel*, dit *Plantagenet* (2), duc de Normandie, comte d'Anjou et du Maine, d'après l'émail du Mans (XIIe siècle), au musée d'artillerie de Paris. Cotte de mailles sur une robe de soie bleue brodée de jaune et aux manches jaunes; riche ceinture dorée, avec pierreries, bordée d'azur; bouclier aux armes: *d'azur semé de lions léopardés d'or*; les armes sont répétées sur le casque et sur le pommeau de l'épée; olifant d'ivoire.

Figures 743 et 744 : deux cartes extraites d'un *jeu de tarots* exécuté à l'occasion du mariage du duc de Milan Philippe Marie Visconti, en 1415, avec Béatrice di Tenda, veuve de Facino Cane, seigneur de Vérone; il est attribué

(1) *Azur;* l'émail bleu en blason; se figure par des hachures horizontales.

(2) Ce surnom avait été donné à ce personnage à cause de l'habitude qu'il avait de porter en guise de plume une branche de genêt. Il fut la souche de la famille des Plantagenets qui monta sur le trône d'Angleterre dans la personne de son fils Henri II.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

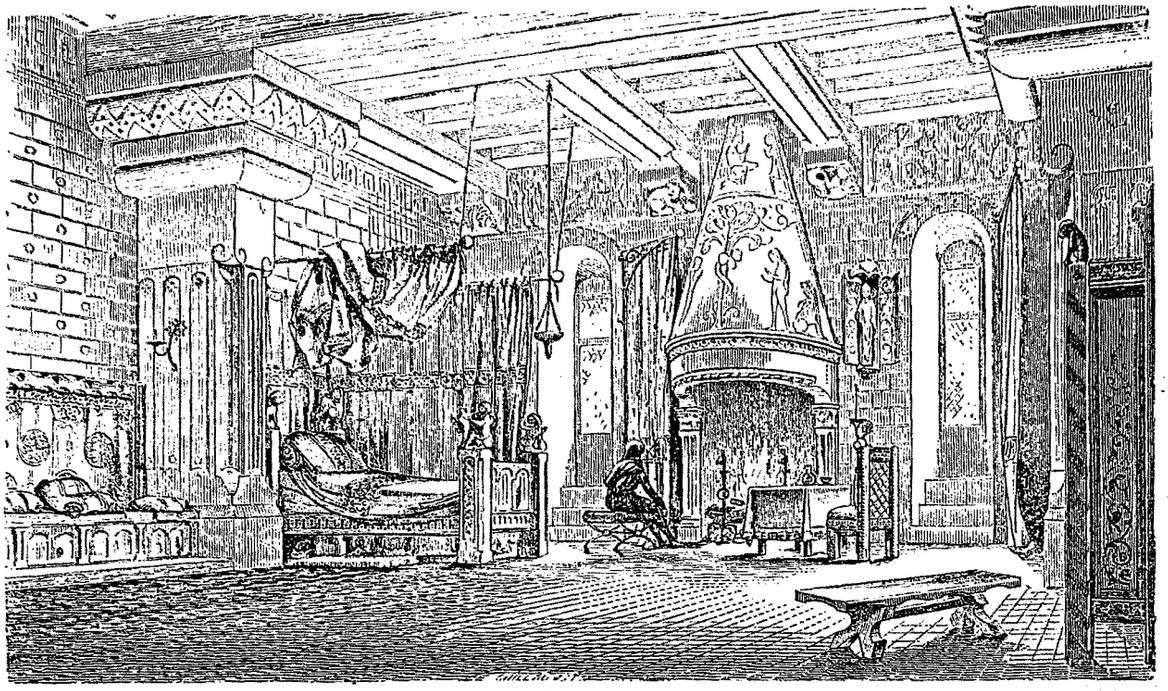


Fig. 745.

à Marziano di Tortona, peintre et secrétaire du duc, et il aurait coûté, suivant la tradition, douze cents écus d'or, c'est-à-dire environ 12,000 francs de notre monnaie; fond gaufré; remarquer les étoffes, les broderies et le harnachement des chevaux en Italie au commencement du xv^e^ siècle; les armoiries que supportent les deux per-

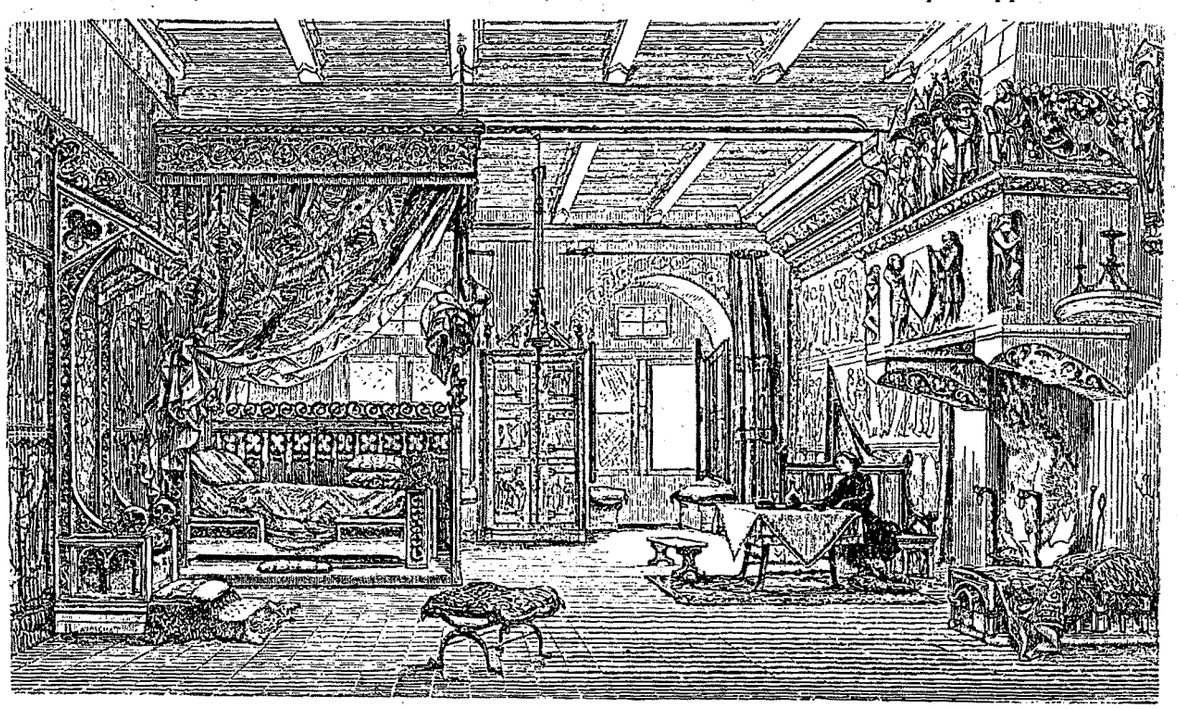


Fig. 746.

sonnages sont celles de la ville de Milan, caractéristiques par la *guivre* (1) qui dévore un petit personnage.

(1) *Guivre*, ancienne forme de vipère.

On ne saurait mieux résumer la marche de l'art au Moyen âge, au point de vue du mobilier, qu'en plaçant ici quatre compositions de Viollet-le-Duc sur les dispositions intérieures des appartements des xii^e^, xiii^e^, xiv^e^ et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

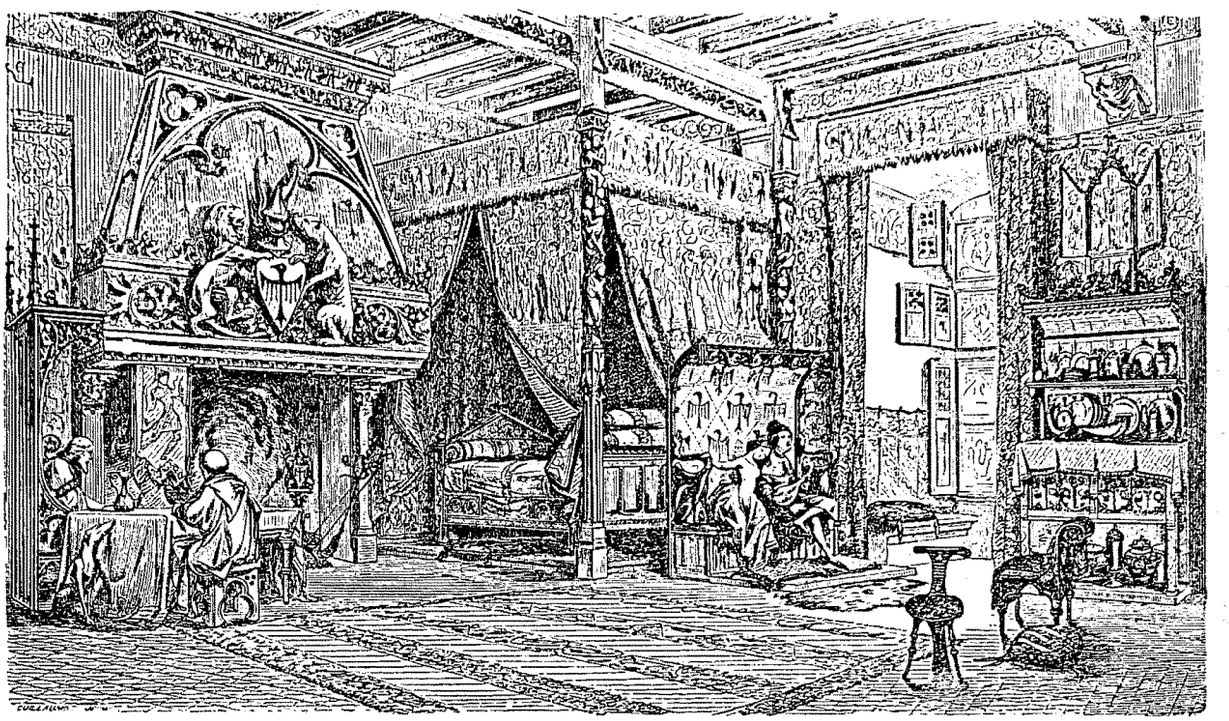


Fig. 747.

XV^e siècles. Alors les salles étaient vastes et ne ressemblaient guère à nos appartements formés de petites chambres indépendantes; on possédait alors des arrangements ingénieux qui permettaient en quelque sorte de

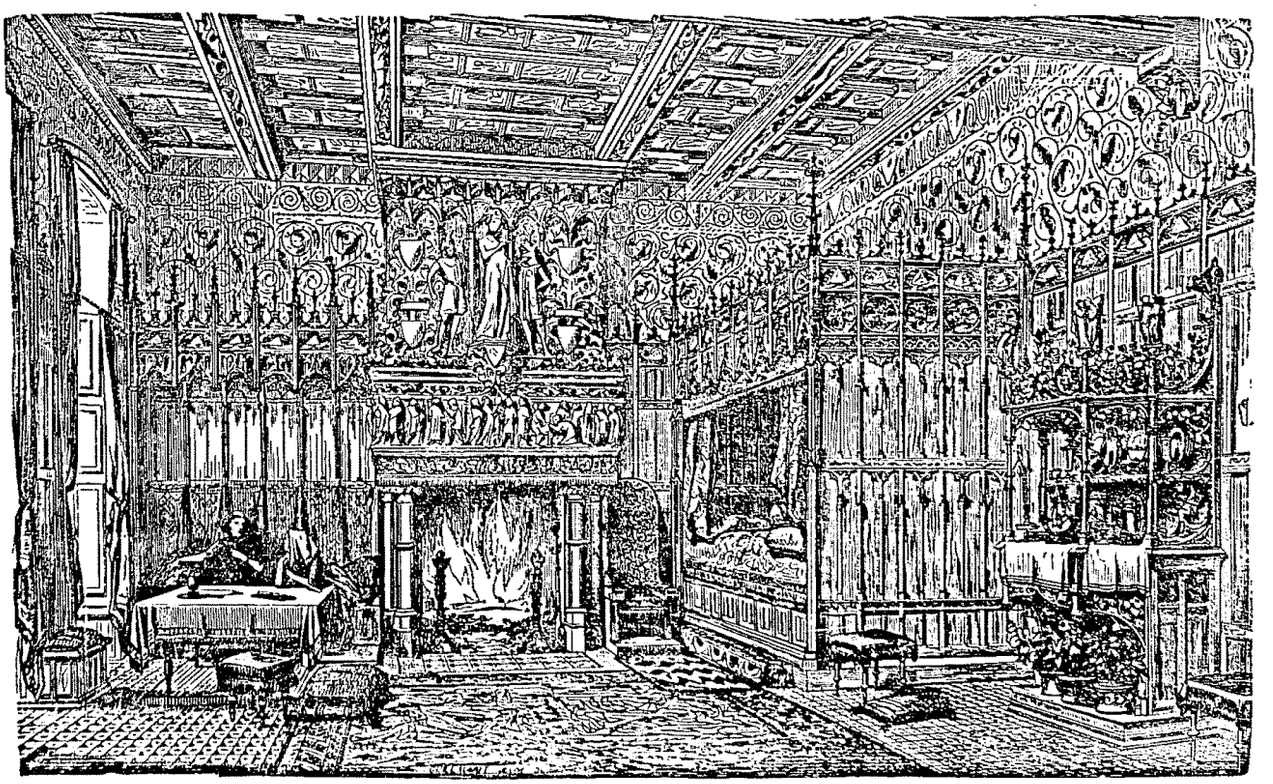


Fig. 748.

placer la chambre à coucher dans une pièce de réception et, au besoin, d'y installer plusieurs de ces lits immenses, avec rideaux tombants, qui constituaient à eux seuls comme un logement individuel. La figure 745 représente

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

une chambre de seigneur au XII^e^ siècle ; l'architecture est simple et le mobilier massif ; mais bientôt au XIII^e^ siècle, comme on le voit dans la figure 746, les fenêtres sont plus grandes, le plafond plus ouvragé, les murs, au lieu d'être revêtus de peintures, sont masqués par des draperies ; le mobilier a pris de la richesse avec un peu de confortable. C'est au XIV^e^ siècle que les mœurs se ressentent d'une direction d'esprit portée à la vanité et à la galanterie. Il est facile d'observer dans la figure 747 que les meubles sont plus précieux par le travail et la matière, qu'ils sont nombreux et variés de forme ; que le superflu, les objets d'art, la recherche du bien-vivre commencent à indiquer une société raffinée, qui ne craint plus la dépense et où les bourgeois eux-mêmes veulent avoir des demeures qui ne le cèdent en rien à celles des gentilshommes. A ce moment les femmes sont accusées par les romanciers et les poètes de provoquer des dépenses hors de proportion avec le bien de leurs époux. La chambre de la figure 748 (XV^e^ siècle) donne le dernier mot par un luxe qui se poursuivra au XVI^e^, avec des formes décoratives différentes, mais avec des dispositions générales analogues (1).

On observera, dans les figures 745 à 748, divers types d'ameublement intérieur qui n'ont pu être fournis au courant de ce livre et qui, pour être des interprétations par Viollet-le-Duc, n'en sont pas moins caractéristiques (2).

(1) Voir *(Art pour tous,* figure 1778) une reproduction d'une gravure de JEAN VEDREMAN VRIES, dit le Frison, représentant un intérieur du XV^e^ siècle dont Viollet-le-Duc paraît s'être inspiré pour cette composition.

(2) *Dictionnaire du Mobilier,* t. I.

Les *cheminées* sont grandes et assez élevées pour qu'une personne debout puisse se placer au-dessous ; ce système, qui a été critiqué, offre cependant ce mérite particulier qu'il ne perd rien du calorique ; la flamme est vue dans toute sa hauteur et la fumée, du reste, perd de sa chaleur à mesure qu'elle s'élève ; un cercle nombreux peut se grouper ainsi autour du foyer. Les petites cheminées sont un leurre ; toute la chaleur monte le long de la gaine ; il n'y a pour nos appartements modernes de mode de chauffage sérieux que les poêles.

Un mérite particulier des grandes cheminées est de fournir le motif décoratif le plus important de la salle, et on peut constater quel parti on peut en tirer.

Les *lits* sont généralement placés dans un angle, sans souci de symétrie, ce qui est à l'encontre des usages modernes. Du reste, cette disposition était indispensable pour obtenir une *ruelle* dans laquelle on pouvait se dévêtir et se mettre au lit, à l'abri des rideaux, malgré la présence d'autres personnes dans la chambre.

Les fenêtres sont rares et petites. Lorsqu'on prétend à présent imiter ce qu'on nomme le style du Moyen âge, on est certain d'échouer ; à cette époque, les murs étaient épais, les chambres étaient grandes, les fenêtres étaient petites, peu nombreuses et placées irrégulièrement ; tandis qu'à notre époque, par suite des exigences mêmes de la construction moderne, les murs sont minces, les chambres sont petites, les fenêtres sont grandes, nombreuses et symétriques..... On le voit, le programme d'aspect décoratif du Moyen âge serait difficile à remplir.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTÉRISTIQUES

Il ne serait pas exact de croire que l'influence byzanne s'est exercée exclusivement en Europe au début de période que l'on étudie dans ce livre. Sans doute l'Occident entretenait des relations suivies avec l'Orient et i empruntait des ouvrages auxquels on reconnaissait ne certaine supériorité; en second lieu, il ne faut pas ıblier que les Arabes construisirent la mosquée dite Omar à Jérusalem en 691, celle de Cordoue en 780 et elle de Touloun, au Caire, en 876 (voir le livre suivant); e plus, une part d'influence a été attribuée aux Croiıdes, ces entreprises malheureuses où les chrétiens se ontrèrent plus sauvages peut-être que ceux qu'ils prétendaient subjuguer, et d'où ils revinrent plus meurtris ue disposés à transplanter des conceptions artistiques. u fond, les arts ne faisaient que sommeiller en Italie, en rance et en Allemagne, attendu qu'on y vit se manister, dès le IXe siècle, des tentatives qui se traduisirent ı XIe par des œuvres originales, où les caractéristiques yzantines n'apparaissent que sur certains points et rement dans l'œuvre entière.

Bientôt, en ce qui concerne l'empire d'Orient, une rie d'événements terribles précipitèrent sa décadence par suite l'effondrement de sa civilisation et la disperon de ses artistes.

On peut donc observer à présent d'une manière prése la marche des arts depuis l'antiquité :

Partis de l'Orient pour aller à l'Occident sous la doination romaine, ils retournent vers Byzance avec le ıristianisme; puis ils s'affaissent dans cette région et y ıangent de manière avec les Arabes. Les arts renaissent ı Occident où, avec des physionomies diverses, ils prennent un éclat particulier qui dure encore.

Le Moyen âge est une époque qui soulève en même mps l'admiration et la pitié; on éprouve une sorte de ouffrance à constater la situation de la classe inférieure l'on se demande comment les artistes ont eu la liberté ı corps et de l'esprit suffisante pour exécuter ces uvres qui nous laissent sous le charme. Il faut bien ı'ils aient trouvé chez les puissants personnages, laïques religieux, une sécurité relative et les moyens de vivre onvenablement.

Ce qui plane sur cet art, c'est un esprit particulier ingéniosité laborieuse, patiente, qui s'applique à la reıerche des motifs et des combinaisons, et qui se plaît dans leur variété successive; aussi l'écueil que l'on doit redouter en le copiant est celui où les Anglais modernes ont succombé; on arrive au décousu, à la sécheresse et à des ensembles peu concrets; Viollet-le-Duc lui-même n'a pu échapper à ce péril dans les œuvres qu'il a exécutées; à force d'être ingénieux on tombe dans l'enfantillage; l'artisan trop adroit peut étouffer en lui-même l'artiste!

Quelle est, au Moyen âge, la recherche dominante? Celle de la pensée symbolique et religieuse, ou celle de la savante structure? Les archéologues sont d'un côté et les architectes de l'autre; vieille et vaine querelle! N'attribuons pas à ces hommes plus d'esprit qu'ils n'ont voulu en avoir et restons à étudier leurs œuvres pour elles-mêmes.

Retenons surtout que les communications étaient alors difficiles : chaque artiste travaillait avec les éléments que les circonstances mettaient sous ses yeux dans le hasard de ses pérégrinations; aussi les types présentent sans cesse des nuances, des croisements, des mélanges dans une seule province, même dans une ville, sans qu'on sache trop à quoi les attribuer.

De grands changements s'étaient aussi opérés dans l'organisation du travail des artistes et des ouvriers. Comparez le paganisme, les trésors des souverains et l'esclavage, dont les œuvres d'art gigantesques de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Perse, de l'empire romain et de la Byzance de Justinien sont les résultats, avec l'émiettement en petits royaumes, avec l'influence prépondérante du clergé, avec une société où l'individu cherche à se faire une place et des moyens d'existence sans lesquels il sera misérable; la situation n'est plus la même.

L'art est d'abord entre les mains des communautés monastiques, puis, lorsqu'il s'en échappe, on voit les associations, les loges, les guildes, les ateliers, venir offrir en bloc leurs ouvrages à ceux qui peuvent payer... d'où cette unité singulière des œuvres du XIIIe siècle et l'anonyme des auteurs. Mais, peu à peu, l'indépendance instinctive des artistes reprend ses droits; chacun entend travailler comme il sent; le statuaire et le peintre, unis d'abord dans une même pensée et par un même intérêt pécuniaire avec le maître de l'œuvre, ne se soumettent plus qu'à demi à ses ordres; les idées littéraires, les leçons de l'antiquité, l'étude incessante des formes et de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'expression sur la nature, la lutte des concours publics, les rivalités entre artistes du même genre, le désir de se distinguer, l'ostentation des princes et des municipalités sont autant de facteurs d'un mouvement de transformation de l'art par les efforts de l'individu ; désormais les œuvres ne resteront plus anonymes.

En France, en Allemagne et en Angleterre, l'architecture religieuse tend constamment à s'ajourer pendant que l'on avance dans les XIIIe, XIVe et XVe siècles, même jusqu'à fournir des types où les intervalles entre les points d'appui ne paraissent plus qu'un immense vitrail (fig. 560), tandis que dans le Midi, à cause du climat ensoleillé sans doute, les intérieurs restent sombres. C'est au Nord comme une sorte de programme de donner à l'extérieur de l'édifice l'aspect d'un hérissement de flèches, de pyramides, de hautes toitures qui égaient les horizons des villes, tandis qu'en Italie l'édifice se montre plus sobrement au dehors, et le paysage s'y raccorde sur des lignes horizontales coupées de tours carrées, couronnées comme des défenses, ou par des dômes. Il semblerait que les enrichissements, les gables, les clochetons, les découpures de la pierre sont en sens inverse de la clémence du climat et que, plus il est brumeux, plus on cherche à faire une dentelle ; en Angleterre, la ligne verticale absorbe l'horizontale. Il semble qu'au Nord tout est prétexte à galeries allongées au-dessus des bas côtés, étagées sur les façades, que toute ligne montante doit être couronnée par une arcade, que toute saillie, pilastre, contrefort ou tour doit se terminer par une excroissance. Ces recherches sont bien la caractéristique des esprits portés à la minutie des détails et à des accumulations qui auront pour résultat d'agrandir l'échelle de l'édifice.

Ce sont des poèmes religieux complets que les tympans des portes : tout personnage y joue son rôle et on va jusqu'à remplir des voussures entières d'anges faisant de la musique ou portant des attributs ; aussi le geste est toujours précis ; les corps se hanchent même jusqu'à l'exagération au XVe siècle. L'architecture et la statuaire se combinent sans cesse au Nord, tandis qu'au Midi la place de chaque sculpture est encadrée. Pendant la plus grande partie du Moyen âge on a des statues et par rangées ; mais, vers la fin, il se produit une transformation et on n'a plus que « la statue », motif soulignant une partie de l'édifice. Un retour inconscient vers les idées païennes, une concession, peut-être calculée, de la part du clergé, font des images du Christ, de la Vierge et des saints comme de nouvelles idoles sur lesquelles s'exerce le talent des plus grands artistes. Au XVIe siècle, la statuaire ne recherchera plus ce thème ancien d'une histoire ou d'une apothéose présentée par de nombreux personnages au milieu desquels le principal ne se distingue que par des dimensions plus grandes.

On fait remarquer ici, à l'égard de la sculpture au Moyen âge, qu'elle était, en règle générale, exécutée *avant la pose*, ce qui permettait de lui donner une perfection que le praticien obtient très difficilement lorsqu'il travaille sur le monument ; souvent même l'ornementation dérivait purement et simplement de l'appareil et de l'opposition de certaines formes produisant, comme dans la figure 749, qui vient de la *cathédrale de Tulle*, des *dents de scie* ou des sortes de *lobes ;* A représente un voussoir séparé.

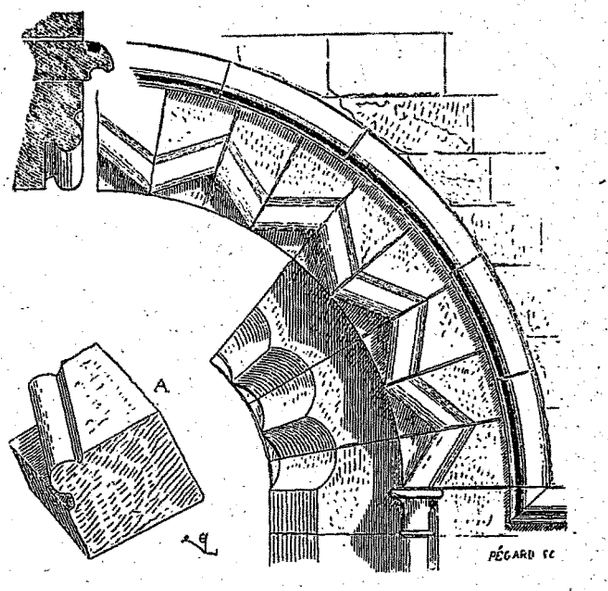


Fig. 749.

Les détails décoratifs, tels que frises, bandeaux, archivoltes, chapiteaux, etc, etc. (fig. 578 à 584 et 597 à 603) conçus d'abord selon des principes de traditions ou d'influences faciles à retrouver, finirent par acquérir au XIIIe siècle, le caractère si original (fig. 750 et types 585 à 630) qui est issu de la nature et qui constitue un art absolument nouveau et bien français. Mais par un concours de circonstances assez difficiles à expliquer, cette transformation ne se produisit spécialement que dans les ornements de l'architecture ; ceux de la serrurerie, de la peinture ornementale, des vitraux, des pavements et des manuscrits conservèrent longtemps encore des épanouissements de rinceaux et de recourbures enroulées, éclos au XIIe siècle, peut-être par une influence arabe, qu'il est indispensable de signaler comme caractéristiques (fig. 751 à 755).

Ces fleurons sont au Moyen âge ce que le lotus était

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

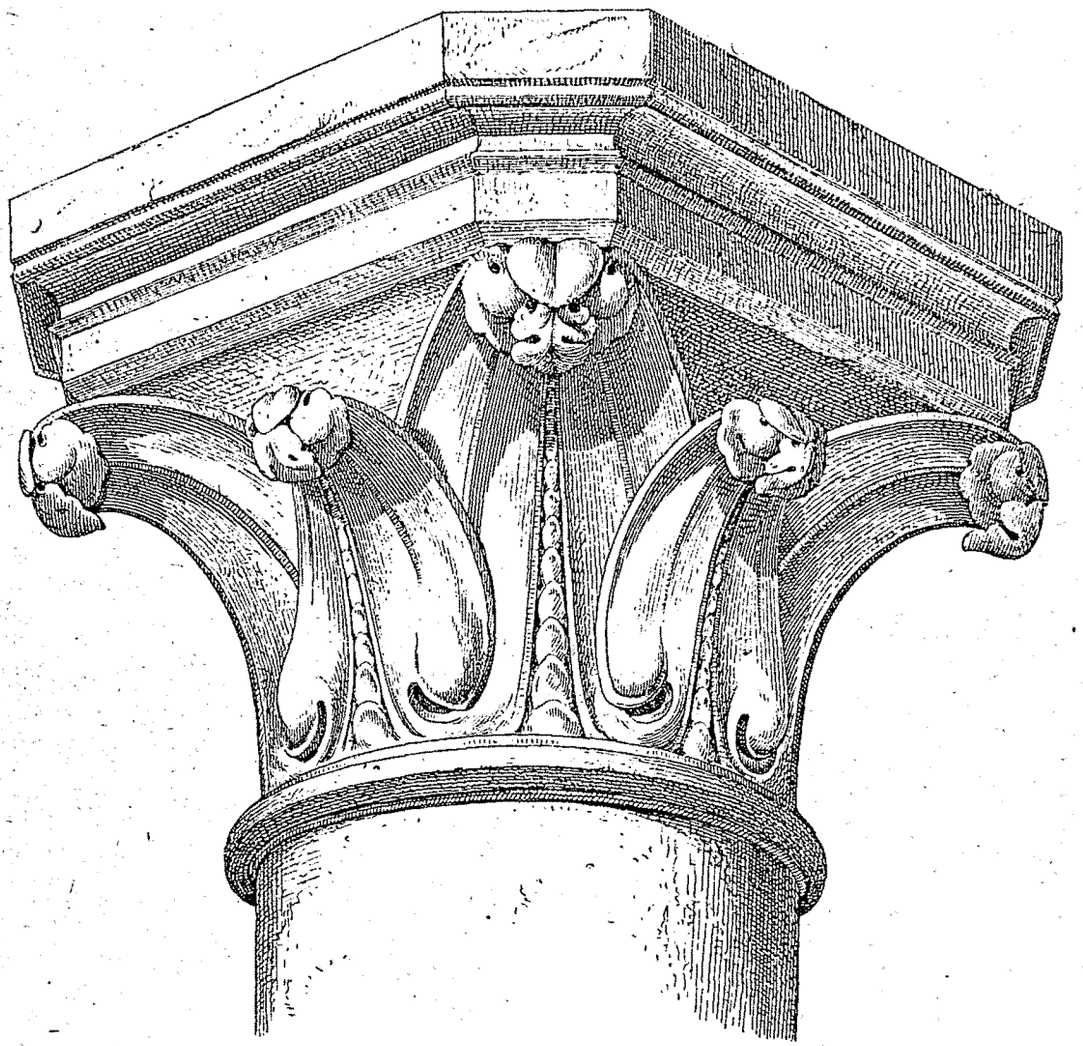


Fig. 750 (1).

pour les Égyptiens, la rosace pour les Assyriens et la palmette pour les Grecs. On peut les retrouver uniformément dans les figures 586, 592, 593, 594, 631, 663, 664, 666, 667, 668, 669, 688, 706, 724, 738, 763 et 764.



Fig. 751.



Fig. 752.

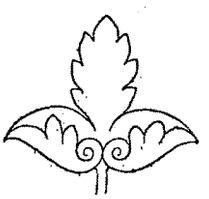


Fig. 753.

Que penser de cette persistance à se servir d'un même diagramme pendant plusieurs siècles et dans des pays différents ? C'est que le domaine décoratif des formes d'épanouissement est bien plus restreint qu'on ne le pense; dès qu'on a pris l'habitude de se servir de certains contours d'un arrangement à la fois facile et fécond en combinaisons, on en sort rarement. On peut opposer

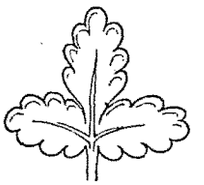


Fig. 754.



Fig. 755.

à ceci que la nature est le point de départ de la plupart de ces arrangements, et qu'il faut savoir en chercher de nouveaux dans ce livre toujours ouvert. Cela est vrai; mais les ornemanistes seuls savent combien cette recherche est plus difficile qu'on ne le pense.

(1) Chapiteau de l'église de Noisy-le-Grand (Seine-et-Oise), du XIII^e siècle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

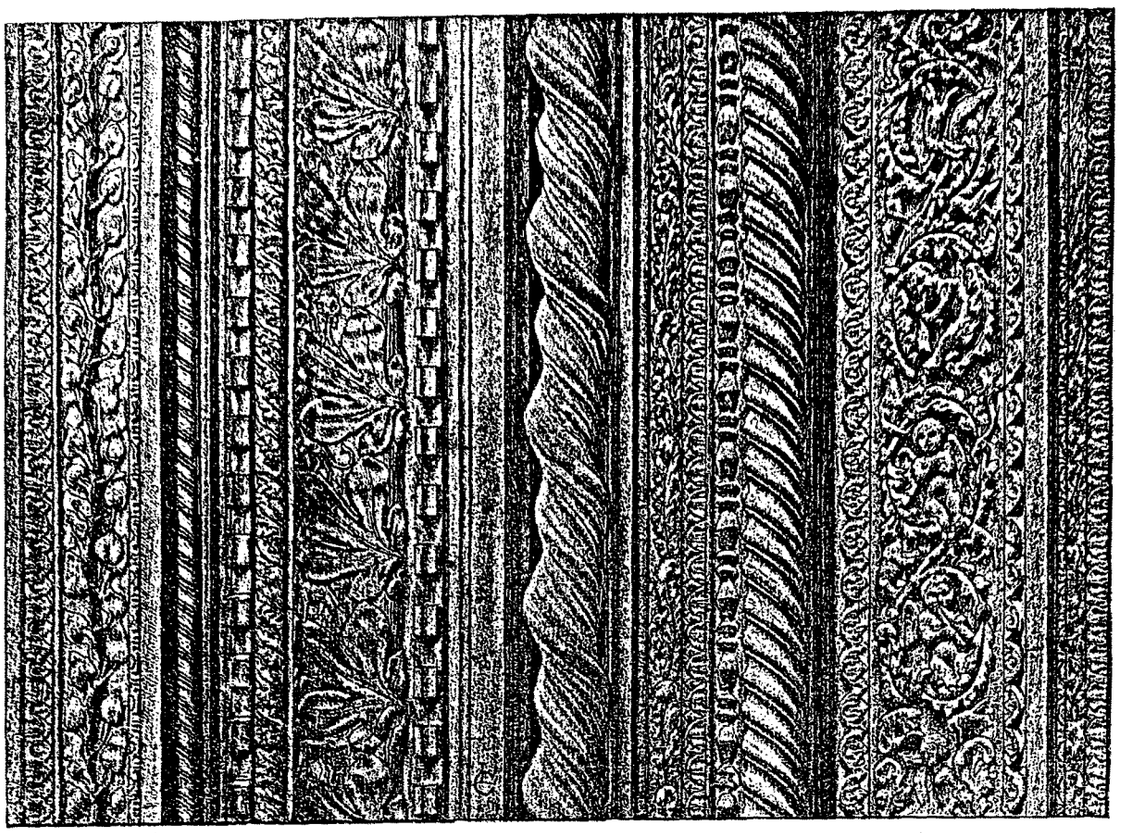


Fig. 756.

C'est peut-être pourquoi les feuillaisons de l'architecture du XIIIe siècle, que nous avons étudiées avec le soin qu'elles exigent, finirent par paraître probablement un peu maigres et qu'on les alourdit dès le XIVe siècle (fig. 616, 625 et 630).

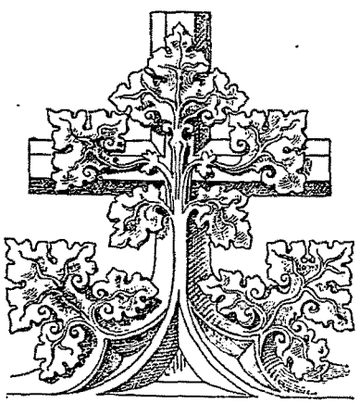


Fig. 757.

Il est très intéressant d'étudier comment les Italiens comprirent cette ornementation sculpturale de leurs édifices. Asservis inconsciemment à la tradition antique, alors même que la structure des édifices se trouvait radicalement modifiée, ils continuèrent à enrichir des compartiments, au lieu de créer des formes avec des ornements. On en voit un exemple dans l'entourage de la porte du baptistère de Ghiberti (fig. 642), et à la *cathédrale de Florence*, (fig. 756). Dans tous les cas les feuillaisons de ce dernier type sont incontestablement interprétées de la nature avec bien moins de souplesse qu'on ne le faisait au même moment en France.

Souvent en Allemagne et en Angleterre, les feuillaisons se circonscrivent et se construisent presque géométriquement, comme on le voit dans un motif de *croix* (fig. 757), provenant de la *cathédrale de Winchester*. Les Français ont été, par tempérament, moins portés à enfermer ainsi leurs ornements dans des limites aussi froides.

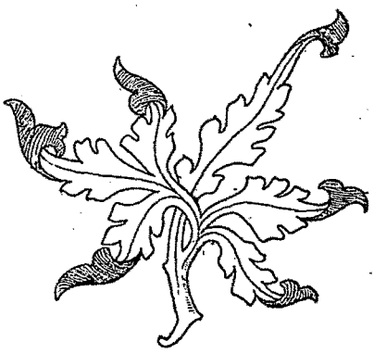


Fig. 758.

Il se fit enfin, au XVe siècle, un grand usage, dans les ornements de manuscrits et dans les lambrequins de casques armoriés, de feuilles découpées que les Italiens nomment *cartocci* (fig. 758); les revers sont, le plus souvent, colorés en bleu.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

Du soin et de la recherche qui caractérisent les œuvres du Moyen âge, de l'union intime et constante, chez elles, entre la décoration et la structure, il résulte un genre d'enseignement qu'il est le moment de développer.

Les types de cette période sont en effet précisément ceux avec lesquels le professeur peut en quelque sorte faire toucher du doigt les principes d'une composition bien ordonnée, c'est-à-dire que:

1° L'ensemble doit avoir un programme bien rédigé et bien suivi;

2° Les détails doivent fonctionner de manière à fournir une bonne forme générale;

3° La matière employée doit se montrer et être parée comme elle le comporte rationnellement.

Or, parmi les élèves, les natures les mieux douées du sentiment du beau, ont la tendance à faire bon marché du programme et des matières employées, en ne recherchant que l'idéal de la forme; tandis que les natures, qui ne considèrent que le programme et l'industrie rationnelle de l'exécution, ne se préoccupent pas assez de l'aspect.

Il convient donc de prévenir ces entraînements en démontrant que les artistes du Moyen âge ont, avec les moyens et avec les matières dont ils disposaient, exécuté des ouvrages à la fois très soignés et considérables, tout en suivant bien le programme, en accusant la matière et en imprimant aux détails et à l'ensemble des aspects qui indiquent bien la destination et produisent une impression incontestable.

Voyez les types de monuments: ce sont bien là des édifices religieux ou civils, ou des monuments funéraires. Nulle hésitation sur leur dimension réelle. L'effet est d'une puissance irrésistible. Cet art n'est jamais banal; il conserve son originalité avec sa verve. Il est inutile d'insister.

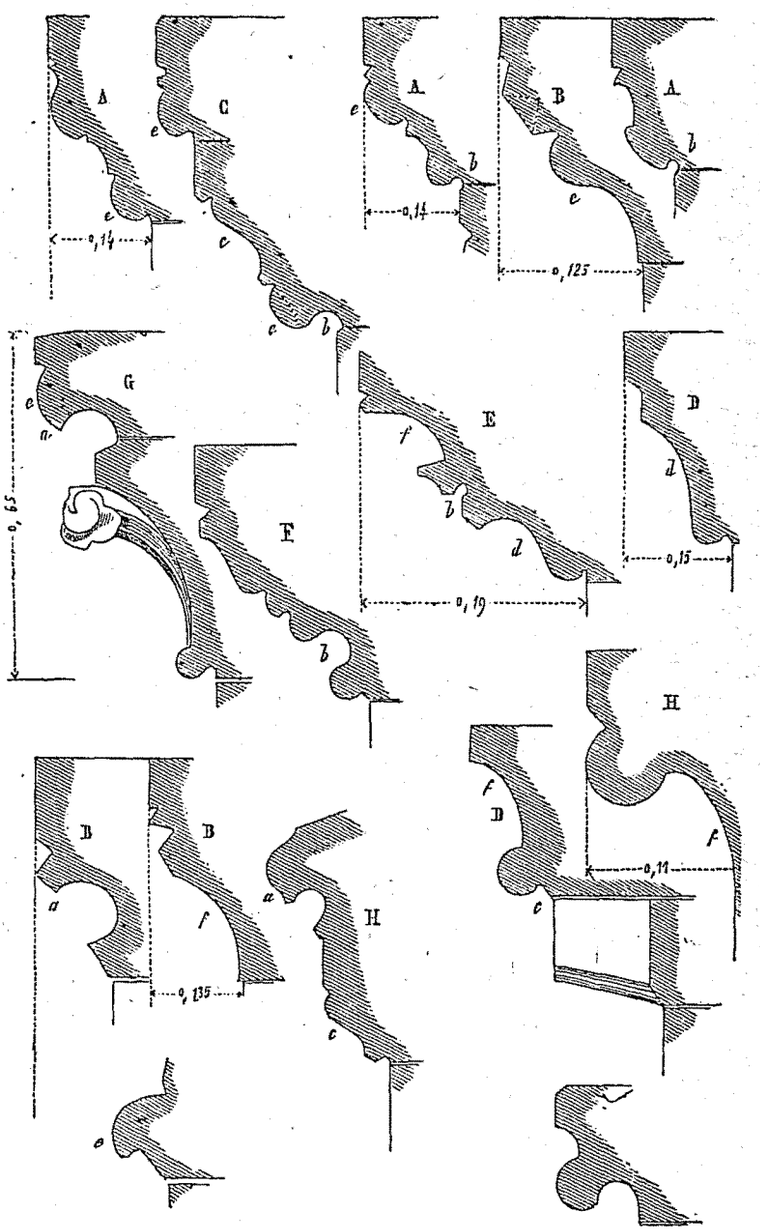


Fig. 759 (1).

De même qu'en Grèce (voyez fig. 137 et 139, puis la page 85), le profil de moulure est conçu pour produire un effet de clair et d'ombre déterminé, et en raison du rôle à jouer dans une partie d'ensemble (fig. 759), il convient de bien faire comprendre aux élèves, que ces profils ne sont pas des zigzags fantaisistes, mais bien que chaque moulure a sa cause, qu'elle amène à une saillie et se souligne le plus souvent au-dessus par un onglet creux; qu'à une partie est jointe une partie moins refouillée, etc.

(1) A, E, F, G Vézelay, XII^e siècle; B vieux clocher de Chartres, XII^e siècle; C Notre-Dame de Paris, XII^e siècle; D Monréale (Yonne), XII^e siècle (Viollet-le-Duc, *neuvième Entretien*, p. 442).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Si on observe les moulures de base, on trouve la même préoccupation, que chez les Grecs, de raccorder une paroi avec un socle par des contours adoucis, coupés eux-mêmes par une ombre plus ou moins accentuée (fig. 760), et placés de préférence vers le haut.

En sculpture, il serait utile de faire remarquer combien chaque détail est conçu suivant le rôle qu'il doit jouer. Ces statues d'ébrasement de portails (fig. 634 et 637), remarquables isolément, font partie d'un tout comme

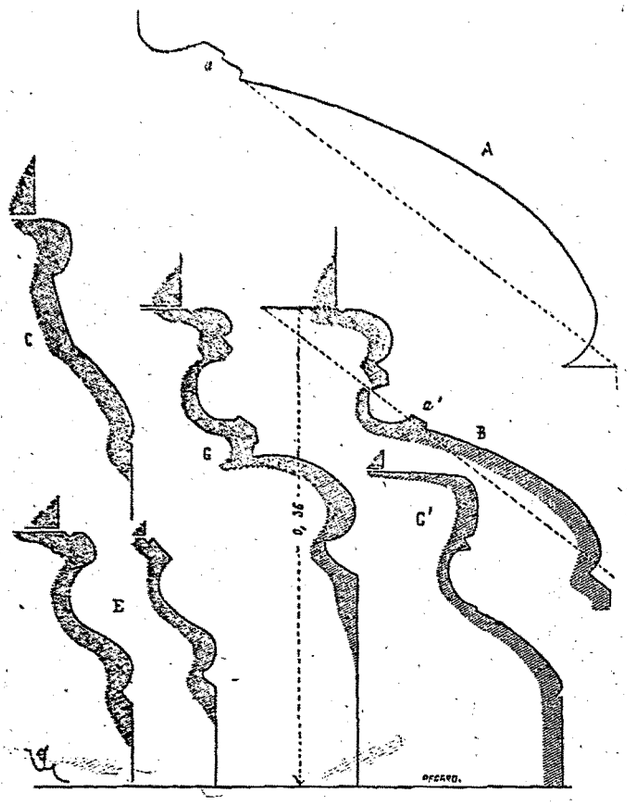


Fig. 760 (1).

thème allégorique, en même temps qu'elles forment comme des supports successifs des ressauts de la voussure. En conséquence, les proportions sont élancées, les contours très développés, les gestes précis. Prises presque toutes dans un même épannelage, elles sont opposées et variées de mouvement, de manière à ne pas lasser par leur uniformité. Puis, comment ne pas admirer ce naturalisme si sincère des types avec des costumes empruntés plutôt à la tradition antique? Ce ne sera que plus tard, au xv[e] siècle, que par une fausse direction de l'art, tout en conservant encore plus l'empreinte de la nature physique du pays, on ajoutera aux personnages le costume du temps. Combien il est préférable cependant de tirer parti de la nature dans son sens le plus élevé et en restant vrai, comme l'a fait Andrea della Robbia dans les délicieuses compositions d'*enfants trouvés* (fig, 761), de l'hospice des Enfants trouvés (*degli innocenti*), place de l'Annunziata, à Florence! Ce serait d'une utilité incontestable que d'appeler aussi l'attention sur la fameuse porte de Ghiberti (fig. 642), et de faire remarquer que les bornes de ce que le statuaire doit entreprendre y sont peut-être dépassées. La sculpture a des limites d'expression et ne saurait chercher à lutter avec la peinture par l'établissement de plans successifs.

(1) B Notre-Dame de Paris, xiii[e] siècle; C C' Vieux clocher de Chartres; G Vézelay; E profil grec; A galbe du chapiteau de Metaponte renversé (Viollet-le-Duc, *neuvième Entretien*, p. 445).



Fig. 761 (1).

On ne saurait trop signaler la fécondité des artistes du Moyen âge à créer, dans le domaine de la sculpture ornementale, des formes particulières qui enrichissent des membres et des détails inconnus jusqu'à cette époque; tels sont les gables, les clochetons (fig. 628, 629 et 630) et les *gargouilles* (fig. 762). Sans doute, ces détails multipliés à ce moment ne trouvent plus d'emploi avec les programmes nouveaux, à moins qu'il ne s'agisse de pastiches de l'art de ces temps. Toutefois, ils montrent qu'il faut être conséquent avec soi-même et que, lorsque les exigences de la structure obligent à des formes particulières, il faut en agencer la décoration, non par des adaptations d'éléments déjà connus, mais par des combinaisons rationnelles et originales.

Faire étudier aussi l'ornementation italienne; elle n'a pas tenu suffisamment compte d'une esthétique raisonnée. Par exemple, dans la figure 756, ces *chapelets de perles* et ces *rais de cœur* ne sont pas à l'échelle avec les torsades, les feuilles juxtaposées dans la moulure en forme de dou-

(1) Il y a quatorze médaillons de ce genre; émail sur fond bleu; pour les filles les bandelettes les cachent jusqu'au cou.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cine sont trop grosses par rapport avec celles qui s'enroulent autour du petit tore adjacent; les *rinceaux* du jambage sont mal ordonnés en ce sens que chaque spire ne s'enroule pas assez et que les feuilles qui les décorent sont comme appliquées et mal construites. A la porte de Ghiberti (fig. 642 et 643), la volonté de l'ornemaniste est bien de s'inspirer de la nature; toutefois son interprétation dénote de l'inexpérience, tout en cherchant à innover; les petites têtes placées dans les encadrements circulaires, trop souvent imitées, sont contraires à la raison; les sortes de rinceaux qui les accompagnent sont mal ajustés.

Il y a quelques leçons à tirer de l'examen des carrelages, tels qu'ils ont été compris au Moyen âge, bien qu'ils ne nous soient parvenus presque partout qu'à l'état de fragments. En général, ils sont conçus de manière à former comme un riche tapis, et le dessin est combiné par conséquent de telle sorte, qu'on a évité les lignes qui formeraient comme des rangées continues désagréables à l'œil, même dans l'emploi des carreaux de forme carrée. C'est ainsi que, dans la figure 659, chacun est alternativement rempli de quatre motifs différents: une fleur de lis, un lion, deux oiseaux et un cavalier; l'effet d'une sorte de semis était ainsi assuré; il en est

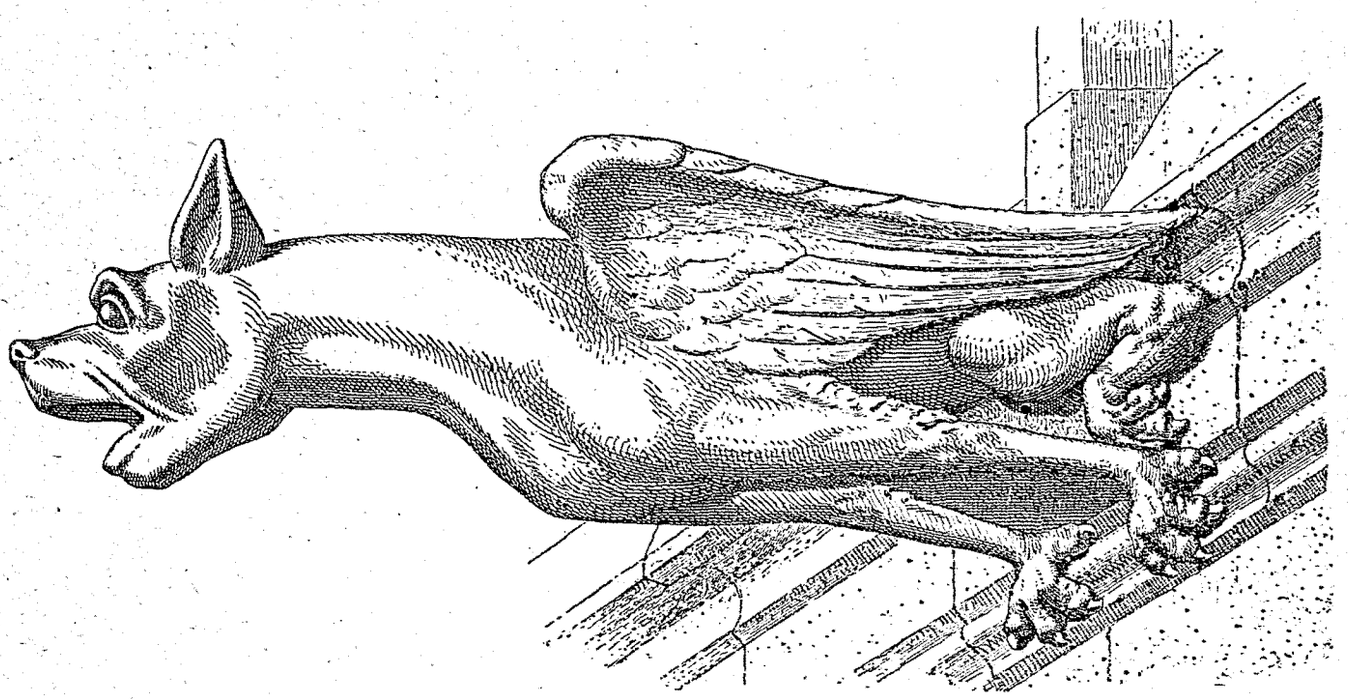


Fig. 762 (1).

de même dans la figure 657: un motif plus important venait rompre de place en place l'uniformité du dessin général, formé de carreaux alternés avec quatre feuilles et d'un oiseau. Une grande originalité caractérise le dessin de la figure 658. L'ensemble du carrelage de la figure 656 ne donne qu'un effet général de bandes, dont chacune est variée, il est vrai, mais qui en elles-mêmes sont dessinées de manière à rompre les lignes continues.

Comme coloration, il y a lieu de conseiller aux élèves quelques règles générales indispensables:

1° Si une couleur ne l'emporte pas sur les autres, le pavement sera insipide et confus.

2° Le rouge et le jaune donnent un aspect chaud et gai.

3° Si le bleu domine, l'effet est froid.

4° Si c'est le noir, l'effet est triste.

5° Des quantités égales de couleurs enlèvent tout caractère.

6° Il est préférable d'employer le moins possible de couleurs; ceci est du reste une règle générale en décoration.

Dans quelle mesure était-il en usage de peindre la pierre de taille de l'architecture et de la sculpture à cette époque? Il est constant que divers édifices offrent encore des traces de peintures même à l'extérieur; mais les restitutions opérées n'ont donné jusqu'à présent, excepté à la Sainte-Chapelle de Paris (fig. 563), que des résultats très contestés comme réussite.

En véritable esthétique, le marbre et la pierre de belle qualité doivent fournir toute leur expression plas-

(1) Église Saint-Jacques, à Dieppe.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tique par la main-d'œuvre du sculpteur. On ne doit jamais les couvrir d'une couche complète de peinture; des parties relevées de dorure, de filets ou de quelques fonds, n'ont d'autre but que d'ajouter encore à l'effet de

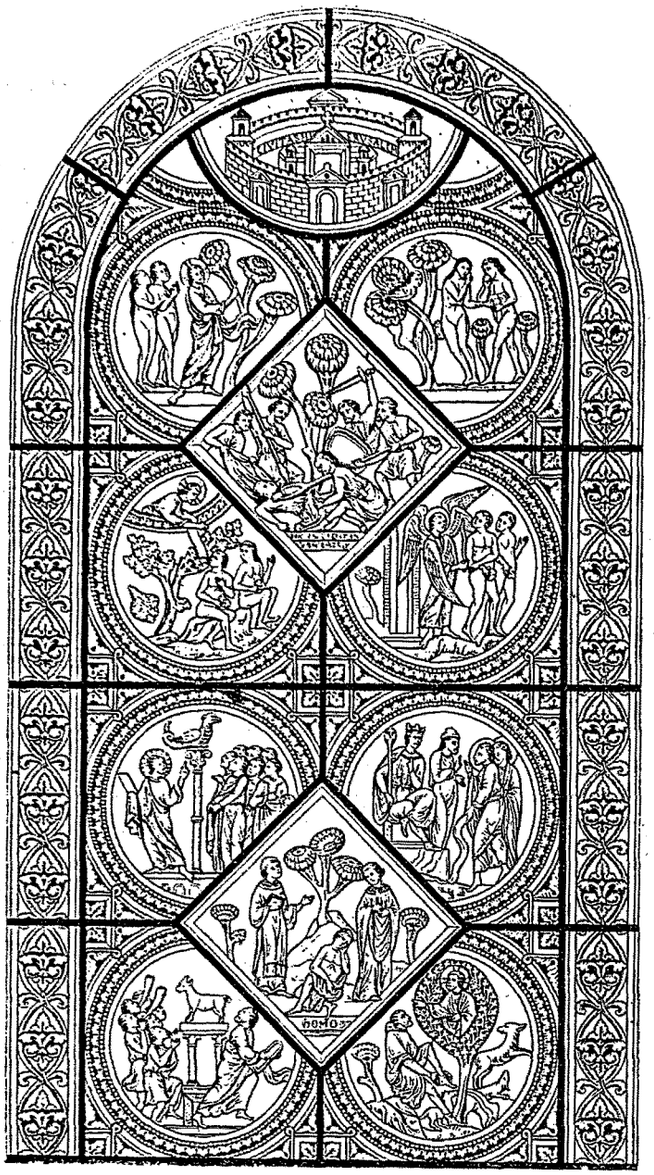


Fig. 763 (1).

relief; même ce supplément n'est pas indispensable, si l'œuvre est bien conçue.

On engagera donc les élèves à n'employer de la peinture sur la pierre de taille qu'avec une extrême réserve et de conserver ce procédé pour les parties lisses revêtues d'enduits.

Il sera indispensable de faire observer combien la structure des meubles du Moyen âge commande leur décoration; on a déjà fait remarquer (voir, plus haut, page 219), qu'ils étaient tous en assemblage, par conséquent construits comme une charpente très résistante, entre les pièces principales de laquelle venaient s'ajuster des panneaux plus ou moins richement sculptés. Ce point ne devrait jamais être perdu de vue par celui qui compose un meuble; il est évidemment pour lui une source de gêne; il doit sacrifier souvent son imagination à ce qui est possible. L'artiste dessinateur est souvent porté à se tenir le raisonnement fallacieux qu'il peut tracer toutes les combinaisons qui lui plaisent, et que ce sera à l'ouvrier de s'en tirer comme il le pourra dans la



Fig. 764.

pratique; au contraire, la connaissance exacte des ressources du métier peut inspirer des dispositions ingénieuses, tout en conservant un aspect artistique. En définitive, un meuble se compose de montants, de traverses et de panneaux; les panneaux trop grands manquent de solidité et se fendent; aussi le Moyen âge les a multipliés (fig. 681 et 745 à 748); néanmoins l'habileté de ses artisans a conduit peu à peu aux complications de formes (fig. 684); alors le bois lutte avec la pierre.

Il ne faut pas, non plus, abuser, comme on le fait trop souvent, pour imiter la menuiserie du Moyen âge, de simples chanfreins poussés sur les arêtes des bâtis.

Dans les travaux en fer et en raison même de la résistance de cette matière, il convient d'éviter les lourdeurs et de ne présenter les barres de fer méplat sur leur plus grande face qu'avec intention; certains travaux modernes ayant la prétention d'imiter les ouvrages de ferronnerie du Moyen âge se distinguent tout de suite par leur aspect massif; du reste l'habitude de payer au poids entraîne l'artisan à grossir ses fers. L'apparence des ajours devra donc être étudiée avec soin (fig. 688). Faire remarquer que l'ornementation des gros ouvrages est exécutée le plus souvent en fer plein par le moyen de l'étampe et

(1) Médaillon central du haut: Le Voyageur assailli; autour, dans les quatre médaillons en forme de lobes : Adam et Ève. Médaillon au-dessous : Insouciance des prêtres et du lévite; autour, dans les quatre médaillons : Serpent d'airain; Moïse devant Pharaon: Veau d'or; Buisson ardent.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

que la tôle martelée était réservée aux menus objets. Au XVI^e siècle, ce dernier système a prévalu dans tous les travaux; les bons ouvriers ornemanistes sur tôle de fer sont devenus très rares, l'étampage mécanique et la fonte de fer ayant remplacé les anciens systèmes. Ainsi les dessinateurs sont complètement désorientés, leur composition ne s'appliquant plus à des procédés précis.

Dans les reliquaires ou ostensoirs à pied (fig. 704, 709 et 710), la partie supérieure élargie est généralement le double de la hauteur du pied : la largeur totale ne doit pas être supérieure à trois fois et demie de la hauteur; les objets les moins surchargés de détails sont ordinairement les mieux réussis.

Les artistes du Moyen âge ont fréquemment adopté un système de décoration qui consiste dans une sorte de reproduction de l'architecture (fig. 691, 709, 710, 713 et 722); il ne faut pas s'y tromper, cette architecture est toujours absolument fantaisiste, comme dans les peintures d'Herculanum et de Pompéi. Ce sera une occasion pour le professeur de faire observer aux élèves que l'étude de l'architecture est indispensable à tout décorateur, précisément pour pouvoir manier des compositions architecturales de fantaisie. Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas d'une caricature et que l'arrangement est d'autant plus difficile, que les détails doivent consister dans une simplification très savante qui puisse se lire à première vue et produire l'effet recherché. On pourrait en dire autant des figures et des ornements qui sont représentés dans les beaux vitraux du XIII^e siècle, lesquels peuvent être considérés comme des bas-reliefs encore simplifiés.

Un *carton* de vitrail n'est pas un dessin ordinaire; il faut, non seulement tenir compte de la mise en plomb qui circule parmi les personnages et qu'il faut savoir utiliser comme redessinés, mais encore de l'effet général comme mosaïque. On en a un exemple dans ce beau *vitrail* du XIII^e siècle, qui se trouve dans le bas côté nord *du chœur de la cathédrale de Sens* (fig. 763). On ne saurait rien trouver de plus équilibré et de mieux écrit comme composition. Sans doute on ne pourrait demander de suivre les mêmes données dans un vitrail appliqué aux besoins modernes; mais le professeur n'aura pas de peine à signaler l'excellent rapport et l'échelle de la bordure par rapport à l'ensemble, l'arrangement original des médaillons, leurs raccords ingénieux, enfin l'emploi de traits épais ou de parties plus foncées, pour faire ressortir certains contours; les ornements de la fig. 764, qui provient de *fragments de vitraux de Bourges*, en sont un nouvel exemple. Avec des dessins aussi bien conçus, la coloration devient facile.

Voici quelques principes généraux à observer dans l'exécution des vitraux :

1° Se préoccuper de l'ensemble en raison de la distance à laquelle le vitrail doit produire son effet; par conséquent, plus il est loin, plus il faut simplifier.

2° On doit laisser les têtes lumineuses pour mieux souligner la composition.

3° Multiplier plutôt que simplifier les plombs. Il existe une grande différence, quant à l'effet, entre des verres colorés de petite dimension réunis par des plombs et les mêmes verres simplement juxtaposés sans encadrement opaque; car, dans le premier cas, la vision est distincte, tandis qu'elle ne l'est pas dans le second (1).

4° Il y a inconvénient à placer dans une même salle, à la fois des vitraux de tons légers, ou grisailles, et des vitraux très colorés. La lumière à peine colorée des uns, nuit aux autres par sa vivacité. On peut constater facilement ce fait dans quelques églises, où il y a trop de clarté dans les fenêtres hautes.

5° Les accessoires doivent être traités d'une manière rudimentaire : un temple ne se compose que d'un fronton et de quelques colonnes, on figure une église par une porte et un clocher, un arbre par une simple branche avec quelques fleurs, une rivière par une bande ondulée, une forteresse par un mur crénelé, etc, etc.

6° Le vitrail devra toujours être séparé des montants de l'ouverture par un filet blanc.

7° Il y a lieu, dans la juxtaposition des couleurs d'intensités égales, de tenir compte, autant que possible, des règles du *contraste simultané des couleurs* (2).

(1) La vision des bords de tons ou de verres simplement juxtaposés est souvent confuse, car, dans la juxtaposition de deux teintes plates, ces teintes, si elles ne sont pas séparées par du blanc ou par un trait noir, ne paraissent pas plates et se modifient à l'approche l'une de l'autre.

(2) Voici les modifications qu'elles éprouvent :

Rouge et orangé	Tire sur le violet, moins jaune, plus foncé. / Tire sur le jaune, plus clair.
Rouge et jaune	Tire sur le violet, ou est moins jaune, plus foncé. / Tire sur le vert, moins rouge, plus clair.
Rouge et vert	*Couleurs complémentaires* paraissant plus brillantes.
Rouge et bleu	Tire sur le jaune. / Tire sur le vert.
Rouge et violet	Tire sur le jaune. / Tire sur l'indigo ou bleu verdâtre.
Orangé et jaune	Tire sur le rouge. / Tire sur le vert brillant ou est moins rouge.
Orangé et vert	Tire sur le rouge, moins jaune, plus brillant ou moins brun. / Tire sur sur le bleu, moins jaune.
Orangé et bleu	*Couleurs complémentaires* paraissant plus brillantes.
Orangé et violet	Tire sur le jaune ou est moins brun. / Tire sur l'indigo ou bleu verdâtre.
Jaune et vert	Tire sur l'orangé, brillant. / Tire sur le bleu, plus foncé.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Quant aux compositions sur le genre du Moyen âge, il n'est pas conseillé d'en proposer, bien qu'on ne se soit pas fait faute, depuis quelques années, d'en réaliser un trop grand nombre dans la pratique, et cela bien à tort, par un engouement momentané. Il est incontestable que toutes les fois que l'on a prétendu reproduire le type exact d'une période, on n'a abouti qu'à des pastiches absolument insuffisants qui ne tromperont personne.

En définitive, ce qu'on nomme le style d'une époque n'est pas comme un costume dont on habille un comparse de théâtre. Une église elle-même n'a plus, de nos jours, le même programme que celles que l'on a construites au Moyen âge; dans tous les cas, les moyens d'exécution modernes ne permettent plus les mêmes recherches.

Jaune et bleu	Tire sur l'orangé. Tire sur l'indigo.
Jaune et violet	*Couleurs complémentaires* paraissant plus brillantes.
Vert et bleu	Tire sur le jaune. Tire sur l'indigo.
Vert et violet	Tire sur le jaune. Tire sur le rouge, plus brillant.
Bleu et violet	Tire sur le vert, moins foncé. Tire sur le rouge, plus brillant.
Noir et violet	Paraissant plus différents que s'ils étaient vus isolément.
Rouge et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus vert.
Orangé et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus violet.
Vert et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus rouge.
Bleu et blanc	Paraît plus brillant. Paraît plus orangé.
Violet et blanc	Paraît plus brillant, plus foncé. Paraît plus jaune.
Rouge et gris	Paraît plus pur, moins orangé peut-être. Paraît tirer sur le violâtre.
Vert et gris	Paraît plus brillant, plus jaune peut-être. Paraît tirer sur l'orangé.
Violet et gris	Paraît plus franc, moins terne. Paraît tirer sur le jaune.
Rouge et noir	Paraît plus clair ou moins brun, moins orangé. Paraît moins rouge.
Orangé et noir	Paraît plus brillant et plus jaune, ou moins brun. Paraît moins roux et plus bleu.
Jaune tirant sur le vert et noir	Est plus clair, plus verdâtre peut-être. Est plus violâtre.
Vert et noir	Tire faiblement sur le jaune. Paraît plus violâtre ou plus rougeâtre.
Bleu et noir	Paraît plus clair, plus vert peut-être. S'éclaircit.
Violet et noir	Est plus brillant, plus clair, plus rouge peut-être. S'éclaircit.

L'arrangement complémentaire est supérieur à tout autre dans l'harmonie de contraste.

Lorsque deux couleurs vont mal, il y a toujours avantage à les séparer par du blanc.

Les dessins noirs qui sont exécutés sur des fonds rouges, cramoisis ou amarantes paraissent verts, parce que la couleur verte complémentaire du fond s'ajoute au noir. De même le noir sur le vert perd toute sa vigueur.

Dans l'organisation du travail actuel, rien ne se fait que sur les dessins de l'architecte; on ne peut donc espérer



Fig. 765.

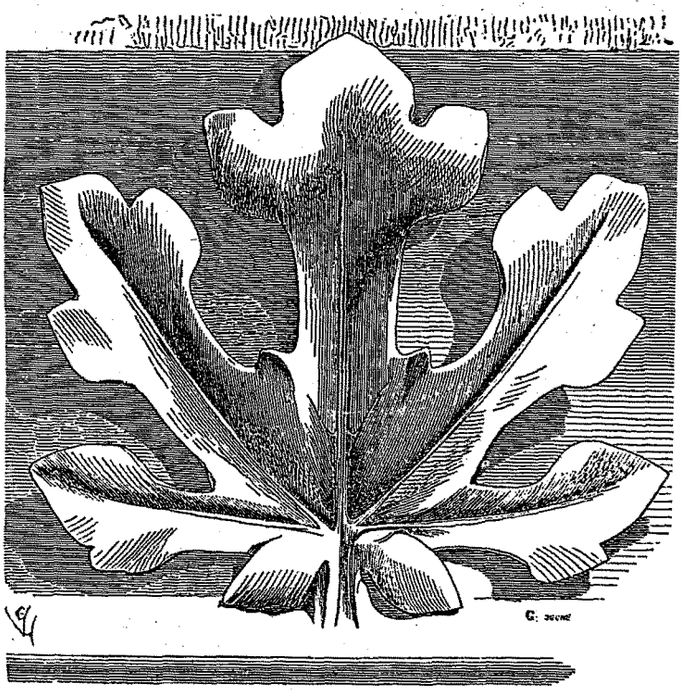


Fig. 766.

que, fût-il un Viollet-le-Duc, il puisse suffire à dessiner les compositions innombrables qu'exige une construction

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

lans le type de la Sainte-Chapelle, par exemple. Où rouver des statuaires et des sculpteurs qui soient préparés par leurs études et assez pénétrés du sentiment particulier qui animait les imagiers de cette époque, pour nodeler et exécuter les innombrables personnages et les estiaires qui animent l'architecture? Puis, à quelle source rapper plutôt qu'à une autre?

On conseille de préférence, comme exercice, l'essai ar les élèves d'interprétations des plantes et des fleurs lans le genre de celles dont le Moyen âge français a ourni des exemples si précis et d'un goût si remarquable. Par exemple, voici une feuille de *figuier* (fig. 765) : 'est en rétrécissant un peu les contours dans les incisions AB, AB, AB, en donnant plus d'importance aux xtrémités et en diminuant celles du centre autour des ervures, que les artistes du XIIIe siècle ont créé l'interrétation de la figure 766. L'élève fait un dessin de la lante ou de la fleur en géométral; puis il en cherche interprétation (ce qu'on nomme la *stylisation*). Aussitôt ue ces essais ont été amenés à un résultat convenable, n donne un sujet de composition pris dans des applications modernes qui peuvent avoir quelque rapport vec les types du Moyen âge ayant utilisé la flore.

La question de l'interprétation des plantes et des eurs est l'objet, depuis plusieurs années, de l'étude de outes les personnes qui se préoccupent avec raison de ajeunir, autant que possible, les principes mêmes de ornement; mais, d'habitude, cette recherche n'est pas oujours bien comprise. Il est des professeurs qui erdent constamment de vue le but à atteindre par la anière avec laquelle ils dirigent les dessins qu'ils font xécuter à leurs élèves, et c'est pourquoi l'on pense qu'il st indispensable de bien indiquer le point où se trouve écueil.

Une classe, où l'on étudie spécialement les plantes et es fleurs, doit être prémunie de la tendance à n'y faire e dessin de ces éléments que d'une manière pittoresque t seulement pour donner aux élèves, par cet exercice, ne très grande habileté de main. On est conduit ainsi produire des travaux d'un aspect des plus séduisants t l'on arrive forcément à se persuader que leurs auteurs ont des dessinateurs industriels habiles et bien préparés.

Malheureusement, c'est une erreur; les élèves qui ortent des cours avec ce seul bagage ne deviennent que les peintres de tableaux de fleurs, travaillant en vue de a vente pour les expositions publiques, ou bien ne constituent que des artistes décorateurs tout-à-fait incomplets. Des premiers, il y en a toujours trop; quant aux utres, ils sont les victimes d'un enseignement insuffisant.

Sans doute il est bon de savoir reproduire l'aspect pittoresque des plantes et des fleurs, afin de se bien pénétrer de leur port et de leur allure; mais il convient aussi d'exécuter les exercices d'analyse dont on a parlé plus haut : dessin en géométral, interprétation ou stylisation, enfin application immédiate. Toute classe de fleur ne doit, en outre, être fréquentée que par des élèves rompus au dessin d'après la figure et d'après les ornements, puisque, en définitive, les plantes et les fleurs ne constituent qu'une partie des éléments décoratifs.

Ces principes ont été presque absolument perdus de vue pendant de longues années; il existait une ligne de démarcation absolument tranchée entre les dessinateurs à l'aide des plantes et des fleurs et ceux à l'aide de l'ornement. Telle robe se composait d'un motif pris dans le règne végétal qui, commençant par le bas de la jupe, venait s'estropier, au hasard des ciseaux de la couturière, dans les coupes du corsage. Les papiers peints étaient couverts de bouquets et de branchages, traités comme de véritables tableaux qui se répétaient indéfiniment sur toutes les parois d'un salon ou d'une chambre. D'un autre côté, les décorations étaient entre les mains des architectes, qui introduisaient dans leur agencement de la sécheresse et une certaine froideur, puis se gardaient bien d'avoir recours au règne végétal dont, au reste, ils connaissaient imparfaitement le dessin.

Évidemment, le plus grand nombre de ces compositions dénotait chez leurs auteurs des études approfondies; on aurait pu découper, dans ces étoffes et dans ces papiers peints, nombre de motifs qui auraient mérité les honneurs d'un encadrement; les projets de certains architectes peuvent être considérés comme des chefs-d'œuvre de goût et d'habileté de main.

Le public lui-même se laisse aller encore à préférer dans ce que l'on montre des travaux des écoles, ceux qui charment son œil, tandis qu'il apprécie à peine les séries de dessins exécutés en vue d'analyses méthodiques; ce préjugé est même partagé par un trop grand nombre d'industriels.

Tout professeur consciencieux doit savoir se tenir dans une juste mesure; il fera étudier le règne végétal, d'après les principes que l'on a conseillés, à ceux qui n'ont dessiné que de la figure, de l'ornement ou de l'architecture et, par réciprocité, il exigera, de ceux qui se sont bornés à copier des plantes et des fleurs, d'abord leur analyse, puis leur application, enfin les études de dessin nécessaires pour les mélanger avec des personnages, avec des animaux et avec des ornements.

On verra, sans doute avec intérêt, au livre huitième

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de cet ouvrage, comment les peuples de l'extrême Orient, qui se sont trouvés par leur position géographique en dehors du mouvement artistique de l'Occident et qui, par conséquent, n'avaient pas de traditions, ont compris la décoration avec des éléments puisés dans la nature et, à l'aide de quels moyens, ils ont exécuté certaines de leurs compositions.

On insiste sur le point de ne pas essayer des pastiches d'objets du Moyen âge, attendu que la pratique démontre que, là où des artistes consommés éprouvent des difficultés considérables, des élèves ne peuvent que perdre leur temps. Les constructions de Viollet-le-Duc lui-même, qui possédait si bien la manière de cette période, sont des œuvres qui portent en elles-mêmes une certaine raideur, et n'ont pas la naïve désinvolture du Moyen âge.

Ce sont donc des leçons qu'il faut y chercher, de préférence à de fausses imitations.

Ouvrages à consulter:

Archéologie architecturale, cours fait aux élèves de l'École normale spéciale de Cluny, par P. Legrand, peintre et professeur, 1878-1879. Cluny, 1 vol. in-4°.

Art pour tous, 26 volumes in-folio, Paris.

Art russe, par Viollet-le-Duc. 1 vol. in-8°, illustré de 97 bois gravés; 14 planches hors texte et 18 chromolithographies. Paris.

Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-le-Duc. 6 vol. in-8°, 2024 gravures sur bois, 20 sur acier, 43 chromolithographies. Paris.

Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XIe au XVIe siècle, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°. 3745 gravures sur bois et le portrait de l'auteur. Paris.

Encyclopédie d'Architecture. Trois séries. 28 volumes.

Entretiens sur l'Architecture, par Viollet-le-Duc. 2 vol. in-8° de texte et 1 atlas de 38 planches. Paris.

Histoire de l'art monumental, par L. Batissier. Paris, 1845. 1 vol. in-8°.

Histoire des Arts industriels au Moyen âge et à la Renaissance, par J. Labarte. 2e édition. 3 vol. in-4°, 35 vignettes et 81 planches hors texte. Paris.

Itinéraire archéologique de Paris, par A. de Guilhermy.

Les Monuments de Pise au Moyen âge, par Georges Rohault de Fleury, architecte. Paris, 1 vol. in-folio.

La Toscane au Moyen âge, architecture civile et militaire, par G. Rohault de Fleury, architecte. Paris, 1 vol. in-folio.

La peinture italienne, par Georges Lafenestre. Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.

La sculpture française au Moyen âge et à la Renaissance, par A. de Baudot et Mieusement.

Magasin pittoresque, tomes VII, VIII, IX, XII, XVII, XXII, XXIII et XLIV.

Monuments anciens et modernes, par Jules Gailhabaud. 4 vol. in-4°.

Viollet-le-Duc et son œuvre dessiné, par Claude Sauvageot.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exlibris.com - Renseignements : contact@exlibris.com -

LIVRE SEPTIÈME

ARABES, PERSE

I. — HISTOIRE

Triomphe de Mahomet (point de départ de l'*Hégire* (1), 16 juillet 622); il meurt en 632.

Conquête de la Palestine, de l'Égypte, de la Syrie jusqu'à l'Euphrate (636), de la Perse (652).

Dynastie des *Ommyades* (601-720); conquête de l'Espagne (711).

L'Empire arabe depuis les frontières de la Chine, à l'est, jusqu'à l'Atlantique et aux Pyrénées, à l'ouest; les *Abassides*; Haroun-al-Raschid (786-809). Époque culminante de la puissance politique des Arabes.

Dislocation de l'empire; pour plus de clarté, on partage ici l'historique en quelques divisions principales:

A. *Bagdad* (conquise en 740), perd son rôle de capitale au profit du Caire en Égypte; est prise par les Turcs Seldjoucides (1055).

B. *Egypte* (conquise par Amrou en 639), est administrée par le califat d'Orient (639-870); dynastie des Toulonides (870-905); califat de Bagdad (905-934); Ekhchydites (934-972); Fatimites (972-1171); à cette époque, ce califat embrasse la Sardaigne, la Sicile, les les de la Méditerranée et la Syrie; Mamelucks turcomans (1250-1381), Circassiens (1382-1516); les Turcs (1517).

C. *Syrie* (conquise par Omar, qui prend Damas et Jérusalem en 634), tombe entre les mains des Turcs (1095).

D. *Espagne* (conquise en 711), fait partie du califat de Damas (711-756); se sépare, sous le nom de califat de Cordoue; décline par les querelles entre les Berbères et les Arabes, communs envahisseurs, qui se divisent en plusieurs souverainetés; les petits royaumes chrétiens les refoulent peu à peu : Portugal, Navarre, Aragon et Castille; Ferdinand le Catholique réunit les trois derniers (1492).

E. *Sicile* (conquise en 827), prise par les Normands en 1072; toutefois les Arabes y restent nombreux et protégés; ils sont absolument expulsés en 1194.

F. *Perse* (voir plus loin); G. *Inde* (voir au livre suivant).

Les Seldjoucides ottomans (*Turcs*), originaires de l'Asie centrale, dominent à Bagdad, à Brousse, etc., traversent les Dardanelles, s'établissent en Europe. Bajazet-l'Éclair gagne sur les croisés la bataille de Nicopolis (1389-1403). Mahomet II prend Constantinople (1453), est maître de toute l'Asie Mineure et de la péninsule hellénique.

En *Perse*, après Alexandre, Séleucus Nicanor fonde la dynastie des Seleucides (323-301 av. J.-C.), à laquelle succède celle des Arsacides (250 av. J.-C. à 226 de J.-C.); puis celle des Sassanides (226), Chosroès le Grand (531-579); les Arabes, sous Omar, renversent les Sassanides (652). Tamerlan fait sa capitale à Samarcande (1404). Shah-Abbas fait sa capitale à Ispahan (1586).

On a quelquefois distingué trois arts pour la civilisation musulmane, l'art *arabe*, l'art *mauresque* et l'art *turc*; en réalité, ils n'en font qu'un, l'art arabe, dont la manière peut se subdiviser comme il suit:

1° Type *syrien*, fortement imprégné de byzantin;

2° Type *égyptien*, des VII^e^ au X^e^ siècle (arcades en tiers-point outrepassé, fig. 768);

3° Type *sicilien* (peu important);

4° Type *espagnol*, antérieur à la fin du X^e^ siècle (mosquée de Cordoue);

5° Type *égyptien*, postérieur au X^e^ siècle;

6° Type *espagnol*, postérieur au X^e^ siècle (l'Alhambra).

7° Type *turc*.

Le type *persan*, à influence arabe, dont les exemples connus ne remontent qu'au XVI^e^ siècle, se distingue par la courbure de son arcade (1), par les stalactites (2) et des ornements combinés avec des éléments puisés dans la flore; il peut être considéré comme original.

(1) Les Musulmans fixent encore leur chronologie à dater de cette époque.

(1) Voyez figure 770.
(2) Voyez figure 776.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

Arabes

L'historique que l'on vient de développer nous ramène en arrière sur l'ordre chronologique; on se trouve vis-à-vis d'un autre art qui prend naissance en Orient, sous l'influence d'une religion nouvelle et qui acquiert une prépondérance considérable.

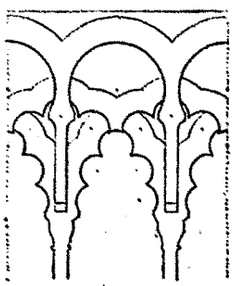


Fig. 767.

Avant d'en étudier les types, il convient de préciser le caractère et le nom de certaines formes d'arcs qu'il a employées.

Il y a d'abord les arcs dits *outrepassés* et ceux dits en *fer à cheval*, lesquels ont été définis déjà à la fig. 538; le premier se raccorde avec l'imposte par une verticale; le second par la continuation de la courbe.

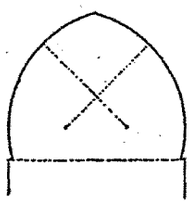


Fig. 768.

En troisième lieu, on observe les arcs *lobés-enlacés* (fig. 767), puis, en quatrième lieu, les arcs *en tiers-point outrepassé* (fig. 768). Le cinquième est l'arc en *tiers-point à quatre centres*, employé surtout par les Turcs, par les Persans et par les Hindous (fig. 769). Le sixième, semblable au précédent, possède un relèvement de courbe au sommet (fig. 770); il a été employé aussi par les Turcs, par les Persans et par les Hindous.

Abd-el-Rhaman Ier commença, en 780, la mosquée de Cordoue, qu'il voulut faire la plus belle de l'empire. Antérieurement, on avait élevé celles: 1° de Jérusalem (691), dite à tort d'Omar, immense coupole sur plan octogone dans le genre byzantin, entourée d'une basse-nef; 2° de Damas, détruite en 1069 et reconstruite depuis. *La mosquée de Cordoue* est sur un plan différent; ce n'est en quelque sorte qu'une immense salle hypostyle, une forêt de colonnes (fig. 771). Abd-el-Rhaman ne fit exécuter que la partie marquée AAAA; El-Hakem, son fils, y ajouta le périmètre BBBB et El-Mansour, celui

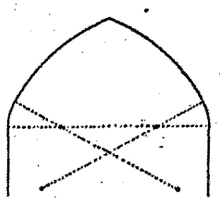


Fig. 769.

CCCC (994). D est le *patio de los Naranjeros*, cour d'entrée plantée d'orangers monstrueux et bordée de portiques; E est l'entrée; en Z sont des parties détruites (1). Tout cela donne dix-neuf nefs dans le sens de la largeur et trente-trois dans l'autre, au travers desquelles l'œil s'égare; l'impression n'a aucun rapport avec celle que produisent d'autres intérieurs de monuments. Les colon-

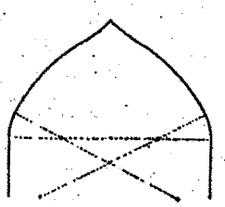


Fig. 770.

nes supportent des arcades en arcs *outrepassés* superposés ou en arcs *lobés-enlacés* (fig. 538 et 767), formés de voussoirs alternativement de pierre blanche et de briques rouges. Les chapiteaux sont de divers genres, certains d'une sorte corinthien, simplement épannelés, d'autres dans le type de la fig. 775. L'ancien plafond, composé de

(1) Complément de la légende du plan 771 : 1, vestibule du Mihrab; 2, Mihrab; 3, Maksourah, ou place pour l'Iman; 4, habitations des ministres du culte; 5, endroit où fut montée la Maksourah antique; 6, tribune d'où l'on convoquait à la prière; 7, place du Calife.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

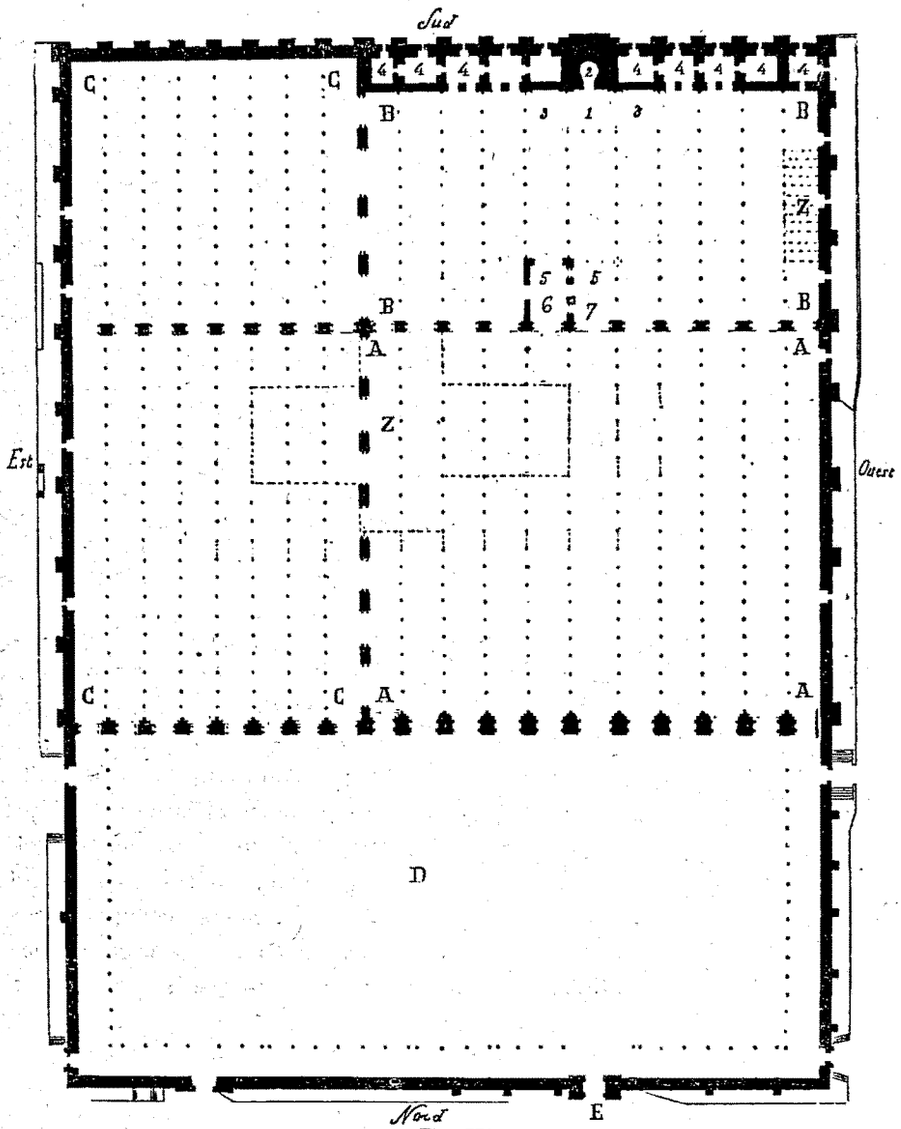
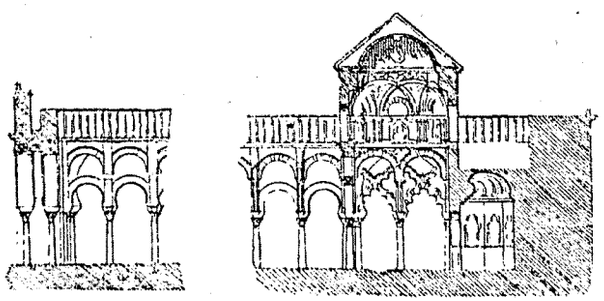


Fig. 771.

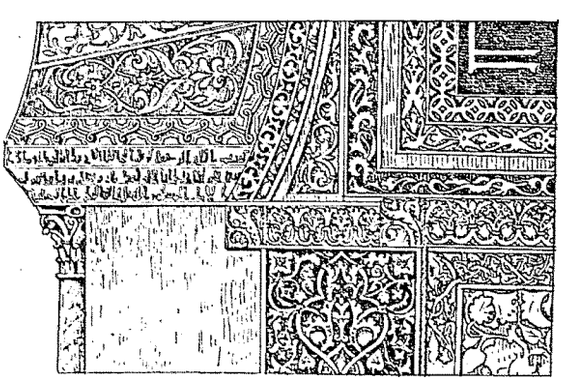
charpentes et de compartiments à caissons sculptés et peints, a été remplacé par des voûtes. La partie la plus riche de la mosquée est celle qui est voisine du *Mihrab* (nos 1 et 2 du plan 771 et fig. 772).


Fig. 772.

On nomme ainsi le sanctuaire, l'oratoire, sorte de réduit qui, à Cordoue, est octogone et surmonté d'une coupole formée par un énorme bloc de marbre blanc entièrement sculpté; la porte, en arc outrepassé, et toute la façade aussi en marbre blanc, sont couvertes de sculptures (fig. 773). Cette partie de l'édifice, qui date de El-Hakem, est une des plus belles compositions décoratives des premières époques de cet art.

Figure 774 : *détail provenant de la mosquée de Cordoue.*

L'architecture des Arabes emprunta aux Byzantins la disposition des coupoles; quant aux arcades, on est conduit à penser qu'ils furent les premiers à employer l'arc plein cintre et l'arc en tiers-point, outrepassés d'abord très faiblement, puis mieux accusés. En outre, peu à peu, les parois se couvrirent de dispositions ornementales nommées *arabesques*, comme dans les fig. 773 et 774; enfin, marquant une certaine antipathie pour les transitions brusques dans les saillies, ils inventèrent ces successions de petites niches en encorbellement ayant la forme d'un triangle sphérique, nommées *stalactites*, dont l'aspect rappelle celui d'une ruche d'abeilles (fig. 776, tirée du cimetière sud du Caire). Ce type est bien spécial aux Arabes et n'a été retrouvé antérieurement chez aucun autre peuple. La complication vient, comme par une sorte de sentiment habituel de l'esprit humain, gagner leurs artistes et créer le genre le mieux connu, celui dit de l'*Alhambra* (fig. 777 et 778), à Grenade. Ce


Fig. 773.

palais, qui appartient au XIIIe siècle, offre une originalité particulière par sa légèreté et par les couleurs dont

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 774.

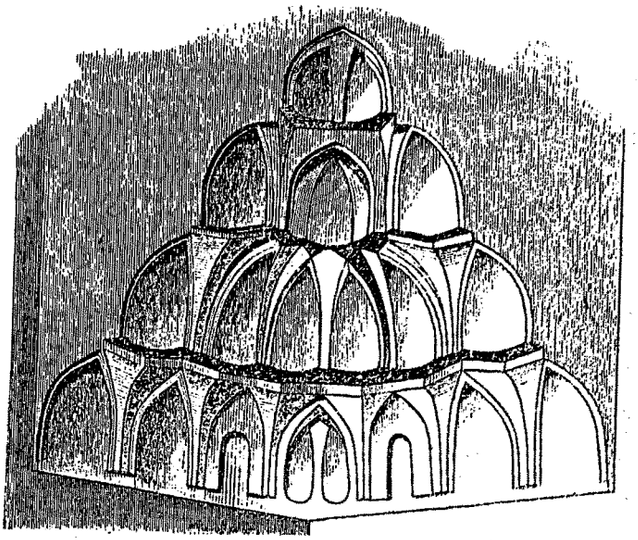


Fig. 776.

brille toute l'ornementation; les demeures des princes arabes de l'Espagne, lesquelles souvent n'étaient que des forteresses, sont connues sous le nom d'Alcazars, et on y avait souvent réuni toute la richesse et toutes les recherches d'un luxe qui dénotent une civilisation raffinée. Dès que le soleil vient réchauffer ces portiques intérieurs, sous lesquels s'entrecroisent ces arcades découpées, ces arabesques, ces caractères coufiques et ces stalactites, il se développe une impression de charme

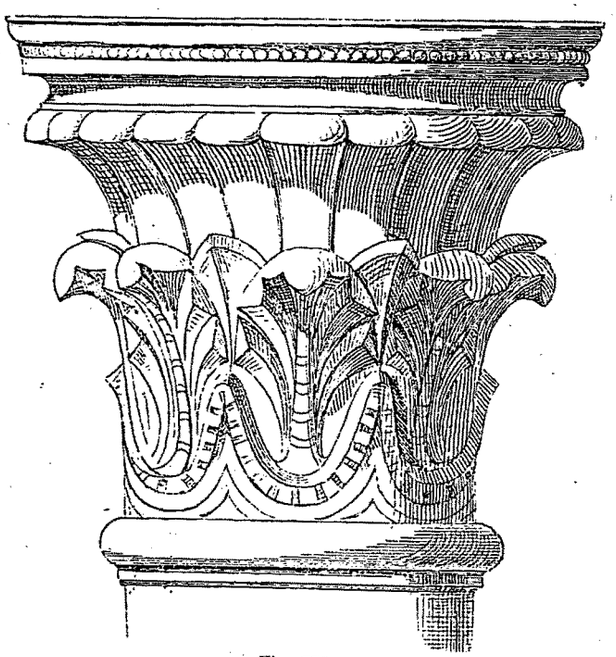


Fig. 775.

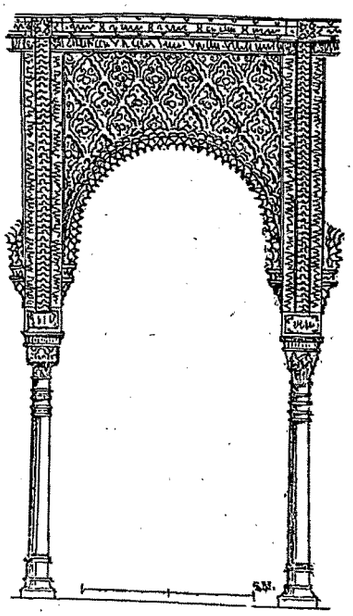


Fig. 777.

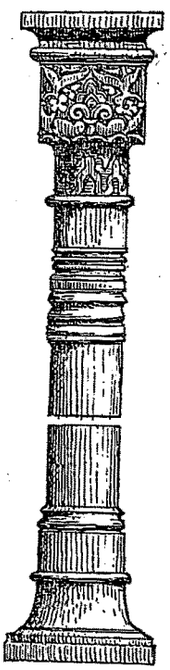


Fig. 778.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

poétique et gracieux, des effets de clairs et d'ombres qui captivent le spectateur; Théophile Gautier se laissa aller à la fantaisie de passer plusieurs jours et même la nuit, à l'Alhambra.

Dans les niches de ce palais étaient placés des vases décoratifs en faïence ou en porcelaine, dont la figure 779 donne un type très intéressant; celui-ci, en faïence, qui appartient au musée de l'Alhambra, de 1m35 de hauteur, est recouvert de dessins bleus et or sur fond blanc jaunâtre. Il en existe un autre qui vient aussi de l'Alhambra, en porcelaine décorée d'ornements d'or et d'émail, très curieux, des huit dernières années de l'art arabe (voyez *Art pour tous*, n° 4146).

Les monuments les plus remarquables des Arabes sont: la mosquée d'Amrou, au Caire (642, arcades en tiers-point outrepassé, sur colonnes); la mosquée de Jérusalem (691), celles de Cordoue (780), celle de Touloun (876 arcades en tiers-point outrepassé (fig. 768), sur piliers), et de El-Azhar, au Caire (avec stalactites); la tour de Koutab (1143) et la mosquée (1190), dans l'Inde; la mosquée de Kalaoun, au Caire (1283), l'Alhambra et le Généralife, à Grenade; l'Alcazar et la Giralda, à Séville; les mosquées d'Hassan (1356), de Monaïyad (1415) et de Kait-Bey (1468), au Caire. Noter aussi les châteaux de la Ziza et de la Cuba, près de Palerme, en Sicile (xiie siècle); la mosquée de Kairouan (675, reconstruite en 820, en forme de quadrilatère avec coupoles); etc, etc.

Les statues des Arabes sont aussi rares que leurs tableaux; l'interdiction religieuse des représentations humaines n'était pas chez eux aussi absolue qu'on l'a prétendu (1); toutefois les types connus se bornent aux lions informes qui décorent une fontaine à l'Alhambra et quelques débris épars çà et là. L'esprit des peuples asiatiques n'était pas porté de ce côté et, si on cherche une preuve de la direction de leur goût à cet égard, on la trouvera dans l'art hindou, qu'on va étudier, où la représentation de la figure humaine, quoique très fréquente, est toujours médiocre et sensuelle. Les mœurs telles que Mahomet les a légiférées, comportent, au fond, une vie simple et d'intérieur; c'est ce qui a fait et fait encore la force du Coran. L'Islamisme compte encore plus de cent millions de disciples dans le monde, lesquels, pas mieux que dans le passé, n'éprouvent encore ce mouvement de l'esprit, particulier aux peuples occidentaux, qui cherche par un instinct irrésistible à reproduire la figure humaine dans un idéal poétique. Très habiles encore dans les travaux purement industriels, les Orientaux paraissent ne pas éprouver, plus qu'il y a douze siècles, le besoin de ces sensations qu'éveillent une belle statue ou un brillant tableau.

(1) Les Musulmans pensent qu'il faut éloigner des yeux les images de la peinture et de la sculpture, parce que le Créateur ne pouvant être matière, il faut éloigner des têtes vulgaires l'idée qu'il puisse l'être; les représentations de la Trinité, de la Vierge et des saints ne sont pour eux que des idoles.

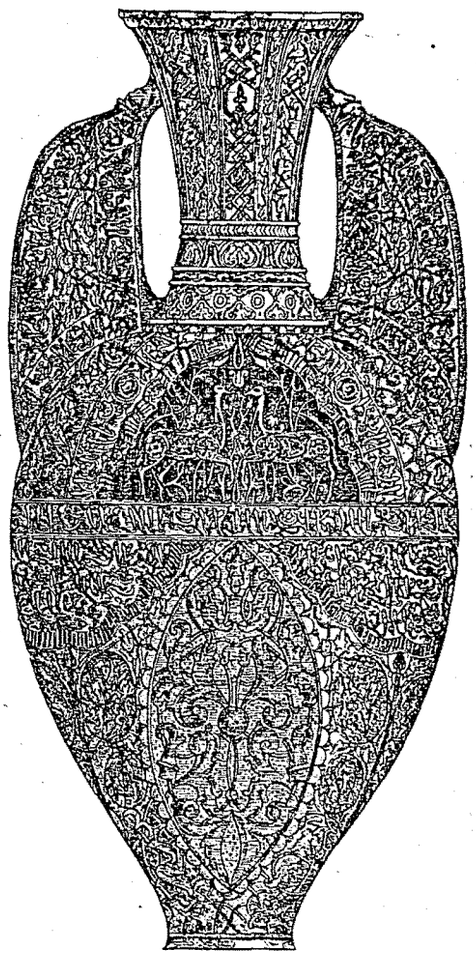


Fig. 779.

Voici trois motifs de bois sculpté provenant de la mosquée d'Ebn-Touloun, au Caire (fig. 780 à 782), et qui faisaient partie de la chaire; des enlacements particuliers à l'art byzantin, les Arabes ont retenu le système général en y apportant le diagramme particulier à leurs fleurons. Le panneau 781 offre une disposition étoilée, dont le compartiment central et les écoinçons, produits par les branches de l'étoile, ont reçu une décoration sculptée analogue aux deux autres panneaux, tandis que les branches elles-mêmes sont formées d'applications de bois plus foncé, agencées triangulairement et formant, par leur assemblage, des dessins prismatiques. Le panneau

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

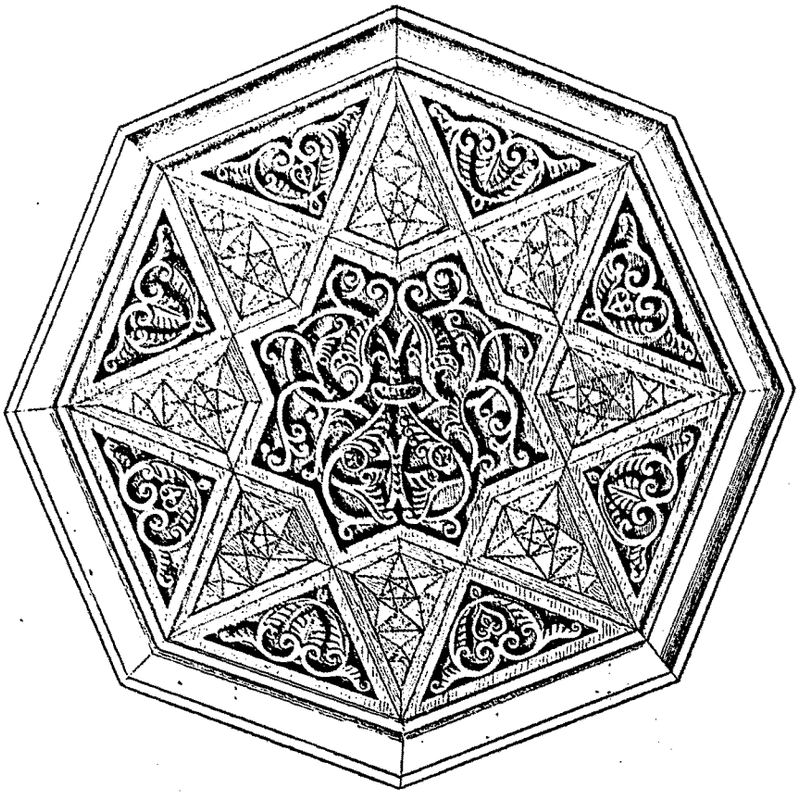


Fig. 781.

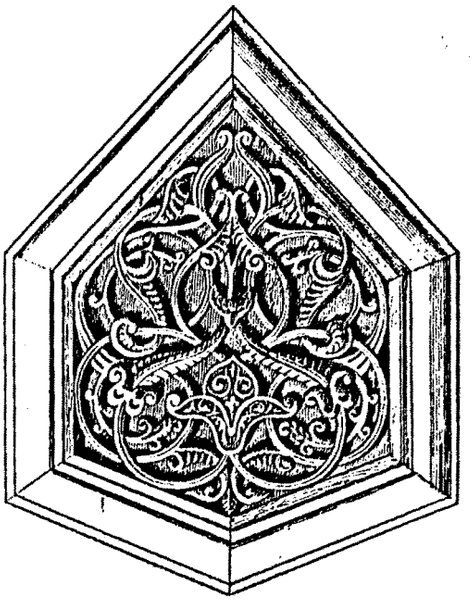


Fig. 780.

783, en bois sculpté, vient du Musée des Arts décoratifs; l'arrangement procède de l'hexagone, diagramme familier aux Arabes.

Figures 784 et 785 : *cadenas damasquiné des portes de Gama-Sysaryeh, au Caire.* Remarquer les formes de la poignée et

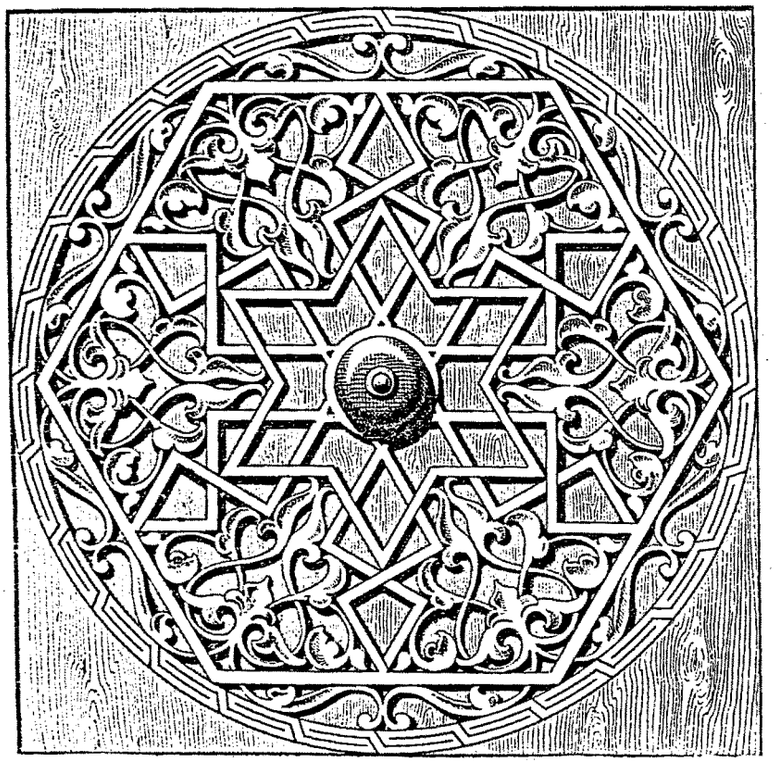


Fig. 783.

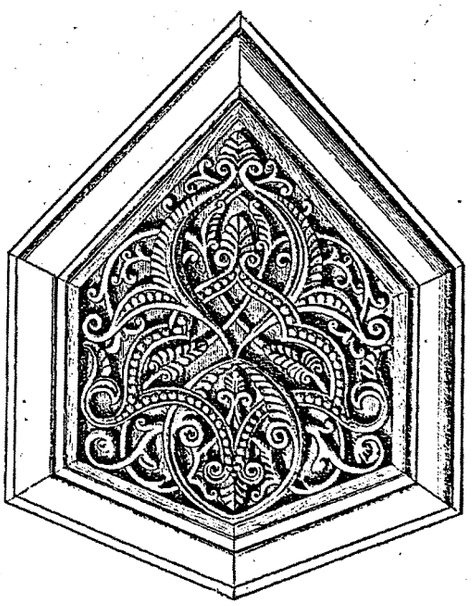


Fig. 782.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 784.

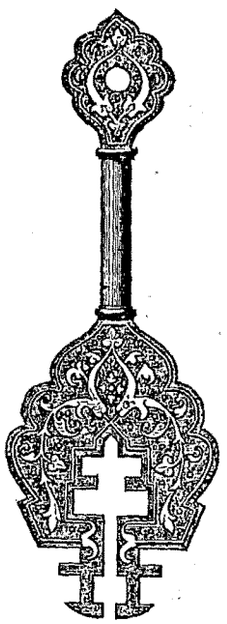


Fig. 785.

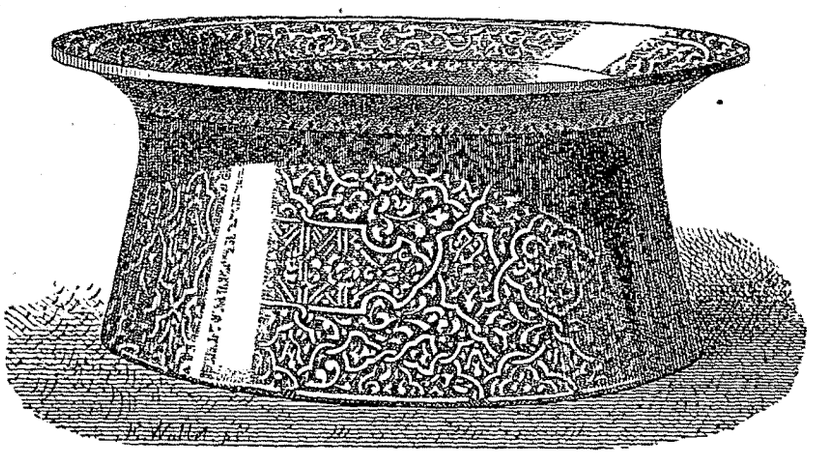


Fig. 787.

du panneton de la clef; la *damasquinerie* (1) ne remonte qu'au commencement du xe siècle; les types les plus nombreux appartiennent aux xiie et xiiie siècles; les Arabes se sont distingués dans ce procédé et peuvent être considérés comme les créateurs du genre.

Figure 786 : *marteau de la porte principale de* la cathédrale de *Tarragone* (xvie siècle); ce type est donné pour montrer l'influence arabe persistant sur le genre espagnol, après la conquête chrétienne.

Figure 787 : *bassin en cuivre*, de la collection de M. Schœffer, enrichi de nielles et *entrelacs* damasquinés (xvie siècle), au quart de l'exécution; cette forme générale typique persiste encore en Orient.

Figure 788 : ornements sur un vase en cuivre (xvie siè-

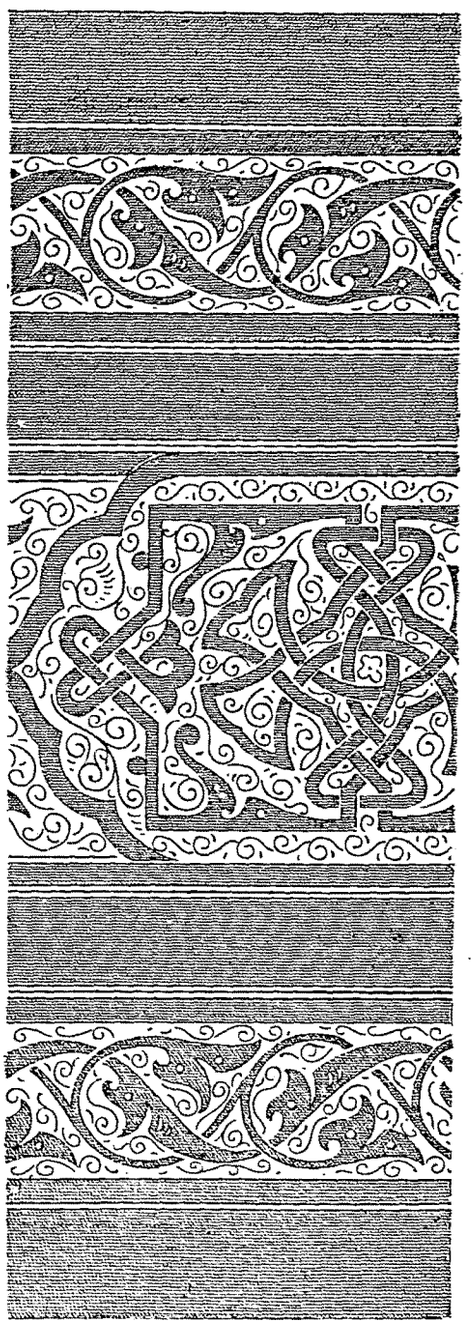


Fig. 788.

(1) *Damasquinerie.* Incrustation de fils d'or ou d'argent dans une rainure gravée dans le métal et un peu plus large au fond qu'à l'entrée; ces fils, ainsi introduits, sortent en relief ou s'arasent suivant la volonté de l'artiste. Quelquefois l'ouvrier, armé d'une lime en forme de molette d'éperon, conduit rapidement son outil sur l'objet qu'il doit orner, et le fil s'applique au marteau sur toutes les parties du métal préparé ainsi pour le gripper et le retenir; ce procédé appartient particulièrement à la Perse et, actuellement, à Damas.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

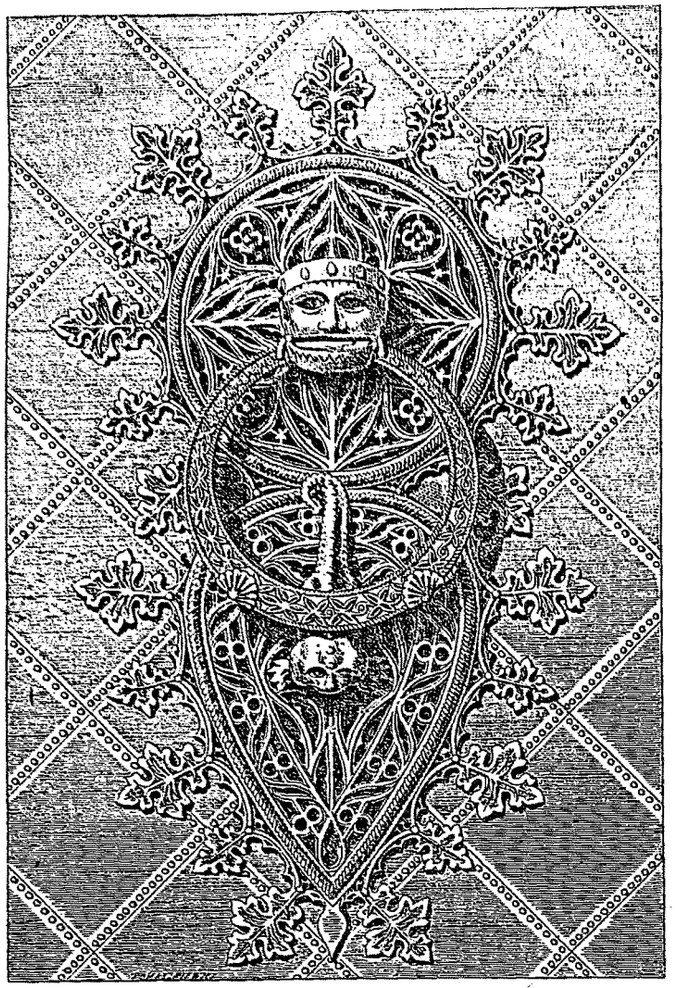


Fig. 786.

cle), de la collection de M. Goupil; les parties teintées représentent le métal; remarquer la forme du *rinceau enlacé* et l'agencement des fleurons.

Figure 789, *armoiries de Melek-el-Daher Beybars*, au Caire, représentant un *lion* dans une étoile à douze rais.

L'orfèvrerie, la céramique, la verrerie, le tissage des étoffes et des tapis furent cultivés avec le plus grand éclat par les Arabes; malheureusement les types anciens sont excessivement rares ; mais comme on se trouve en face d'hommes chez lesquels la tradition, la patience et l'adresse sont immuables, certains de leurs produits actuels, conçus dans le même esprit et avec la même habileté, peuvent fournir des renseignements utiles. On trouve partout des imitations de l'art arabe et en même temps ces inscriptions dont ils faisaient un motif d'ornement, même dans des *couronnements de dômes*, conjointement avec le croissant, comme on le remarque dans quelques mosquées du Caire (fig. 790).

Lorsque des peuples chrétiens ont copié l'ornementation arabe, ils ont placé aussi les inscriptions décoratives, en les déformant bien entendu, ce qui en révèle la fausse origine et n'offre aucun sens.

L'art de travailler le bois fut porté très loin, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par les types déjà présentés (fig. 780 à 783); leurs portes de mosquées, leurs chaires, leurs plafonds et ces moucharabiehs, que l'on rencontre encore dans les villes où leur civilisation a brillé, dénotent une habileté d'autant plus à remarquer qu'ils se servaient d'outils peu nombreux.

Le parti le plus habituel consistait dans une charpente dans laquelle venaient s'enchâsser des panneaux de marqueterie ou de sculptures; la forme générale restait en conséquence assez simple. Les types de meubles conservés sont peu nombreux; il faut aller dans l'intérieur des mosquées pour en trouver quelques-uns du genre du *fauteuil*, représenté dans la figure 791. La nacre et l'ivoire jouaient, comme dans les produits orientaux actuels, un rôle très important pour l'effet décoratif des marqueteries.

Du reste, les artisans arabes exercèrent une influence appréciable dans le mobilier espagnol, tant pour la disposition que pour les détails décoratifs, luttant en cela avec le goût particulier qui

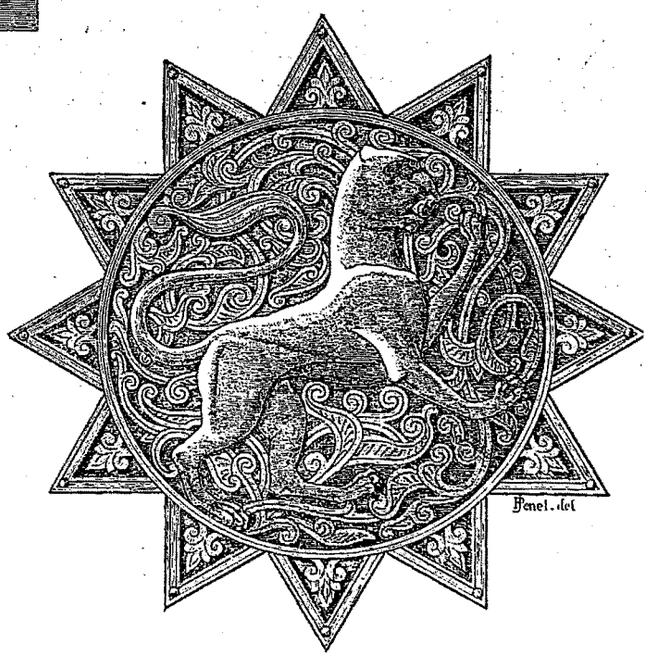


Fig. 789.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

régnait dans les autres parties de l'Europe. On y voit même le mélange d'ornements arabes et de stalactites avec des arcades enrichies de lobes en tiers-point surmontées de gables et de pinacles; certains cabinets, en forme de caisse, sont ornés de plaques en fer doré, ajourées dans le style arabe ou formées d'appliques en marqueterie, dont le contour rappelle encore cette forme dont on donne plus loin le diagramme (fig. 809) si cher

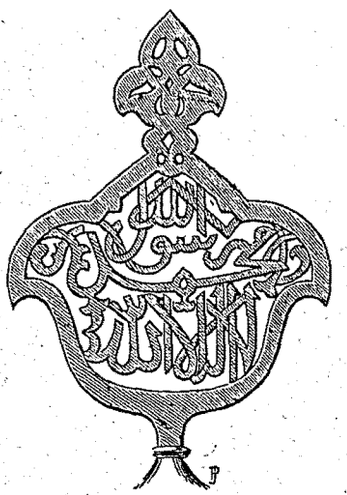


Fig. 790.

aux artistes musulmans et qui est tout à fait caractéristique de leurs arrangements.

L'usage de la terre cuite peinte, et particulièrement pour les revêtements, remonte au x^e^ siècle; les plaques de l'Alhambra sont du xiii^e^ siècle; le plus grand nombre des édifices du Caire datent du xvi^e^ siècle et présentent le plus souvent le type de l'ornementation persane. C'est un point considérable de l'histoire de l'art à approfondir, attendu qu'il faudrait savoir si les Persans ont suivi les Arabes dans ces créations, ou si, comme on est conduit à l'admettre, ce ne sont pas des ouvrages imités de ceux de la Perse qui était à ce moment dans tout l'essor de son art.

Certaines faïences à reflets métalliques, qui appartiennent dans une certaine mesure à l'influence arabe, ont été nommées *hispano-arabes* ou *hispano-moresques*; c'est une querelle de mots, les peuples envahisseurs de l'Espagne venaient de l'Asie et de l'Afrique; ils se com-

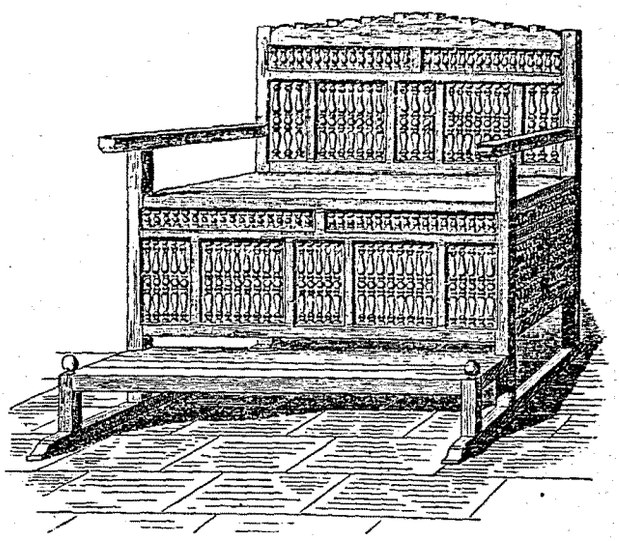


Fig. 791.

battirent comme il a été expliqué au chapitre I^er^ de ce livre; les Almoravides supplantèrent les Arabes et furent renversés à leur tour par les Almohades que les Espagnols finirent par refouler. Tous ces peuples se léguèrent successivement leurs arts en les accommodant à leurs goûts et en cédant à ce besoin, inné chez l'homme, de toujours modifier quelque peu l'œuvre du précédent. Les centres de fabrication furent à Malaga, à Ynca dans l'île Majorque (Baléares), dans le royaume de Valence, à Manisès, etc; les produits connus appartiennent tous aux xv^e^ et xvi^e^ siècles. On est peu d'accord sur le moyen technique qui était employé pour leur donner les reflets métalliques rouges, cuivreux, etc, qui les distinguent.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Perse

Pour rattacher, autant que possible, la Perse du XVIe siècle avec l'antiquité, on donne la représentation de deux des anciens souverains de ce pays: le premier (fig. 792) est un *roi sassanide*, d'après un bas-relief de Taki-Roston.

Le second, que l'on a déjà fourni (fig. 511) est *Chosroès* Ier (531-579), assis sur son trône, portant sur la tête une mitre avec croissant, aussi de la dynastie des Sassanides. C'est sur le fond en cristal d'une coupe en or, de 0m39 de diamètre, composée de pièces de rapport en



Fig. 792.

cristaux de différentes couleurs, faisant partie de la Bibliothèque nationale qu'on trouve cette bizarre figure(1); les accessoires décoratifs, tels que le trône, nous indiquent, dans une certaine mesure, l'état, à cette époque, des arts pour lesquels on ne possède pas de documents bien précis. C'est par un concours de circonstances exceptionnelles que cette coupe est parvenue jusqu'à nous, ayant été prise comme butin sur les Persans par les Byzantins, donnée à Charles le Chauve, puis déposée au trésor de l'Abbaye de Saint-Denis.

Quant aux monuments construits pendant trois siècles en Perse par les Arabes, ils ont été presque tous détruits; ceux qui subsistent, comme la mosquée d'Hamadan, présentent une combinaison de l'arabe avec le persan, et l'on reste en quelque sorte en face d'édifices construits à la fin du XVIe siècle, sous le célèbre Shah Abbas ou après lui. Une des *mosquées* d'Ispahan, celle de *Mesdjid-i-Shah* (1580), peut être prise comme type (fig. 793 et 794). A, est l'entrée; en B, une grande cour; C, des cours latérales entourées de niches servant d'abri; D, F, G, diverses salles et H, la salle principale; en A, B,

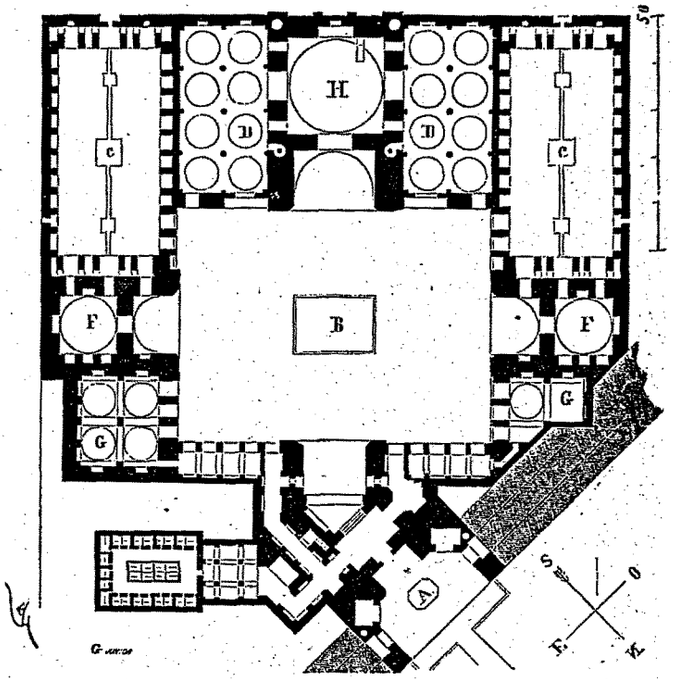


Fig. 793.

C, des bassins pour les usages religieux. On voit par ces dispositions que la mosquée musulmane n'a aucun rapport avec l'église chrétienne; celles qui ont été construites sous l'influence de Sainte-Sophie et des églises byzantines, comportent bien une vaste salle recouverte de dômes; toutefois elles sont, le plus souvent, accompagnées de cours: l'édifice type, celui de La Mecque, n'est qu'un immense espace entouré de portiques avec petits dômes, au milieu duquel s'élève le sanctuaire, de petite dimension, que l'on nomme la Kaaba. Ainsi se constate la souplesse des Arabes, qui leur a permis de se

(1) Voir l'ensemble dans l'*Encyclopédie des arts plastiques* de A. Demmin, page 1354, figure 1.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

servir pour leur culte de trois types différents: 1° celui consistant en un espace entouré de péristyles plus ou moins étendus (mosquée d'Amrou au Caire); 2° celui qui consiste en une salle gigantesque supportée par une forêt de colonnes, précédée d'une cour (mosquée de Cordoue); 3° celui (turc particulièrement) qui consiste en une salle recouverte par des coupoles, dont une plus importante, précédée d'une cour (mosquée du sultan Achmet, à Constantinople). Les mosquées persanes appartiennent au premier type, en ce sens qu'on n'y voit pas de lieu de prière considérable; les bassins pour ablutions y sont nombreux.

Au point de vue de l'aspect, elles se présentent toujours avec des portes monumentales à arcade (de la courbure particulière indiquée par la fig. 770), inscrite dans un grand rectangle, accompagnées de deux minarets qui n'ont, d'habitude, de galerie qu'à leur sommet et ressemblent, à cause de leur plan circulaire, à des cheminées d'usines (fig. 794).

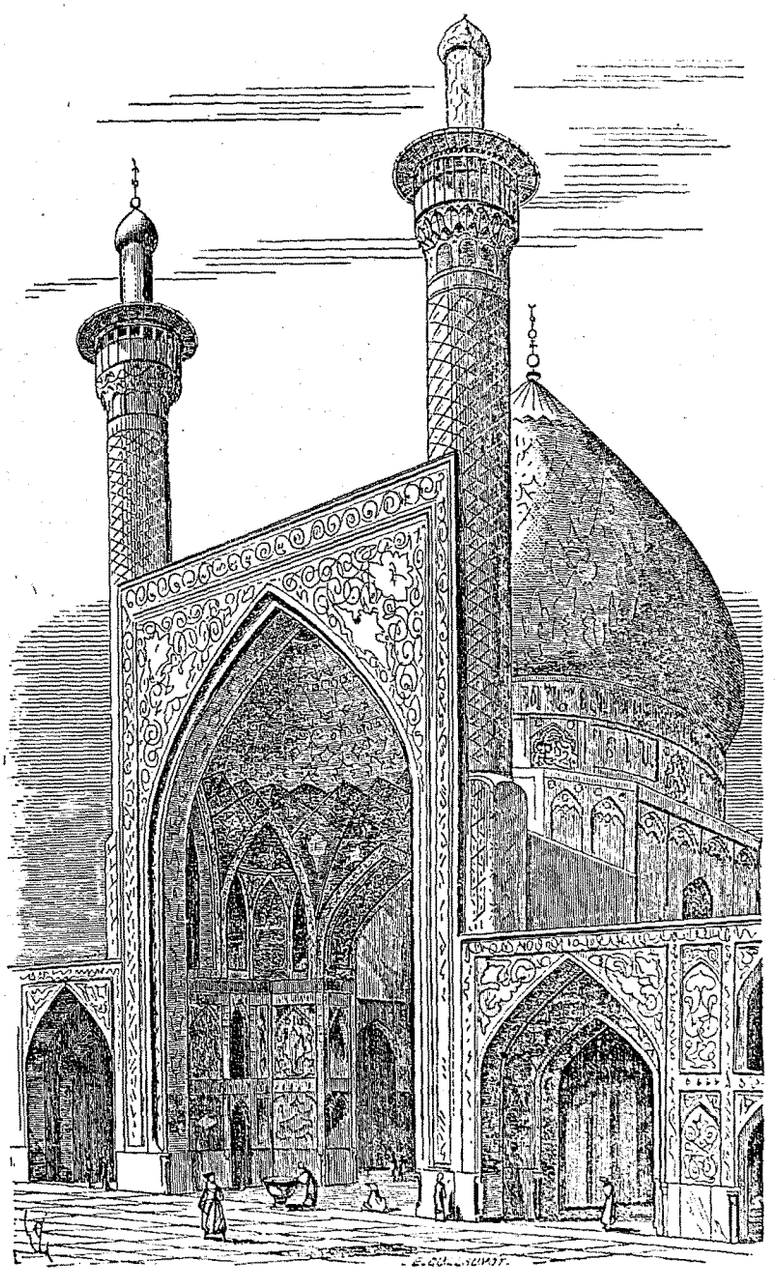


Fig. 794.

Cette grande arcade constitue comme une sorte de porche sur lequel s'ouvrent d'autres arcades de même forme, donnant accès aux salles latérales et à la salle principale surmontée par une coupole et un dôme (courbe du type 769); les dômes bulbeux appartiennent à l'époque la plus récente, et ont fait école jusqu'en Russie et dans les pays musulmans (fig. 890); les dômes plein cintre sont byzantins et, par conséquent, les plus anciens. Ce n'est qu'en Perse que les minarets se remarquent comme on vient de les décrire; dans les autres pays musulmans, ils sont carrés ou octogones, en plan et à plusieurs galeries, portées par des stalactites, sur des zones qui vont en diminuant d'étage en étage.

Toutes les surfaces extérieures des mosquées persanes sont revêtues de faïences émaillées, couvertes de dessins variés, compris dans des combinaisons de rectangles ou de polygones; la fleur y joue un rôle important.

Les stalactites ont été également employées par les Persans, surtout à l'intérieur de leurs coupoles et toutes les fois qu'il a été nécessaire de faire des encorbellements; en général la mouluration qu'on nomme corniche dans l'art occidental, n'est pas employée en Orient, ou bien elle n'est remplacée que par un simple filet. Les grandes cours de mosquées persanes sont entourées de portiques à deux étages.

Les principaux monuments de la Perse sont, en outre de la mosquée de Medjid-i-Shah, celle de Medreceh-Maderi-Shah (sultan Hussein), à Ispahan; le Palais des Miroirs le Pavillon des Huit portes du paradis et le Pavillon Tchehel-Soutoun, dit des Quarante colonnes, tous les trois à Ispahan; les ponts sur le Zeimderoud; la mosquée de Sunni, à Tauris; la mosquée d'Ismael Khoda Bendeh à Sultanieh, etc, etc.

La statuaire et la peinture de figures persanes ne

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

comptent en quelque sorte pas : c'est tout au plus si on en trouverait quelques types dans des époques presque modernes.

Figure 795 : *buire en faïence émaillée ;* le couvercle est en argent. Le mélange d'ornements avec des couronnes de fleurs naturelles stylisées est remarquable ; la forme générale est d'un type bien oriental.

Figure 796 : *burette en faïence*, fond blanc, ornements en bleu, rouge et vert ; la forme n'offre rien de particulier et le mérite réside dans une décoration d'une grande liberté, formée seulement d'*œillets* et d'une petite fleur qui rappellerait la *renoncule*.

Figure 797 : *aiguière en faïence*, même fond que pour la figure précédente ; ornementation à l'aide de grandes *palmes* d'un arrangement particulier à la Perse.

Figure 798 : *carreau de revêtement en faïence ;* les parties grises représentent un glacis de bleu clair qui s'harmonise avec le ton de l'émail. L'original, d'un tiers plus grand, appartient à M. Duranton et a figuré à la VIIIe exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs ; l'interprétation de la fleur et sa distribution dans le but de remplir l'espace qu'elle doit décorer, est digne d'observation.

Il est impossible de douter à présent que l'emploi de faïences moulées en relief et recouvertes d'un émail polychrome ne soit très ancien (1) ; les dernières découvertes de M. Dieulafoy jettent sur ce procédé un jour d'autant plus nouveau, que celles qu'il a apportées au Louvre et qui proviennent d'un palais de Darios, à Suze, montrent qu'il était appliqué par les anciens Persans, non seulement sur des surfaces lisses, mais encore sur des pièces moulées. C'est donc à eux qu'il faut faire remonter le mérite d'un genre excessivement décoratif, dont les nations ont fait plus tard des applications plus ou moins remarquables. Le mausolée de Tamerlan, à Samarcande (XVe siècle), offre des spécimens très curieux de la faïence émaillée appliquée à de grandes surfaces.

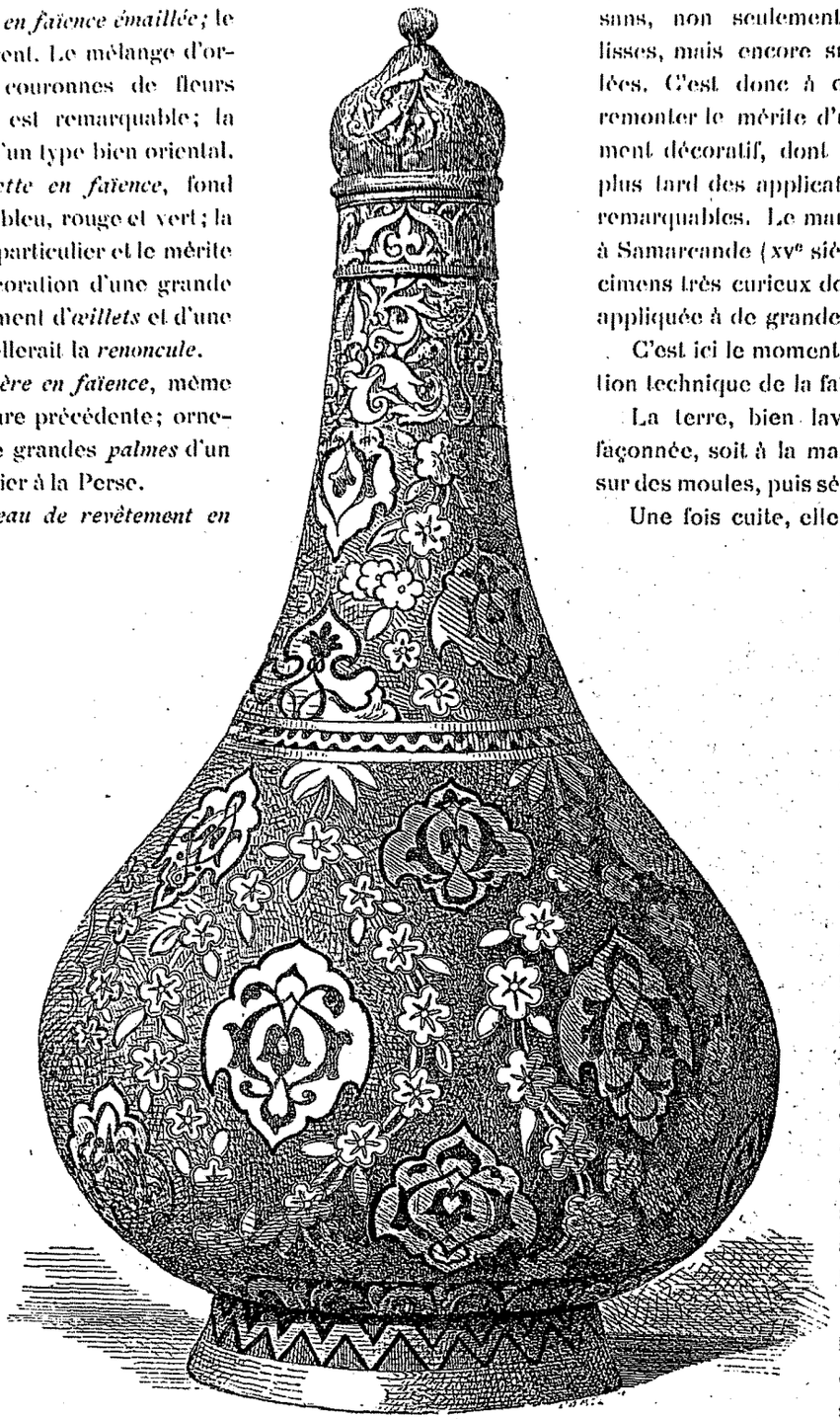


Fig. 795.

C'est ici le moment d'étudier la fabrication technique de la faïence.

La terre, bien lavée et tamisée, est façonnée, soit à la main, soit au tour, soit sur des moules, puis séchée et mise au four.

Une fois cuite, elle est recouverte soit par immersion, soit par application, d'une couche liquide, destinée à faciliter l'assimilation avec le décor, laquelle on nomme *couverte*.

La pièce est décorée soit avant la cuisson, soit après.

La décoration se fait avec des couleurs que l'on nomme *émail*, composées d'un mélange d'oxydes métalliques avec des fondants. Soumis à la cuisson, ce composé se vitrifie et adhère à la pièce, grâce à la couverte.

L'emploi le plus facile consiste à décorer après la cuisson de la couverte et au petit feu ; mais les résultats sont loin d'égaler ceux dans lesquels la couverte et le décor, n'ayant à subir qu'une seule cuisson *au grand feu*, conservent une grande transparence et

(1) Voir : *Assyrie*, page 34, et *Perse ancienne*, page 37.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

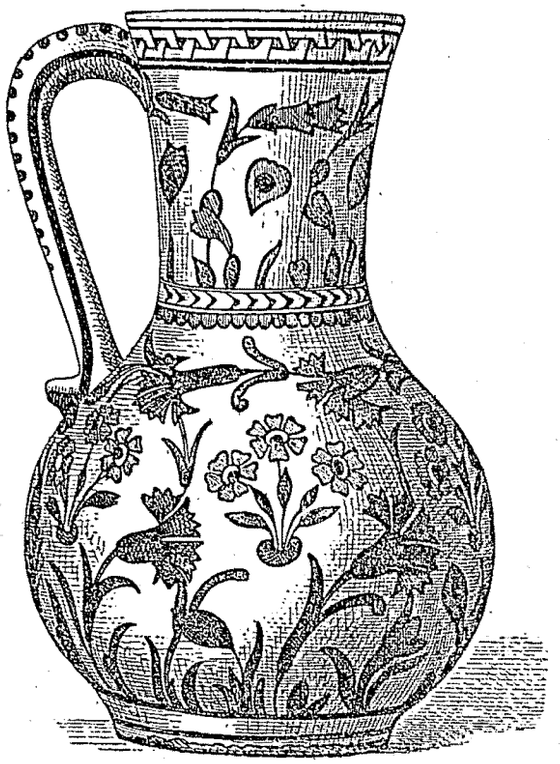


Fig. 796.

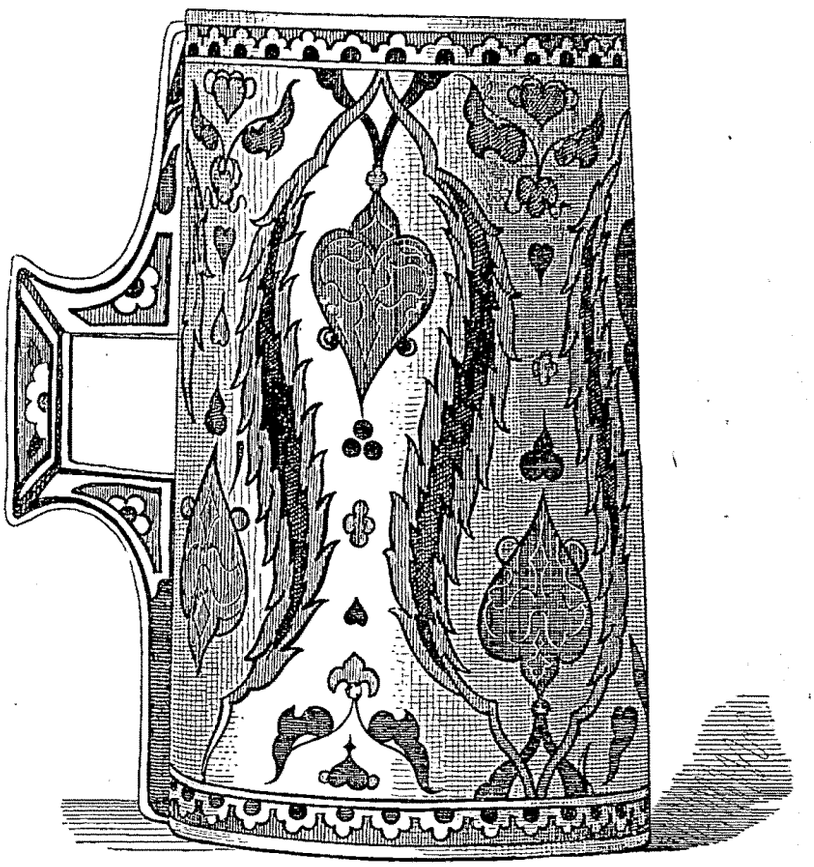


Fig. 797.

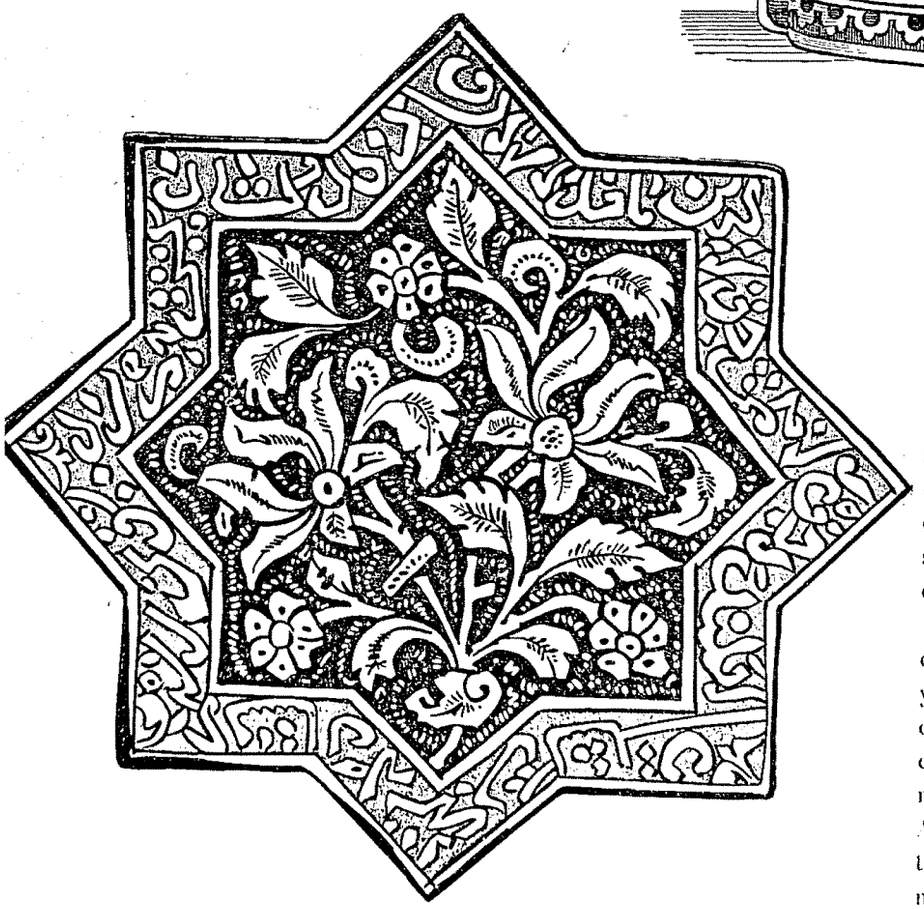


Fig. 798.

nécessairement un fondu de tons qui caractérisent certains produits; ce dernier procédé se dit aussi peinture *sur cru*.

Lorsque la poterie est composée d'une pâte qui emprunte sa couleur rougeâtre à la présence du fer dans l'argile, elle nécessite une couverte opaque, dite ÉMAIL STANNIFÈRE à cause de l'étain qui entre dans sa composition; elle se décore comme il a été expliqué plus haut.

Quand la poterie est revêtue d'une couche d'argile blanchâtre, on dit qu'il y a *engobe*, et le décor consiste alors en dessins gravés à la pointe sur cet enduit et garni par des couleurs formées avec des oxydes métalliques. Après une cuisson, la poterie est trempée dans un vernis alcalin et soumise à une nouvelle cuisson à la même température; la fusion du vernis avec

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exhibris.com - Renseignements : contact@exhibris.com -

les couleurs donne la transparence et participe à son éclat par son brillant.

Ce dernier procédé est précisément celui qui a été employé dans la céramique persane.

On a employé au Moyen âge divers procédés pour les carrelages en terre cuite à dessins. Sur des carreaux

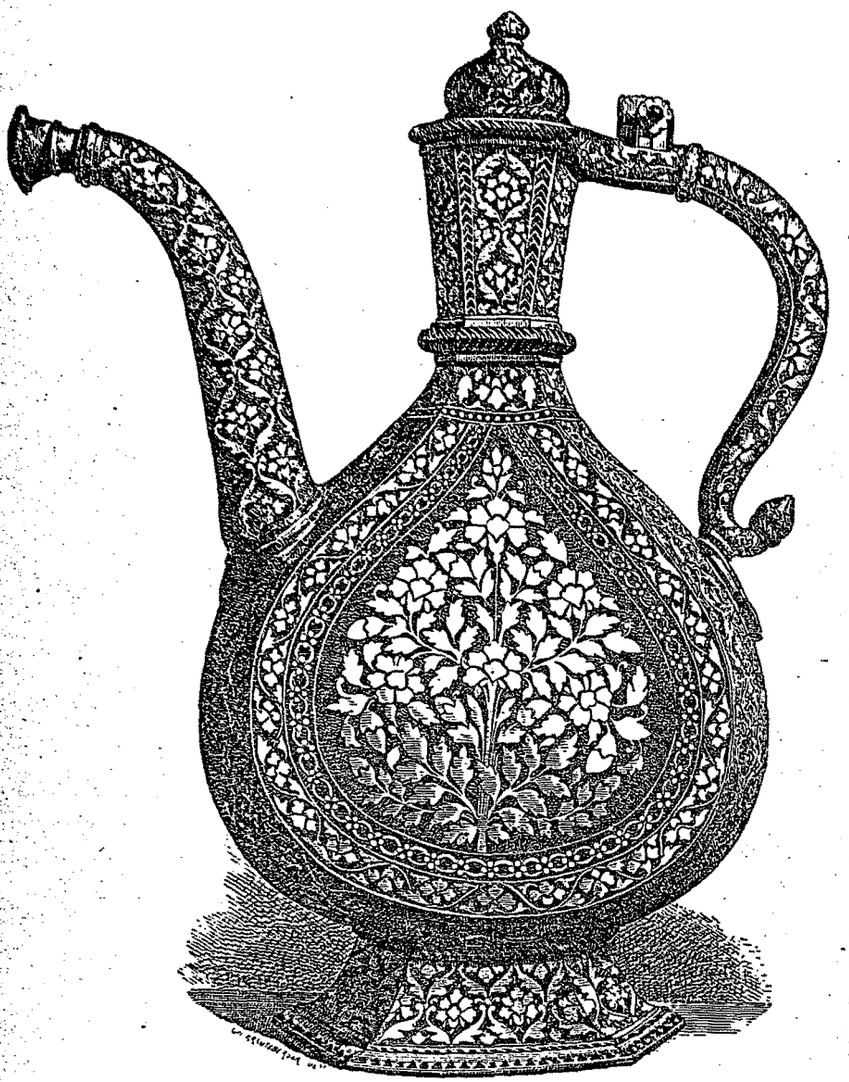


Fig. 799.

ordinairement carrés, on appliquait, pendant que la terre était encore molle, une estampille qui y traçait un dessin en creux; la partie creuse était alors remplie d'une terre d'une autre teinte, qui rendait le dessin; la pièce recevait ensuite un vernis plombifère coloré (1). Un autre procédé, plus compliqué, consistait à recouvrir la terre brute d'une terre plus fine de couleur foncée, formant une sorte d'engobe très mince qui était estampée par l'application d'une matrice ayant la forme du dessin; puis le creux produit par la matrice, qui avait pénétré l'engobe de couleur foncée, et même l'argile du fond, était rempli par une terre de couleur claire; le carreau ainsi préparé était enfin recouvert d'un vernis coloré.

Les carreaux à incrustations façonnées sont ordinairement de terre rouge avec des dessins en terre blanchâtre, auxquels le vernis a donné une teinte jaune.

En conséquence, il y a lieu de bien distinguer, dans l'emploi du mot émail, trois genres de procédés absolument différents: 1° *l'émail des orfèvres*, c'est-à-dire celui qui s'applique sur du métal entre des cloisons rapportées ou dans des cavités creusées à cet effet (voir la note de la page 154); 2° *l'émail des céramistes*, dont on vient de s'occuper, et 3° *l'émail des peintres* dont il sera question au livre IX.

On a fréquemment classé parmi les faïences persanes celles fabriquées dans l'île de Rhodes, dites de Lindos, dues à des ouvriers faïenciers persans, qui avaient été faits prisonniers par les chevaliers de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Il est certain que la décoration est la même et que l'on y trouve surtout des fleurs sous l'aspect de convention que l'on vient d'étudier (1); il y en a une magnifique collection au musée de Cluny.

Figure 799 : *aiguière;* les ornements et les fleurs sont incrustés en argent sur un fond très coloré, presque noir et d'une grande solidité; hauteur 0m33. Il est facile d'observer, dans cet objet, avec quel esprit ingénieux une décoration d'un effet précis souligne en quelque sorte la forme elle-même. Sans doute, le parti pris n'est rien en lui-même, et cette forme accuse un corps un peu gros, par rapport à la partie supérieure. L'échelle des détails, les uns par rapport aux autres, est bonne: on observera la manière dont les tiges de fleurs et de feuillages sont distribuées dans le motif du milieu et le système d'ornement du goulot, qui se développe avec aisance autour d'une forme ronde sans pouvoir être déformé.

On n'a pas cru devoir ouvrir une division particulière dans ce livre, pour étudier l'art des Turcs, prolongement des arts byzantin, arabe et persan; il fournirait, à ce point de vue, nombre de types des plus intéressants. Les limites du plan de cet ouvrage forcent de ne pas insister.

(1) Le carrelage de la figure 659 a été exécuté par ce procédé.

(1) Figures 795 à 798.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTÉRISTIQUES

Les Arabes sont, de tous les peuples, celui qui caractérise le mieux les races de l'Orient; il est facile de sentir que, par leurs institutions, ils ont créé un genre de civilisation qui garde encore une sorte de résignation tranquille, que perd chaque jour l'Occident. Religion, famille, traditions, sont encore assises sur les mêmes bases, avec les discordes guerrières en moins, sans qu'on songe à les changer; leurs artisans eux-mêmes se tiennent aux anciennes formules.

Au moment de leur conquête, ils se servirent d'artistes byzantins, mais peu à peu ils s'affranchirent de cette nécessité et s'initièrent à l'art; les ornementations sur fond or furent remplacées par un nouveau système décorif, les arabesques, entremêlées d'inscriptions. On inventa

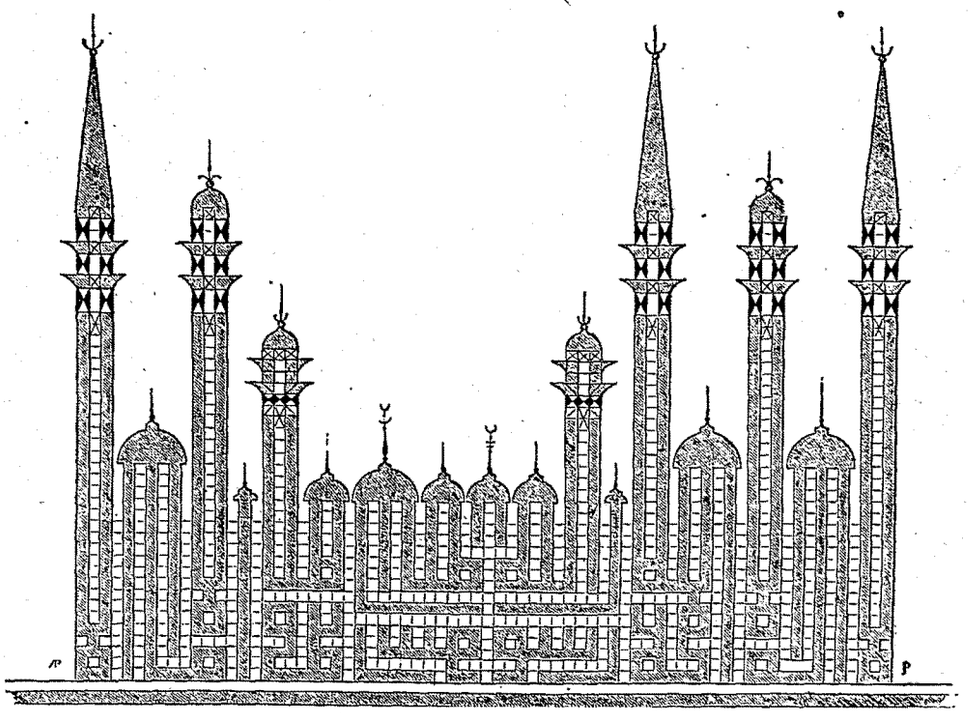


Fig. 800 (1).

des petites arcades superposées en encorbellement (fig. 776), qu'on a comparées à des stalactites ou à des alvéoles d'abeilles, qui produisent un effet particulier, surtout lorsqu'on en fait usage pour l'intérieur entier d'une coupole. Les arcs, d'abord en fer à cheval, c'est-à-dire en plein cintre outrepassé, furent remplacés par d'autres arcs de toutes formes, tiers-point simple, tiers-point outrepassé à lobes à festons. Dans les édifices des premières époques, les arcades sont appareillées avec des matériaux de couleur différente et souvent, plus tard, le même effet est obtenu par des ornementations d'une vigueur plus ou moins soutenue (fig. 773). C'est à l'architecture byzantine que ce système a été emprunté.

Pour les Arabes, comme pour les autres peuples, leurs monuments disent ce qu'étaient leurs mœurs; leurs mosquées étaient à la fois temples, caravansérails, hôpitaux et écoles (2); c'est ce qui en explique la disposition en vastes espaces et grandes cours; quant à leurs palais, sévères au dehors, avec une décoration légère, brillante, presque sensuelle en dedans, ils montrent des hommes ingénieux, aimant la vie intérieure et y entourant les femmes d'un luxe raffiné. Leurs objets usuels indiquent tous, le soin et la recherche, c'est-à-dire l'art.

(1) Caractères koufiques (répétés deux fois en sens contraire) donnant l'invocation des Arabes : *La Illah el Allah Mohammed rasoul Allah* (Il n'y a de Dieu que Dieu et Mohammed est le prophète de Dieu); le corps et le sommet des lettres figurent les principaux minarets, les dômes et les murs de la Kaabah de la Mecque.

(2) Même, dépôts d'objets, comme à Sainte-Sophie; les Turcs, qui partent pour un long voyage, y déposent, dans les chapelles, leur argent et leurs objets précieux. O Justinien, te serais-tu douté de cet emploi de ton somptueux monument?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arabes possédèrent un esprit inventif particulier; ils eurent bien vite transformé la tradition byzantine, et plus tard, vivant à côté des chrétiens de l'occident, ils leur empruntèrent moins qu'ils ne leur donnèrent.

Depuis, les peuples qui les ont remplacés, ont utilisé leurs éléments décoratifs, mais ne les ont jamais assez modifiés pour qu'on ne puisse pas en reconnaître l'origine. Au fond, ces éléments sont très restreints, et il est facile d'en trouver la clef; c'est ce qui, probablement, leur assure leur marque d'origine.

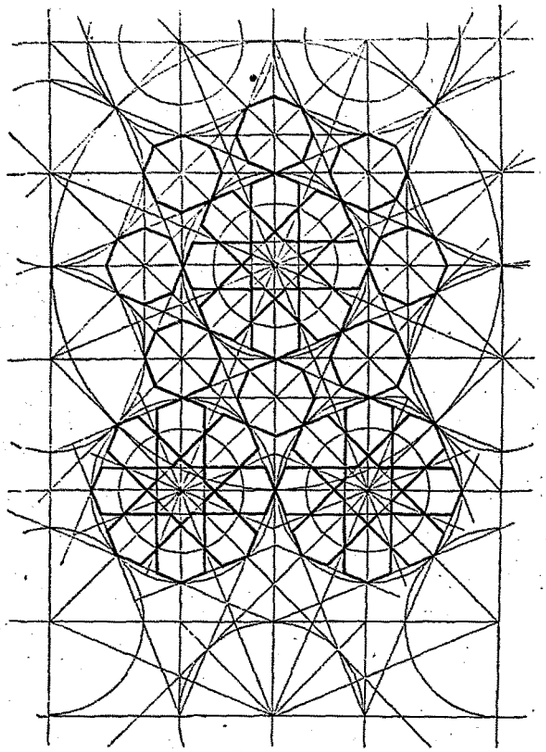


Fig. 801.

Par exemple, les menuiseries de leurs plafonds et de leurs portes dérivent constamment des combinaisons de formes purement géométriques, telles que le *carré*, l'*hexagone*, l'*octogone* (fig. 801), le *décagone* (fig. 802) et autres polygones d'un plus grand nombre de côtés; mais les octogones sont les plus fréquents, et les diagrammes présentés montrent les ressources que l'on en peut tirer (fig. 781 et 783) presque à l'infini. Quant aux ornements qui remplissent les interstices, ils affectent la forme de rinceaux entrelacés, dont les fleurons ont les diagrammes des figures 803, 804 et 805, plus ou moins développées. Il existe un degré de parenté, nécessaire à signaler, entre eux et ceux usités dans d'autres pays à la même époque (fig. 751 à 755); les uns dérivent incontestablement des autres. Malgré le besoin inné chez les hommes et chez les artistes en particulier, de créer des formes nouvelles, on a déjà pu constater que les thèmes décoratifs ne s'improvisent pas de toutes pièces. Il est dans la nécessité de l'apprentissage de tout art d'être élève avant d'être maître; élève, on s'initiera aux idées, aux pratiques, aux tendances du maître; puis, devenu maître à son tour, on

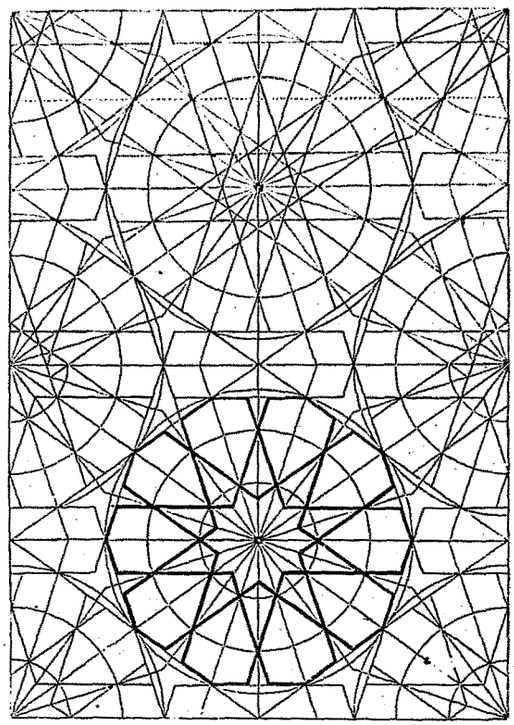


Fig. 802.

cherchera le plus souvent des conceptions nouvelles qui appartiendront, dans une certaine mesure, aux données du premier enseignement. Selon les époques, et le plus souvent, ce sont les exagérations des maîtres qui prennent le dessus. Dans tous les cas, comme on a pu le

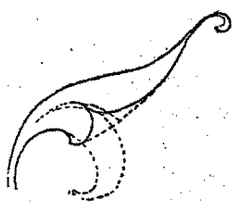


Fig. 803.

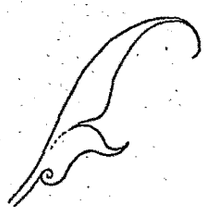


Fig. 804.



Fig. 805.

constater déjà, il s'établit un courant général dans lequel les transformations qui s'opèrent sous l'action de siècles entiers, deviennent si absolues, qu'on ne retrouve plus qu'avec une étude patiente le point de départ.

A l'exemple des artistes occidentaux des XII^e^ et XIII^e^ siècles, qui abandonnèrent peu à peu la tradition pour s'inspirer de la nature dans les ornements, les Persans, bien plus tard, puisèrent à la même source avec

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

un sentiment d'interprétation différent. C'est pourquoi, grâce à tous ces croisements, on finira par trouver aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, en Europe, dans les agencements de l'ornementation des étoffes et des nielles, des thèmes inspirés incontestablement de l'art persan. Les Russes, pourtant plus immobiles que d'autres nations, ne laissent pas de subir les influences qui cadrent avec leur tournure d'esprit; ainsi, l'ornementation de la figure 806, qui vient de l'église de l'Intercession, à Pokrova, et appartient au XII^e^ siècle, est bien nettement byzantine, puis celle A de la figure 807 procède de celle B (fig. 808), qui est hindoue et vient elle-même de l'arabe, et antérieurement du byzantin (voyez fig. 582). On en peut inférer que les artistes de ce

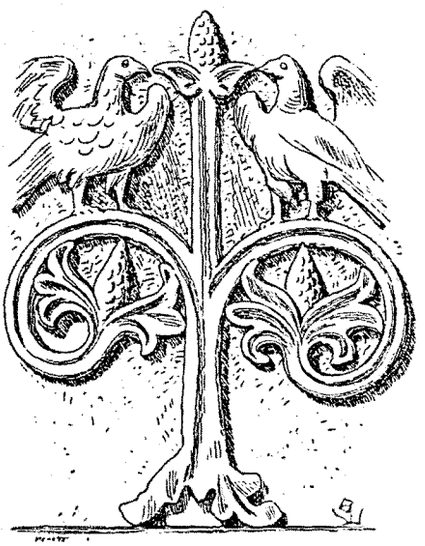


Fig. 806.

pays, après avoir puisé aux sources byzantines, ont emprunté ensuite aux arts de l'Orient, alors que Constantinople restait immobile, ou tombait entre les mains de l'islamisme.

Une forme sans doute agréable aux Arabes, puis aux autres nations qui ont adopté leur religion, est celle dont nous donnons les diagrammes dans les figures 809 et 810. Celle 809 est employée très souvent comme masse formant encadrement (fig. 773, 784, 789 et 795); elle dérive probablement du motif 810, lequel est lui-même un assemblage de celui de la figure 803, comme terminaison de deux recourbées en sens à retour.

Dans l'art arabe, l'esprit de découpage domine sur celui de modelé, sans doute parce que ce peuple ne possédait pas ce sentiment particulier de la forme qui constitue le sculpteur. Les ornements sont distribués sur une, deux ou trois couches superposées et très méplates; dans la couche de dessus est un motif très important, comme celui 809 faisant masse, sous lequel ceux des autres couches s'entrelacent sans tenir bien compte des contours. Les bords des arcades et leurs stalactites sont découpés en dentelle. Du reste les mêmes motifs composant une travée d'arcade, se reproduisent par le moulage dans les autres travées; c'est bien plus un art d'artisans ingénieux et patients que celui d'artistes à tempérament.

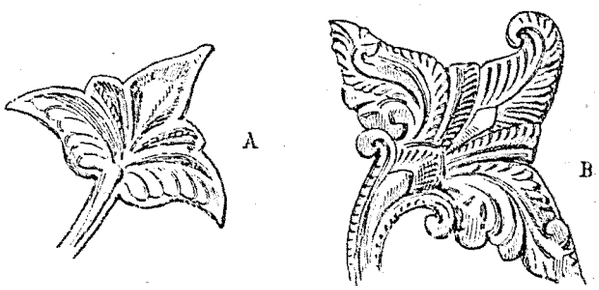


Fig. 807. Fig. 808.

Pas ou peu de fleurs dans l'ornementation arabe; ce sont les Persans qui commencent, au XVI^e^ siècle, l'interprétation de l'œillet d'Inde, de l'œillet à longue tige, de la jacinthe, du chèvrefeuille, de la tulipe et de la rose (fig. 795 à 798); on prétend même qu'ils attribuent à chaque fleur un sens allégorique.

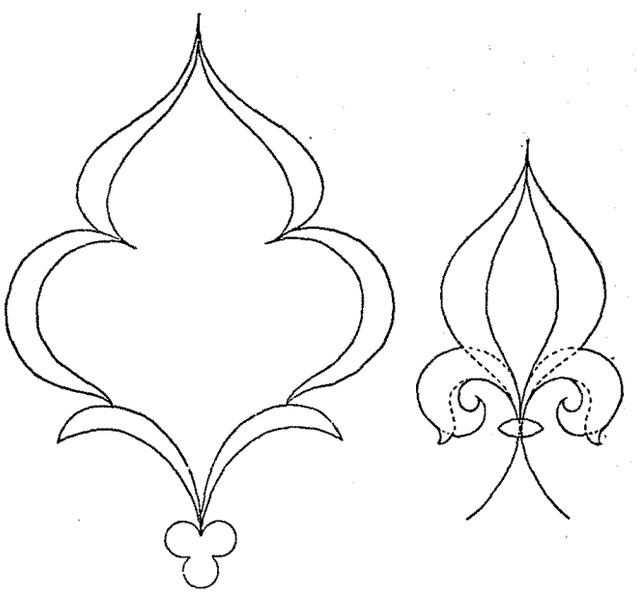


Fig. 809. Fig. 810.

L'art persan a-t-il réellement au début communiqué son influence à l'art arabe? Pour affirmer, comme on le fait souvent, il faudrait bien savoir ce qu'il était avant le VII^e^ siècle et les monuments font défaut. Ce qui est certain, c'est qu'avec le temps il s'est formé un art persan, facile à discerner, surtout après le XVI^e^ siècle. Un point caractéristique sur lequel les Persans diffèrent des Arabes, c'est par l'admission plus fréquente de la figure humaine dans la décoration.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

Contrairement à ce qu'on pourrait croire au premier examen, c'est un bien médiocre parti que l'on peut réellement tirer de l'art architectural arabe dans les pays occidentaux ; cette manière a pu fournir quelques types à l'Espagne en raison de la chaleur de la température ; elle n'y a pas survécu, comme parti pris général, après la défaite des derniers Califes.

Ce genre n'est supportable qu'autant qu'il est intégral et exécuté avec la richesse qu'il comporte et, alors précisément, il détonne avec notre climat, avec nos mœurs et avec nos costumes ; on se demande même comment on pourrait vivre l'hiver dans l'Alhambra. On en a essayé des applications, dans des édifices de bains ou dans des salles de fêtes du monde où l'on s'amuse, avec un succès très contesté.

Le thème décoratif est toujours le même ; c'est (fig. 777), un grand rectangle dans lequel s'inscrit une arcade supportée par de minces colonnes : l'encadrement du rectangle est accusé dans le haut par des bandes successives ; puis tous les interstices sont sillonnés d'ornements ; au-dessus, des stalactites ou des plafonds à compartiments issus de polygones de toutes grandeurs.

Les Arabes avaient la conscience du défaut de ce parti pris, en accusant précisément par des reliefs différents ou par la coloration, ces grandes bandes de rectangles dont on a parlé ; la réussite était certaine lorsqu'il y avait une arcade au-dessous. Que dire des surfaces considérables de murs intérieurs des grandes mosquées à coupoles? Celle dite d'Omar, à Jérusalem, malgré toute sa richesse, n'offre qu'une juxtaposition d'ornements.

On démontrera aux élèves l'inconvénient de décorer la structure, au lieu de combiner la construction avec la décoration ; il ne faut pas croire qu'on peut bâtir une salle en laissant au décorateur le soin de l'enrichir, si cela est possible.

Sans doute, ceux qui ignorent les principes de la décoration voient, dans la manière arabe, la dernière limite de la féerie ; leur démontrer l'erreur de cette impression est difficile : c'est précisément pour éviter la déconvenue d'essais aux débutants, qu'il importe de leur faire étudier la question avec soin.

Au point de vue de la construction de l'ornement, ce genre fournit de bonnes observations esthétiques.

C'est d'abord la continuité et le raccord sincère des lignes ; chaque courbe en sens opposé se relie toujours d'une manière tangente avec celle dont elle est issue (fig. 810) ; on insiste sur ce point ; car, en vertu du principe vrai qu'il faut composer comme on dessine, de même, il faut dessiner comme on compose. En conséquence, toutes les fois qu'un élève copie ou compose un ornement arabe, il doit poursuivre en ponctué, c'est-à-dire par un trait provisoire, jusqu'aux points de tangence les prolongements de chaque recourbée ; de même, pour toutes les recourbées, ce sont ces points de tangence que l'on doit placer d'avance comme canevas ; on n'a plus ensuite qu'à tracer les recourbées avec le plus ou moins de galbe que comporte la composition.

On a déjà fait remarquer que les fleurons qui terminent ou qui servent d'intermédiaires dans les rinceaux et dans les entrelacements des Arabes, procédaient de diagrammes excessivement restreints (fig. 803, 804, 805 et 810). Ce sont des interprétations d'une feuille repliée en deux sur sa nervure centrale combinée avec une sorte de feuille de lierre, dont les découpures inférieures forment volutes en dessus ou en dessous contre le pétiole (fig. 805) ; écartés, échanerés, reliés par des tiges très fines enlacées, ces fleurons produisent des motifs d'un arrangement facile comme la rosace 811. Les raccords en sens inverse des branches de spires de rinceaux ou de recourbées enroulées, sont rarement dissimulés : cela serait un défaut pour des tiges un peu grosses ; mais, comme elles sont, de parti pris, très minces par rapport aux fleurons, ces raccords n'appellent pas l'attention. Très souvent aussi les mouvements se terminent par un fleuron à chaque extrémité, de telle sorte qu'on peut trouver que les motifs n'ont ni commencement ni fin. Il semble même que l'enchevêtrement est le but même de la recherche ; cela dénote des dessinateurs plus ingénieux qu'ayant souci de cette belle simplicité d'arrangement qui se lit à première vue ; toutefois les oppositions de parties très larges avec d'autres très déliées sont réussies et facilitent l'impression.

Les Orientaux ont eu et possèdent encore une sorte de prédilection pour un agencement en forme de poire allongée qui se recourbe dans un sens pour se terminer par un enroulement en sens contraire, d'un développement plus ou moins grand ; les Hindous et les Persans

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ont constitué avec ce motif, que l'on nomme souvent *palmes*, la décoration de leurs étoffes et de leurs châles; dans ce cas, l'intérieur est sillonné par une série de linéaments, de couleurs combinées et parallèles au contour extérieur.

La stylisation de la fleur a été bien comprise des Persans; ils ne recherchent pas à la reproduire comme dans un tableau. De même que les Égyptiens pour le *lotus*, ils montrent toujours une tige, émergeant d'un point essentiel de la composition; ainsi, dans la burette 795, elles sortent du bas; dans les plats et assiettes, la branche est couchée avec un mouvement recourbé. Les feuilles, tout en gardant des mouvements divers, ne sont pas présentées en raccourci; l'*œillet* est montré principalement de côté (fig 795), ou étalé avec des pétales en haut et le calice au-dessous, monté sur son pédoncule (fig. 798). L'œillet, qui appartient à la famille des *caryophyllées* (Jussieu), n'a que cinq pétales en botanique; mais il y a

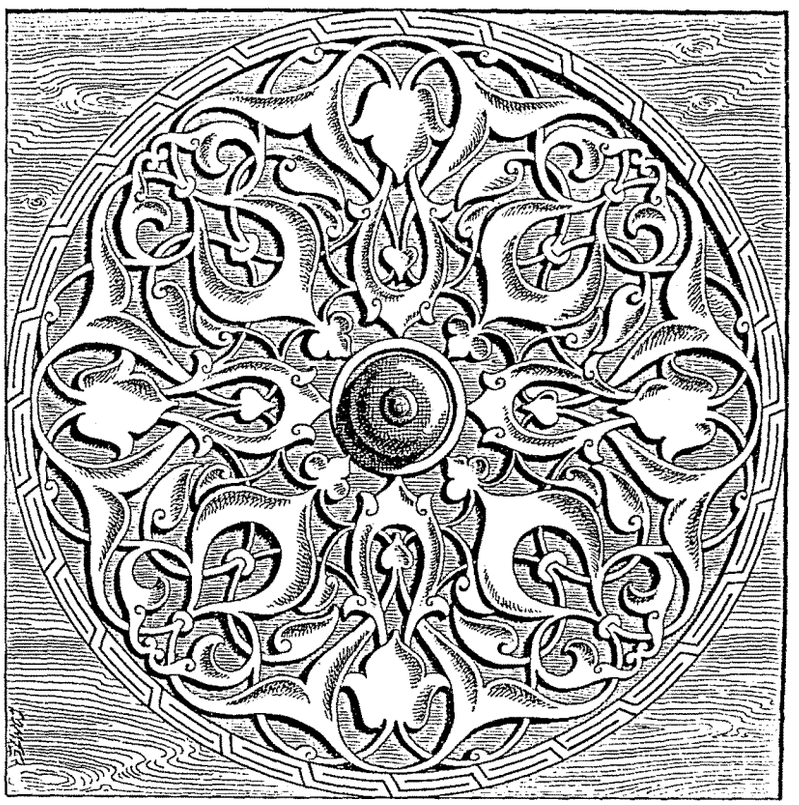


Fig. 811.

des espèces qui en ont un plus grand nombre et des feuilles larges et découpées; l'ornemaniste persan a simplifié les découpures des pétales. Les fleurs de la famille des *rosacées* ou celles de la famille des *renonculacées* jouent le rôle de rosace; elles ont le plus souvent dans l'interprétation plus de cinq pétales; la fleur (fig. 796), au lieu de former, comme dans certains essais de stylisation moderne, la terminaison d'une spirale, ou bien est placée à l'extrémité d'une tige, ou bien est à cheval dessus (fig. 795, 796 et 798). Les espaces à décorer sont garnis sans confusion, sans vides et sans abus de brindilles pour des trous qu'on a su ne pas créer. Les fleurs sont disposées, en tenant compte de la symétrie et non du hasard de leur emplacement, d'après le modèle en nature que l'on copie.

Les Arabes n'ont employé à l'Alhambra, sur leurs arabesques, que le rouge et le bleu intenses, l'or ou le jaune; on ne trouve le pourpre, le vert et l'orangé que dans les revêtements et les pavements. Les verts, marqués dans les publications comme existant à l'exécution, proviennent de ce que les Espagnols auront rechampi avec cette couleur, des bleus qui avaient passé.

Il importe, à ce propos, de faire remarquer aux élèves que la juxtaposition du bleu et du rouge intenses est d'un usage défectueux en décoration, hormis dans certaines circonstances, dont l'art arabe donne précisément l'exemple. A l'Alhambra, ces couleurs sont placées *comme fonds;* les ornements, c'est-à-dire *le dessin*, sont en or ou en jaune; l'effet est merveilleux à cause des couches superposées de la sculpture des arabesques.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Aussi le même décor avec de l'or, sans relief sur une zone plane, perd la moitié de son effet; s'il est en jaune, dans les mêmes conditions, l'effet est pauvre: et cependant combien de fois, désirant imiter du style dit mauresque, s'est-on borné à ce simple procédé! Les mêmes colorations, rouge et bleu intenses, reprennent leur richesse sur une étoffe tramée d'or. Du reste les décorateurs savent très bien que tous les tons s'harmonisent quand ils sont séparés par de l'or. Dans les revêtements lisses et dans les pavements, les bleus et rouges intenses sont moins fréquents, et on leur préfère avec raison le vert, le pourpre et l'orangé avec des combinaisons ornementales dérivant plus des formes géométriques.

Les Persans ont traité les bleus et les rouges avec des tonalités plus rompues et ont fait un grand usage des verts (1); on constate dans leurs étoffes et dans leurs manuscrits une grande variété de couleurs, qui donnent des effets d'une grande richesse; on sait du reste qu'avec deux teintes dominantes et quelques transitions, on procure au spectateur l'impression d'un coloris opulent. Des types en chromolithographie seraient indispensables pour étudier les combinaisons au point de vue de l'esthétique, et il n'a pu en être placé dans cet ouvrage. Ces étoffes et ces manuscrits, dépouillés de leur couleur, se réduisent à des diagrammes de dessins excessivement simples; quelques-uns ont été déjà signalés. Ils devaient nécessairement frapper l'imagination des artistes occidentaux, lorsqu'ils parvenaient sous leurs yeux, et ils ne se firent pas faute de s'en inspirer, comme on le constatera plus loin.

On conseille en conséquence, non pas de faire exécuter des compositions selon le style exact, mais avec *l'obligation* de se conformer aux formules générales suivantes: 1° superposition de motifs, savoir: l'un faisant masse par dessus et les autres passant dessous, produisant comme l'effet d'un fin réseau; 2° entrelacement de spirales et de recourbées semées, de distance en distance et à cheval sur la tige de rosaces ou de motifs plus importants; 3° plantes et fleurs stylisées et intercalées dans l'ornement dans des proportions variables; 4° pas de modelé dans le détail, les ornements et fleurs étant toujours traités à plat. En forçant les élèves à se tenir rigoureusement dans ce programme, qui peut porter sur un projet de *dallage*, de *tenture*, de *tapis* ou de *paravent*, on les forcera à mieux observer les types originaux.

(1) L'emploi de la couleur verte est recommandé par Mahomet; n'est-ce pas celle qui, à la fois calme et précise, repose le mieux la vue?

Il est triste de constater que c'est en vain qu'on place sous les yeux des débutants de nombreux moulages ou des livres; dès que la première curiosité est satisfaite, ils ne les regardent plus et ne savent même pas y trouver, au besoin, des exemples. Développer chez eux le sentiment de l'observation et de l'analyse, est un des buts que le professeur doit constamment poursuivre, et il ne peut y arriver que par des programmes conçus dans le genre de celui qui vient d'être proposé.

Dans le cas où le professeur disposerait d'ouvrages complets, on lui conseille de former les élèves par groupes successifs, devant lesquels il devra lui-même parcourir les planches en signalant les types caractéristiques; s'il ne peut continuer le même travail pour les autres groupes, il confiera ce soin à des élèves soigneux et suffisamment instruits; abandonner les livres entre les mains des élèves, c'est les exposer à être déchirés et salis, sans profit pour leur instruction réelle. Dans le cas ou des élèves demanderaient à les consulter de nouveau, il conviendrait de prendre les mêmes précautions.

Ouvrages à consulter:

L'Alhambra, par Owen Jones. 2 vol. in-folio.

Architecture et décoration turques au xv^e^ siècle, par Léon Parvillée, avec préface de Viollet-le-Duc. 50 planches in-folio et texte descriptif.

L'Art antique de la Perse, Achéménides, Parthes, Sassanides, par M. Dieulafoy, 1 vol. grand in-4° 100 planches en héliogravure et texte illustré.

L'Art arabe, d'après les monuments du Caire, depuis le vii^e^ siècle jusqu'à la fin du xviii^e^, par Prisse d'Avennes. 3 vol. in-folio de planches et 1 vol. de texte.

L'Art pour tous, 26 vol. In-folio.

L'Art russe, par Viollet-le-Duc. In-8°.

Les Arts arabes, par Bourgoin. 1 vol. in-folio de texte et 92 planches gravées ou en couleur.

La Civilisation des arabes, par le docteur Gustave Le Bon.

Histoire des arts industriels. Moyen âge et Renaissance, par Labarte. 3 vol. in-4°.

Monuments modernes de la Perse, par Pascal Coste. Grand in-folio, 71 planches gravées ou en couleur et 16 feuilles de texte illustré.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

LIVRE HUITIÈME

INDE, CHINE, JAPON

I. — HISTOIRE

Lorsqu'on aura dépouillé un peu plus les documents primitifs de l'Inde, peut-être arrivera-t-on à pénétrer l'obscurité qui règne encore dans son histoire, puisque, à vrai dire, il n'y a pas eu d'historiens dans ce pays, et que ses traditions elles-mêmes ne se sont conservées que dans ses poèmes; du reste ces recueils ne sont pas antérieurs au x^e^ siècle de notre ère.

On ne peut en conséquence tracer ici que les grandes lignes de la civilisation hindoue.

Les Aryas apportent à l'Inde la langue sanscrite et constituent sa première organisation en petites tribus, puis en royaumes souvent en guerre entre eux, avec un culte indiqué par les hymnes, dites des Védas.

Parmi leurs dieux, après Indra (qui, sans doute, est le Zeus des Grecs), sont Agni, le dieu du feu, et Brâhma qui fait partie de la triade: Brâhma, Vichnou et Çivâ; le système brahmanique repose sur les castes et sur la transmigration des âmes.

Bouddha, c'est Çakya-Mouni, l'anachorète de la famille qui gouverne Koçala, lequel apporte un nouveau dogme et meurt vers 540 avant Jésus-Christ; les rois de Koçala et de Magadha favorisent ouvertement sa doctrine qui conserve le système de la transmigration des âmes, repousse les castes, possède une morale supérieure à celle de Brâhma, mais qui, prenant les ministres de la religion dans tous les rangs, ne peut s'accorder avec les brahmes qui veulent un sacerdoce héréditaire. Le bouddhisme disparaît, après des luttes dans l'Inde, à une époque qu'on ne précise pas; il se maintient à Ceylan, et domine encore dans l'Indo-Chine, le Thibet, la Mongolie, la Chine et le Japon (1). Sur la population de 170 ou 180 millions d'Indiens, il y en a 144 de brahmanistes et 10 de mahométans.

Un roi, du nom de Bimbisara, gouvernait déjà au temps des prédications de Bouddha, le royaume de Magadha; son sixième successeur est Kalaçoka, grand protecteur des bouddhistes, qui règne environ de 458 à 430 (av. J.-C.), et bâtit sur le Gange une nouvelle capitale Patali-Poutra; son fils est renversé par un aventurier qui fonde la dynastie des Nanda dont le dernier prince, Dhamananda, règne de 340 à 320 et est connu des Grecs sous le nom de Xandrames; il est contemporain de l'expédition d'Alexandre le Grand. Cet État n'était pas le seul à cette époque; il y avait aussi ceux du Cachemire, la Vilasta, la Tchandrabhaga, le Djelem et le Tchinab; l'Inde tombe sous la domination des Grecs.

Après Alexandre, Chandragoupta (le Sandrocotos des Grecs) délivre l'Inde à la suite d'une guerre contre Seleucus (320); son fils Açoka (260-226) élève le bouddhisme au rang de religion officielle; puis un nouvel état grec se reconstitue, lequel prend fin lui-même par les Youe-Tchi ou Indo-Scythes. Vicramadytia (57 av. J.-C.) délivre de nouveau l'Inde en ce sens que les Youe-Tchi ne conservent que le Cachemire et le haut Indus et s'étendent sur le Caboul; d'autres royaumes existent parallèlement.

Les Arabes (1) envahissent l'Inde en 637 de notre ère, mais ils n'y restent que jusqu'en 750; ils sont remplacés par des dynasties hindoues auxquelles succèdent les Ghaznévides avec Mahmoud, qui sont remplacés en 1186, par les

(1) En Chine, Bouddha, c'est Fô; le bouddhisme y fut introduit sous l'empereur Meng-Ti, de la dynastie des Han, la V^e^ (210 avant Jésus-Christ). Au Japon, Bouddha, c'est Chaca ou Xaca, qui se rapproche de très peu de Çakya; c'est sous le règne de Keitaï Tenno (507 à 531 après Jésus-Christ) que plusieurs statues furent apportées de Corée; l'introduction de la plastique et de la fonte coïncide au Japon avec la venue du bouddhisme, la croyance shintoïste ne comportant pas de représentations humaines. Le nombre de temples bouddhistes atteint 120,000 au Japon. La doctrine religieuse de Bouddha compte encore 500 millions de sectateurs, soit un tiers de la population du globe.

(1) Voyez le livre précédent, chapitre I^er^.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Gourides (Turcomans). Quelques monuments intéressants sont construits sous leur règne à Delhi, métropole (1250). Tamerlan s'empare de Delhi (1378).

Un roi de Caboul, Baber le Tigré, descendant de Tamerlan, fonde l'empire du Grand-Mogol, en 1524; un prince mongol, Akbar (1566-1605), se fait remarquer par des monuments somptueux, notamment à Agra; de même que l'empereur Shah Jehan, à Delhi (milieu du XVII^e siècle). Le reste de l'histoire de l'Inde offre moins d'intérêt pour l'histoire de l'art.

Le plus grand nombre des temples a été élevé sous l'influence du Bouddhisme; la profusion de sculptures indiquerait la période de réaction du Brâhmanisme; celles de cette époque sont plus tourmentées encore que celles de certaines époques de l'art européen; les figures sont grosses et replètes et, ce qui est important à constater, c'est que les ornements des monuments les plus anciens paraissent inspirés des sculptures anciennes de l'Occident.

L'histoire de la Chine (1) remonte à la plus haute antiquité et possède comme d'autres pays, sa période préhistorique ou légendaire. On cite: Fo-hi ou Fou-Hy-Chè, empereur et législateur vers 2953 (av. J.-C.), Chèn-Long ou Yen-Ty (2737), et Houâng-Ty (2697); c'est à la soixante-unième année de son règne (2637) que commence le premier des *cycles* chinois (2); puis encore Chao-Hao (2598), Yao ou Ty-Yao, sous le règne duquel eut lieu une inondation, appelée déluge d'Yao; Chun-Yeou-Yu, son premier ministre, lui succède et termine l'époque préhistorique.

A dater de 2200, se succèdent vingt-deux dynasties. Chè-Houâng-Ty, le premier de la IV^me dynastie, dite Thsin (246 av. J.-C.), fait bâtir la grande muraille, achevée en 236, qui n'empêche pas un Mongol, petit-fils de Gengis-Khan, Chè-Tsou ou Koubilai-Khan, de s'emparer de la Chine; il fonde (1280 de notre ère) la XX^me dynastie, dite Yuen, rebâtit Pékin et en fait la capitale. Vient ensuite la dynastie des Ming (XXI^me), qui renverse celle mongole et dure près de trois siècles, jusqu'en 1644, où, après une guerre de vingt-cinq ans, les Tartares sont définitivement maîtres et fondent, dans la personne de Chun-Tchi ou Chi-Tsou, la XXII^me dynastie (mantchoue), dite des Thsing, qui règne encore aujourd'hui.

(1) *Tchoung Kouok*, Empire du Milieu. L'appellation *Chine*, qui n'est jamais employée par les Chinois, paraît dériver de ce que les Hindous avaient désigné ce pays du mot *Tsina* et les Latins *Sina, Sinenses*.

(2) Les Chinois divisent le temps en périodes égales, nommées *cycles*, qui comprennent chacune 60 années.

Il est utile de noter : que l'élevage des vers à soi appartient au règne de Houâng-Ty (2697 av. J.-C.) et fu trouvé par l'impératrice Loûg-Tsé; l'invention du papie à Mông-Tièn (246 av. J.-C.) et celui avec des chiffons Tsay-Lèu (105 av. J.-C.); l'époque de la décoration d la porcelaine, à l'année 1004 de notre ère (comme fabri cation à 618), et l'imprimerie à 1040. La population de l Chine atteint 315 millions (1) d'habitants, dont 15 à 2 millions de mahométans.

On a largement puisé, pour l'étude de l'art en Chin dans l'excellente publication de M. O. du Sartel; il exist peu d'ouvrages de ce genre conçus avec autant c science, de précision et d'esprit d'analyse; c'est grâc aussi à ses nombreux clichés dont on a pu disposer, qu des types des plus intéressants ont pu être présentés.

La civilisation japonaise ne remonte qu'à Jimm Tenno, qui paraît comme dominateur de 660 à 5 (av. J.-C.). C'est de lui que date l'an I de la dynastie in périale dont on célèbre l'anniversaire chaque année, 7 avril, par une fête nationale. Mais on est encore i dans l'histoire fabuleuse; c'est à dater du règne d'Oji (270-310 ap. J.-C.) que l'on est mieux fixé.

Le bouddhisme est introduit en 552; le contempora de Charlemagne est le mikado Heijo Tenno (805); l souverains règnent sans difficultés jusqu'en 1192: période qui vient de s'écouler est désignée par les chr nologistes sous le nom de « Ossei ».

Une seconde période, sous le nom de « Hassei commence à cette date et dure jusqu'en 1868.

Les mikados laissèrent peu à peu absorber leur po voir par trois grandes familles qui constituent en quelq sorte la féodalité japonaise. Ce sont les Foudjiwara, l Taïra et les Minamoto; l'un des chefs de ces famill Yoritomo, fonde d'une manière héréditaire ce pouv que l'on nomme celui des Shogouns; on conçoit faci ment les querelles d'influence qui se produisirent en eux. Aux Minamoto succèdent les Hojo, les Ashikagâ, Tokougawa, et ce n'est que guerres, conspirations assassinats, tandis que les mikados restent oubliés Kioto, la capitale.

Ce fut avec le dernier des Shogouns (cet usurpat ayant pris la qualification chinoise de Taï-Koun, c'e à-dire grand prince), que les Américains, croyant avoi faire au mikado, traitèrent pour l'ouverture des ports Shimoda, Hakodaté et Nangasaki. A la suite d'une sé d'événements, les derniers défenseurs des Soghouns fur

(1) Selon l'administration des douanes maritimes chinoises, 380 lions.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

défaits (4 juillet 1868) et le mikado reprit son pouvoir effectif; il trône à Yédo, devenu le Kioto actuel.

Le shogoun Yoritomo (mort en 1199) donna un grand développement à la civilisation japonaise.

Apogée de la peinture sous les Ashikaga, malgré l'anarchie politique.

Style naturaliste, Iouasa Matahei, peintre (vers 1624-1643); époque Genrokou, Kôrin, peintre et laqueur (XVII^e et XVIII^e siècles); le peintre Hokousaï (1760-1849).

L'Amérique a été peuplée par l'ancien monde et par voie de migration; des rapports ont existé entre les bouddhistes de l'Asie et les populations américaines. Vers le IV^e ou le V^e siècle, les Chinois ont découvert l'Amérique avant Christophe Colomb; du reste, il est prouvé qu'il a existé des relations entre la Chine et l'Amérique au XIII^e siècle. Les Japonais sont dans le même cas; certains objets trouvés au Japon, ont une ressemblance caractérisée avec les objets de même nature venant de la vallée de Mexico.

L'histoire de l'Amérique est encore dans les ténèbres et, dès que l'on cherche à former une chronologie, on ne trouve guère que le Mexique et le Pérou dans une période qui correspondrait aux XIII^e et XIV^e siècles de l'Occident. Cette période finit à Montezuma II, dernier roi du Mexique, qui mourut en 1520; Atahualpa, dernier roi du Pérou, fut étranglé par Pizarre en 1533.

Les arts de ces pays paraissent avoir été avancés en architecture, en sculpture, en peinture et en céramique; leur habileté en orfèvrerie et en bijouterie excita l'admiration et, malheureusement, l'avidité des Espagnols. Mais, toutefois, il faut admettre que la civilisation de ces peuples était déjà en décadence lors de la conquête.

On ne s'occupera donc pas de l'art industriel et décoratif en Amérique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

Inde

Tout homme de goût ne doit pas considérer comme pouvant lui être utile dans l'art, l'architecture et la statuaire de l'Inde; formes massives ou divinités monstrueuses et hybrides, ne doivent être connues que pour mieux s'en éloigner. Il reste, heureusement encore, à étudier dans cet ouvrage des types d'un caractère mieux déterminé et d'un emploi facile en décoration, lesquels doivent prendre une place plus importante qu'il faut savoir leur réserver.

Tantôt les Hindous creusaient leurs temples dans la

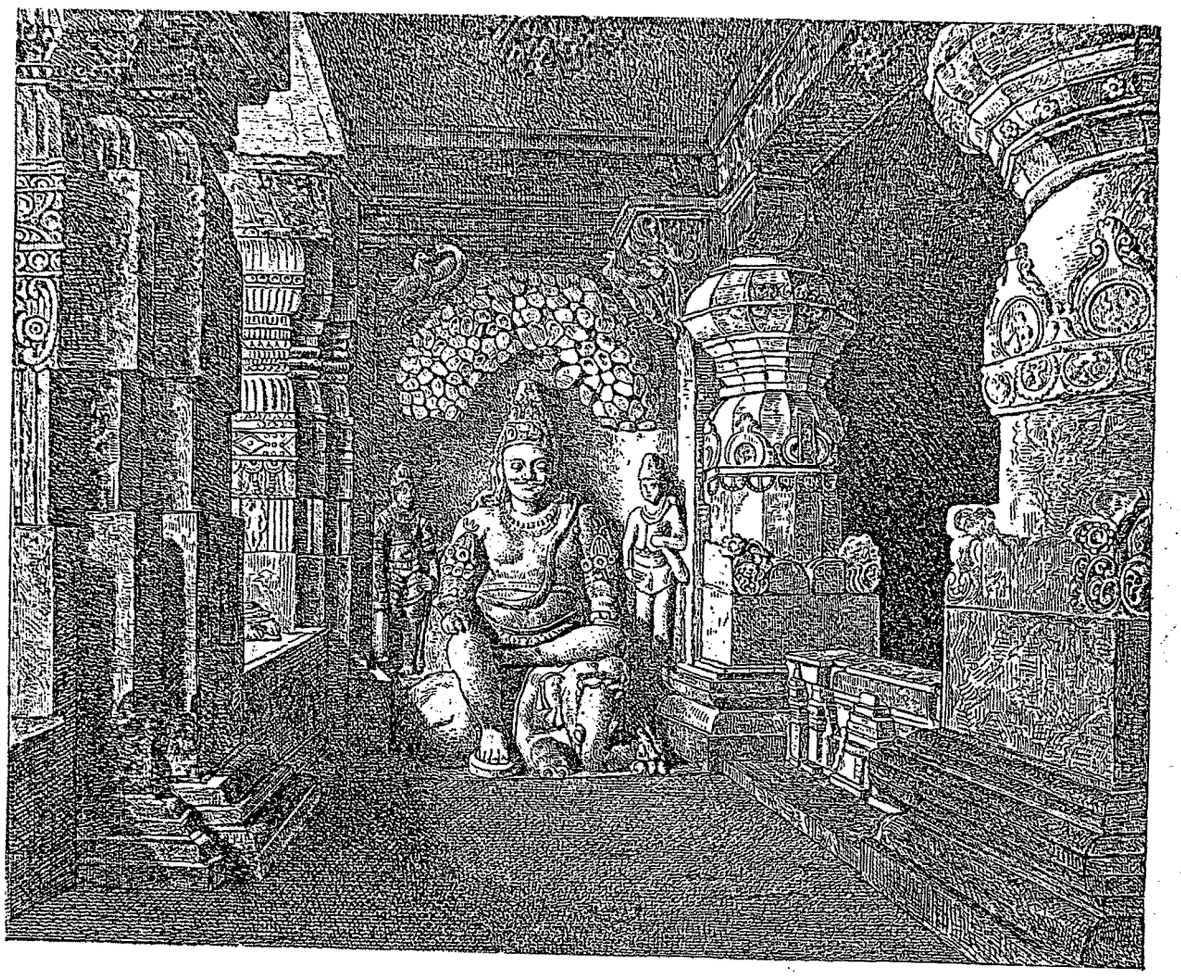


Fig. 812.

montagne, avec des chambres et des niches pour les statues des dieux; tantôt ils les taillaient dans le roc à ciel ouvert; c'était une manière facile d'utiliser les matériaux sur place, et cela a eu une grande influence sur leur physionomie, qui est nécessairement lourde. On en voit un exemple dans l'intérieur de temple de la fig. 812; le dieu est *Indra*, le Jupiter de l'Olympe hindou; il est assis sur un éléphant; à droite et à gauche sont des serviteurs tenant des chasse-mouches; au-dessus, le feuillage d'un arbre et des paons. Le *chapiteau* des colonnes a la forme d'un sphéroïde aplati, à pans décorés d'ornements; le tailloir est composé de deux consoles placées dans le sens de l'architrave; la base est cubique, se raccordant avec un fût à douze pans, comme le chapiteau.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les exemples de constructions faites de matériaux rapportés appartiennent aux époques les plus rapprochées.

Des sculptures et des inscriptions bouddhistes ont fait croire d'abord que certains temples devaient leur origine aux sectateurs de Bouddha; il est prouvé qu'il y en a d'une époque plus ancienne, lesquels ont été, à plusieurs reprises, l'objet de remaniements et de travaux supplémentaires. Ceux de Salcette et d'Éléphanta sont consacrés à Civâ, et on y voit des statues colossales de ce dieu; on trouve aussi à Éléphanta une image de la triade

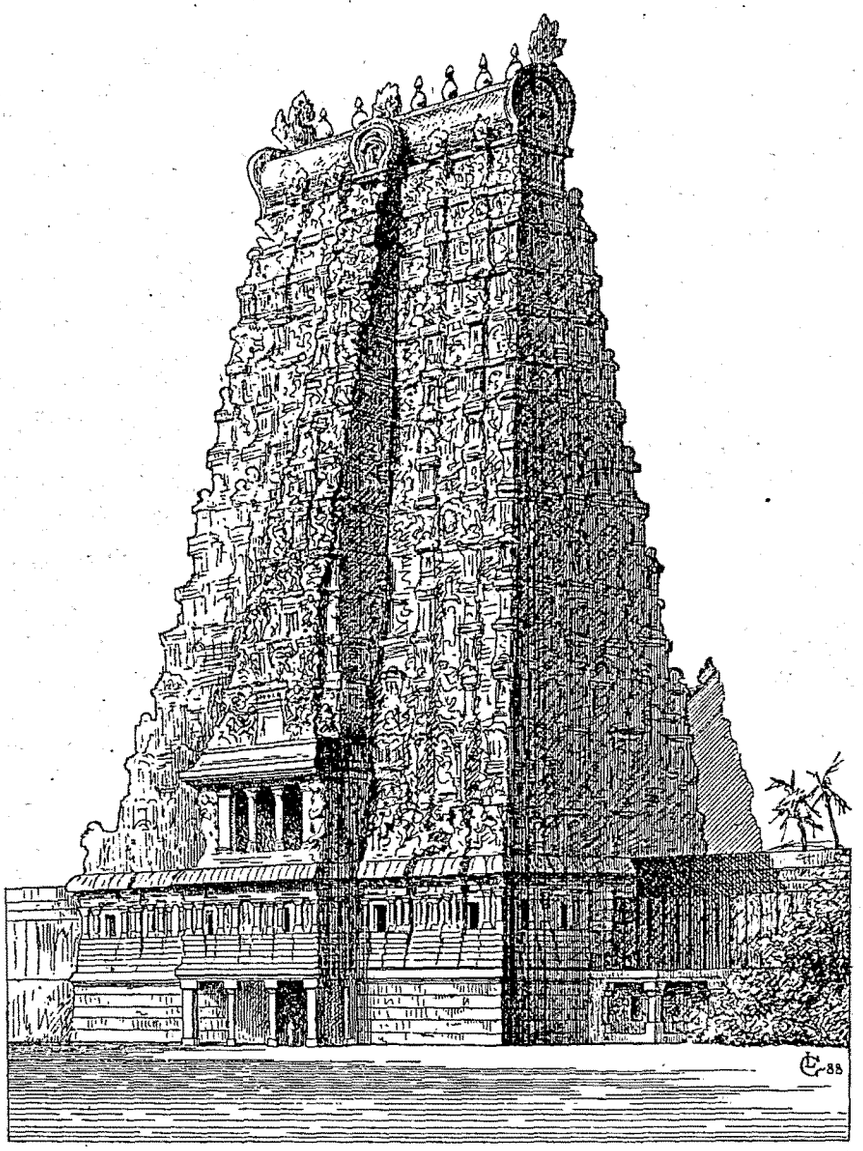


Fig. 813.

Brâhma, Vichnou et Civâ. On peut citer, parmi les temples non souterrains, les pagodes de Chalembroum et de Djaggernat, édifices somptueux offrant de vastes salles avec de nombreuses colonnes et de hautes pyramides couvertes de moulures et de sculptures; dans le Durwar et le Mysore, les temples de Beejanuggur, Purudkul et Jullabeed. Un mur extérieur, percé d'une porte à pyramide, forme une enceinte; puis on en trouve plusieurs successives, jusqu'à sept, comme au temple de Seringham Le temple proprement dit est au centre : il y a une nef pour les fidèles et un sanctuaire où n'entrent que les prêtres; la statue du dieu est dans le sanctuaire où s'accomplit le sacrifice. Des statues, des chapelles et des bassins pour les ablutions sont disposés dans les cours.

Figure 813 : *grande tour* (gopuram) *du temple de Madura* : ses quatorze étages, recouverts de colonnettes et de personnages en stuc, s'élèvent à 50 mètres de hauteur. Le temple, consacré pour le moment à Parbati, la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

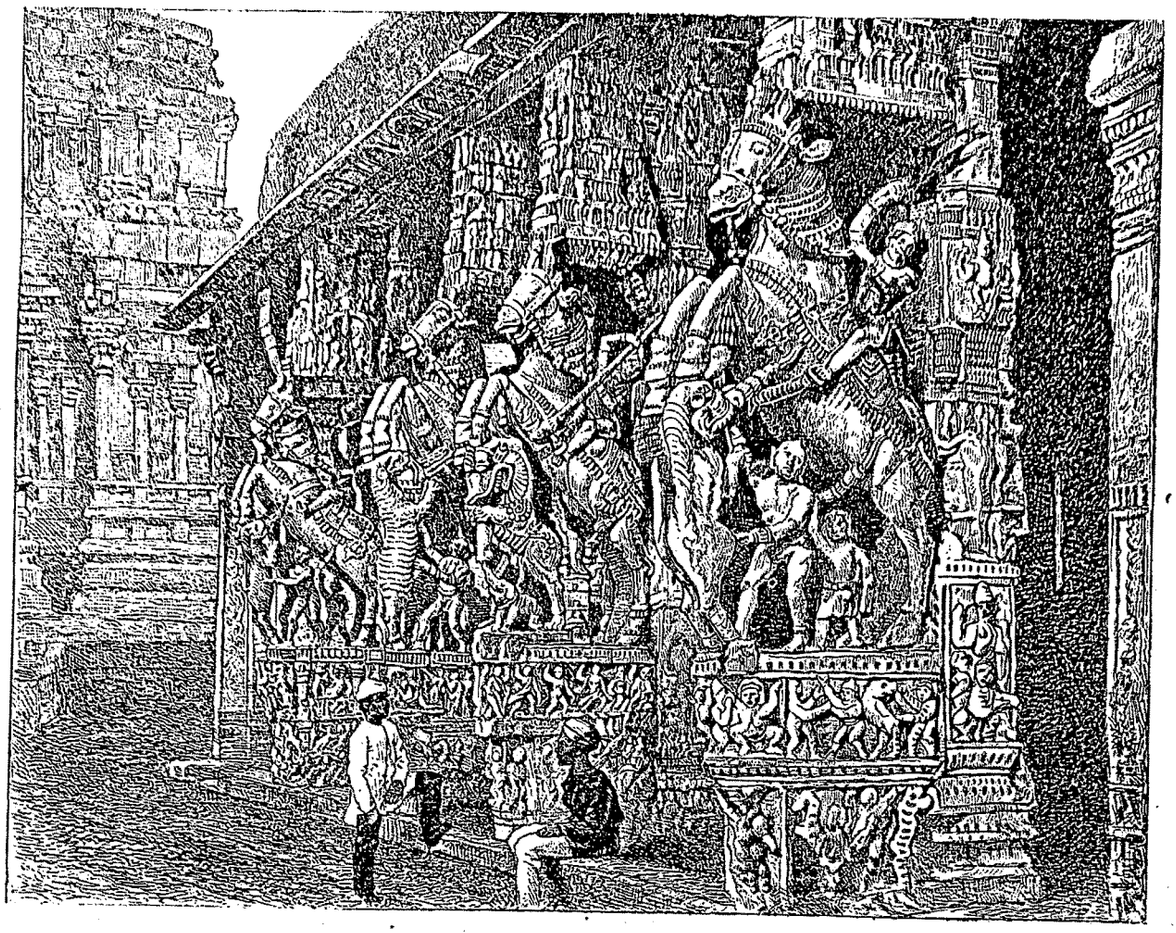


Fig. 814.

femme de Civâ, passe pour le type le plus curieux de l'art hindou dans le sud de la péninsule; le dôme central est doré dans une cour se trouve un réservoir sacré aux eaux verdâtres couvertes de nélumbos. On n'est pas fixé sur l'époque de la construction de ce monument, que certains font remonter à une époque fort ancienne.

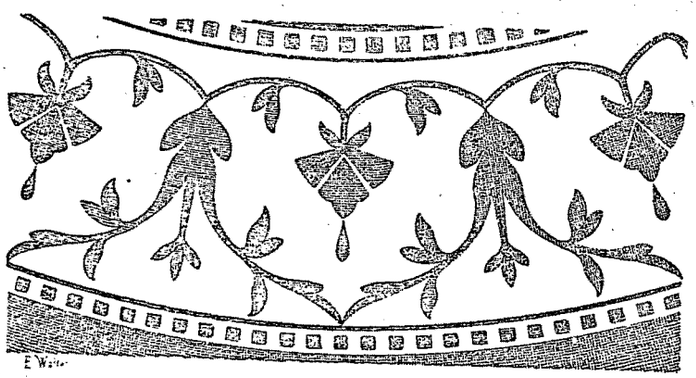


Fig. 815.

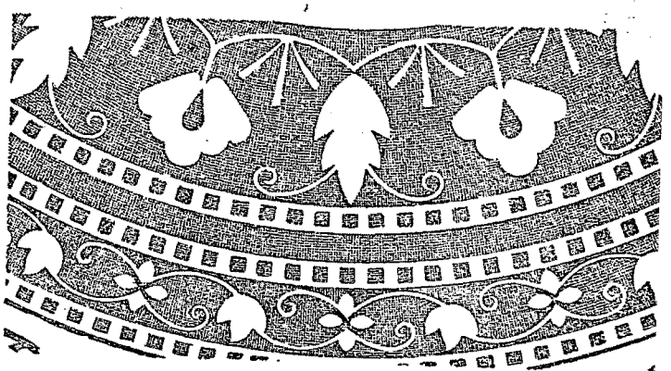


Fig. 816.

Les principaux édifices, appartenant à l'art hindo-persan-arabe, sont : à Koutab, près de Delhi, une tour élevée par le roi Pithaura (1143); la mosquée de même nom (1190), par Cut-ud-Din; le mausolée de l'empereur Altamsch (1235) et une porte monumentale, par Alâ-ud-Din (1310); le temple de Brinderaboun, près de Muttra, appartient à la même influence avec une part plus grande hindoue; le merveilleux mausolée de l'empereur Akbar, à Secundra, près de Delhi (vers 1600), et celui de l'empereur Shah Jehan et de son épouse, la belle Moumtaz,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 817.

dit Tâdj Mahal, à Agra (1631); le sommet de la coupole s'élève à plus de 80 mètres au-dessus du sol, et quatre portails de 20 mètres de hauteur y donnent entrée. On peut citer enfin la mosquée de Moti Musjid, ou des perles, aussi à Agra, par le même souverain; le palais du Grand Mogol, ou fort de Shah Jehan, terminé en 1648, et la grande mosquée Jumma Musjid (1650), tous les deux à Delhi. Ces édifices décèlent une influence persane

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 818.

très caractérisée; les arcades et les dômes sont de la courbure du diagramme 770.

L'architecture récente se rapprocherait de l'art russe; tel est par exemple le clocheton (*fig.* 890) qui surmonte une des portes d'un temple de la ville de *Bhopal*.

Le symbolisme religieux a conduit la statuaire hindoue à des formes monstrueuses et bizarres par l'accumulation des personnages, par la pluralité des bras et par l'accumulation des attributs. Il est toutefois des dispositions décoratives qui ne manquent pas d'une certaine originalité, telle est une façade de *temple*, d'une époque indécise, dans la pagode de Seringham, à *Tritchinapali* (fig. 814), ou *Trichinopoly*, dans la présidence de Madras, où des chevaux et des personnages de toutes sortes forment cariatides supportant des entablements qui sont eux-mêmes de petits monuments. Il semble que ces ouvrages hindous sont le fait d'hommes qui, avec un goût étrange et avec une imagination vive, ne possédaient qu'une vague notion des principes des arts et qui, ayant sans doute vu d'autres monuments, avaient à cœur de faire quelque chose d'absolument nouveau et d'une richesse que personne ne pourrait surpasser. Dans l'ornementation proprement dite, cette préoccupation n'existe plus, elle donne de meilleurs résultats ; on en peut juger par les bordures 815 et 816, qui proviennent d'un vase en métal; dans celui 815, le métal apparaît sous un fond gris noir et forme le dessin, tandis que, dans celui 816, c'est le contraire, et le dessin est obtenu par le mastic coulé dans le métal incrusté. Incontestablement dénuée de complications, cette décoration est à la fois originale, simple, ingénieuse et parfaitement adaptée au procédé. Il en est de même des panneaux de *porte d'un grand temple bouddhique de Sanchi* (fig. 817); on ne saurait imaginer un arrangement plus touffu et plus curieux; le *nélumbo*, en fleur vue par dessus et en fruit, y est habilement représenté; au centre, deux fleurs sont interprétées à l'égyptienne (1). Remarquer dans les zones latérales un arrangement décoratif que l'on n'a pas encore rencontré; ce n'est pas un rinceau, c'est une tige qui serpente par un mouvement anguleux, donnant à chaque évolution opposée, un culot de feuillage de raccord d'où s'échappent des boutons, des fruits et des fleurs.

Dans le *panneau de toile peinte* (fig. 818), lequel a appartenu dans le temps au peintre Brion et remonte au XVI^e^ siècle, ce sont, sans contredit, la végétation, les animaux, les oiseaux et les ornements qui sont le plus remarquables; les deux grands personnages, d'une rai-

(1) Voyez page 12.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

deur particulière, ne présentent d'intérêt que par l'expression de la tête et par le costume.

Si ce décor appartient réellement au XVI^e^ siècle, il expliquerait, dans une certaine mesure, certains arrangements persans qui en seraient issus; et ferait ressortir, d'un autre côté, une influence arabe. L'encadrement du panneau est formé de la juxtaposition d'un certain nombre de bandes d'ornements de largeurs différentes : deux en haut et une en bas sont analogues et ne sont constituées que par la succession d'un même motif qui, obtenu probablement par un décalque ou par un poncis, ne comporte pas de la part de l'auteur la recherche de contenir des parties égales s'ajustant exactement dans la largeur du panneau. Il se compose d'une rose centrale, sur laquelle s'ajustent quatre tiges avec feuilles et fleurs, et est terminé par une sorte d'arcade lobée dans le diagramme général de la fig. 769, à laquelle la suivante se raccorde par la pointe. En haut, entre ces bandes, il s'en trouve une autre plus large et d'une grande richesse, mais malheureusement tronquée; c'est, comme pour la précédente, une portion de poncis utilisé. Toutefois on en possède à peu près le *rapport* (1); et, dès qu'on se donne la peine de l'étudier, on ne peut cesser d'en admirer l'ajustement habile et la pondération. On y voit apparaître des magnifiques fleurons qui tiennent à la fois du fruit, de la feuille et de la fleur, où les Hindous et les Persans ont excellé et que l'on n'a pu qu'imiter; ils sont disposés au centre et forment masse alternativement avec des rosaces sur lesquelles se rattachent de grands demi-cercles, reposant sur la bordure; les remplissages sont faits par des tiges de fleurs et feuilles et des ornements, suivant le diagramme de notre fig. 809. A la base est une autre bande formée d'arcades successives à lobes reposant sur des piles en forme de balustre, et encadrant chacune une petite scène de personnages femmes; autour et à côté du sujet central, d'autres bandes très étroites avec arcades sans supports, ou un ornement courant. Entre les deux grands personnages est un arbre à branchages, feuilles, fleurs symétriques et animé d'oiseaux; au sommet, une arcade qui supporte dans le tympan un paysage stylisé avec arbres, arbustes, animaux, etc., etc.

C'est de l'Inde que sont venus les procédés pour réaliser les dessins sur toile; de là l'expression d'*indienne* et d'*indienneurs*, consacrée à ces étoffes et à ceux qui les fabriquent. A la naissance de cet art en Europe, on n'exécuta les dessins sur toile que par les procédés qu'employaient les peuples anciens et qui sont encore suivis par les Hindous, c'est-à-dire à l'aide de pinceaux à la manière des peintres; de là encore l'expression de *toiles* peintes et de *fabricant de toiles peintes*. Ce furent les Portugais qui introduisirent les toiles peintes en Europe. Les Hollandais, plus industrieux, en ont importé les procédés; cependant c'est à des Français que revient l'honneur d'avoir créé l'impression sur étoffe qui se fait avec des planches gravées, une planche par couleur. La fabrication du châle offre de nombreux procédés et embrasse toutes sortes de genres en étoffes de coton, de soie ou de laine, parmi lesquels celui du *Cachemire de l'Inde* occupe le premier rang. Le cachemire de l'Inde est fabriqué avec le duvet pris sous la poitrine d'une race toute spéciale de chèvres du pays des Kirghiz; faits par morceaux, aussi bien que la bordure, ces fragments sont cousus ensemble pour former un châle. Ce travail s'opère, au moyen de broches plates et longues, par des ouvriers nommés *radtfougors*. Un beau châle du Cachemire, qui en produisait annuellement 80,000, y occupait par conséquent un nombreux personnel. Les couleurs sont vives et nombreuses; l'effet général est très harmonieux et obtenu précisément par ce mélange; le dessin affecte surtout la forme de palmes dont il a été question pages 276 et 277.

(1) *Rapport*. Se dit de parties d'un dessin de papier peint ou étoffe, suffisantes pour se rendre compte du raccord des rouleaux et des *lés* assemblés en largeur, et de la séquence du même motif en longueur.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Chine

Égyptiens, Chaldéens, Assyriens, Perses, Grecs, Romains ont passé : beaucoup emportant avec eux leur histoire, qu'il faut arracher aux pierres des tombeaux et aux sables du désert; les Chinois sont demeurés ce qu'ils étaient trois mille ans avant notre ère; ils sont vieux, bien vieux, et leur vieillesse conserve encore le caractère et les habitudes de leur enfance; ils peuvent bien s'appliquer leur proverbe : « Le monde est un vaste théâtre où il se joue une éternelle comédie. »



Fig. 819 (1).

Ce n'est pas dans leur architecture qu'il faut aller chercher des types pour nous; quoique possédant des moyens d'une grande puissance, à en juger par les pierres énormes de leurs ponts et de leurs arcs de triomphe (*païsang* ou *païleou*), ils n'ont pas recherché, comme les autres peuples, un aspect imposant par la forme et par la masse. Leurs temples ne sont que des pavillons, où il y a une seule chambre renfermant le dieu, précédés de cours, précédées elles-mêmes de plusieurs vestibules; le tout formant une enceinte dans laquelle sont les logements des prêtres ou des hôpitaux. Tout cela est le plus souvent en bois, mais recouvert de dorures, de peintures, d'incrustations; la couverture, dont les angles se relèvent en forme de corne, est couverte de tuiles en porcelaine brillante de couleurs. De nombreuses tours à étages superposés, presque toutes de même aspect et ne variant que par le nombre d'étages, jusqu'à dix, ont un caractère de puérilité ou d'invention enfantine; elles se terminent par une pointe entourée d'anneaux, d'où descendent des chaînes fixées aux angles de la toiture. Tout cela est joli, ingénieux, industrieux, conforme à une formule générale, à des réglementations officielles très méticuleuses, selon un type général que l'on nomme le *t'ing*, mais qui s'éloigne complètement des idées que l'Occident s'est fait des expressions de la forme artistique.

La conjecture à l'égard de ce que l'on nomme chapiteau, basée sur la nécessité de coiffer le support d'un linteau ou d'une architrave par un membre intermédiaire, est contredite par les Chinois : leurs supports n'ont jamais de véritable chapiteau, tandis que les Japonais, comme on le verra, possèdent des arrangements de ce genre très curieux à observer.

Nous ne sommes pas en état de citer les édifices les plus importants et l'époque à laquelle ils ont été construits; il n'existe pas en Chine de monuments antérieurs au xi^e^ siècle de notre ère.

Du reste, avec son esprit positif, ce peuple estime qu'un édifice qui est resté debout autant que la génération qui l'a vu élever, a satisfait à sa destination.

La maison chinoise est composée d'un rez-de-chaussée sans étages, comprenant plus ou moins de pièces de plain-pied, garanti par des treillages extérieurs contre la curiosité des passants, ouvert à l'intérieur sur une cour ou un jardin. Par sa construction en briques qui permet de varier à l'infini le décor et la couleur des parois, par la forme de sa toiture aux angles relevés, couverts de tuiles vernies, débordant de tous côtés et abritant une galerie qui s'allonge sur un ou plusieurs côtés, par ses piliers peints, par ses découpages et ses refouillements nombreux, elle présente un ensemble d'un aspect gracieux et gai. Dans le vestibule ou dans la cour est un écran mobile, ordinairement garni de plantes grimpantes, qui masque l'entrée de la salle de réception, laquelle est meublée, au chevet, d'une table où l'on voit des brûle-

(1) Fong-Houang ou *Phénix*. Animal fantastique chinois; oiseau immortel, symbole de force et de beauté, moitié aigle et moitié paon, et Ky-Lin, *animal de bon augure* chinois, symbole de la félicité parfaite. Tête effrayante et rameuse, munie de tentacules nasaux; corps recouvert d'écailles et armé de pointes le long de l'échine; jambes fines et déliées se terminant par un sabot fourchu : est-ce une ironie? Ce plat, de la *famille verte*, appartient à la collection de M. O. du Sartel.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

parfums, des vases, des pots de fleurs : c'est l'autel des dieux lares ; en avant, sopha et rangées de chaises en ébène ou bois foncés. Porcelaines, bronzes, étagères et meubles chargés de bibelots, écrans, peintures appendus



Fig. 820.

ontre les murs, complètent la décoration, quelque chose omme l'atrium romain avec plus de fantaisie. On voit insi que les Chinois ont eu, bien avant nous, ce goût parti- ulier pour les menus objets d'art qui les a conduits à leur



Fig. 821.

ppliquer des industries particulières, qui précèdent beau- oup d'autres par leur antiquité.

La peinture fut cultivée en Chine dès une époque eculée : le Hoa-Kien, de Tang-Keou, donne les annales de cet art depuis 221 de notre ère jusqu'en 1341 ; le Tou-Hoai-Pao-Kien, de Hiâ-Ouen-Yen, donne les noms et la biographie de dix-huit cents artistes. Qu'étaient les peintures de ce temps? Au moment de la belle époque, les empereurs, les grands dignitaires et les gens riches avaient, paraît-il, des galeries de tableaux pour lesquels ils faisaient, comme l'ont fait certains amateurs occiden-



Fig. 822.

taux, la folie de vendre leurs terres. Les invasions tartares ont-elles tout détruit? Se sont-elles bornées à porter atteinte à cet art, en poussant les esprits vers la culture du sol? Des épaves gisent probablement encore dans quelques demeures ignorées. Des œuvres nombreuses



Fig. 823.

et intéressantes ont été recueillies en Europe. On est parvenu à classer la peinture chinoise en diverses époques. Quant aux productions relativement récentes, elles ne peuvent lutter avec celles du Japon, qui réelle-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ment leur succèdent dans la marche de l'art dans ces régions.

Il est certain qu'à dater du XVIIe siècle commence le règne d'un procédé, qui consiste à puiser les compositions dans des ouvrages où se trouvent d'innombrables



Fig. 824.

modèles de tout ce qu'on peut y faire entrer; il suffit de recopier en groupant avec plus ou moins d'adresse.

On reviendra sur ce sujet au chapitre IV.

On représente souvent *Bouddha* dans l'attitude calme du savant recueilli, les jambes croisées et les mains étendues sur les genoux; une énorme fleur de *lotus* épanouie (1) lui sert de siège; quelquefois il tend à s'unifier avec Brâhma, et alors il possède plusieurs paires de bras dont les mains portent les emblèmes des dons du ciel et des régions inférieures. La figure 820 est un Bouddha en porcelaine de la *famille rose* (voir plus loin, page 295,



Fig. 825.

pour cette qualification), de 0m16 de hauteur appartenant à la collection Morren, à Bruxelles. Le *chien de Fô* (fig. 821 et 822) est connu en Europe sous le nom de *chien chinois* ou de chimère, emblème de la paix, de la tranquillité, du bonheur paisible, le gardien des temples et du foyer domestique; c'est lui que l'on trouve si souvent représenté assis, couché, ou debout sur ses pattes, portant haut sa tête large et puissante (1). Les deux types, le premier émaillé sur biscuit bleu turquoise et posé sur un socle violet; le second, sur biscuit vert feuille de camélia, la crinière et la queue gris violacé, appartiennent à M. O. du Sartel.

Figure 823 : *Kouan-Yin*. Sur le vu de cette statuette, on a prétendu que les Chinois avaient connu la sainte Vierge, et d'autant plus que, souvent, son collier à pendeloques est terminée par une croix et qu'elle est accompagnée d'enfants. Kouan-Yin, dieu compatissant et sauveur, s'est incarné trente-trois fois sous diverses formes d'hommes, de femmes et même d'animaux, pour sauver les êtres. Il est ordinairement considéré comme une déesse, à cause de l'aspect efféminé sous lequel on le représente. Au fond, c'est le génie de la science, de la longévité, de la puissance ou de la beauté; sous le nom de Nan-Hoi-Kouan-Yin, c'est la protectrice des pêcheurs et la reine des eaux.

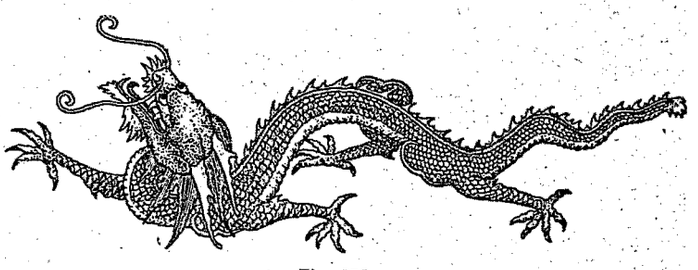


Fig. 826.

Le *dieu de la longévité* est *Cheou-Lao* (fig. 824); il tient en main le fruit du pêcher merveilleux, *Fan-Tao*, qui procure l'immortalité; c'est le philosophe Laô-Tsse (né en 604, av. J.-C.), le fondateur d'une secte mystique, le taoïsme, qui passa au rang des immortels; cette statuette appartient à M. O. du Sartel.

Voici, figure 825, *Pou-Taï, le dieu du contentement, le poussah* vulgairement connu en Europe; il est assis sur le sol et appuyé sur une outre dont le contenu semble lui procurer une satisfaction complète que manifeste sa face épanouie et son obésité (porcelaine bleue, collection Cernuschi). Le *dragon* (fig. 826) est l'emblème de la puissance terrestre, et par conséquent celui qui est brodé sur les enseignes et sur les vêtements de l'empereur (2);

(1) N'est-ce pas plutôt une fleur de nélumbo?

(1) Voir ceux qui sont à Fontainebleau, dans la cour de la Fontaine, à l'entrée du musée chinois.

(2) Le dragon de l'empereur seul possède cinq doigts à ses pattes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

par étiquette, on le rapetisse en raison du degré de filiation ou de parenté des membres de la famille impériale qui ont seuls le droit d'en faire leurs armoiries. On a montré plus haut le phénix et l'animal symbole de la félicité parfaite (fig. 819).

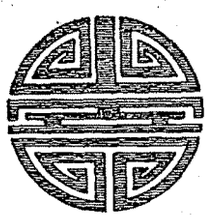


Fig. 827.

Suivent ci-après quelques indications, relatives à des chiffres ou à des emblèmes symboliques, présentant de l'intérêt pour la décoration.

Figure 827 : *signe de longévité*, *Cheou*, en caractères tchouans; il est reproduit fréquemment dans l'ornementation et particulièrement dans celle des étoffes. Les figures 828 à 834 représentent divers symboles. Figure 828 : *l'écriture et la peinture*, figurées par le pinceau, le rouleau de papier et la pierre à broyer l'encre et les couleurs, le tout réuni en faisceau. Figures 829 à 831 : *la justice*, figurée par la pierre sonore, Kouei, faite de jade (1) ou de porcelaine; cette pierre a des formes diverses, mais, le plus souvent, celle d'un losange; le ruban qui l'entoure sert au magistrat pour le suspendre à la salle d'audience; en arrivant, les plaideurs le frappent en signe d'acquiescement absolu (?) à la sentence que le juge va rendre. Figure 832 : *le talent*, désigné par une des perles tombées des mains de la déesse Ki-Stang-Tien-Niu. Figure 833 : *la musique*, désignée par un groupe d'instruments. Figure 834 : *la puissance*, figurée par le sceptre.



Fig. 828.



Fig. 829.

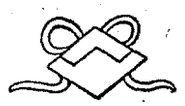


Fig. 830.



Fig. 831.



Fig. 832.



Fig. 833.



Fig. 834.

Figure 835 : *plat en bronze*, décoré en relief de caractères tchouans et des *signes du zodiaque*, d'après une gravure d'un ouvrage chinois de la Bibliothèque nationale,



Fig. 835.

(Po-tou-long, Description des vases antiques); les mois de l'année dans l'ordre chinois sont : le premier mois, ou plutôt la première lune qui est celle de Mars, que figure le *dragon* lui-même, parce que c'est à ce moment que, suivant les Chinois, il quitte la mer pour s'élever dans les régions supérieures; le *serpent* pour Avril; le *cheval* pour Mai; le *bélier* pour Juin; le *singe* pour Juillet; la *poule* pour Août; le *chien* pour Septembre; le *sanglier* pour Octobre; le *rat* pour Novembre; le *bœuf* pour Décembre; le *tigre* pour Janvier et le *lapin* pour Février. Ces animaux, qui se trouvent rarement réunis sur des porcelaines, le sont souvent sur des bronzes, sur des meubles ou sur des plaques d'ivoire, rangés en cercle. Quelquefois aussi ces douze animaux du zodiaque sont représentés par des génies guerriers diversement armés et ayant une tête répondant à leur nom.

(1) Beaucoup d'objets sont présentés comme des jades, avec lesquels ils ne doivent pas être confondus. On distingue : le *jade blanc*, blanc de lait, blanc jaunâtre avec taches de rouille, qui se rattache au groupe des trémolites et n'a pas été rencontré hors de Chine; le *jade vert* (groupe des actinotes), grisâtre, gris verdâtre, vert, qui se trouve en Chine et dans certaines haches ou idoles des naturels de l'Océanie; le *jade océanien* (groupe des pyroxènes), mêmes couleurs que les jades précédents, qui sert aussi à la fabrication des haches dans l'Océanie; la *jadéite*, blanc laiteux, gris verdâtre, gris bleuâtre, vert noir, vert foncé, vert pomme, vert émeraude, jaune orangé, espèce la plus répandue; la *fibrolite*, blanc laiteux, jaunâtre, marbré de veines grises et de taches de rouille, et la *chloromélanite*, noire, verte par transparence.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 836.

On a parlé plus haut (fig. 824) de *Cheou-Lao*, ce dieu de la longévité dont le crâne énorme contient toute la science; il faut le montrer aussi perché sur le cerf blanc et tenant en main le sceptre (*fig.* 836). Ce type, un *bronze* de la collection Cernuschi, est remarquable par la perfection de l'œuvre elle-même au double point de vue de l'exécution et du caractère; le cerf atteint les dernières limites de ce qu'on peut faire pour reproduire la nature. Les Chinois et les Japonais exécutaient leurs bronzes à cire perdue (voir plus loin, figure 870). Avec ce procédé, chaque pièce reste originale, tandis qu'avec les procédés actuels, on peut exécuter autant d'exemplaires qu'on le désire, d'après un modèle en plâtre ou en métal soigneusement retouché; mais la main de l'artiste ne se montre plus avec la même intensité. Les bronzes chinois remontent à une haute antiquité,

Figures 837 et 838 : *vases en bronze*; le type 837 remonte à huit ou neuf siècles avant notre ère (hauteur 0m15);

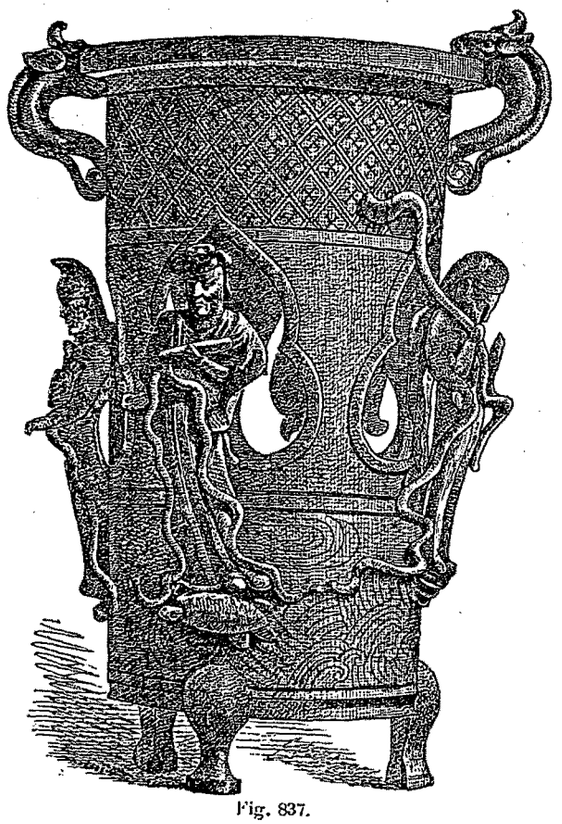


Fig. 837.

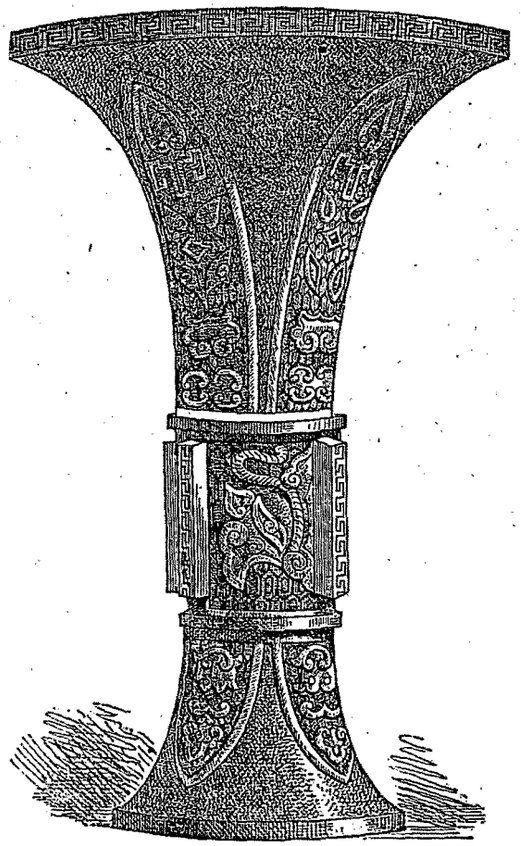


Fig. 838.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

remarquer dans le type 838, la forme à terminaison en arc en tiers-point du motif qui s'applique sur le col et sur le pied du vase (hauteur 0m18) ; l'un et l'autre de ces vases appartiennent à la collection de M. Dugléré.

On constatera sur le bord supérieur et contre les sortes de bâtons carrés appliqués contre le milieu du vase 838, de véritables *méandres* qui entrent constamment dans la décoration chinoise et japonaise; tant il est vrai



Fig. 839.

que certains motifs sont conçus par une sorte d'intuition inévitable. Les Chinois nomment cet ornement *leï-ouen* « festons en forme du tonnerre » (voyez pages 11, 87 et 88). Le terme caractéristique chinois est bien plus exact que le terme antique.

L'émail cloisonné (voyez page 154), ainsi que tous les ouvrages martelés en or, argent, cuivre et bronze, ont été portés au plus haut degré de perfection par les Chinois; on en constate un exemple dans le *vase* admirable (fig. 839), appartenant à M. E. Galichon. Il convient de remarquer: 1° une forme aussi précise et aussi pure que celle d'un vase grec; 2° l'agencement des anses et des têtes de monstres qui les composent; 3° le ton harmonieux général dont la gravure ne peut donner qu'une impression incomplète. Figures 840 à 844 : *chandelier* (XIVe siècle); la légende des couleurs montre que le bleu turquoise forme le fond sur lequel les ornements se détachent; B, développement du dessous de la coupe la plus importante; C, développement de la petite; D, développement du col au-dessous; E, développement du nœud. Cette forme de chandelier n'est pas spéciale à la Chine; on en trouve de nombreux exemples en Perse, chez les Arabes, et même en Occident, au Moyen âge.

On sait que les Chinois ont montré et montrent encore (dans la province de Tche-Kiang) une habileté toute particulière à fabriquer les meubles de plusieurs essences de bois, incrustés de diverses matières. Leurs agencements de charpentes, la fabrication des grillages et des jalousies, celle des balustrades et ornements, ne laissent rien à désirer.

Avant d'aborder l'examen de la porcelaine chinoise, qui joue un rôle si considérable dans les arts décoratifs, il est utile de fournir les indications indispensables sur sa fabrication en général.

La porcelaine est de deux natures : la *pâte dure* et la *pâte tendre*. La première est composée d'une argile blanche, le kaolin, produit infusible aux plus hautes températures que l'on rend transparent, en y ajoutant une petite quantité d'un produit naturel, le feldspath, roche très abondante dans la nature; la pièce, après les opérations préalables et un séchage, subit une première cuisson, dite *dégourdi*, à 1200 degrés environ, qui facilite la manipulation, puis elle reçoit la *couverte* (le plus souvent nommée émail), composée de feldspath broyé, puis est cuite de nouveau à 1800 degrés. La pâte ainsi préparée est blanche, sonore, transparente et très dure, puisque une pointe d'acier ne peut la rayer. Elle est alors apte à recevoir la peinture, et ensuite elle subit une troisième cuisson moins intense; ce procédé est nommé *sur couverte*.

La seconde, la pâte tendre, composée en partie de kaolin, de phosphate de chaux, d'oxyde de plomb et de silice, est très translucide; sa couverte à émail est à peu près de même nature. Sa fabrication présente de grandes difficultés, aussi son prix de vente est-il toujours élevé; la palette de sa peinture est restreinte (1).

(1) Le produit que l'on nomme *nouvelle porcelaine de Sèvres* a une pâte légèrement ambrée; elle accepte non seulement une couverte de grand feu, mais encore des couvertes plombifères; elle peut être enrichie d'émaux; enfin elle peut être cuite à une température où le cuivre ne disparaît que lentement, ce qui a permis de reproduire toutes les belles couleurs obtenues en Chine avec ce métal. Mais l'emploi des émaux, se faisant « à plat », s'oppose à des modelés de peinture; c'est ainsi que cette porcelaine a entraîné avec elle une

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

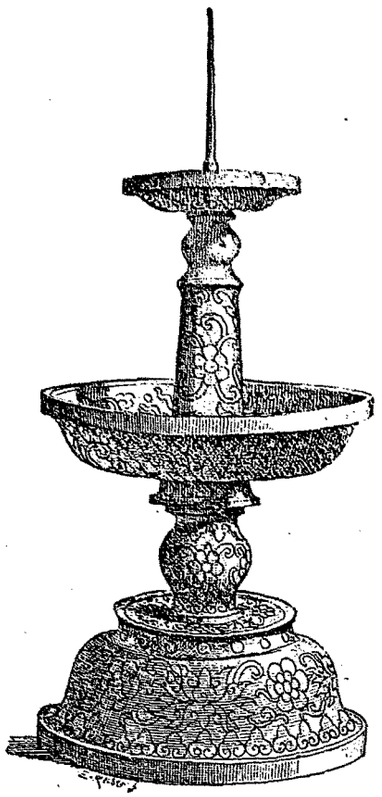


Fig. 840.

La porcelaine dépourvue de couverte, quant elle est cuite à 1800 degrés, se nomme *biscuit*; sa surface est apte à recevoir la peinture comme celle avec couverte; on en fait aussi des personnages et des groupes.

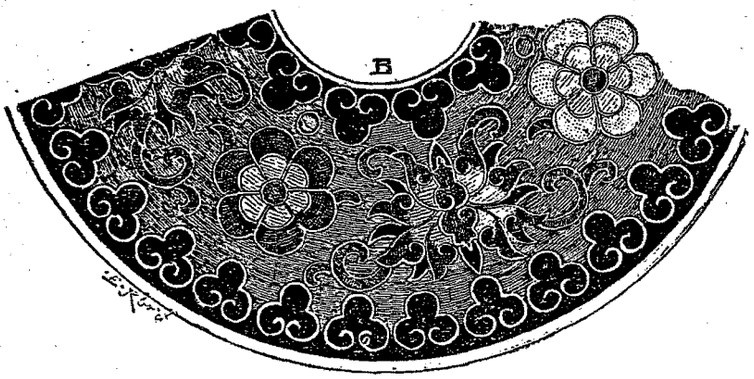


Fig. 841.

modification complète dans l'art du décor : la perspective et les modelés de la miniature ont disparu; les tons rompus et rabattus ont été remplacés par des couleurs franches, assez vives en général et souvent assez transparentes pour faire valoir les détails des reliefs les plus fins; enfin la richesse de la palette d'émaux a permis une variété de fonds beaucoup plus grande, d'une glaçure et d'une limpidité que l'emploi des couleurs ordinaires ne saurait donner. Cette porcelaine, qui possède ainsi les propriétés de celle de la Chine, ne doit pas être confondue avec la porcelaine tendre dont elle s'éloigne par sa nature et par sa composition.

On superpose quelquefois une pâte formée de feldspath et de kaolin à de la porcelaine colorée par un

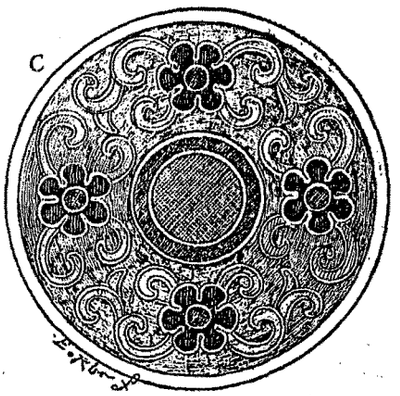


Fig. 842.

oxyde et dégourdie; cette pâte se nomme *barbotine*. Il se produit alors l'effet suivant : lorsque cette pâte est cuite, les parties épaisses donnent les clairs, et ces clairs décli-

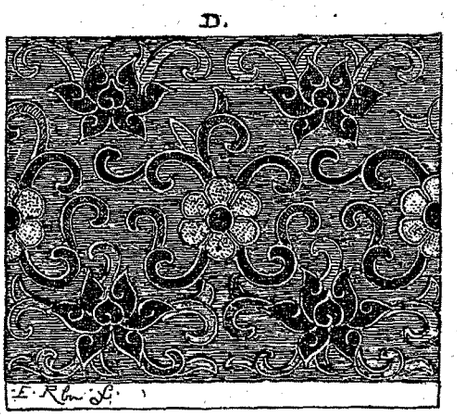


Fig. 843.

nent dans les parties minces au point que la transparence laisse voir le ton de la pièce sur laquelle la pâte a été posée. C'est le principe de l'émail des peintres, dont on

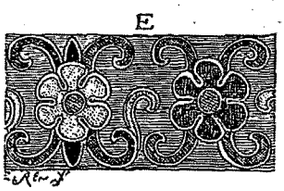
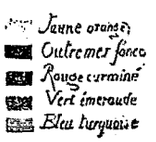


Fig. 844.



Légende des couleurs des types 840 à 844.

s'occupera au livre suivant. On modèle la barbotine avec des outils spéciaux et non au pinceau. On peut traiter aussi la barbotine comme de la gouache, en y mélangeant des oxydes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Lorsque les Chinois furent obligés de se contenter de bleus de moins belle qualité, ils les placèrent *avant* la couverte et les firent cuire ensuite ; c'est l'opération que l'on nomme *sous couverte*.

On nomme *glaçure*, l'effet de brillant d'une porcelaine ou d'une faïence.

Toute cette terminologie facilitera l'intelligence des descriptions qui vont suivre.

La fabrication proprement dite de la porcelaine en Chine remonte à la dynastie des Thang (618-907) ; M. Rosellini a trouvé dans un tombeau égyptien des petites bouteilles (*tabatières*) en porcelaine à surface chagrinée et émaillée vert clair, ayant en réserve deux médaillons opposés sur lesquels sont tracés en noir, d'un côté une inscription en vieux caractères Li, et, de l'autre, une fleur sur sa tige (fig. 845, 846 et 847, du musée de Sèvres et de la collection de M. P. Gasnault). Cela leur fit donner aussitôt une haute antiquité : 43-33 av. J.-C., puis 713-714 de notre ère. Les mêmes ayant été trouvées aussi en 1845, en Chine, dans une fabrique, on a reconnu qu'il fallait décompter et qu'elles ne pouvaient être aussi anciennes.

Les porcelaines blanches et luisantes invariablement se nomment *Yao* et leur fabrication dure jusqu'à ce qu'on commence à voir celles décorées de bleu *sous couverte*, nommées *Pi-Se-Yao*, très prisées par l'empereur King-Te (1004-1007).

Puis, au temps de la deuxième branche de la dynastie des *Song* (dite du Midi, 1126-1260), on fabriqua, au pays de Tsin, des écuelles et des *tasses* d'un blanc d'ivoire, ayant un petit pied et sur lesquelles on voit des fleurs de *nélumbo* et des poissons dessinés par des traits en relief ; la glaçure veinée imite les rides de l'eau (fig. 848, à M. du Sartel).

Sous la dynastie des *Yuen* (xx^e^, Mongols, 1260-1368), apparaissent des porcelaines bleues et blanches sur lesquelles on moulait ou ciselait des fleurs colorées ensuite ; puis sous le règne de *Yong-Lo* (1403-1425, de la xxi^e^ dynastie, Mings), les vases sont un peu moins épais, d'un blanc pur, ornés et ciselés à la pointe. Ici finit l'époque, dite primitive.

On distingue ensuite cinq époques :

Première (1426-1465). Siouen-Te. Figure 849 : *grande bouteille*, à panse écrasée et long goulot droit surmonté d'un renflement sphérique, ornée de dessins archaïques, peinte en beau bleu agatisé *sous couverte* ; sur le renflement de l'orifice se trouve trois fois le *signe Fô* (bonheur), en vieux caractère Siao-Tchouan (marquée, hauteur 0^m^,43, à M. Beurdeley). Dans cette époque on commence à employer le rouge de cuivre et un autre rouge (oxyde de fer) qui serait le vermillon ou rouge de fer ; les peintures de diverses couleurs apparaissent ; on commence à placer des personnages.

Deuxième (1465-1567 ou 1573). Tching-Hoa. Figure 850 : *grand vase peint sur couverte*, ce qui n'avait pas encore été fait ; rochers d'où partent des buissons *d'aubépine* dont les rameaux, chargés de petites fleurs blanches émaillées, s'étendent sur tout le vase ; fond vert d'huile (marqué, hauteur 0^m^,72 , à M. Salting, à Londres). Légèreté et grâce de dessin ; le beau cobalt étant épuisé, on se contente de bleu inférieur, qui fut probablement importé par des marchands musulmans,

Troisième (1573-1644 ou 1662). Wan-Li. Figure 851 : *grande jatte avec couvercle* surmontée d'un *chien de Fô*,



Fig. 845. Fig. 846. Fig. 847.

décorée bleu *sous couverte ;* porte au pourtour des personnages en biscuit représentant les *huit Pâ-Chen* (1) groupés deux par deux (Hauteur 0^m^,17, à M. Morren, de Bruxelles). A cette époque, à cause de la mauvaise qualité du bleu (2), on ne peint que *sous couverte*, et des émaux de la famille verte complètent la décoration *sur couverte*.

Quatrième (1662-1723). Khang-Hy : Période remarquable par ses produits ; *famille rose*. Figures 852 et 853 : *pitong* (cornet à pinceaux), décoré d'un sujet en bleu *sous couverte* représentant un empereur rendant visite à un ancien serviteur qui s'empresse de lui souhaiter la bienvenue dans la résidence de neuf générations représentées par les personnages de tous âges accourant au-devant de l'illustre visiteur (Hauteur 0^m^,18, à M. du Sartel).

Figure 854 : *plat* fond bleu lazuline rehaussé de légers dessins en or, ayant en réserve sur le *marli* (3) une succession de médaillons ornés de paysages ou de buissons fleuris en émaux de la *famille verte ;* au centre, dans une grande réserve, peint avec la même palette, un

(1) Saints personnages immortels (voyez, plus loin, figure 858).

(2) Le bleu des musulmans ayant à son tour disparu.

(3) *Marli* ou *Marly ;* se dit du rebord extérieur et aplati d'une assiette ou d'un plat.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

épisode de roman : Deux amoureux sont surpris dans un jardin par un jaloux tout ébahi de ce qu'il voit (Diamètre 0m,40, à M. du Sartel). Figure 855 : *vase cornet* ; décoré de sujets en pâte blanche posés *sur couverte*

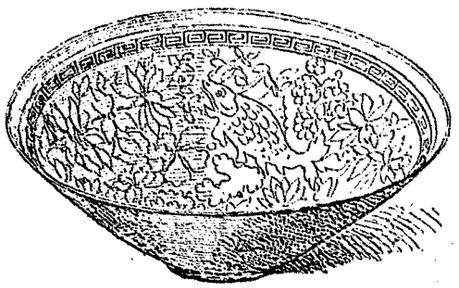


Fig. 848.

brune feuille morte (Hauteur 0m,35 à M. du Sartel). Figure 856 : *grand drageoir à treize compartiments mobiles* dont la réunion affecte la forme d'une *fleur de nélumbo* ; décoré sur biscuit de peintures *vieille famille verte* (Grand diamètre 0m,60, à M. du Sartel). Figure 857 :



Fig. 849.

gourde ornée en bleu, *sous couverte*, de dessins où sont répétés les *signes Fó* et *Cheou ;* zone craquelée à la partie inférieure de la panse et du renflement (marqué, hauteur 0m,25 à M. du Sartel). On voit que c'est de cette quatrième époque que l'on a le plus de types.

Cinquième (1723-1796). KIEN-LONG. Figure 858 : *Assiette décorée en émaux de la famille rose ;* à l'intérieur, sur un étang, couvert de magnifiques *nélumbos en fleur*, se joue un couple de *canards mandarins*, emblème

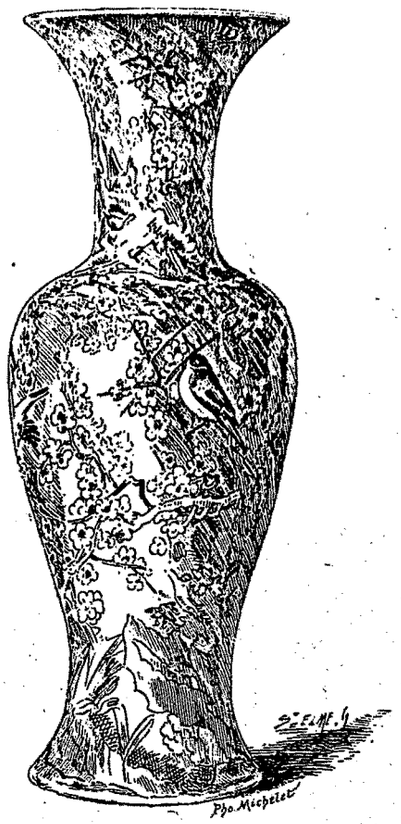


Fig. 850.

de l'amour conjugal ; sur le marli, les huit Pà-Chen : Hang-Chin-Ly ou Chung-Li-Kouan : vieillard, à ventre



Fig. 851.

énorme nu, tient un éventail avec lequel il appelle les hommes à l'immortalité ; Lèou-Tang-Pin, élève et disciple du premier, porte un sabre en bandoulière comme

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 852.



Fig. 853.



Fig. 854.

symbole de son pouvoir de débarrasser la terre des bêtes, des monstres et des fléaux ; Ly-Te-Kouae, devant aller trouver dans les nuages son maître Lao-Tsse, son esprit et son corps étant perdus, il prit le corps d'un mendiant d'où son emblème, le bâton et la gourde d'un mendiant ; Tsaou-Kou-Kin, fils d'un chef militaire, père d'une impératrice, coiffé à la mode de la cour, tient des castagnettes ; Lao-Tsae-Ho, dont un panier de fleurs est l'emblème est souvent femme; Chong-Ko-Lao, magicien faisant de longs voyages sur sa mule qu'il pouvait, à son gré, replier et mettre sous son bras quand il n'en avait plus besoin ; c'était commode, n'est-ce pas? Son emblème est un tambour; Hong-Sang-Tsse, joueur de flûte avec son instrument; il devint immortel à la suite d'une chute qu'il fit du haut du pêcher fabuleux, ayant été lâché par son maître Leou-Toug-Piu ; Ho-Sin-Ko, fille des environs de Canton, qui devint immortelle pour



Fig. 855.

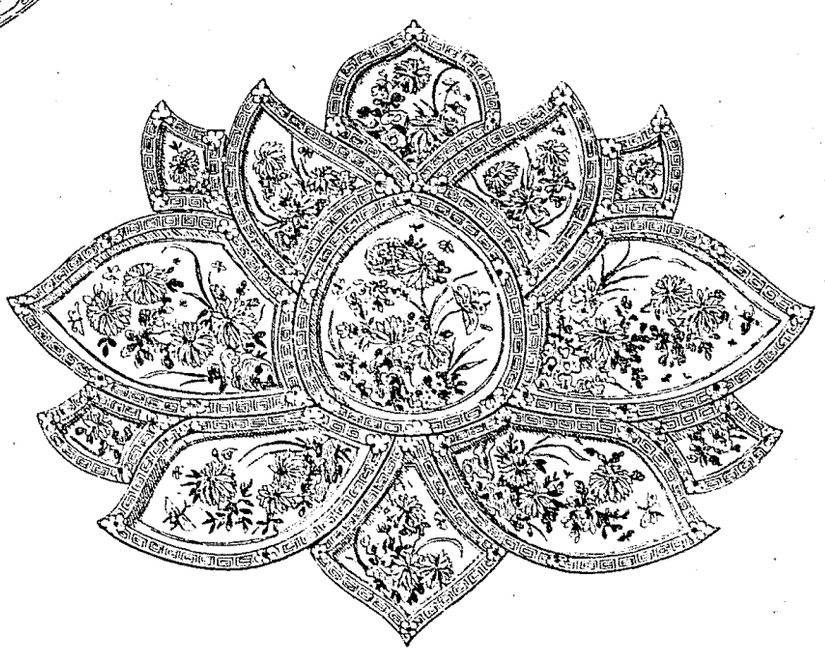


Fig. 856.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 857.



Fig. 858.

avoir mangé de la poudre de nacre; partie pour aller à la cour de l'impératrice, elle ne reparut jamais; son emblème est une fleur de *lotus* qu'elle porte sur l'épaule. Figure 859 : *Plat de la famille rose* décoré de branches fleuries jetées symétriquement sur le marli; au centre, Si-Wang-Mou la déesse de la longévité, debout sous un *pêcher en fleur* et tenant à la main un champignon sacré (ling-tchy); près d'elle, la Jeunesse, est personnifiée par un enfant, tandis que la Grâce Éternelle est symbolisée par l'*axis* qui lui apporte la pêche de longévité (diamètre 0m37, à M. du Sartel). Figure 860 : *vase ovoïde; famille verte*; bordures encadrant des *rochers fleuris* au milieu desquels voltigent des *papillons* et autres insectes; dans la partie supérieure, large collerette à lambrequin



Fig. 859.



Fig. 860.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 861.

bordé de bleu et décorée fond vert piqueté de noir parsemée de *fleurs de pêcher* réservées et peintes en rouge de fer (hauteur 0m27, à M. du Sartel).

Figure 861 : côté d'un vase en porcelaine à plusieurs pans, décoré de *chrysanthèmes*. Un autre côté est représenté plus loin figure 893.

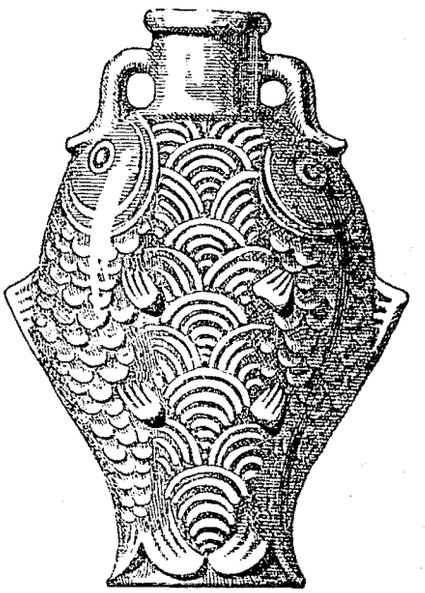


Fig. 862.

Figure 862 : *vase en verre* fond blanc et décor brun appartenant à M. Bigot. Figure 863 : *tabatière en ivoire* sculpté, appartenant au même, remarquable par la pureté de son contour.

On s'occupera des objets en laque dans la partie de ce livre consacrée au Japon (fig. 882). N'oublions pas que les Chinois se sont toujours montrés des artisans excessivement habiles dans l'art de la broderie; plantes, fleurs, animaux, partout y sont traités avec un sentiment exquis des nuances et un sentiment décoratif parfaitement compris. Même une tentative curieuse se fit au XVIIe siècle, laquelle consista à faire broder par les Chinois de grandes tapisseries décoratives qui garnissaient les murs des châteaux ; plus tard, sous Louis XV, quelques seigneurs envoyèrent leurs habits tout taillés à broder en Chine.



Fig. 863.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Japon

L'architecture n'occupe qu'une place relativement restreinte dans les arts de la Chine et du Japon, pays longtemps fermés aux influences extérieures. Simplifiées par les mœurs, les habitations ne sont que des abris où la charpente joue le plus grand rôle, à ce point que toute maison japonaise se commence par le toit que l'on hisse, lorsqu'il est achevé, sur les poteaux de support. Dans une pièce d'une certaine étendue, des châssis mobiles (*fusuma*) glissant sur des rainures en bois noir, en gros papier, forment autant de pièces que l'on veut, et constituent ainsi la clôture et la distribution intérieure. Une paire ou deux de paravents (*biyobu*), des nattes en jonc

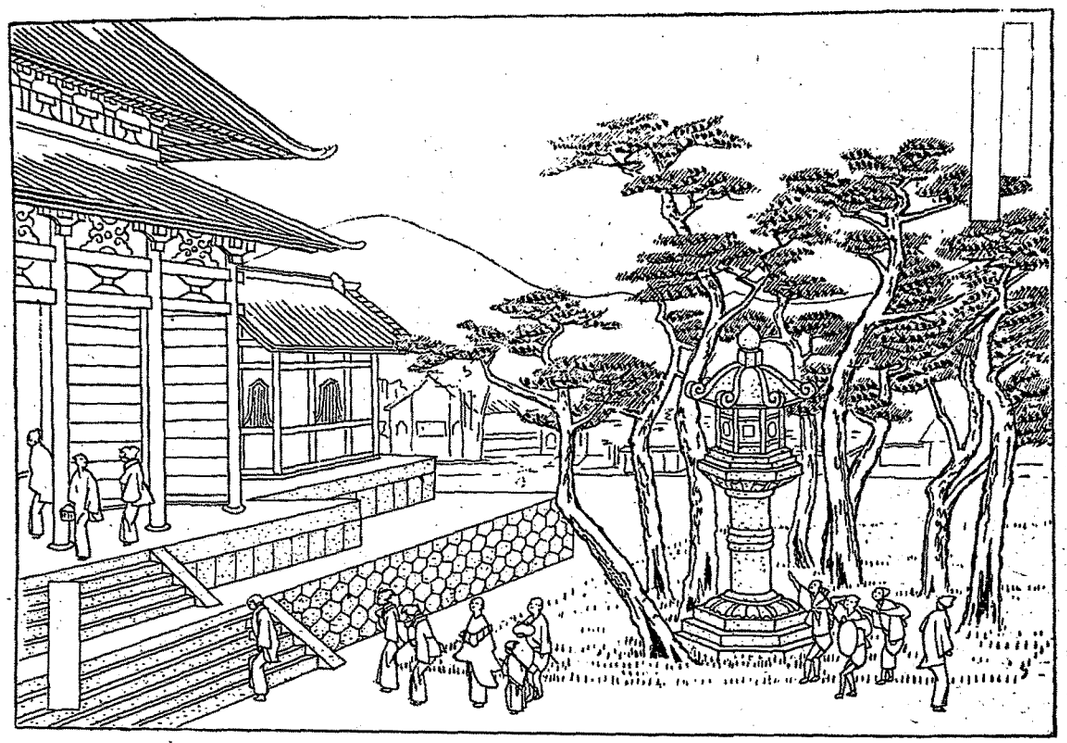


Fig. 864.

par terre (*totami*), un brasero (*hibachi*), quelques vases, des meubles bas et portatifs, puisqu'on s'accroupit par terre, pas de lits, voilà le mobilier.

Les temples sont aussi au Japon l'œuvre des charpentiers ; toute leur physionomie consiste dans l'enrichissement plus ou moins grand des toitures et des charpentes.

Deux cultes se partagent ce pays; mais, pour l'un comme pour l'autre, le temple est une enceinte et un jardin. Le nom de *Miya* sert à distinguer celles du culte Shintô (1), et le mot *Téra* celles du culte bouddhiste. Les temples Miyas s'annoncent par une sorte d'arc de triomphe, composé de deux poutres verticales reliées entre elles par deux traverses horizontales, que l'on nomme *Tori*. Ils sont très simples; pas d'idole dans le sanctuaire, une table non laquée sur laquelle est un miroir de métal, symbole de pureté et de création, le *gohei*, c'est-à-dire un fouet composé d'un paquet de bandes de papier blanc, symbole de pureté et de divinité, et un sabre ; toits à pentes droites. L'enceinte des Téras constitue d'habitude un Tori, un portique d'entrée, puis une grande pagode à plusieurs étages, le temple et divers édifices de destinations variées, disséminés sui-

(1) Le shintoïsme est un dogme qui consiste d'abord dans l'hérédité divine des empereurs ou mikados comme fils mortels des dieux modernes, puis en une sorte de polythéisme naturaliste ayant pour base le *Kojiki*, recueil de légendes commencé en 681 de notre ère sous les auspices de l'empereur Temmou. Le nombre des temples shinthoïstes atteint 88,000 au Japon, selon M. É. Reclus.

Pour le bouddhisme, voyez le chapitre premier de ce livre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

vant les accidents du sol; l'amplitude des toits, la dorure, la polychromie intense à l'aide des laques et des vernis, donnent des notes brillantes au milieu d'une verdure séculaire.

Ces édifices sont accompagnés de nombreux petits monuments d'un type original : les lanternes; il y en a partout; il faut croire qu'elles jouent surtout un rôle décoratif. La figure 864, d'après une gravure japonaise d'Hassegana Sadanobe, donne l'idée de l'un de ces édicules en pierre qui atteignent, comme on peut l'observer, des dimensions très respectables; c'est la *grande lanterne* en pierre du *temple Nazendji, à Kioto.* On voit à gauche un portique, ou vestibule d'entrée du temple.

Si les Chinois n'ont pas senti le besoin du *chapiteau* pour couronner les poteaux qui supportent la toiture, les Japonais, au contraire, en ont fait un motif très étudié (fig. 865, d'après M. Guérineau, architecte). Les accumulations de consoles et de moulures constituent les moyens décoratifs ordinaires, non seulement pour les poteaux, mais encore pour la transition entre les linteaux et les avant-toits.

Les principaux édifices japonais sont: le palais d'Assakoura, à Siga, par Tendzi Tennô; et le temple de Horouji, à Nara, ancienne capitale, par Shiolokou Daïshi (VII^e siècle); les travaux de Shionmoun, à Nara, le palais, impérial de Heianzio, à Kioto, et le temple de la déesse Kouan-Non, à Nara, par Kouan-Mou (VIII^e siècle); le palais de Gosho et le temple d'Obakou, à Ouji, par Ouda (IX^e siècle); le tombeau du Shogoun Yoritomo avec son gigantesque Bouddha à Kamakoura, (XII^e siècle); le temple de Tokoufondji, à Kioto, par Yoritsouné (XIII^e siècle); le palais de Kinkakoudji, par Yoshimitsou, et le pavillon Ghinkakoudji, par Yoshimasa, tous les deux à Kioto, types d'architecture nationale (XV^e siècle); les remparts de la citadelle d'Ossaka, le palais de Himkakou et le temple Shinto de Nishi Ogouandji, à Kioto, par Taiko Sama (*Hieléyoski*), enfin le temple Shinto, à Nikko, et le temple Tshiôin, à Kioto, par Yemitsou et le sculpteur architecte Hidari Zingoro (XVII^e siècle).

La sculpture est représentée surtout par la fonte; il n'y a pas d'ouvriers plus habiles que les Japonais pour le métal. Comme on l'a expliqué au chapitre premier, c'est l'introduction du Bouddhisme qui a déterminé au Japon le goût pour les statues: un Bouddha, assis, de 26 mètres de hauteur sans le piédestal, fut fondu en 739 de notre ère, à Sitaraki, province d'Oumi, pour le temple de Nara; son poids est évalué à 450,000 kilogrammes.

Les Japonais exécutent comme les Chinois la fonte de leurs objets de dimension réduite *à la cire perdue* (Voyez figure 836). Dans ce procédé on fait d'abord un moule, lequel, lorsqu'il est démonté, fait apparaître la cire appliquée sur un noyau et absolument semblable au modèle. C'est alors que l'on enlève les balèvres que le défaut de jointure des pièces de moule a pu produire; on profite de cette circonstance pour revoir, corriger, modifier, accentuer ou atténuer certaines parties du travail que le métal reproduira fidèlement lorsque, coulé bouillant sous un nouveau moule, il fera fondre la cire qui s'échappe par des orifices nommés *évents.* Mais on conçoit qu'il ne reste plus rien du travail de retouche sur cette cire et que chaque objet fondu ainsi peut être considéré comme original (Voyez la note de la page 201 pour plus de détails sur la fonte en bronze).

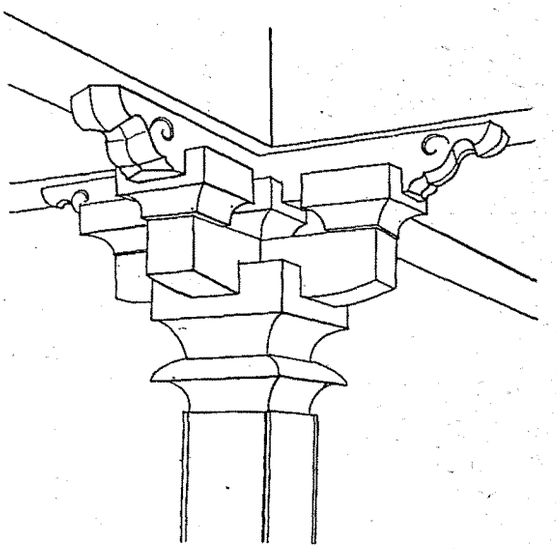


Fig. 865.

Figure 866: *Dzijo*, bronze de la collection Cernuschi. Debout sur un socle qui rappelle le Nélumbo, il tient le sistre à anneaux (*caducée*) qui sert à conduire les âmes, et la boule de pierre précieuse. C'est un de ces Bouddhas qui ont abandonné leur état divin pour descendre dans les mondes inférieurs; il a ainsi visité les mondes où les Bouddhas sont méconnus; il est même venu sur la terre et s'est incarné dans le corps d'un prêtre bienfaisant qui guérissait les malades et sauvait les âmes. Sa grande préoccupation est de tirer de l'enfer les petits enfants condamnés pour des fautes commises dans les existences antérieures; il veut les affranchir des péchés originels et c'est pour cela qu'il a quitté le ciel. Son rôle funéraire est considérable au Japon et ses chapelles sont encombrées de petites stèles dorées sur lesquelles on inscrit en lettres noires les noms des défunts que l'on recommande. Une certaine analogie de consonnance a

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fait nommer quelquefois cette figure *Ieso* (Voir plus loin figure 875).

Figure 867 : *Kouan-non* ou *Shô Kouan-non* (véritable Kouan-non) statuette en bronze niellé d'argent (collection Cernuschi). Kouan-non joue au Japon le même rôle que Kouan-Yin en Chine et s'est également, plus ou moins, confondu avec *Benten* (la Vénus Shinthoïste) déesse de la mer (Voyez figure 823).



Fig. 866.

Voici quelques indications sur les sculpteurs et sur leurs œuvres : les sculptures dans le temple de Todji à Kioto, par Kobo Daïshi (782-805) ; le grand Daibouts de Kamakoura (XII^e siècle) ; les nombreux travaux de Hidari Zingoro (XVII^e siècle) aussi architecte ; au XVIII^e siècle, Mourata Kounihissa, Seï-min, Teïjio, Sômin, Tokousaï, etc.

Figure 868 : *candélabre* de la collection Cernuschi ; le pied, qui offre quelque ressemblance avec ceux du XII^e siècle occidental, peut être proposé pour modèle en raison de la fermeté de ses lignes.



Fig. 867.

Figure 869 : *candélabre* formé d'une *grue* et d'une *tortue*, même collection que le précédent.

Figure 870 : *lanterne* en bronze vert (même collection). Le couronnement affecte la même forme que celle du type 864 ; cette lanterne, qui dans le dessin paraît posée sur le sol, est conçue pour être suspendue à l'aide d'un anneau qui rappelle assez les animaux du Moyen âge européen. Les découpures du dessous de la toiture sont en forme de nuages ; celles de la partie centrale, destinées à laisser échapper la lumière, ressemblent à des *rinceaux* du XIII^e siècle ; les *fleurons* affectent un diagramme de l'art arabe (fig. 780 et 803) : la paroi de la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

lanterne est formée d'un système d'*hexagones* formant réseau ; dans la balustrade de la base, *méandres* employés fréquemment dans l'art décoratif japonais ; les angles de la toiture se terminent par un contour qui se relève en forme de volute analogue aux couvertures des temples bouddhistes et des habitations.

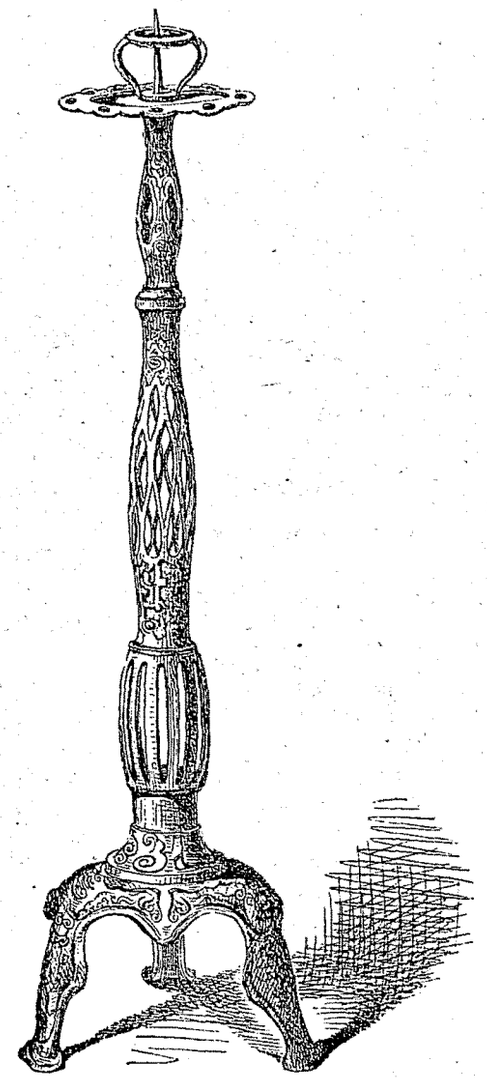


Fig. 868.

Cet objet, qui mérite une étude approfondie, est représenté au tiers de l'exécution.

Figure 871 : *vase* en bronze au cinquième de l'exécution (même collection) : remarquer ses excellentes proportions, les ornements des parties qui paraissent appliquées et les têtes d'où s'échappent les anses.

Figure 872 : *vase religieux* en bronze damasquiné d'argent de la collection Laurens. Les *animaux* qui le décorent sont d'un grand caractère et méritent l'examen.



Fig. 869.

Les listels sont décorés de *méandres* lesquels, ainsi que le réseau qui forme fond, sont incrustés en argent.

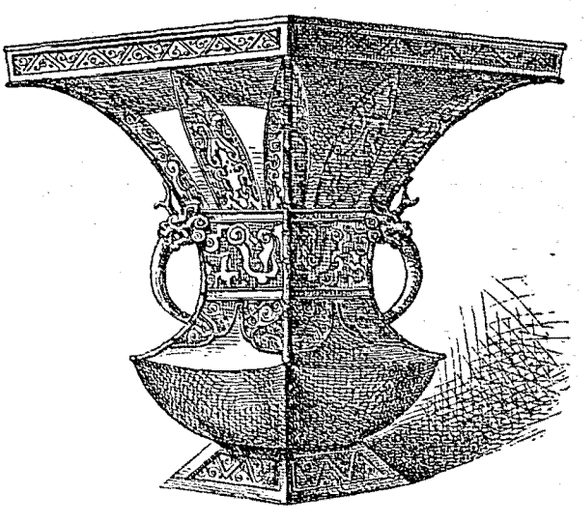


Fig. 871.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

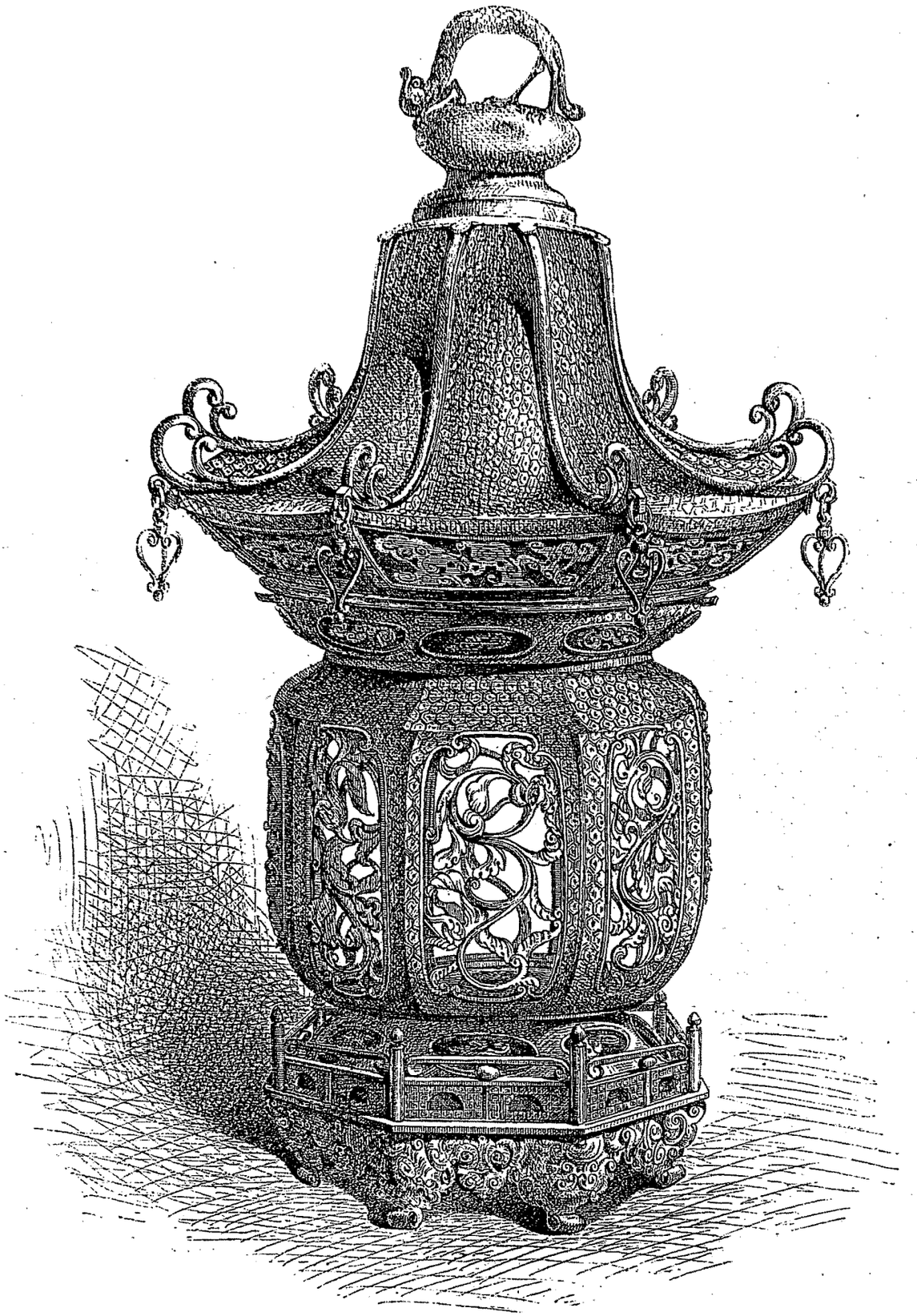


Fig. 870.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Figure 873 : *vase* en bronze, au cinquième de l'exécution, de la collection Cernuschi ; les anses sont formées de racines adaptées par un gond à la panse ; la forme est absolument originale et ne procède d'aucune tradition.

Figure 874 : *vase* en bronze (même collection). Type de forme d'une grande pureté ; décoration par zones successives bien délimitées qui semblent appliquées sur un



Fig. 872.

fond lisse. Le décor lui-même est à deux plans, le dessous est composé d'un système de *méandres* sur lesquels s'appliquent des ornements de formes ondulées à tête d'oiseau.

Les types 871, 873 et 874 présentent les uns et les autres les mêmes lambrequins se terminant en forme d'ogive qu'on a constatée dans l'art chinois (figure 838).

Les Japonais se sont livrés comme les Chinois à la fabrication d'objets avec émaux cloisonnés ; en général ces émaux ont des tons sourds et mats, qui ne donnent pas les colorations opulentes de la Chine ; le procédé a été importé au Japon au xv^e^ siècle.



Fig. 873.



Fig. 874.

On appelle au Japon *Kakémonos* (1) des peintures sur soie ou sur papier élégamment encadrées de bandes

(1) C'est-à-dire objet suspendu ; *Ki-pô*, en chinois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'étoffes, unies ou brochées, montées sur une feuille de papier épais et enroulées sur un cylindre de bois garni quelquefois, à ses extrémités, de bouts en ivoire, en corne ou en bois laqué; c'est le tableau de ce pays. On les déroule et on les accroche aux cloisons intérieures lorsqu'on veut parer l'habitation. Naturellement la monture et l'encadrement en soie sont en rapport, par leur richesse, avec la valeur de l'œuvre.



Fig. 875.

On appelle *Makimono* la peinture plus petite mais plus longue qui, déroulée, se voit en largeur. C'est par milliers que l'on a recueilli ces œuvres, lesquelles avec les albums peints ou gravés ont fini par permettre de constituer l'histoire de la peinture japonaise.

Elle commence au IXe siècle avec Kosé Kanaoka, peintre et poète, duquel est un kakémono appartenant à M. Wakaï, représentant *Dzijo* (fig 875). La couleur a un ton de vieille tapisserie passée d'une grande douceur : il sera utile de comparer le dessin de cette œuvre avec celles de l'Occident à la même époque, et de remarquer qu'elle est un type d'idéal religieux et non des impressions naturalistes. Le personnage tenant, comme celui de la figure 866, le sistre à anneaux et la boule de pierre précieuse, est assis sur plusieurs fleurs de nélumbo, dites généralement de lotus. Kanaoka créa une école, dite de Tosa, qui a occupé une grande place dans l'art japonais. On peut citer après lui : Kosé Himotaka, Yoriyoshi et Motomitsou (XIe siècle), Toba Sôjo (XIIe siècle) et Soumiyoshi (XIIIe siècle). Avec le XIVe et le XVe siècle Meïtsiho forme l'école de Takouma, de cette manière qui jette le dessin en traits vigoureux à l'aide de ces coups de pinceaux tantôt fins et tantôt larges, permettant ces ondulations et cette liberté que refusent le crayon et la plume. Les Chinois et les Japonais ne paraissent pas procéder comme nous par la recherche de contours enveloppant des masses, que l'on garnit ensuite de couleurs et d'ombres. Le pinceau leur permet de créer quelquefois, en même temps, une forme tout entière : trait, couleurs et ombres. C'est pourquoi l'on voit une feuille ou une fleur représentées, dans leurs traités de dessin, tour à tour par deux contours ou par un seul coup de pinceau. Ils n'en sont pas moins dessinateurs très habiles, et exécutent un trait avec la plus grande sûreté de main, lorsque cela est nécessaire. Les Japonais paraissent connaître parfaitement les lois de la perspective.

Les noms des artistes, à dater du XVe siècle jusqu'à nos jours, sont très nombreux; on citera : Ogouri Sôtan (vers 1450); Soga Sojô († 1470); Kano Masanobou († vers 1500 à Kioto); Sesshiu (1414-1506); Sesson († 1495) et Shiougetsou († 1520); Kano Motonobou (1475-1559) qui caractérise l'art du XVIe siècle; Kano Takanobou qui eut trois fils : Tanyu (né 1601 † 1674), Naonobou (né 1607-1651) et Yasounobou († 1685); Iouasa Mataheï (apogée 1624-1643); Shiokouado ou Shôjo (1639); Mitsouoki (1616-1691); Kôrin (1661-1716); Genrokou (1688-1704); au XVIIIe siècle Mitsouhoshi (1699 † 1772); Gekkeï ou Goshin (1741-1811); Hokousaï (1760-1849).

Figure 876: *gravure* faisant partie d'un roman du temps de Yoritomo, appelé: Jagami Akashi Goshnou (Musée Guimet). C'est la représentation de la célébration d'un mariage entre un jeune couple réputé pour sa piété filiale; le jeune homme se nomme Zenketchi, la jeune femme O rokou. Un vieillard, Yosso, sert d'intermédiaire à leur union et chante pour la fêter (1). Réduction de un tiers.

(1) Inscription à droite, poésie chinoise : *Leur union, semblable à celle des roseaux, sera aussi indestructible que le mont et la mer; leur bon accord durera aussi longtemps que la terre et le ciel.* Ins-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 876.

Figure 877: Une *grue* d'après une gravure. On voit ainsi que de seuls coups de pinceau ont dessiné toutes les formes; ce travail, comme dans la figure précédente, a été exactement reproduit par le cliché. Grandeur de l'exécution.

Figure 878: *garde de sabre.* Elle est décorée d'un *chien de Fô* descendant des rochers d'une cascade. Au point de vue de l'art, la garde est la pièce la plus intéressante de la garniture des sabres; les ciseleurs les plus habiles en ont fait des œuvres parfaites et précieuses. Du reste, il ne faut pas oublier que les Japonais emploient les métaux divers surtout pour tirer parti des effets de beauté qu'ils peuvent produire. Le fer, le zinc, l'or, l'argent, le cuivre, sont utilisés pour le résultat et non en raison de la valeur intrinsèque. C'est ainsi qu'ils obtiennent des oppositions de couleur ou des rapprochements de tons harmonieux

cription à gauche, poésie japonaise : *Maintenant je vais essayer de planter, sur le dos d'une tortue que l'on dit vivre mille ans, un pin dont les deux troncs ne forment qu'un à la base* (Fouta moto matsou).

Figure 879: *Tabatière* en ivoire avec *chien de Fô*; la partie supérieure est en bronze.

Figure 880: *Netzké en ivoire* appartenant à l'auteur; grandeur de l'exécution. On nomme ainsi de petites breloques qui, attachées à l'aide d'un cordonnet de soie, servent à retenir la ceinture. Celui-ci représente une *Apsara*; les apsaras sont des nymphes célestes, danseuses et chanteuses, qui font l'ornement du paradis brâhmanique. Elles passent pour jouir d'une beauté et d'une séduction merveilleuses, que, sur l'ordre de Dieu, elles emploient à faire tomber dans le péché les ascètes les plus vertueux. Les deux plus célèbres à ce point de vue sont Rambhâ et Ménaka. Le Bouddhisme a adopté les apsaras comme la plupart des divinités brâhmaniques. Ce type, signé Seï-Min, artiste connu pour ses beaux ouvrages en bronze, est curieux par sa pose, laquelle résulte de l'utilisation d'un morceau d'ivoire en forme de parallélipipède. La tunique et la robe sont décorées de fins ornements gravés ; cette figurine tient un bouton de nélumbo dans la main droite, et retient de la main gauche une longue écharpe qui s'enroule autour de son corps.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 877.

Remarquer la gracieuse *coiffure* composée d'un oiseau et enrichie de pierreries; la coiffure est l'objet des soins particuliers des femmes japonaises; pour ne pas déranger pendant plusieurs jours cet édifice compliqué, elles dorment, la nuque reposée sur un oreiller (*makura*), qui ressemble à un fer à repasser.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

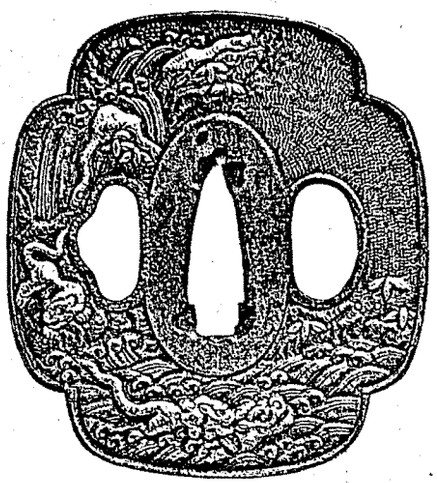


Fig. 878.

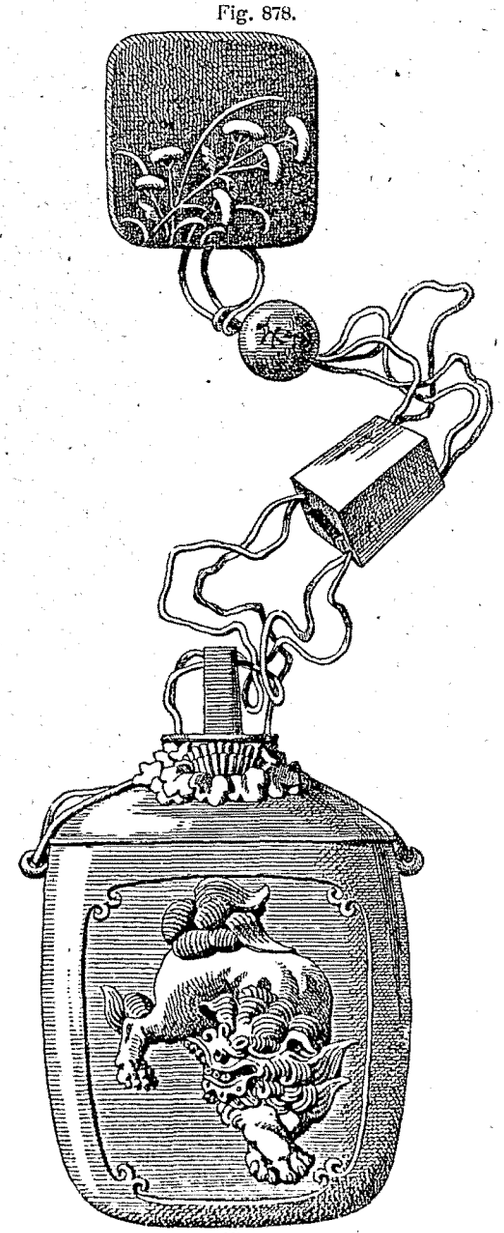


Fig. 879.

Figure 881 : *Netzké en corne de cerf* décoré d'un jeune chien qui se prélasse au pied d'une touffe de feuillage.

Une fabrication bien japonaise c'est celle des *laques* ;



Fig. 880.

appliquée à divers objets, elle a fourni des œuvres d'une grande valeur. Le mot laque désigne un vernis (ouroushi) qui recouvre les objets d'une enveloppe brillante et pres-



Fig. 881.

que métallique, composée de diverses couches, d'un décor uni ou en relief et, quelquefois, d'incrustations de nacre, d'ivoire, d'écaille, de plaques de métal et de pail-



Fig. 882.

lettes d'or (1). Il est hors de doute à présent que le laque remonte au VII^e^ siècle de notre ère ; il est question dans

(1) La gomme qui est employée pour ce vernis est extraite du *Rhus vernicifera*, arbre d'Asie dont la meilleure espèce croit au Japon, et appartenant à la famille des Anacardiacées (Jussieu). Trois ou quatre couches de plus en plus minces, polies et séchées, sont appliquées successivement sur le squelette de l'objet, qui est le plus souvent formé de lamelles de bois atteignant par leur légèreté la minceur d'une feuille de papier. C'est sur ce fond préparé que le décor vient se superposer et ajouter à ces premières difficultés des soins bien autrement grands en raison du dessin uni ou en relief et des incrustations. Le temps et le tour de main minutieux sont les agents les plus importants de ce genre de travail, qui atteint une solidité extrême sous une apparence des plus fragiles.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

un livre de l'an 880, du philosophe Shibeï, intitulé Engishiki, de laques rouges et de laques d'or; dans un livre du xe siècle, d'un officier du nom de Minamoto no Jouin, intitulé Outsoubo Monogatari, de laques d'or et de laques

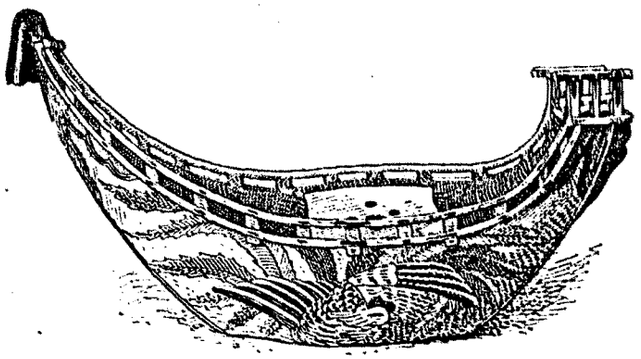


Fig. 883.

d'un jaune orangé parsemés de paillettes d'or connues sous le nom de Nashidji; dans le livre de 980, d'une femme Mourasaki Shikibou, intitulé Genji Monogatari de



Fig. 884.

laques incrustées de nacre. Tous les laques antérieurs au xe siècle sont unis; la beauté consiste dans la netteté et dans la perfection du dessin. Une période de décadence commence à la fin du xie siècle ; mais au xiiie siècle reprend une évolution de renouvellement.

Aucun nom d'artiste laqueur antérieur au xvie siècle n'est connu; depuis cette époque, les signatures sont aussi nombreuses que les œuvres remarquables.

On a laqué au Japon, non seulement des menus objets tels que coffres, boîtes, étagères et meubles, mais encore les colonnes, les portes, les autels, les ponts, les chaises



Fig. 885.

à porteur (norimons), les fourreaux de sabre, etc., etc., et la plus haute ambition du laqueur japonais au lieu d'être dans la richesse de l'ornementation, consiste dans la pureté et dans la limpidité des laques foncés et unis.

On remarque aussi au Japon des boîtes en ivoire ornées d'insectes qui paraissent en métal. Comme il y a impossibilité de fixer du métal sur de l'ivoire, ces insectes sont formés avec du laque rendu épais au moyen de

Cette sorte de nuages d'or que l'on remarque si fréquemment sur les ouvrages en laque est produite au moyen d'une série de petits chalumeaux dont l'extrémité est couverte par de la soie à divers degrés de finesse et où l'on a enfermé de la poudre d'or, de la poudre de nacre et de couleur. On produit l'effet nuageux en frappant légèrement les chalumeaux avec le doigt. Puis on applique une dernière couche de laque, et l'on polit en frottant avec un morceau de charbon de bois parfaitement plat. Pour les dessins, on passe une colle sur laquelle on secoue de la poudre d'or extrêmement fine, qui a d'abord une teinte grisâtre, et qui apparaît ensuite par le brunissage. La forme est donc le résultat du coup de pinceau qui a appliqué la colle; d'où cette liberté de touche, cette légèreté et cette sorte de plénitude grasse du dessin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

poudres métalliques ou autres; du laque d'or sur de l'écaille de tortue travaillée en relief est une autre combinaison employée par leurs artisans laquelle est d'un très heureux effet.

Figure 882: *laque*; fragment d'un support de meuble; deux tiers de l'exécution ; type de *rinceaux*.



Fig. 886.

Les décorations à l'aide de l'ornement pur et simple n'offrent au Japon que des éléments en nombre relativement assez restreint: des rinceaux, des enroulements et, surtout, des jeux de fonds avec des combinaisons géométriques (où les dérivés de l'hexagone apparaissent souvent) et avec des semis.

C'est un principe de se servir de n'importe quelle idée pour principe d'un motif de décor; les scènes, le paysage, les plantes, les fleurs et les animaux jouent le plus grand rôle.



Fig. 887.

Ce genre échappe facilement à l'analyse faite dans un livre, c'est pourquoi il est préférable de l'étudier sur les objets eux-mêmes.

On divise la céramique japonaise en deux branches distinctes: la poterie et la porcelaine. La poterie remonte à une certaine antiquité; le procédé de l'émaillage ne date que du IXe siècle. Toutefois, il faut se rapprocher encore et ce n'est qu'au commencement du XVIIe siècle qu'on est fixé sur cette fabrication qui sortit du village de Séto, d'où est venu le nom de ce produit: *Setomono*. On cite des œuvres de NINSEÏ, KINKOZAN, OGATA KENZAN (1663-1743), MORIKAGHÉ, etc., etc. Ce sont des statuettes, des objets divers, des vases et des plats avec des couleurs relativement limitées mais d'un

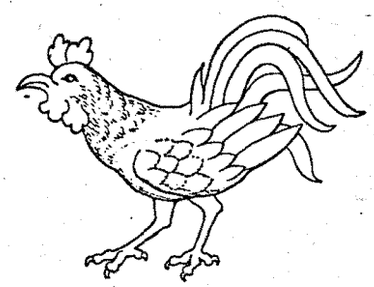


Fig. 888.

grand éclat, le vert, le jaune et le violet. La branche la plus connue est celle dite de *Satsouma* plus ou moins bien imitée de nos jours. Ce produit consiste en une pâte dense et de la plus extrême finesse, la couverte joue entre le blanc crémeux et les tons dorés du vieil ivoire et, sur ce fond harmonieux et doux, légèrement craquelé, s'enlèvent les émaux aux reliefs accusés, rehaussés d'or mat.



Fig. 889.

Le centre principal de la fabrication de la porcelaine est dans la province *Shizen* et particulièrement à Karatzou ; on trouve des pièces qui remontent aux XIIe et au XIVe siècle; ce ne sont que des produits barbares; au XVIe siècle les procédés, rapportés de la Chine, déterminent le progrès. Quoiqu'on donne à ces produits le nom de Shizen, ils ont été fabriqués à Imari et Owari; le bleu de cobalt posé *sous couverte* en est un des éléments principaux. Nangasaki est le port de commerce où ces produits se trouvent en abondance.

Figure 883: *Pirogue*, porcelaine de Shizen décorée uniquement d'émaux, de 0m,38 de longueur, ornée de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

chaque côté d'un hoho (Fonghouang des Chinois), dessiné d'un trait noir émaillé ensuite en jaune; les ailes en violet terne et les plumes de la queue alternativement en vert, en violet et en jaune; le surplus avec les mêmes couleurs parties noires, rouge de fer, brunâtre et bleu (à M. O. du Sartel).

Figure 884: *vase*, ancienne première qualité (hauteur 0m,90, à M. A. Halphen à Paris).

Figure 885: *potiche chinoise*, imitation du genre Shizen; décorée de bordures bleues à lambrequins, fond rouge avec rinceaux réservés blanc et or, au milieu emblèmes chinois. La panse est occupée par des buissons fleuris dont les troncs, peints en noir mat rehaussé d'or, s'élancent de rochers de différents tons bleus; fleurs gracieuses et ornementales en rouge et or; *chien de Fô* sur le couvercle (à M. O. du Sartel).

Figure 886: *pot* en porcelaine, décor bleu (à M. Bigot).

Les sujets ne sont pas variés; bambous, pins, grandes fleurs, pivoines et chrysanthèmes sortant des rochers, animaux symboliques, oiseaux, papillons, quelques personnages suspendus dans l'espace, fonds partiels s'entrecroisant capricieusement, armoiries japonaises, reliefs grossiers, réticulés rudimentaires, telles sont les caractéristiques de la porcelaine de Shizen.

Figures 887, 888 et 889: *un serpent, un coq et un lapin*; interprétation de la nature par un seul trait dans un bronze moderne appartenant à M. E. Brossé.

On admire avec raison les ouvrages de broderie des Japonais; ils excellent dans des carrés d'étoffes, plus ou moins ornés, que l'on nomme des foukousas, lesquels servent à envelopper les cadeaux que l'on s'envoie réciproquement.

Dans les livres de cet ouvrage consacrés à l'Égypte, à l'Assyrie, à la Grèce, à l'Inde, à la Chine et au Japon, il a été fréquemment question de *lotus*. On a expliqué, aux pages 12 et 13, que les renseignements sur la forme et sur la couleur du lotus des anciens, sur la question des espèces qui existent encore ou qui n'existent plus, sur la fleur, sur le bouton, sur le fruit et sur la graine, sur la feuille et sur les racines de cette plante si souvent employée dans la décoration et dans le symbolisme, étaient encore obscurs et contradictoires, et qu'il était impossible d'établir graphiquement d'une manière précise les traits essentiels qui ont été retenus dans l'interprétation décorative, qui elle-même serait variable.

D'un autre côté, au livre VIII, on a eu fréquemment occasion de montrer des statues placées sur une fleur qualifiée du nom de lotus, dans laquelle on croyait voir du *nélumbo*, fleur qui se retrouvait employée aussi dans la décoration étudiée à ce moment.

Réellement, la fleur employée sous le nom de lotus par les Hindous, par les Chinois et par les Japonais est bien le nélumbo (Figures 817, 820, 841, 843, 856, 858, 866, 875 et 880). Dans la figure 817 (page 285 de l'Inde), on voit le bouton, la fleur vue en dessous, la fleur vue de profil et interprétée à l'égyptienne, la fleur avec le fruit, enfin le fruit tout seul en forme de campanule. Les figures 841, 843 et 856 sont des interprétations chinoises; le plat de la figure 858, en porcelaine de Chine, représente des nélumbos naturels, en fleur et en bouton, émergeant de l'eau. Le Dzijo japonais de la figure 875 repose sur des nélumbos très caractérisés; l'Apsara de la figure 880 tient un bouton de nélumbo.

En comparant ces types avec la plante telle qu'elle est, avec les types que l'on vient de citer et avec les interprétations égyptiennes, assyriennes, persanes et grecques, on est conduit à penser que le lotus égyptien est aussi un nélumbo. Dans la figure 23, les deux tiges les plus longues supportent un fleuron qui est l'interprétation du fruit avec l'indication des petites alvéoles dans lesquelles sont les graines; les petites tiges supportent des boutons. Il en est de même dans la figure 29; il ne faut y voir que des nélumbos en bouton et à l'état de fruit. Les lotus de la figure 30 sont exactement des nélumbos émergeant de l'eau; seulement la feuille naturelle est plus ronde. En résumé, il se pourrait que l'interprétation la plus habituelle et telle qu'elle est présentée dans les figures 25, 26, 28, 66, 82 et 245, ne fût qu'une sorte de compromis entre la représentation de la fleur et celle du fruit, lequel affecte, du reste, la forme d'une pomme d'arrosoir.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTERISTIQUES

Dans chaque race les individus sont à peu près d'accord entre eux sur certains caractères de la beauté, tandis que les races, les unes par rapport aux autres, diffèrent de sentiment sur ce point. On ne saurait donc comparer les types qui ont été étudiés dans ce livre avec ceux des livres précédents; l'idéal hindou, chinois et japonais n'étant pas le nôtre, nous ne devons réellement pas nous en préoccuper ici; nous n'avons qu'à chercher où ces peuples se sont montrés supérieurs.

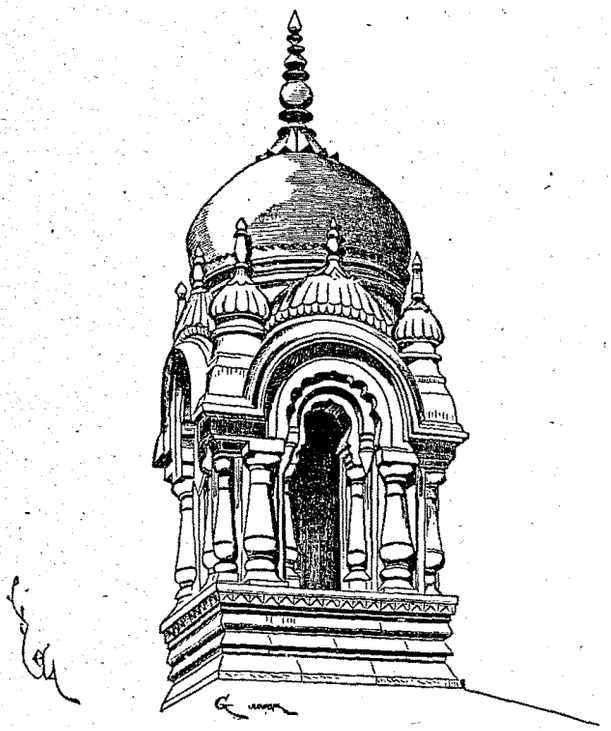


Fig. 890 (1).

L'art de l'Inde est aussi confus que son histoire; les édifices paraissent des entassements de formes qui du reste s'harmonisent bien avec les lignes du paysage de ce pays; la sculpture est sensuelle et médiocre. C'est dans les arts décoratifs que l'on trouve une certaine élégance et une bonne application de détails qui appartiennent à des arts antérieurs ou parallèles. Ne pas oublier que nos types ne remontent qu'à une époque relativement rapprochée.

Les monuments de la Chine et du Japon se caractérisent par des lignes d'une allure étrange et un peu tourmentée qui se raccorde bien avec l'esprit particulier de ces peuples qui se plaisent même quelquefois à martyriser dans ce but les arbres et les plantes.

Leurs arts sont — pour employer une expression actuelle — naturalistes. Ces pays que la politique et l'éloignement ont fermé pendant des siècles aux influences occidentales, et où des mœurs différentes ont donné une direction particulière à l'esprit artistique, ne participent pas au mouvement déterminé par les Égyptiens et par les Grecs. Lorsqu'ils atteignent, sinon la beauté, du moins



Fig. 891 (1).

un certain goût par la parfaite expression du vrai, c'est presque inconsciemment; ils ne restent originaux que parce qu'ils ignorent ce qui s'est fait à une autre extrémité du monde. Du jour où l'Occident aura pénétré chez eux, il est certain qu'ils rentreront, comme les autres, dans un éclectisme banal.

Le naturalisme chinois et japonais est un champ intéressant pour les études; porcelaines chez les uns, peintures, bronzes, laques et ivoires chez les autres, ont été portés à un haut degré d'industrie et d'interprétation. Ce ne sont jamais des tableaux pour le dessin, ce n'est pas la forme moulée sur nature pour le relief, c'est une interprétation exacte, souvent naïve, toujours savante et sans notre convenu. En vain chercherons-nous à les imiter; nous montrerons quand même le bout de l'oreille de notre passé, et on sentira un certain apprêt dans notre rationalisme prétendu.

Le naturalisme moderne est lui-même très peu fixé

(1) *Clocheton* surmontant une des portes d'un temple de la ville de Bhopal (Inde récente).

(1) Un *ouvrier charpentier* vérifiant si sa règle est droite, d'après une gravure japonaise moderne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sur ses propres principes ; il oublie volontiers qu'il y a beaucoup trop de réalités malpropres et très peu de belles, et que les artistes de la Grèce du XIIIe siècle et de l'Italie ont été aussi des naturalistes.... à leur manière.... qui était incontestablement belle et bonne. Ce que le naturalisme moderne ne dit pas assez, quoiqu'il le pense, c'est qu'il faut être vrai et beau tout en évitant le convenu, et c'est ce convenu qui nous obsède et qui nous enlève souvent l'originalité.

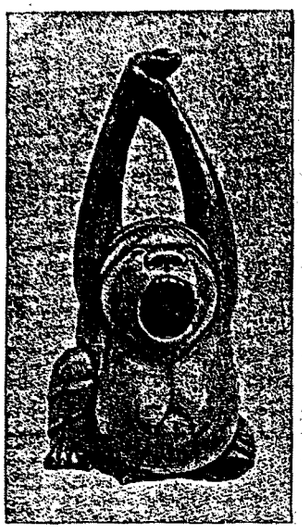


Fig. 892 (1).

A n'écouter que ces considérations un ouvrage comme celui-ci semblerait inutile à écrire ; à quoi bon scruter le passé ? pourquoi aborder bientôt aussi l'examen de la marche des arts aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles en Europe ?

Cependant il faut bien que nous sachions enseigner à concevoir et à rendre un sujet en nous servant de l'expérience des autres ; il faut que nous soyons persuadés qu'imiter n'est pas assez et que l'idée est tout, parce que, dans les arts, on doit satisfaire à la fois les yeux et le sentiment. La laideur elle-même n'est vraie que lorsqu'elle exprime quelque chose et, même alors, elle nous cause une certaine répulsion ; les Grecs n'ont jamais cherché à exprimer la misère et la souffrance.

En conséquence observons avec soin, et surtout au Japon, comment ces peuples de mœurs particulières ont eu des idées, et comment ils se sont servis de la nature.

Toutes les œuvres des Japonais paraissent subordonnées à un principe de décoration qui se manifeste par la fantaisie la plus libre dans le choix des éléments et se traduit par la simplification des formes et la justesse du geste et de l'expression. Même raffinement dans les objets usuels comme procédés et comme forme ; leur ingéniosité n'a pas de bornes. C'est en faisant concourir n'importe quoi : personnages, faune, flore, objets représentés avec leur caractère exact, à la composition d'un Kakémono, d'une boîte, d'un *netzké* (fig. 892), d'un vase, d'un ustensile, qu'ils montrent une véritable horreur pour le convenu. Ce n'est pas bizarre, parce que la vérité de la représentation est parfois si exacte, même dans un choix étrange, qu'on ne peut leur refuser un certain goût. Il ne viendrait pas à l'idée d'un Occidental de faire des motifs de décor avec ce qu'utilise un Japonais (1) et, l'idée lui en vînt-elle, on se demande si l'interprétation serait aussi vraie, aussi décorative.

Une autre caractéristique est l'*asymétrie* de la composition, quelquefois même au détriment de l'équilibre. Non pas que les Japonais n'éprouvent, comme les Occidentaux, ce genre de sentiment qui exige l'ordonnance régulière (2) puisque leurs avenues d'édifices s'accusent par des rangées d'accessoires que l'on trouve à droite et à gauche ; seulement leur imagination, à ce qu'il paraît, n'y attache aucune importance. Ils placent facilement en biais leurs motifs principaux ; des corps de bâtiments très élevés sont vers les bords de la composition ; de grands espaces vides s'opposent à d'autres très garnis ; le contour d'un objet sera absolument irrégulier pour accompagner les silhouettes des détails intérieurs ; le motif intéressant n'est pas toujours au milieu, etc., etc.

Les lois de la perspective sont appliquées dans les dessins japonais (fig. 864), tandis qu'elles ne le sont pas dans ceux chinois.

(1) Une femme assise qui s'étire en bâillant.

(1) Un lézard poursuivant des fourmis ; des carpes enlacées ; un coucher de soleil derrière une forêt de pins ; des champignons moisis et desséchés rongés par les vers et par les fourmis, sur lesquels coule la bave visqueuse d'un colimaçon ; une vieille planche vermoulue ; un fruit livré aux termites ; une cigale plongeant dans le cœur d'une rose ; une libellule attachée à la ligne d'un pêcheur ; des coquillages sur le bord de la mer reflétant la lune ; une tête de mort et un papillon dans des roseaux ; un semis de cercles renfermant chacun une grue resserrée sur elle-même de manière à le remplir complètement ; une grenouille dans une fleur largement épanouie ; une toile d'araignée parsemée de fleurs ; un vol d'oies sauvages par un temps de pluie, etc., etc.

(2) La symétrie ; n'est-ce pas ce que l'homme cherche à retrouver en dehors de lui, cet ordre dont il est lui-même un si éclatant exemple ? (Charles Blanc).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV — COMPOSITION

Il existe des traités chinois qui permettent de se rendre compte de leurs méthodes de dessin et de composition. L'un d'eux, le *traité de dessin du Jardin des choux*, par le célèbre peintre Sheu-Ying-Pé, a été publié en 1679 (1).

La méthode consiste à fournir pour la composition, dans chaque ordre, des modèles décomposés de façon à ce que, pour un arbre par exemple, on puisse étudier d'abord, à part et sous divers aspects, une branche, le tronc, la feuille, le feuillé, l'arbre tout entier, plusieurs arbres de même essence; de même pour toutes les essences d'arbres. S'il s'agit des rochers, on commence par une pierre pour arriver à un groupe de montagnes. Pour la plante : une pétale de fleur, plusieurs pétales, le calice, les pistils, les étamines, un bouton dans ses divers états de croissance, le pédoncule, la tige, la feuille, la branche, la plante tout entière; de même pour diverses plantes (2). Les oiseaux sont aussi décomposés et, ainsi que les insectes et les animaux, ils sont présentés sous toutes sortes d'attitudes. Viennent ensuite des dessins faits par des dessinateurs connus, puis des applications de tous ces détails en paysages et en éventails. Pas d'ornements.

Pour le dessin, quelques figures sont présentées avec des lacunes voulues, que l'élève, sans doute, doit copier en les complétant.

Il est facile de concevoir que le possesseur de ce traité peut ainsi, non pas apprendre à dessiner élémentairement, mais analyser les détails, se familiariser peu à peu avec les différents aspects des formes, s'exercer à toutes les combinaisons possibles depuis le simple jusqu'au composé, et assez pour arriver à des arrangements plus ou moins compliqués, sans se trouver dans la nécessité d'avoir toujours les plantes ou les objets eux-mêmes sous les yeux. Un très grand nombre de peintures chinoises et japonaises ne sont que le résultat d'ouvrages analogues.

Au point de vue de la représentation graphique, les dessins impliquent une interprétation simplifiée et savante de la nature.

Les feuilles, fleurs et compositions sont sommairement coloriées.

Cette méthode doit faire comprendre à nos professeurs la nécessité impérieuse de faire exécuter par les élèves, des dessins très analytiques de toutes les plantes, puis leurs arrangements décoratifs, afin que chacun d'eux possède dans ses cartons une collection complète analogue à celle que publient les Chinois.

On observera que le contour des vases en céramique et en bronze chinois et japonais, comparé à celui des vases grecs, offre un peu moins de fermeté, et que les rapports entre les parties larges et celles étroites ne sont pas toujours aussi heureux.

Dans le type 850 on désirerait que le haut du corps fût un peu plus gros, afin d'en mieux profiler le bas; l'exagération du col dans le type 855, est contraire à une bonne esthétique, en ce sens que le corps et le col forment exactement deux parties égales.

Les types 839, 874 et 894 sont irréprochables. Le galbe du type 837, fréquent et particulier à ces pays, se peut discuter, parcequ'il est composé de deux courbes identiques. Le type 871, de l'ordre des vases évasés par le haut comme les cratères, est très réussi.

On a sans doute remarqué que les vases en métal présentent moins de mollesse que ceux en porcelaine; toutefois la décoration bizarre de leurs anses avec des animaux fantastiques et avec des formes étranges, conformes sans doute à la tournure d'esprit de ces peuples, ne saurait s'adapter avec facilité aux compositions modernes; quelques-unes sont d'un goût très contestable (fig. 873), d'autres d'un beau caractère (fig. 894).

Les vases en porcelaine chinois et japonais offrent fréquemment le parti d'une seule décoration recouvrant toute la surface depuis le pied jusqu'au col (fig. 850 et 885). On doit conseiller de n'appliquer ce thème qu'avec la plus grande réserve, attendu qu'en définitive il est d'un usage trop facile, surtout si on garnit avec des

(1) *Kiaé-tzé-yuan*, traité de dessin du jardin des choux. Ce jardin, situé à Nankin, appartenait à Li-Yu, docteur ès lettres sous le règne de Kang-Hi; c'était sa maison d'été. Ce Li-Yu était un lettré distingué : poète, chanteur, musicien et joueur d'échecs, il a publié douze volumes de chansons et des ouvrages sur les échecs et la musique. C'est lui qui fit faire le traité dont une précieuse reproduction appartient à l'auteur, laquelle lui a été rapportée de Chine par son fils aîné. C'est par le concours de l'administration du musée Guimet, qui a procuré les traductions de M. Tcheng-Keng et du général Theng-Ki-Tong, et enfin grâce aux indications de M. Kawamoura, Japonais attaché au musée Guimet, qu'on a pu recueillir les précieuses indications de ce traité.

(2) Les fleurs ornementales le plus souvent employées par les Chinois et les Japonais sont : l'iris (*ran*), le bambou (*také*), le prunier (*oumé*), et le chrysanthème (*kikou*); cette dernière fleur constitue, au Japon, les armoiries du mikado.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 893 (1).

scènes à personnages nombreux, avec un paysage, avec des arbustes, avec des feuillages et avec des fleurs ; on n'a plus qu'à s'occuper d'une harmonie générale de tons avec quelques notes plus colorées et jetées pour rompre l'uniformité. Il est beaucoup plus difficile d'arranger des zones dominantes et des encadrements comme en Grèce ou comme dans les types 871 et 874.

Les porcelaines chinoises et japonaises ont une grande qualité esthétique qu'il convient de bien reconnaître ; elles sont et restent par leur physionomie et par leur décoration toujours « de la porcelaine ». En effet la porcelaine, cette céramique formée d'une pâte fine et translucide, ne repousse-t-elle pas, par sa nature



Fig. 894 (2).



Fig. 895 (3).

même, toute décoration et toute coloration qui en fait oublier la matière? Sans doute les perfectionnements successifs qu'on lui a apportés ont permis d'obtenir, de sa fabrication, des effets de décor d'une grande intensité. Mais est-ce bien de ce côté que doivent se porter les efforts des manufactures ? Le chimiste, au lieu de primer le décorateur, doit lui faciliter, par des inventions, des moyens d'effet et de couleur en rapport avec la nature même de la matière employée, et ajouter encore aux qualités qui la distinguent des autres. En un mot, quelle que soit la science des procédés, il est désirable qu'à première vue on puisse, dans un vase ou dans un plat, sentir la différence de ce qu'il est en porcelaine ou en faïence ; sinon la matière n'est plus qu'un dessous quelconque.

(1) La figure 893 représente un côté d'un vase chinois en porcelaine à plusieurs pans.

(2) *Vase* en bronze de la collection Cernuschi (Japon).

(3) *Tasse* décorée de légers feuillages en bleu sous couverte, et portant sur le pied la marque de la *coquille marine*, retrouvée au fond de la mer par des plongeurs (Chine, IV^e^ époque. Empereur Chang-Hy).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Bien entendu on ne s'occupe ici que de peinture décorative et non des effets obtenus par des procédés particuliers, tels que le flambé, le flammé, le moucheté, le moucheté flambé, le fouetté, le vermiculé, le craquelé, etc., etc., qui s'appliquent le plus souvent en grandes surfaces.

Depuis quelques années, il s'est produit un mouvement tout particulier d'applications de ce côté, que l'on est bien forcé de nommer le « Japonisme ». Y a-t-il avantage ou inconvénient sérieux à diriger des compositions décoratives d'élèves dans cette direction?

En réalité on ne doit voir dans ce genre de travail qu'une difficulté extrême pour les jeunes gens, à moins qu'ils ne soient déjà très habiles, et cela pour les trois raisons suivantes:

D'abord et en règle générale, plus le style d'une époque paraît reposer sur une liberté complète, plus son interprétation, qui semble d'autant plus facile, est semée de périls; on a déjà signalé ce point au livre VI, chapitre III, pour le Moyen âge.

En second lieu, l'utilisation décorative de la plante et de la fleur dans une large mesure — et l'art japonais est dans ce cas — présente ce fait, très connu des décorateurs experts, que « cela s'arrange toujours »; s'il y a vide ou encombrement on allonge, ou l'on supprime une fleur, une feuille ou une brindille. Or, il y a grave inconvénient à laisser faire, dans l'enseignement, des compositions dont le parti implique un arrangement trop facile; cela rend les élèves paresseux et enorgueillis de résultats obtenus à bon marché.

Enfin il faudrait — ce qui n'est pas — posséder à fond la faune et la flore de ce pays.

En conséquence, une composition dans le genre japonais n'est réellement que « la bride sur le cou » mise à un poulain qui n'a pas encore été dressé.

On observera qu'un des thèmes familiers aux Chinois et aux Japonais, lequel séduit tout de suite, est le parti qui fait appliquer *dessus* un ensemble quelconque de paysage, d'arbustes, de branches ou de fleurs, souvent au hasard, un ou plusieurs cartouches ou encadrements où se dessinent encore des fleurs, des sujets, des inscriptions, etc., etc. Ces superpositions ne présentent aucune difficulté et ont été pratiquées à toutes les époques; elles ne sont, au point de vue décoratif, que de la licence et les modernes commencent à en abuser.

Si le pastiche appliqué à la décoration des surfaces, est rempli d'inconvénients, que sera-ce, lorsqu'il faudra créer des objets et par conséquent des formes, le plus souvent asymétriques? Puis où trouver la clef, la vérité archéologique de ces personnages différemment habillés, de toutes ces bêtes allégoriques et de ces scènes d'autres mœurs?

En réalité ce qu'il faudrait pouvoir prendre aux Japonais, c'est ce véritable esprit de naturalisme que l'on a signalé au chapitre précédent comme constituant la caractéristique de leur art. Le professeur ne peut triompher de cette difficulté que par des explications verbales données *au vu* des documents et des objets dont il dispose (1); c'est ainsi que, peu à peu, il fera comprendre aux élèves que toutes les fois qu'ils ont une composition à créer, ils doivent d'abord avoir, à son égard, une *idée* précise et certaine et, qu'ensuite, pour la rendre, ils doivent interpréter la nature d'une manière vraie et élevée, en évitant le convenu. Et qu'il faille bien saisir cette nuance délicate, que l'on rencontre dans l'art japonais cet écueil, qu'amoureux de la nature, leurs artistes sont souvent enclins à remplacer l'étude du vrai par l'improvisation spirituelle de la vraisemblance!

Il y a aussi un fait matériel qui exerce nécessairement une influence sur le caractère des arts chinois et japonais. Ces peuples ne se servent pas du crayon et de la plume; ils écrivent et dessinent dès leur jeune âge à main levée avec un pinceau, et le papier dont ils se servent, est plus ou moins spongieux. Leur écriture n'est ainsi qu'un composé de coups de pointe de pinceau dans divers sens; elle-même a un point de départ figuratif. Il est résulté de ce moyen d'exécution, une habileté de main particulière qui se fait sentir dans le caractère de tous leurs arts, et si bien, que la reproduction rigoureuse des objets et des dessins de ces pays, est non seulement d'une difficulté extrême pour le dessinateur européen le plus habile, mais en réalité impossible.

On comprend donc que, s'il s'agit de concevoir des compositions décoratives dans les genres chinois et japonais, au lieu de se servir du crayon et de la plume, on devrait n'employer que le pinceau. Or, très habiles à passer des teintes plates avec cet outil, nous sommes généralement très peu exercés à nous en servir pour dessiner, même sur des contours préparés au crayon.

En outre, il faut savoir le reconnaître, les Chinois et les Japonais sont, à la fois, des ouvriers remarquables par leur adresse et par leur patience, et des compositeurs préparés soit par le caractère même de leur instinct national, soit par les traités spéciaux dont il a été question, à créer et à exécuter en même temps, les objets du domaine industriel et décoratif. Ils se trouvent en quelque sorte dans les conditions des artistes du Moyen âge;

(1) Le musée Guimet, récemment ouvert à Paris, peut fournir pour l'hindou, le chinois et le japonais, des séries de types du plus haut intérêt.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ils ne font pas tout consister comme nous dans les patrons d'ensemble et de détails, fournis par un maître dessinateur spécial ; de telle sorte que notre exécutant n'est qu'un manœuvre plus ou moins soigneux qui estropie ou ne reproduit bien, dans un travail divisé à l'infini, qu'en raison d'une longue pratique ou de son bon vouloir. Chez eux, ce dessin, ou patron initial, ne peut être autre chose qu'une sorte d'idée générale indiquée comme dans l'album de VILLARD DE HONNECOURT (1) ; la part de l'exécutant est donc considérable, l'étreinte entre la composition, le procédé et l'exécution est constamment absolue.



Fig. 896 (2).

La nation française, qui a possédé dans son passé artistique des artisans doués de facultés analogues comme industrie et supérieures comme goût, ne pourra-t-elle donc pas enfin, grâce à un enseignement rationnel et à des lois spéciales, sans revenir aux privilèges corporatifs, se ressusciter un jour dans un art décoratif débarrassé du convenu et des pastiches, reflétant notre vie raffinée et portant la marque de notre temps?

Les élèves doivent toujours être laissés à leurs propres idées ; les professeurs de composition décorative doivent se borner à leur signaler les fautes, soit contre le programme ou le style donnés, soit contre l'esthétique générale ; encore plus doivent-ils s'interdire de mettre la main au travail.

La tendance générale est, trop souvent, de donner à tout un cours, une direction beaucoup trop dans le sens des compositions personnelles du professeur.

Si l'école publique était encore ce qu'étaient les anciens ateliers des maîtres, cette observation tomberait d'elle-même, car on conçoit que les ateliers rivaliseraient entre eux dans une même ville. Mais, si on considère qu'un grand centre industriel ne possède le plus souvent qu'un seul cours de compositions décoratives, combien n'est-il pas à redouter que toute une génération de jeunes gens soit formée avec les mêmes idées favorites pour certains genres de décors et des répugnances pour certains autres ?

(1) L'album de Villard de Honnecourt, architecte français du XIIIe siècle, manuscrit, a été publié en fac-similé et annoté par l'architecte Lassus en 1858.

(2) Gravure faisant partie du même roman japonais que celle 876 (musée Guimet).

Il suffit, du reste, de jeter un coup d'œil sur les applications décoratives qui se sont faites depuis un demi-siècle, pour constater combien les œuvres de certains artistes très personnels, très en renom à leur heure, et qui ont été professeurs, furent très vites démodées et oubliées ! C'était un véritable engouement que d'imiter leur genre, et cependant la mode ou le goût en ont eu raison.

Le professeur, on le répète, doit être absolument impersonnel.

Malheureusement il existe chez l'homme et même chez le professeur le plus consciencieux, ce légitime désir de montrer non seulement que son enseignement obtient des résultats, mais encore que ses élèves sont habiles.

En présence d'ébauches informes ou mal conçues, inconsciemment il fournit, non pas des critiques, mais des idées ; et c'est ainsi que, peu à peu, les élèves trouvent commode de se faire faire, jour par jour, leur composition. Les travaux se poursuivent ainsi ; le professeur leur donne, à la dernière heure, un coup de crayon ou un coup de pinceau décisif ; ils sont exposés ; le public applaudit ; le professeur est loué et les élèves, n'ayant rien appris, ont même perdu leur sentiment d'originalité personnelle.

Les conseils d'administration ou de perfectionnement des écoles publiques feraient bien de se tenir vigilants sur ces points essentiels ; du reste ils ont un excellent moyen de se rendre compte de la sincérité du travail des élèves et de ce qu'ils peuvent faire tout seuls, en les faisant composer sur un sujet très simple hors de la présence du professeur.

Il y aurait également lieu à porter une grande attention sur les documents mis entre les mains des élèves. Que des *matériaux* leur soient fournis et en abondance, rien de mieux ; ceux mêmes qui savent, ont besoin de revoir des documents, lorsqu'ils ont un travail à exécuter ; au contraire, il est excessivement dangereux de présenter des compositions modernes *toutes faites*, alors même qu'elles seraient signées des maîtres les plus habiles, parce qu'aussitôt les élèves se bornent à les copier en les dénaturant.

Ouvrages à consulter :

L'Art pour tous, 26 années, in-folio.

La porcelaine de Chine, par O. du Sartel, 1 vol. in-folio, 250 pages de texte illustré et 32 planches.

L'Art japonais, par M. Louis Gonze, 2 vol. in-4°.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

TEMPS MODERNES

LIVRE NEUVIÈME

XVI^E SIÈCLE

I. — HISTOIRE

ITALIE

L'Italie, champ de bataille et la proie des grandes puissances européennes, est, en même temps, enfiévrée d'art.

Ludovic le More (Sforza), qui a décidé Charles VIII à son expédition, meurt à Loches, en 1510; la victoire de Pavie, sur François I^er (1525), fait de Charles-Quint l'arbitre de l'Italie; il affermit la dynastie des Médicis à Florence.

Gênes fonde sa grandeur sur la ruine de Pise.

Pise essaye de secouer le joug de Florence, mais lui reste soumise.

Venise voit son étoile territoriale pâlir; elle conserve sa gloire artistique et maritime.

Les papes Jules II (1503-1513), Léon X (1513-1522), Adrien VI (1522-1523), Clément VII (1523-1534) et Paul III (1534-1550) marquent l'apogée de l'art à Rome; après eux commence l'exagération et la boursouflure.

FRANCE

Charles VIII (1483-1498). Louis XII (1498-1515). François I^er (1515-1547). Henri II (1547-1559). François II (1559-1560). Charles IX (1560-1574). Henri III (1574-1589). Henri IV (1589-1610).

La période de renouvellement dure jusqu'à la fin du règne de François I^er, c'est-à-dire pendant la première moitié du siècle et constitue une première manière de l'art. Depuis Henri II jusqu'à Henri IV, l'art affecte un caractère national que l'on peut considérer comme l'apogée. Dans le dernier quart du siècle les formes architecturales s'alourdissent en recherchant la grandeur. Si l'architecture, la sculpture et les arts de décoration se montrent hors ligne pendant ce siècle, la peinture présente peu d'originalité en elle-même.

ALLEMAGNE ET ESPAGNE

La Réforme. Charles-Quint (1519-1555). Philippe II (1556-1598).

ANGLETERRE

Henri VIII (1509-1547). Élisabeth (1558-1603). Ces règnes caractérisent un genre d'art anglais auquel on a donné le nom de cette dernière souveraine.

La période artistique que l'on nomme ordinairement *Renaissance*, limitée d'abord dans l'histoire au XVI^e siècle, a dû, comme on l'a vu au livre VI, être élargie en remontant, au moins pour l'Italie, jusqu'au XV^e; depuis quelque temps, les écrivains d'art iraient volontiers jusqu'au XIV^e siècle. Cependant, s'il se trouve que l'on rencontre, *dans tous les pays*, des phases de transformation, d'apogée et de décadence, lesquelles, ne correspondant pas entre elles chronologiquement, ne sont que des migrations, le mot de Renaissance appliqué au XVI^e siècle perd considérablement de sa portée. L'on trouvera, du reste, réunies dans ce livre, des œuvres qui caractérisent l'apogée en Italie, et, en France, une transformation qui ne tardera pas à atteindre à son tour une puissance qui ne sera plus dépassée. Donc, le XVI^e siècle représente, dans la marche de l'art au travers de l'histoire du monde, non pas un renouvellement, mais surtout le *maximum d'intensité* qui ait été atteint.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

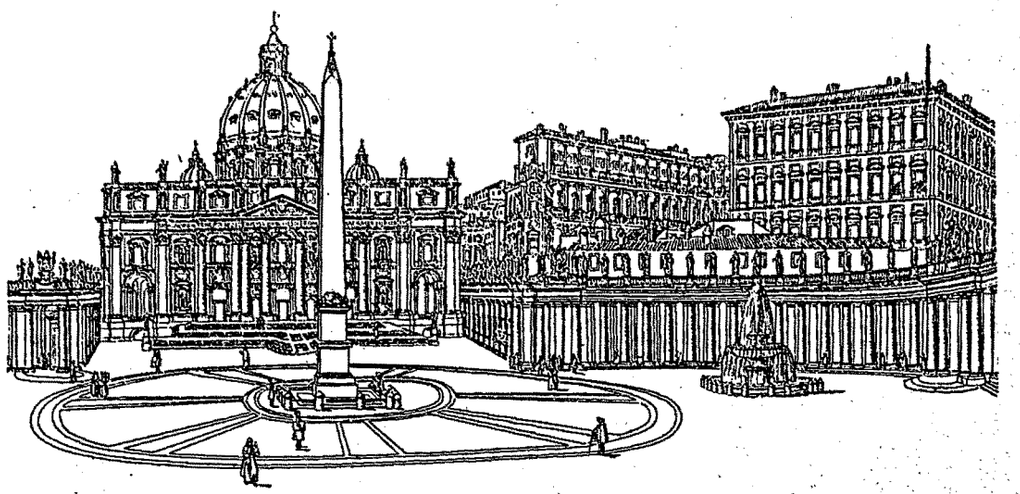


Fig. 898.

C'est un sentiment peu fondé de croire que les architectes italiens du XVI^e^ siècle ne travaillèrent que sur

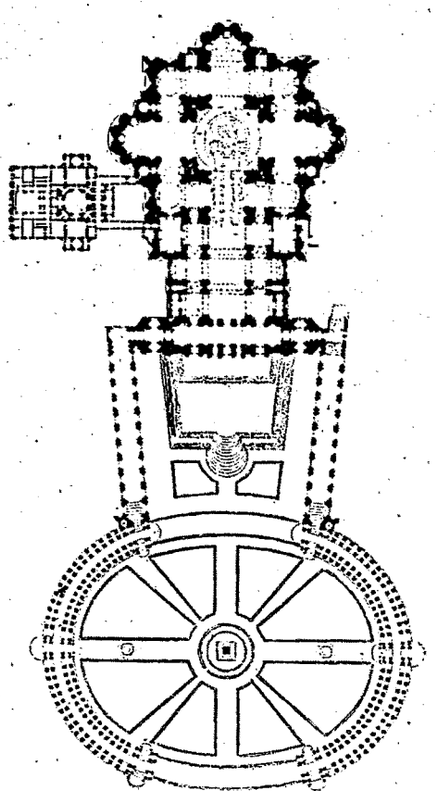


Fig. 899.

des éléments anciens qui ne constitueraient pas réellement un genre nouveau; l'évolution commencée dans ce pays se poursuivit en se conformant à des idées et à des mœurs nouvelles. On préféra désormais, dans les édifices religieux, les constructions circulaires ou en forme de croix couronnées d'une coupole et d'un dôme. Les ordonnances doriques, ioniques et corinthiennes de l'art romain vinrent enrichir la structure avec des proportions un peu plus élégantes. C'est BRAMANTE LAZZARI (1444-1514) qui est à la tête de ce mouvement, avec *le petit temple de San-Pietro in Montorio*, à Rome, qu'il construisit aux frais de Ferdinand IV et d'Isabelle d'Espagne, en 1502 (fig. 897). Selon le projet de l'artiste, cette petite merveille devait être entourée d'une enceinte circulaire, en portique, marquée dans le dessin, qui eût formé, avec elle, un ensemble harmonieux. Les seize colonnes sont en granit gris, les bases et les chapiteaux en marbre blanc et le surplus en travertin. Le couronnement de la coupole n'a été exécuté qu'au XVII^e^ siècle.

Sans doute Brunellesco et LEONE-BATTISTA ALBERTI (1) avaient employé des éléments romains avant Bramante; mais il n'est pas de meilleur type que ce petit temple, pour prouver combien ce dernier maître mit à profit ses études sur les monuments antiques (2).

Un des types les plus complets des édifices en forme

(1) Alberti, architecte florentin (1405-1472), est un des premiers qui aient, dans ces temps, écrit sur l'architecture; son traité fut publié après sa mort, en 1485. FRA GIOCONDO, architecte véronais (1435-1514), SEBASTIANO SERLIO, architecte bolonais, dont l'auteur de cet ouvrage a publié la biographie, l'ont suivi dans cette voie.

(2) « *Solitario e cogitativo se n'andava; e fra non molto spazio di tempo misuro quanti edificj erano in quella Citta* (Rome) *e fuori per la campagna* (VASARI). »

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

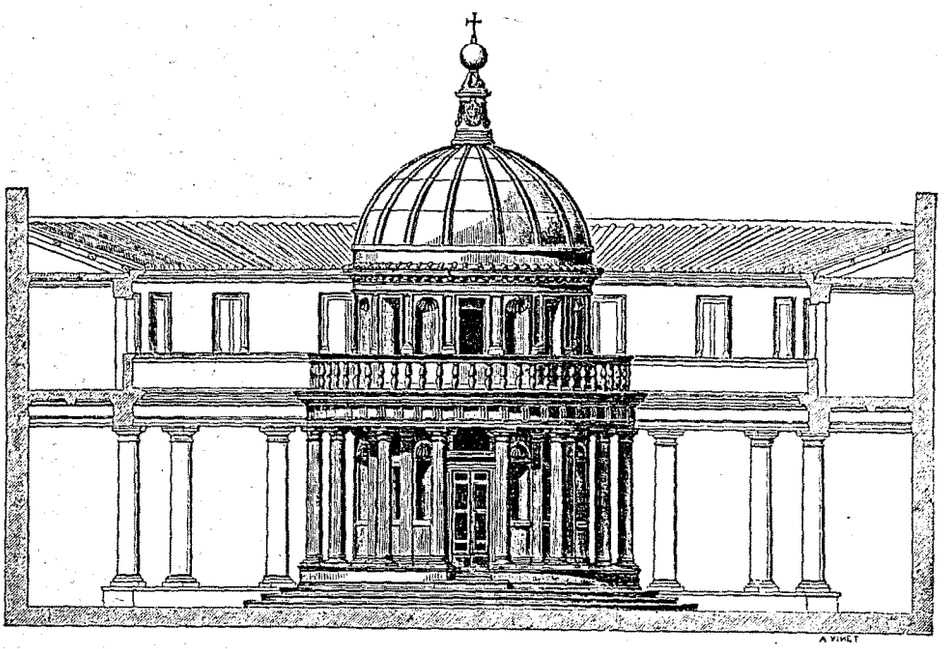


Fig. 897.

de croix est certainement la *basilique de Saint-Pierre*, à Rome (fig. 898 et 899), non pas qu'elle ait du rapport avec les basiliques qu'on a déjà étudiées (page 144 et fig. 483); mais parce qu'elle a retenu ce nom de la basilique primitive bâtie par Constantin en 326.

Son historique, fort long, ne peut prendre place ici. A Bramante revient l'idée première : une coupole à la rencontre de quatre nefs égales en croix grecque. Plusieurs architectes se succèdent, changeant tour à tour les plans en croix latine ou en croix grecque, tout en poursuivant l'exécution des fondations des quatre gros piliers qui doivent soutenir la coupole. Le projet, dont la plus grande partie a été réalisée, est celui du célèbre Michel-Angelo Buonarroti (1475-1564), à croix grecque, dont on peut sentir parfaitement la masse concrète dans le plan 899; ce fut plus tard que Carlo Maderno (1556-1629) allongea la branche orientale de trois travées, construisit les chapelles latérales à cette nef prolongée, et raccorda sa façade et ses collatéraux avec l'ordonnance de pilastres du grand maître; la coupole fut achevée par Giacomo della Porta, Milanais (1541-1604), qui surhaussa le dôme et lui donna, par une forme elliptique, une courbe plus gracieuse. L'intérieur est une ordonnance corinthienne formée d'une arcade et de deux pilastres (1) supportant une voûte à berceau continu décorée de caissons; les arcades répondent aux basses-nefs du pourtour. Ce n'est que par relation, lorsque l'on considère une chapelle, qui à elle seule est grande comme une église, que l'on peut se rendre compte des immenses dimensions de cet intérieur. L'ordonnance corinthienne, comme toutes celles de l'antiquité, n'implique pas l'échelle par elle-même; cet édifice en est la preuve, puisqu'on pourrait l'exécuter tel qu'il est, beaucoup plus petit. C'est pourquoi Sainte-Sophie (voyez page 148 et fig. 495, 496, 497) impressionne d'abord beaucoup plus; les arcades superposées des galeries, toutes les parties se groupant autour de la coupole, comme à un centre commun, et lui étant subordonnées, donnent, tout de suite, la sensation de la dimension réelle, ce qui ne se produit pas à Saint-Pierre de Rome. A l'extérieur, vu de la place, le dôme (1), relégué à l'arrière-plan par la façade, perd de son importance, et c'est en cela surtout qu'on doit regretter que le plan primitif n'ait pas été suivi. Mais à distance,

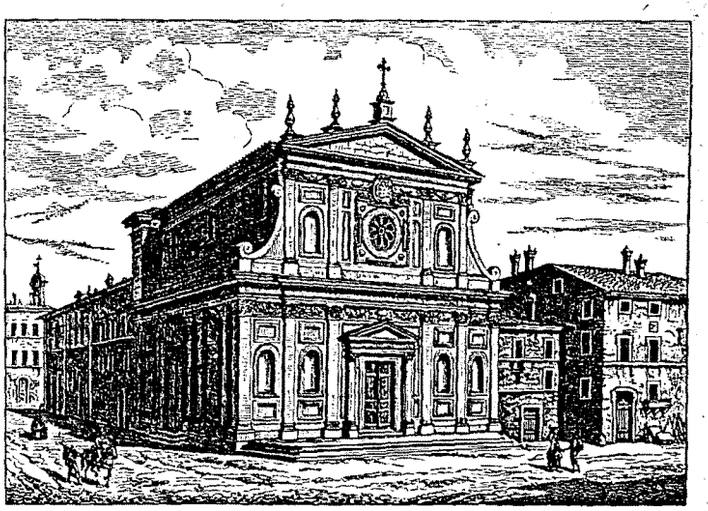


Fig. 901.

comme pour le dôme de la cathédrale de Florence, les dimensions réelles reprennent, par comparaison avec les maisons, toute leur valeur, et le dôme est alors le motif principal et caractéristique de la ville éternelle. Ceci prouve, une fois de plus, qu'il faut avant tout, dans

(1) Le pilastre a 25 mètres de hauteur, y compris base et chapiteau, et 2m59 de largeur; l'entablement a 5m84 de hauteur. On mesure 45m47 du pavé jusqu'à la voûte.

(1) La croix du dôme est à 138m38 de hauteur.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

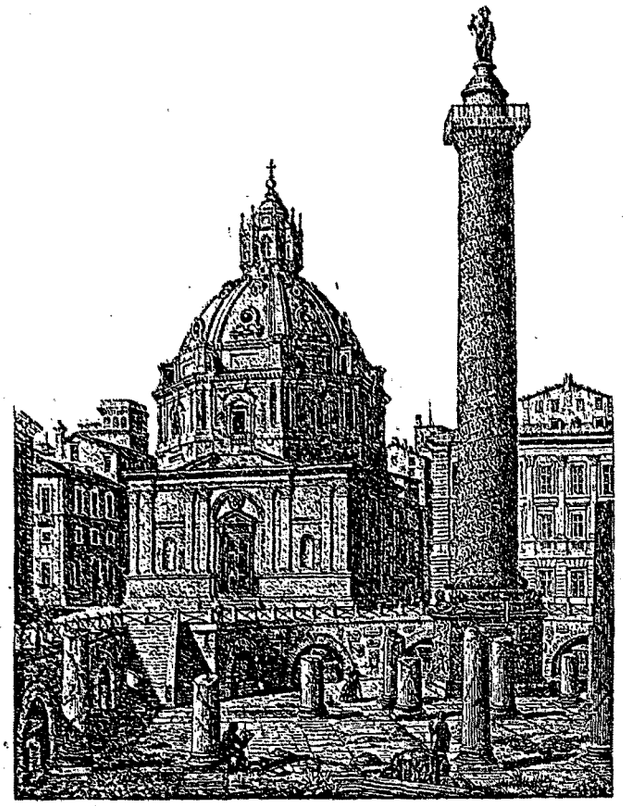


Fig. 900.

l'art, avoir une idée et la poursuivre avec les moyens dont on dispose.

Antonio Picoxi da San Gallo, Florentin (? — 1546), caractérise la forme et la fermeté dans l'architecture : c'est lui qui commença, en 1507, la petite église de *Santa Maria di Loreto*, place Trajane, à Rome; la coupole a été faite en 1580, sur les plans de Giacomo della Luca (fig. 900). Désormais, les nombreuses églises construites à Rome présentent cette composition pure, simple et régulière, se rattachant aux traditions antiques, qui est restée comme l'expression la plus précise de l'art romain du xvi^e^ siècle, lequel a eu, au xvii^e^ et même au xviii^e^, des imitateurs non seulement en Italie, mais en France et dans plusieurs pays. Les façades offrent d'ordinaire la physionomie de celle de la figure 901 (*Santa Catarina de Fornari*, à Rome), c'est-à-dire qu'elles sont composées de deux ordonnances superposées, couronnées par un fronton et dont celle supérieure est accostée de deux grandes consoles; cette façade est de Giacomo della Porta.

En France, les traditions du Moyen âge persistèrent surtout dans les édifices religieux d'une manière caractéristique. La structure resta ce qu'elle était au xv^e^ siècle; seulement on l'habilla avec des détails puisés dans l'art antique. Un des édifices des plus intéressants à ce titre est l'*église Saint-Eustache*, à Paris (fig. 902). Commencée en 1532, elle ne fut achevée, sauf la façade, qu'un siècle plus tard. Le flanc méridional de l'église se développe dans notre figure; on y remarque les larges fenêtres à meneaux; les balustrades qui environnent les terrasses des chapelles et les nombreux arcs-boutants. Toute cette construction est d'une architecture de pilastres corinthiens, ioniques et doriques; des gargouilles se projettent çà et là en nombre; la chapelle de la Vierge se détache au rond-point du chœur par un volume exceptionnel. Le premier architecte se nommait David.

La dépouille humaine dont les peuples anciens évitaient de montrer le hideux spectacle après la mort, qu'ils cachaient dans un hypogée ou qu'ils brûlaient, ainsi qu'on l'a expliqué aux livres I et IV, fut étendue au xv^e^ siè-

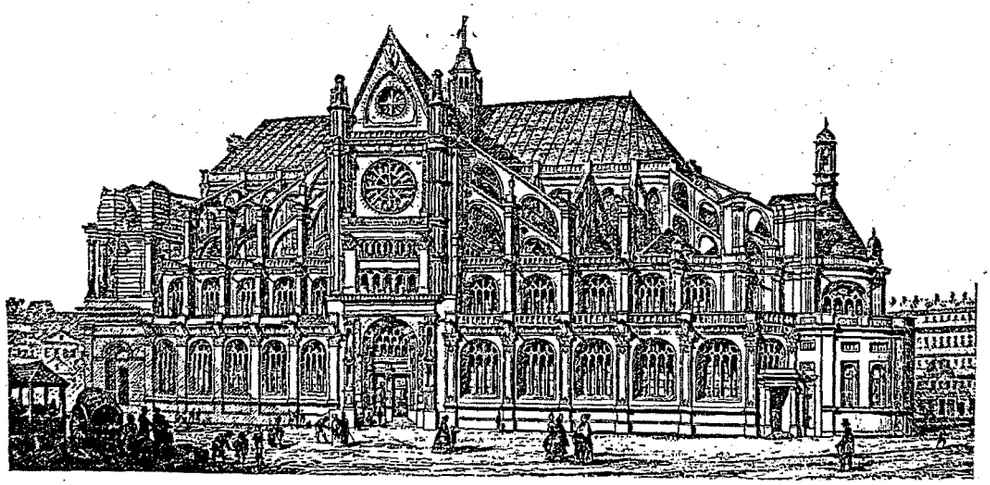


Fig. 902.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

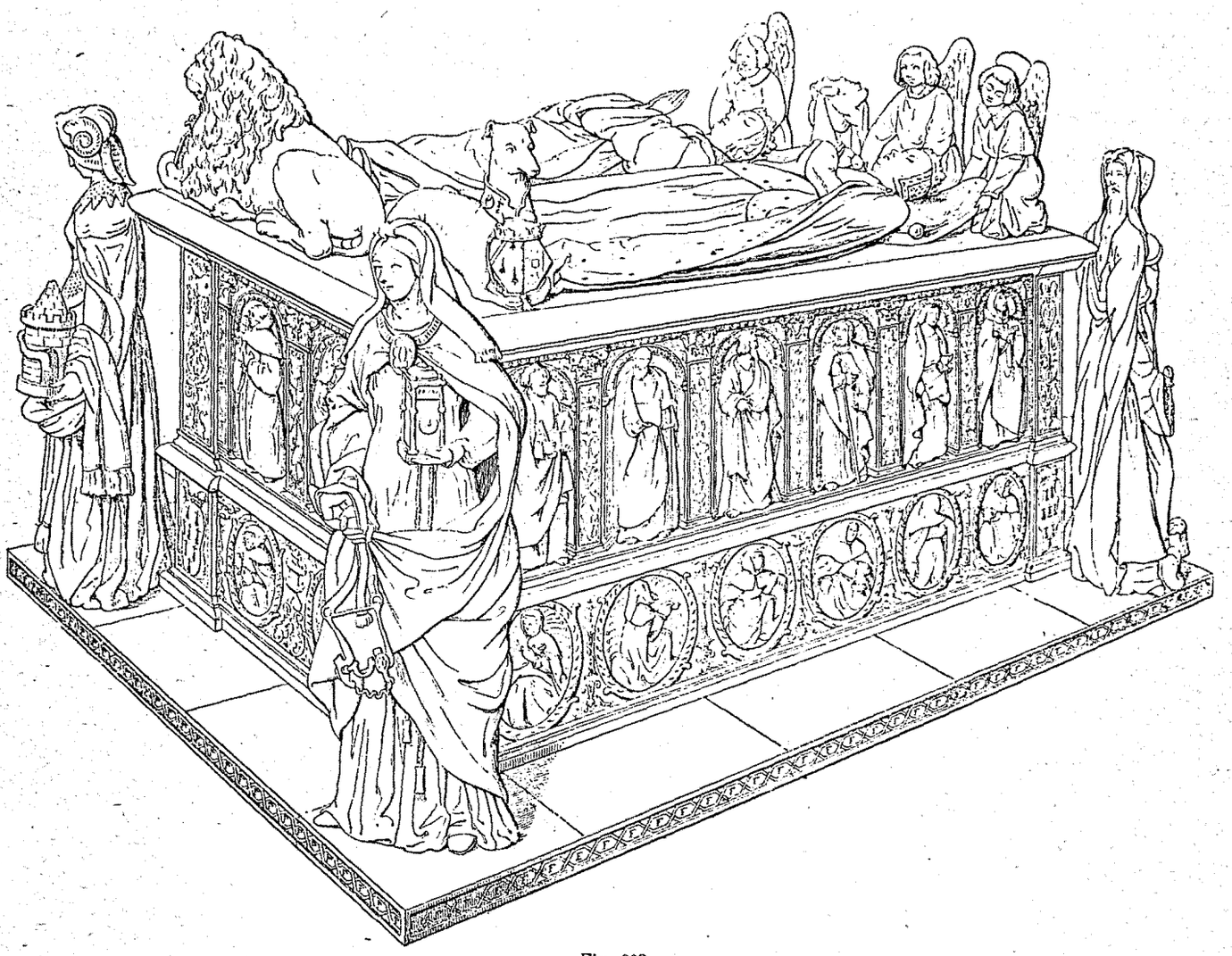


Fig. 903.

cle (fig. 567) sur un suaire dans la partie inférieure du mausolée. On attribue ce courant d'idées à ce poème admirable de la Divine Comédie, d'où sont sortis ces jugements derniers, ces danses macabres, ces ossuaires, ces collections de squelettes qui envahirent non seulement la peinture, mais encore la sculpture du XVe au XVIIe siècle. Cependant, le goût de l'Italie ne se laissa pas entraîner dans cette direction; c'est pourquoi PERRÉAL, imbu de cet art, ne comprit pas ainsi son *Mausolée de François II, duc de Bretagne, et de Marguerite de Foix*, à Nantes (fig. 903), exécuté de 1502 à 1506, par MICHEL COLOMBE. Du reste ce furent deux sculpteurs, DOMENICO et BERNARDINO de Mantoue, payés à raison de huit écus par mois et amenés par Perréal, qui exécutèrent les ornements ; Colombe y employa de son côté deux de ses élèves, GUILLAUME REGNAULT, son neveu, et JEHAN DE CHARTRES. Les quatre figures allégoriques (1), debout, représentent les vertus cardinales : la *Justice*, la *Prudence*, la *Tempérance* et la *Force*. Dans le coffre, une zone inférieure, qui repose sur un socle de marbre noir, est décorée de médaillons ou niches circulaires avec moines et religieuses en pleurs et en prière ; un fort bandeau de marbre noir la couronne. La partie supérieure de la zone inférieure est à l'inverse de celle inférieure : des statues d'apôtres en marbre blanc se détachent sur un fond en terre cuite brune. Au-dessus est l'épaisse table en mar-

(1) *Allégorie*, image que l'on substitue à une chose que l'on veut désigner; moyen d'exprimer, à l'aide de formes visibles et tangibles, des idées abstraites, et de représenter matériellement des conceptions purement morales.

Les arts du dessin sont l'instrument le plus volontiers employé pour l'allégorie ; on peut même affirmer que les chefs-d'œuvre des arts sont presque tous purement et simplement des allégories.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

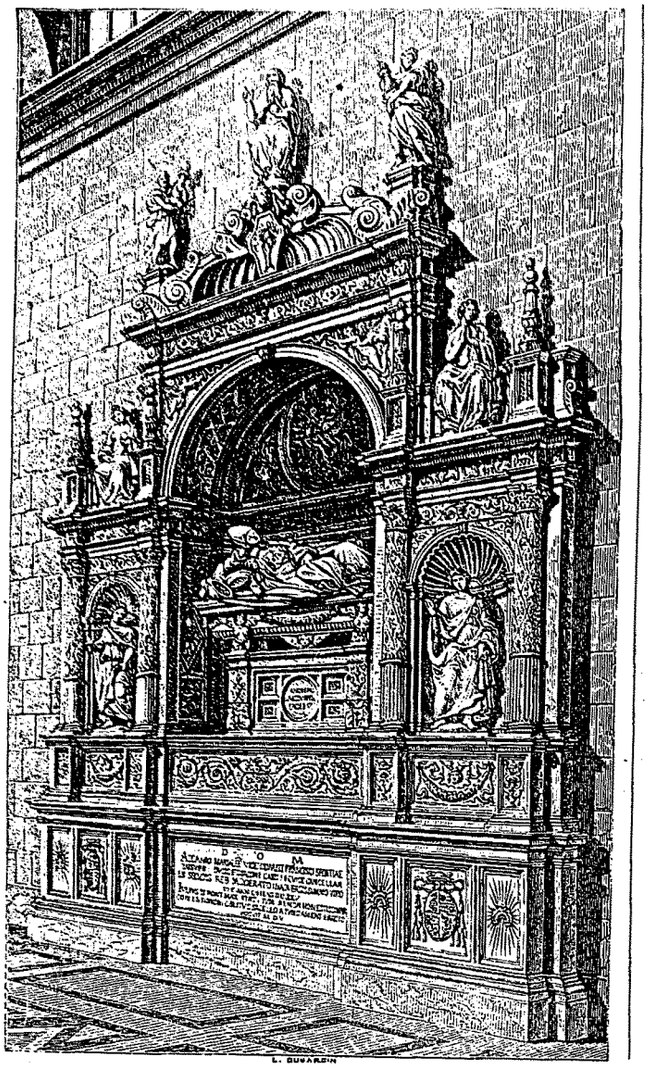


Fig. 904.

bre noir bordée d'une moulure sévère et formant corniche. Les statues des défunts sont couchées; des anges soutiennent les coussins sur lesquels leur tête s'appuie. Un lion et une lionne accroupis soutiennent à leurs pieds leurs écussons armoriés.

Il y a une parenté étroite, comme disposition, entre ce monument et ceux des ducs de Bourgogne, à Dijon.

Les Italiens, qui, plus volontiers, adossaient leurs mausolées aux murs latéraux des nefs des églises, en faisant en quelque sorte autant de Panthéons, ont fréquemment adopté le type de la figure 904, qui est le *mausolée d'Hieronimo Basso*, cardinal de Recanati, neveu de Jules II, dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, à Rome, par Andrea Sansovino, Florentin (1460-1529). Cet artiste exécuta, à Florence, le groupe de Jésus et de saint Jean-Baptiste, placé au-dessus de la porte du baptistère, à Lorette, les ornements de la Santa Casa; et, à Venise, le mausolée du doge Venier, sous le même parti que celui de Basso. Le personnage, comme on le voit, est couché sur un sarcophage placé dans une niche qu'entoure une riche ordonnance de colonnes, de niches plus petites et de personnages allégoriques. Cette composition offre quelque chose de plus théâtral et comme un retable d'autel, qui caractérise bien le goût du pays où il a été exécuté.

Voici un autre *monument funéraire* conçu dans un principe qui se distingue par un caractère original, lequel se voit dans la chapelle Saint-Jean l'Évangéliste, à *Westminster Abbey* (fig. 905). La statue du défunt, *sir Francis Vere*, est couchée sur un socle peu élevé; à ses côtés, quatre compagnons d'armes, en costume de cérémonie, soutiennent, au-dessus de lui, comme sur un pavois, les diverses pièces de son armure. L'idée a été traduite dans cette composition avec une grande habileté et avec des éléments puisés dans la nature elle-même sans influence du convenu; c'est bien un monument fait pour être placé au milieu d'une chapelle et autour duquel on peut circuler.

Les tombeaux de Louis XII, que l'on doit aux Juste, famille de sculpteurs, et de François Ier, sur les dessins de Philibert de l'Orme, tous les deux à Saint-Denis,

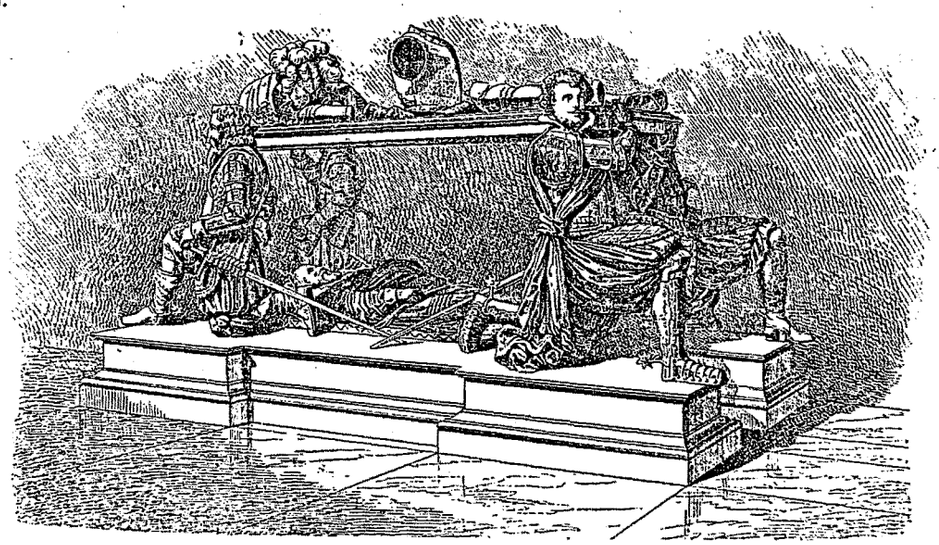


Fig. 905.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

offrent les « gisants », et, au-dessus, les statues agenouillées.

On possède encore l'*urne* en marbre où fut déposé le *cœur de François Ier*, placée à l'abbaye des Hautes-Bruyères, transportée d'abord au *musée des Petits-Augustins*, puis à l'église de Saint-Denis (fig. 906).

L'artiste, qui est Pierre Bontemps, semble-t-il par les marchés passés pour son exécution, a exprimé dans sa composition l'intérêt que ce roi porta aux beaux-arts, aux lettres et aux sciences. Les emblèmes de la mort, comme on les comprenait alors, sont sculptés sur la plinthe du piédestal; au-dessus sont des bas-reliefs se rapportant à l'art du chant, à la musique instrumentale, à la poésie et à l'astronomie; des femmes jeunes et gracieuses font de la musique et chantent en compagnie de jeunes hommes. Sur les flancs du vase, dans d'élégants cartouches (1), sont représentés trois sculpteurs copiant une Vénus, un architecte, un géographe et un dessinateur au milieu de fragments antiques. Cette œuvre fut payée 115 livres, selon Dubreuil.

Sans prétendre diminuer le talent de Bontemps, on a des raisons de croire qu'il n'était que l'exécutant, ainsi que pour le tombeau du même roi, aussi à Saint-Denis. Suivant l'organisation du travail à cette époque, on commandait le dessin des œuvres de cette nature, « le pourtraict », à un architecte, à un peintre ou quelquefois à un statuaire; un modelage était exécuté par le sculpteur qui recevait pour cela une rétribution; puis l'on passait un marché avec un praticien qui était chargé de la traduction en pierre ou en marbre. Ainsi on connaît un statuaire, déjà auteur d'autres statues pour les bâtiments royaux, auquel fut confié le soin de modeler certains personnages du tombeau de François Ier par Philibert de l'Orme, lesquels modèles furent ensuite transportés dans l'atelier de Paris, où s'exécutait ce célèbre et beau monument. Ce sont ceux qui furent chargés de la traduction en marbre de ces personnages qui, indiqués par les seuls marchés qui sont généralement connus, ont eu le privilège de voir arriver leur nom à la postérité.

La manière de bâtir les palais, les châteaux et les habitations privées se transforma en Italie à la fin du xve siècle; ce ne furent plus ces allures de forteresses au milieu desquelles se passait l'existence chevaleresque et guerrière des seigneurs féodaux, mais, au contraire, des habitations somptueuses, des châteaux de plaisance dans

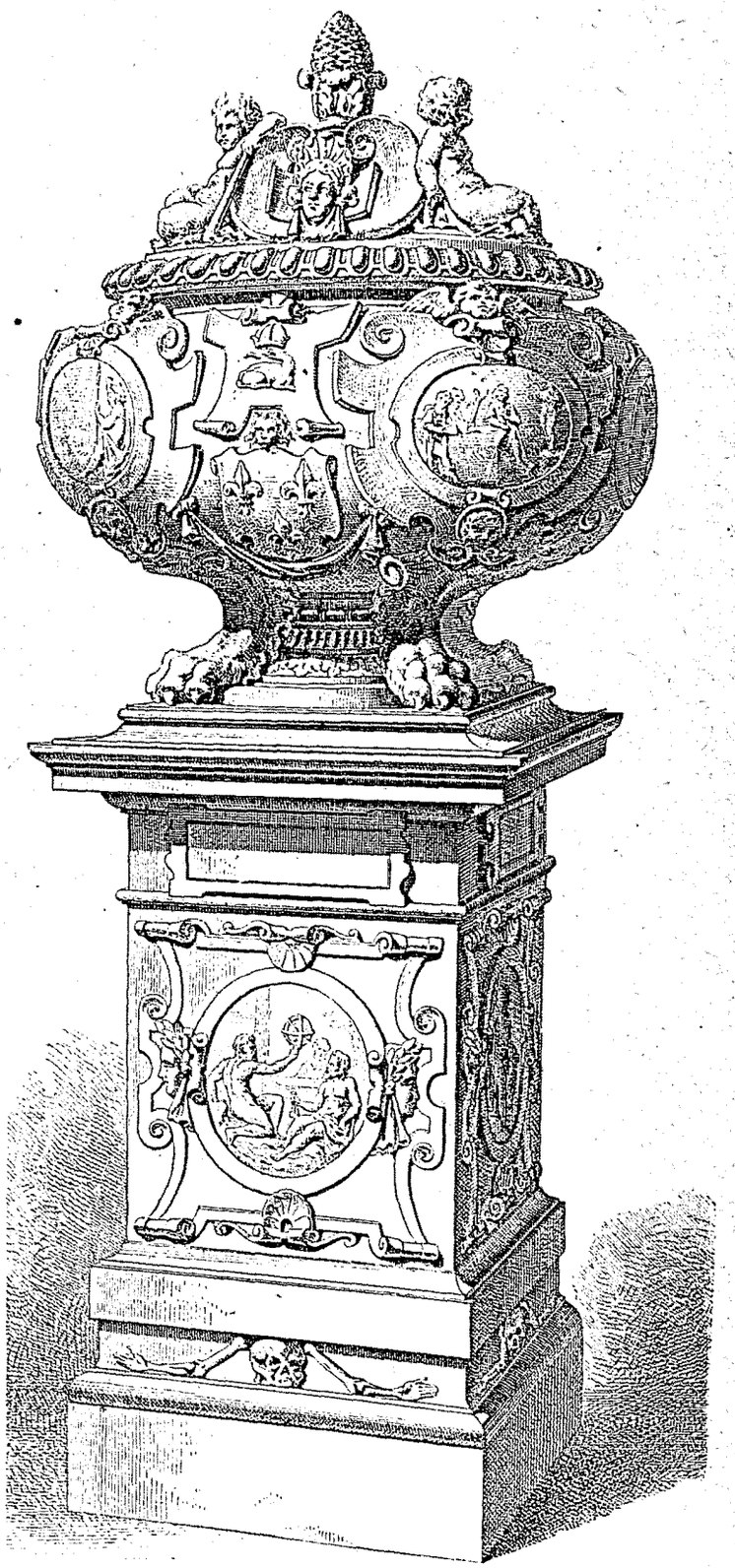


Fig. 906.

(1) *Cartouche*, voir note 2, page 15. On nomme également ainsi les encadrements des xvie, xviie, xviiie siècles, dont les motifs sont composés d'enroulements de cuir ou de papier comme des cornets: *cartoccio, cartocci*. — Voyez aussi page 250, fig. 758.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

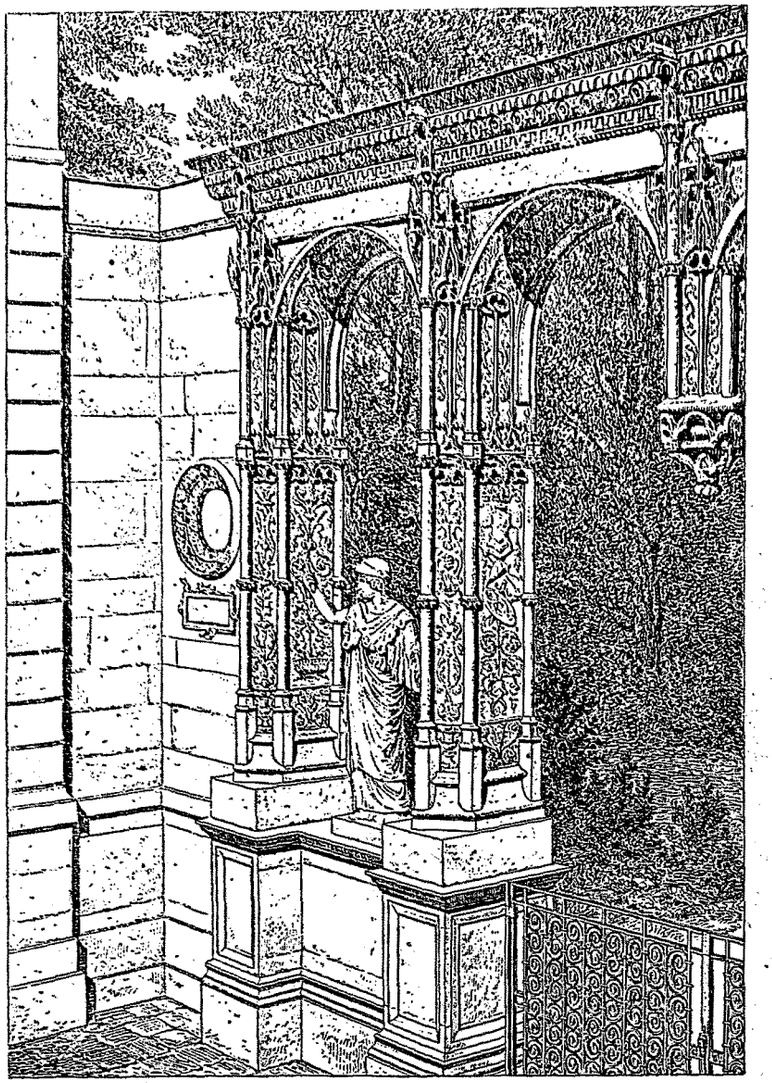


Fig. 907.

lesquels on songeait aux festins et aux fêtes. Tout devint agréable, élégant, et en harmonie avec une vie joyeuse et insouciante, malgré les guerres et les dissensions politiques qui n'avaient pas cessé. Ce mouvement ne se répercute en France que peu à peu; on commence par faire un mélange de la décoration du siècle précédent avec celle imprégnée d'antiquité qui éclot en Italie, de la structure et de la physionomie de forteresse avec des dispositions intérieures plus confortables. On le voit dans la planche 907, qui représente un *fragment du château de Gaillon*, qui appartient au règne de Louis XII, ayant été exécuté par le cardinal Georges d'Amboise. Les maîtres de cette œuvre furent Guillaume Senault, Pierre Fain, Pierre Delorme, Pierre Valence, Antoine Juste et Michel Colombe. Ces débris, recueillis par Alexandre Lenoir, en 1797, sont arrangés au fond de la cour à droite de l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts de Paris; on peut y observer les singuliers ajustements des arcades en plein cintre, de panneaux avec *grottesques* à l'italienne (1), de couronnements de pinacles du xv^e^ siècle français, etc., etc. Ce n'était que le rez-de-chaussée d'un étage composé de fenêtres entre lesquelles se trouvaient des panneaux en grottesques et des médaillons.

Examinons à présent, au point de vue de la disposition générale intérieure, le *plan du château de Chambord* (fig. 908), construit par François I^er^. Avec ses fossés et ses tours aux angles, et son bâtiment principal, placé comme un donjon, c'est une forteresse. Si on étudie la distribution, on ne trouve qu'une série de logements. Au centre du bâtiment principal est un escalier à double révolution qui donne accès à chaque étage dans quatre appartements distincts, dont les salles et cabinets sont agencés sans souci de la courbe des tours avec des cloisons à angle droit. Les toitures, lucarnes et cheminées de ce singulier édifice apparaissent de loin comme une ville entière, chacun de ces détails formant une sorte de petit édifice. C'est avec une impression toute particulière que l'on parcourt ces salles et ces cabinets qui se succèdent à l'infini, montrant leur nudité et leurs fenêtres dépourvues de châssis vitrés. On a pu croire que cet édifice regorgeait de tentures et de meubles merveilleux. C'est une

(1) Voyez plus loin la figure 945.

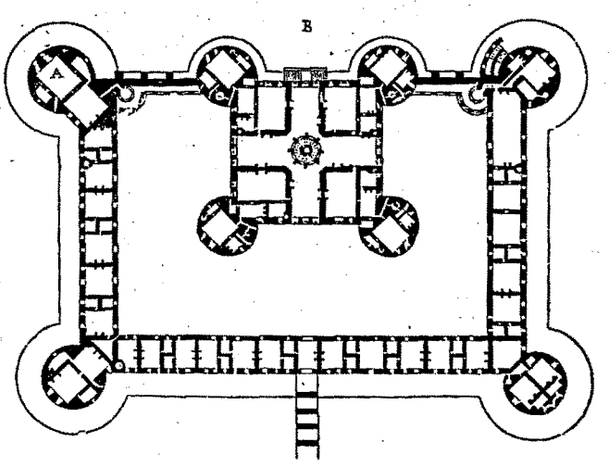


Fig. 908.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

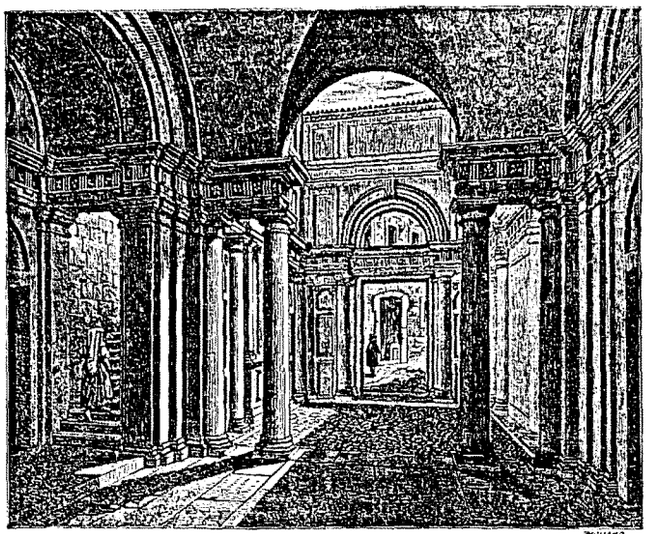


Fig. 909.

erreur; tous ces châteaux, que François I^er avait fait construire, ne se paraient qu'avec un mobilier qui accompagnait la cour dans ses nombreuses pérégrinations; ceux que leur position ou leur charge appelaient à la suivre, s'accomodaient à leurs frais et à leur guise dans l'un de ces appartements séparés qui nous paraissent si nombreux, précisément pour cela. En A était la chapelle; on descendait dans le jardin par le perron B.

Les palais et les maisons importantes affectent, dès le début du XVI^e siècle, en Italie, la forme d'un grand quadrilatère avec cour intérieure à portiques superposés; la décoration architecturale est prodiguée sur la façade pendant que, le plus souvent, les côtés latéraux restent frustes. Les vestibules ainsi que les salons répétés prennent de l'ampleur; les escaliers ne sont plus la vis du Moyen âge qui tenait si peu de place; ils se développent en enfilade des galeries avec des paliers répétés qui ménagent des perspectives d'un grand effet décoratif; la symétrie, ou son aspect réel est toujours observée. On adopte volontiers pour les fenêtres, surtout au début et notamment à Florence et à Venise, la forme de deux arcades géminées, réunies dans une plus grande, tandis que les meneaux à croisillons persistent dans d'autres pays. Plus tard, les fenêtres ont la forme de quadrilatère qu'elles conserveront désormais. Cependant, c'est à tort qu'on se prive de meneaux, parce qu'ils donnent de l'échelle, permettent les châssis solides et multipliés, et qu'en définitive les trop grandes fenêtres qui déparent les façades doivent ensuite être assombries par des systèmes de rideaux. Une seule ordonnance de pilastres ou de colonnes par étage donne de bonnes lignes et accuse la structure. Les pilastres sont enrichis d'abord de panneaux avec ornements et rinceaux comme dans la figure 917. Souvent même on les applique contre une mince colonnette à fuseaux répétés. Plus tard, pour se conformer mieux à l'antiquité, ces panneaux sont rem-

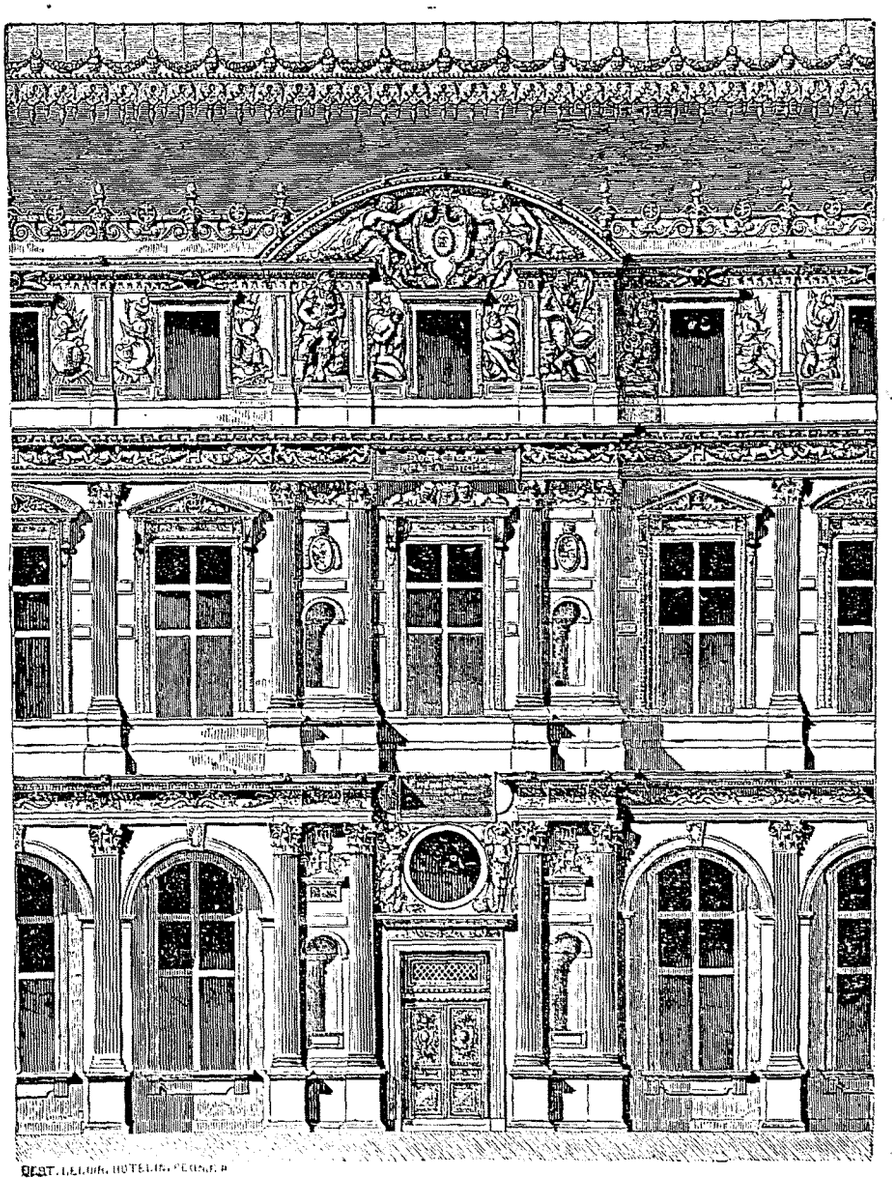


Fig. 910.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

placés par des cannelures en même temps que les chapiteaux variés et fantaisistes cèdent la place à l'ionique et au corinthien purs.

Figure 909; *Intérieur du palais Linote*, à Rome, par Baldazzare Peruzzi, Siennois (1481-1535). Cet homme de mérite, dont les conceptions d'un goût exquis ont marqué dans l'architecture, eut une merveilleuse fécondité et fit même de la peinture décorative.

Pierre Lescot (1515-1578) fut nommé architecte du *Château du Louvre* le 3 août 1546. Dans l'intention de François Ier, le bâtiment devait seulement remplacer l'ancien dans le même périmètre (voyez la figure 568); par conséquent, la partie primitive de l'œuvre célèbre qui nous occupe n'est représentée, à présent, que par le quart environ de la cour actuelle à l'angle sud-ouest. On peut affirmer sans hésitation que l'ordonnance générale adoptée (fig. 910) doit être considérée comme le plus beau type qui existe de l'architecture civile; c'est un rez-

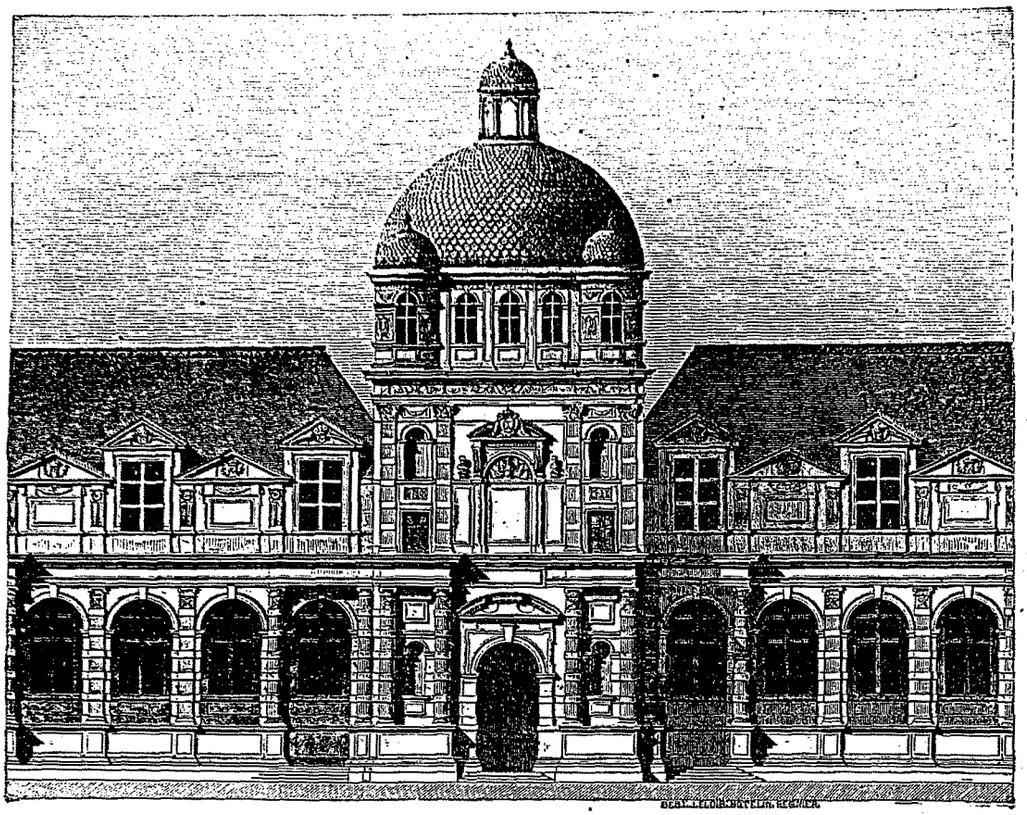


Fig. 913.

de-chaussée partagé en arcades, un premier étage et un attique; les trois avant-corps, par chaque façade, au milieu desquels sont ouvertes les portes, sont surmontés de frontons curvilignes avec sculptures par le sculpteur Paolo Ponzio, Florentin (1500 ou 1505 ?); les œils-de-bœuf sont accompagnés de figures par Jean Goujon (?-1568). Henri II fit achever l'œuvre commencée; ce ne fut que plus tard que l'on prit le parti de quadrupler le périmètre, en plaçant dans chaque milieu de la cour un gros pavillon. La vie de Lescot est peu connue; on doit le placer au rang des architectes les plus habiles de tous les pays, car il a su résoudre avec succès la plus grande difficulté de l'art, en ce sens que ses façades, très riches d'ornements et de statuaire, ne paraissent pas surchargées. Il est regrettable que ses successeurs, en développant son œuvre, aient cru devoir remplacer le deuxième étage en attique par un étage à ordonnance de colonnes sur les façades nord et est.

Il faut placer à côté de Lescot un autre architecte non moins célèbre, Philibert de l'Orme (1510-1570), dont il ne subsiste plus que quelques œuvres : le tombeau de François Ier, à Saint-Denis; une galerie, dans une maison de Lyon; la salle des fêtes, à Fontainebleau; un corps de bâtiment à Chenonceau et ce qui subsiste du château d'Anet, à Anet et à l'École des Beaux-Arts (1).

(1) L'auteur de cet ouvrage, qui a entrepris une biographie de cet artiste, son compatriote, et a rassemblé pour cela, depuis longtemps, une grande quantité de documents, dont beaucoup sont inédits, peu encouragé dans ce travail, n'a publié que le chapitre premier et n'a pas poursuivi.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

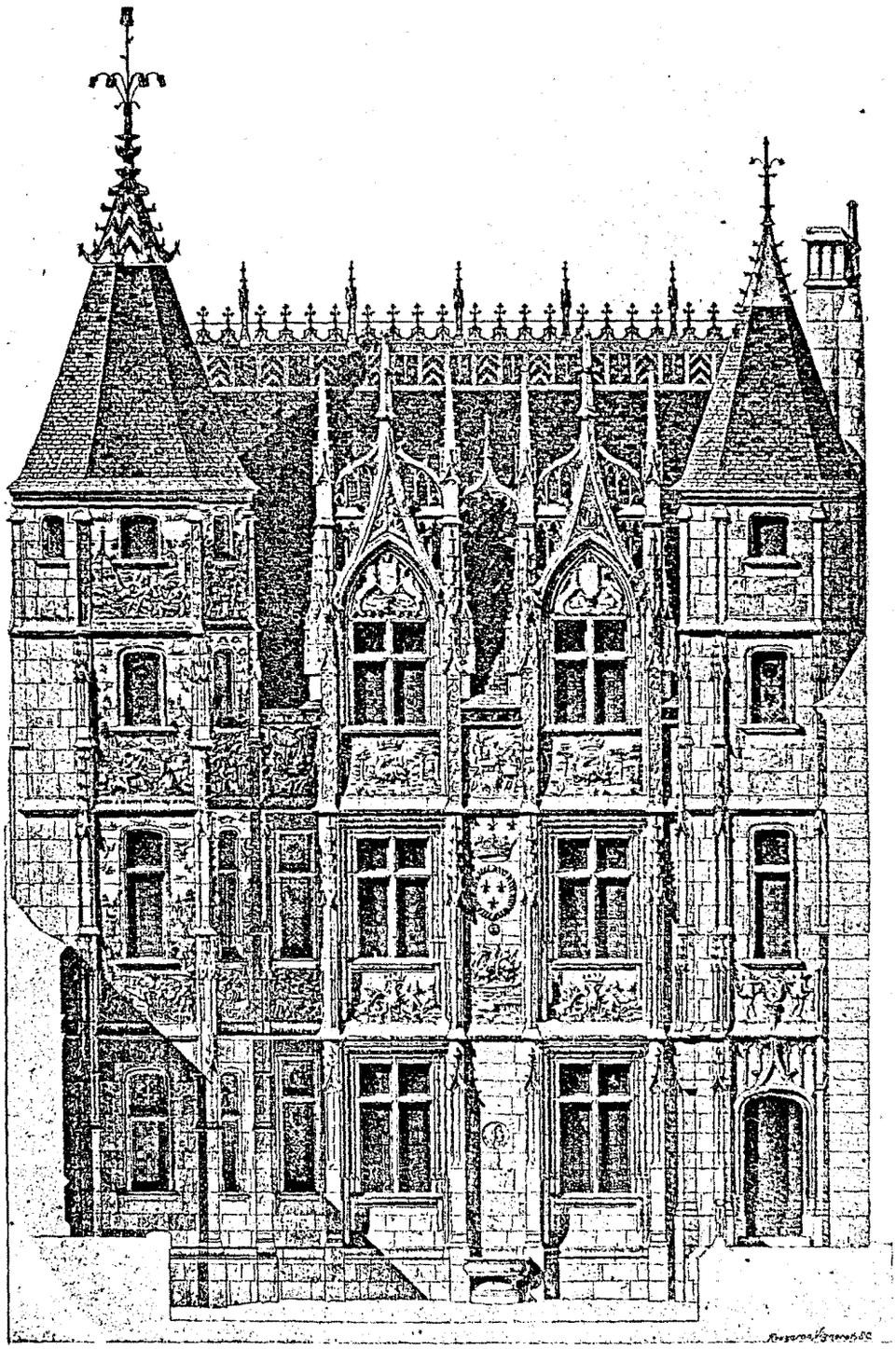


Fig. 911.

Le *palais des Tuileries* (fig. 913), déjà estropié par de maladroites adjonctions, a disparu... C'était une conception excessivement originale que cette demeure qui lui avait été commandée par Catherine de Médicis, après la mort de Henri II. Il est regrettable que la petite portion qui en avait été exécutée, ait subi ainsi les atteintes des hommes. On sait que la célèbre princesse n'avait pas manqué d'imposer ses conseils, et c'eût été sans doute, dans un sens peut-être plus monumental, une œuvre aussi curieuse que le château d'Anet, où le maître avait suivi les inspirations et

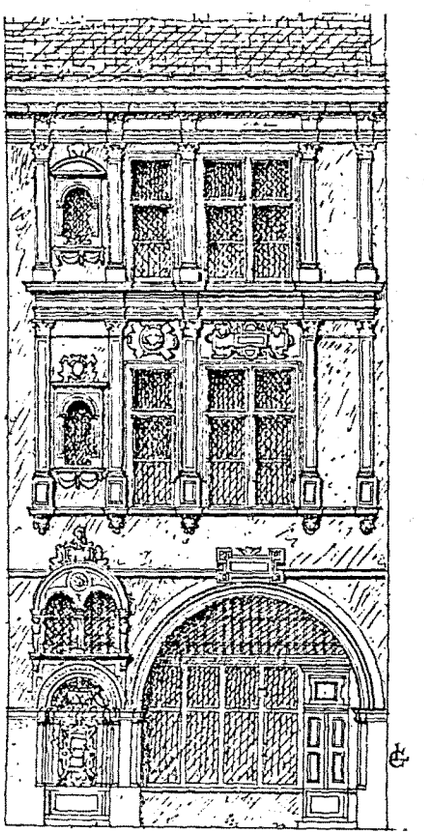


Fig. 912.

les goûts de Diane de Poitiers. On voit par la figure 913 que, très probablement, Philibert de l'Orme n'entendait faire qu'un rez-de-chaussée avec pavillons comportant un premier étage, de distance en distance (1). Tout en puisant, avec un goût exquis, dans l'antique qu'il avait étudié et mesuré à Rome dans ses premières années, cet architecte est toujours resté constructeur habile, comme les vieux

(1) Des plans ont été conservés dans *Les plus excellents Bastiments de France* par du Cerceau; ce sont, peut-être, ceux de Jean Bullant (?-1578) qui succéda à de l'Orme dans la direction des travaux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

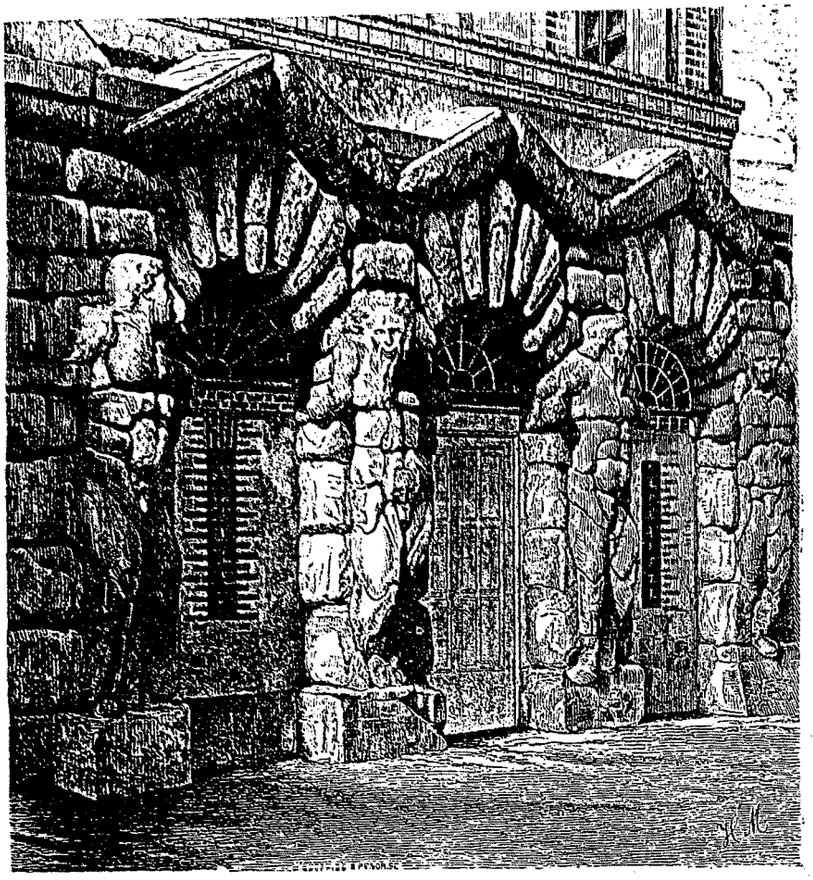


Fig. 914.

maîtres de l'œuvre, et, par-dessus tout, bien français. Il lutta constamment contre les Italiens, dont il n'approuvait pas le tempérament, trop porté du côté de l'aspect purement décoratif. C'est un point mystérieux de sa vie, qu'après avoir été maître général et absolu des bâtiments royaux pendant tout le règne de Henri II et favori de Diane de Poitiers, il se vit renversé et calomnié par les artistes italiens à l'avènement de François II, et soutenu seulement par Catherine de Médicis, qui semblait avoir bien des raisons de le laisser tomber aussi. Dans tous les cas, ce fait est tout à l'éloge de l'artiste.

Les constructions civiles offrent au commencement du XVIe siècle les mêmes mélanges d'art ogival et de détails du renouvellement; on le constate dans le célèbre *hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen*, dont on donne la façade principale (fig. 911). Cet hôtel fut construit de 1515 à 1547; la galerie du midi offre des sculptures représentant l'entrevue de Henri VIII et de François Ier au camp du Drap d'or. Plus tard, ainsi qu'on le constate dans une *maison à Orléans*, tout en gardant les dispositions habituelles et les fenêtres à meneaux, la transformation est complète (fig. 912). Observer avec quelle adresse on a accusé la partie à gauche qui surmonte la porte d'entrée; l'ouverture du magasin au rez-de-chaussée est surmontée de trois divisions formées par des pilastres, au milieu desquels est une fenêtre plus grande.

Quoique les écrivains ne soient pas toujours d'accord sur les attributions, parce que souvent certaines parties d'édifices ont été remaniées et qu'il en résulte une certaine indécision, on doit considérer comme l'œuvre du Bolonais Sebastiano Serlio (1475-1554), la façade d'une grotte ou *bains de François Ier au château de Fontainebleau*, qui existe encore; on y voit (fig. 914) une architecture de gros bossages avec colossales figures taillées en fort relief, dans le genre dit rustique, familier à cet artiste que nous avons eu occasion de citer (page 320 et note 1). Il fut un de ceux que François Ier attira en France et qui n'y trouvèrent en définitive que misère, chagrins et dégoûts.

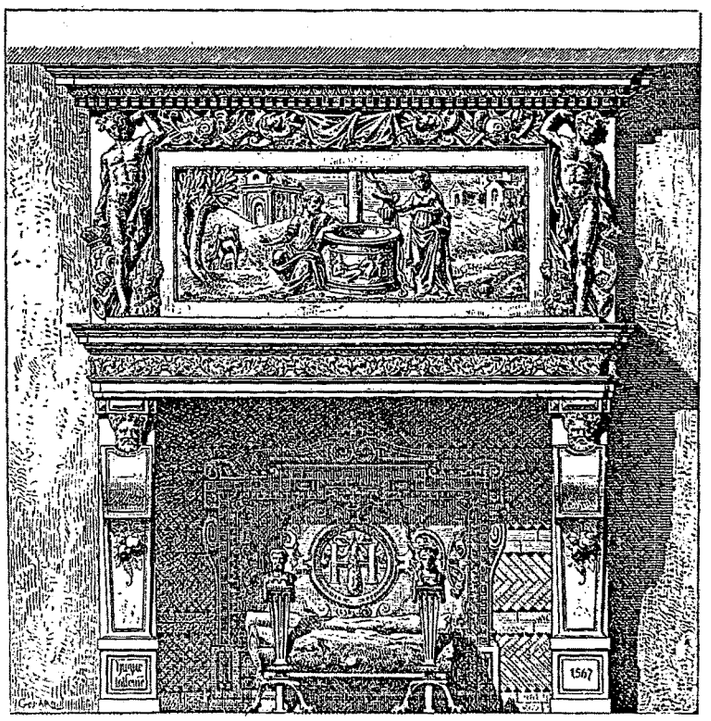


Fig. 915.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

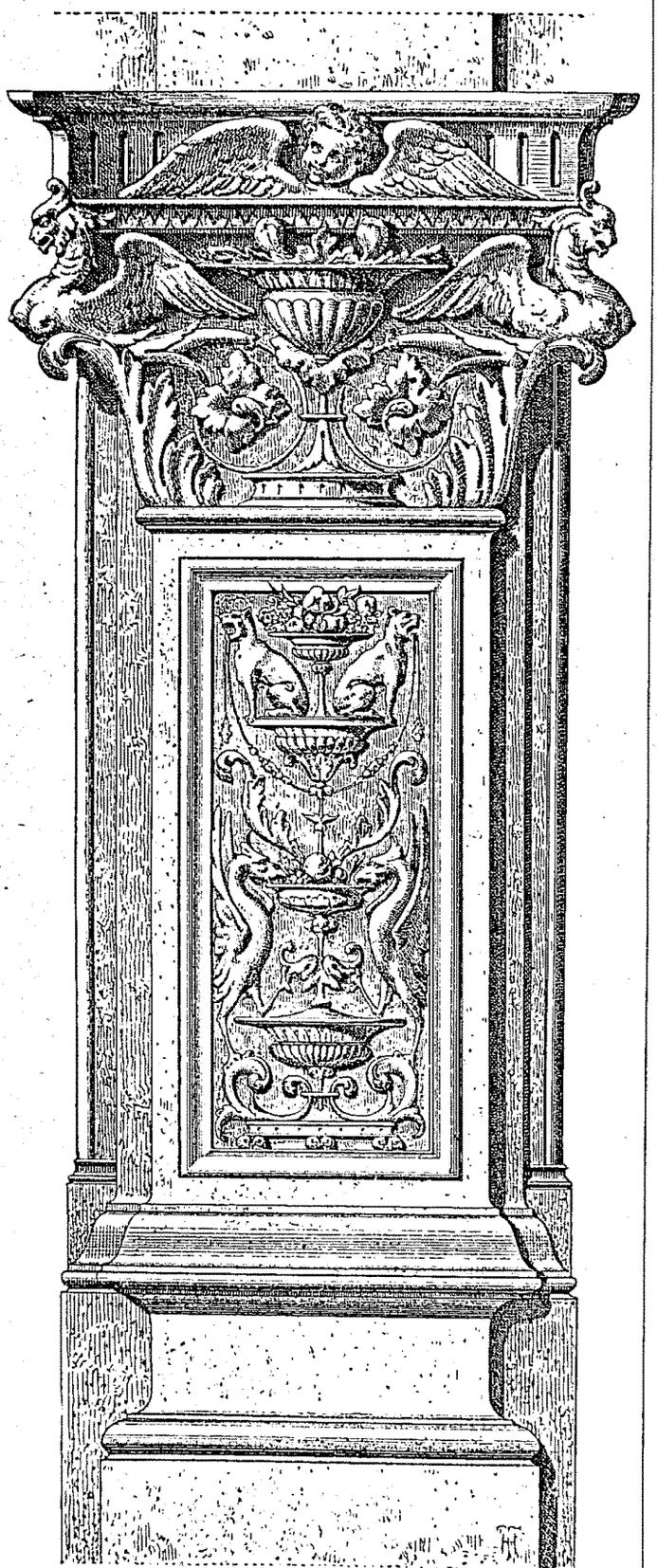


Fig. 916.

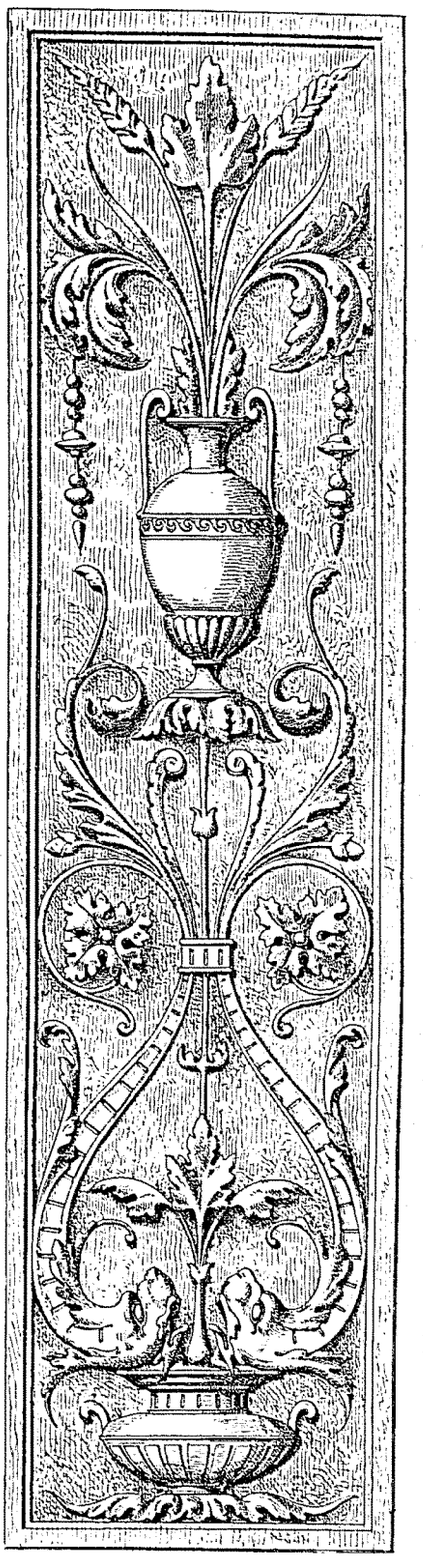


Fig. 917.

En rivalité entre eux et avec les Français, c'était constamment une lutte d'influence dont il n'est sorti que peu, très peu d'œuvres importantes. Puis, c'était le moment où l'art italien versait dans une exagération et dans

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 918.

un convenu qui devaient amener la décadence, tandis qu'en France on en était encore au renouvellement de l'art. Il entrait trop de politique dans le système de François Ier, d'amener ainsi en France tous ces artistes italiens, pour qu'il pût avoir le soin de leur faire à tous une grande position et de les défendre de la jalousie naturelle des artistes français.

Figure 915 : *cheminée en pierre*, au musée de Cluny, provenant de Châlons-sur-Marne, exécutée, en 1562, par Hugues Lallemant. Le sujet principal, le Christ à la fontaine, est entouré de génies et de trophées d'armes. *Plaque de cheminée* provenant de La Charité-sur-Loire (Nièvre) et *landiers* à chenets.

Cette composition indique comment les formes s'alourdissent, en France, en cherchant la grandeur, vers le dernier quart du XVIe siècle, la disposition générale restant ce qu'elle était au XVe siècle et au commencement du XVIe.

Étudions à présent quelques détails décoratifs (*Fig.* 916 et 917), qui proviennent de l'*église Saint-Jacques, à Dieppe*. La première est un pilastre qui montre un de ces chapiteaux composés qui caractérisèrent la première période de renouvellement, et qui s'agence de manière à couronner une sorte de pilier ; les *grottesques* des panneaux sont d'un arrangement maladroit et novice. Ceux de la seconde

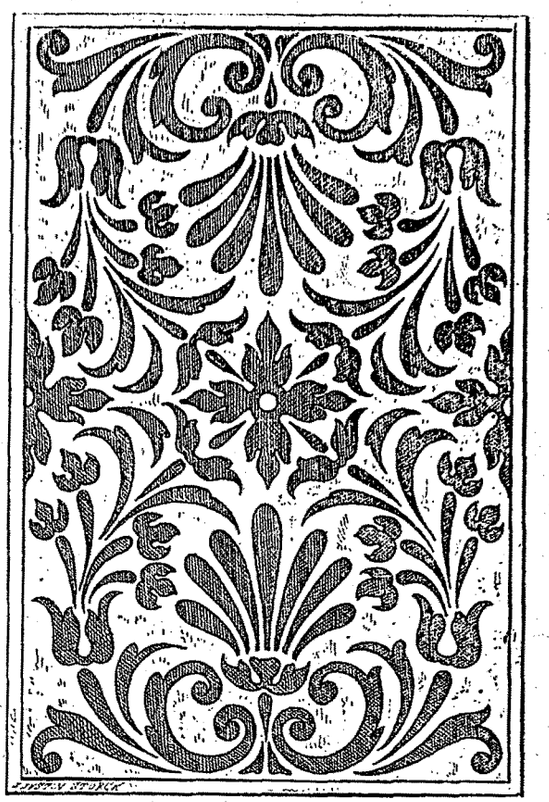


Fig. 919.

figure sont beaucoup mieux conçus ; ils sont un exemple du thème le plus commun de ce genre de décoration, savoir : un vase au départ d'où s'élève une tige centrale et contre laquelle s'adossent deux mouvements de recourbées enroulées en sens inverse (voyez la note 2 de la page 11). La partie inférieure s'amortit par une sorte de tête de chien contre laquelle s'ajustent deux feuilles d'acanthe qui soutiennent le mouvement et garnissent en même temps la partie supérieure, qui se termine en rinceau avec volute ; quant à la tige, elle soutient encore un autre vase, puis un épanouissement de feuillages et d'épis. Figure 918 : *grottesques en marbre blanc de l'escalier des géants au palais des doges, à Venise*. Le caractère de l'arrangement est dans un esprit particulier ; ce sont des motifs de *culs-de-lampe* (1) supportant des bustes et une

(1) *Cul-de-lampe*, motif d'ornementation en forme de cône renversé.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

couronne au milieu, avec le *lion de Saint-Marc*, appendus par le haut et un système ingénieux de *rubans* gracieusement noués. Figure 919 : *gravure sur des pierres tombales au Campo-Santo de Pise*. On retrouve ici une

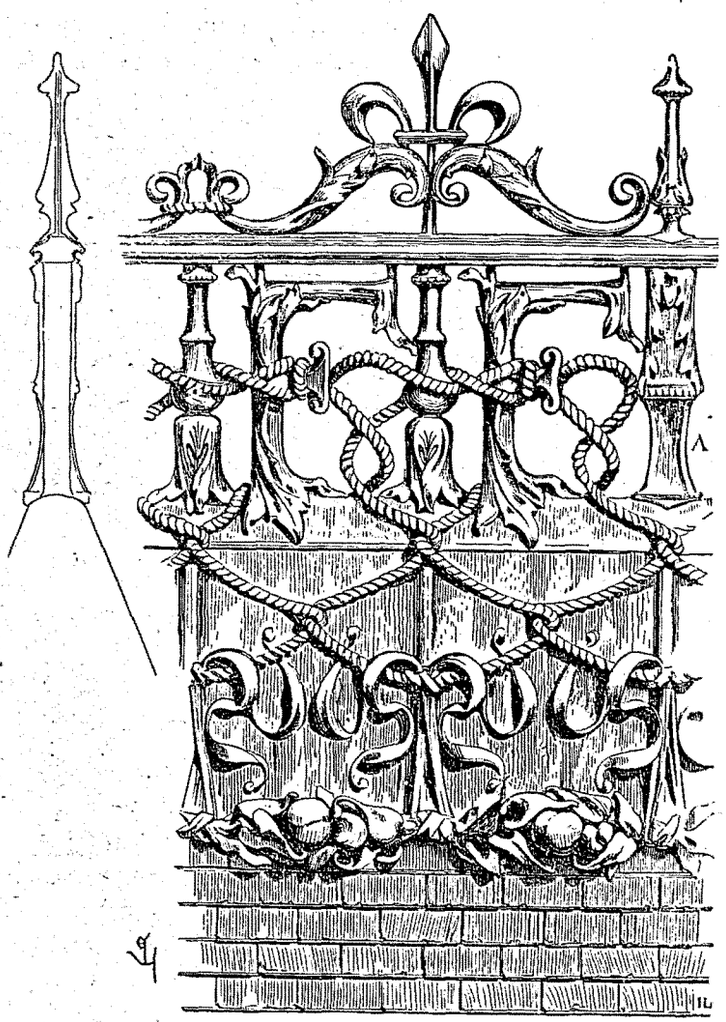


Fig. 920 (1).

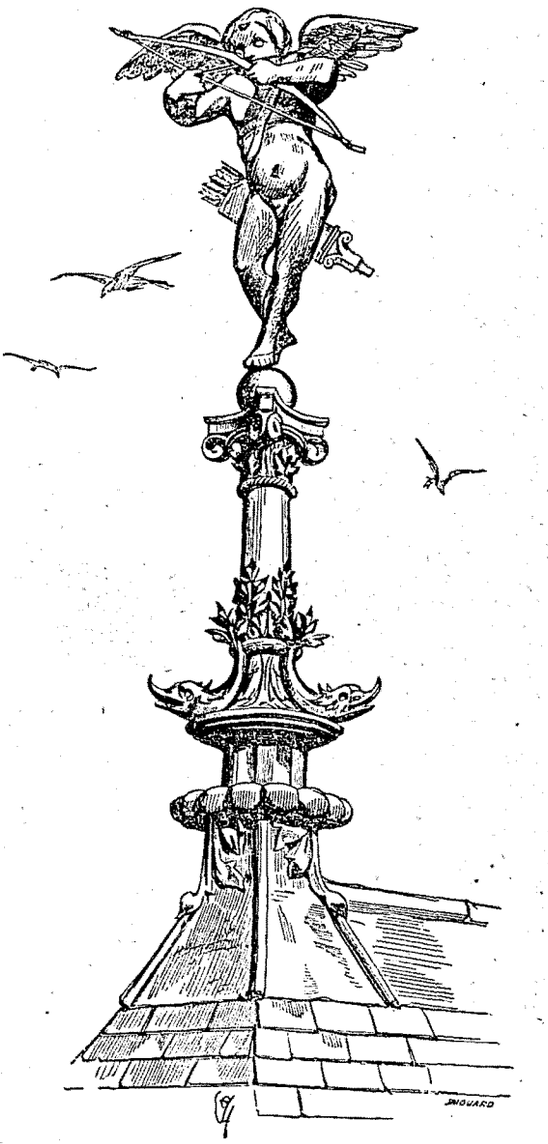


Fig. 922.

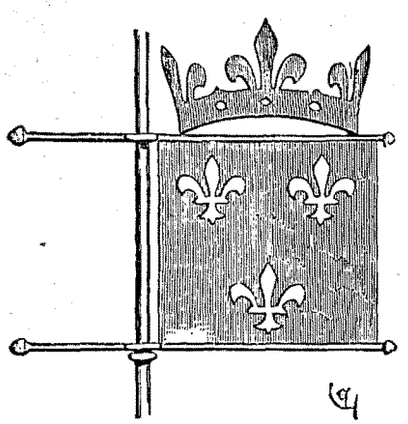


Fig. 921.

sorte de palmette agencée sur un culot soutenu par deux mouvements de recourbées enroulées en sens opposé, qui se rejoignent au centre sur une rosace à quatre systèmes de découpures. Les remplissages se composent de culots dont les types montrent cette contexture si habituelle dans l'ornement qui, pointue au départ, s'élargit un peu et se termine en s'arrondissant.

Fig. 920 : *crête de couronnement au château de Blois*. Figure 921 : *girouette au château d'Amboise*. Figure 922 : *épi à la cathédrale d'Amiens*. Ces trois types indiquent le soin avec lequel l'ornementation des toitures, déjà pratiquée aux siècles précédents, avait été poursuivie. Ce fut par une singulière erreur, qu'avec le retour momentané vers des ordonnances prétendues antiques, on s'efforça de faire disparaître la toiture derrière des attiques ou des balustrades. Un édifice n'est réellement terminé que lorsqu'il accuse cette partie si indispensable de sa structure. On s'explique les terrasses dans les pays très chauds ; elles sont un non-sens dans tous les autres.

(1) Les trois figures 920, 921 et 922 sont empruntées à Viollet-le-Duc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Remarquer avec quelle adresse on a utilisé dans le type 920 en A, les montants essentiels à la construction de cette crête et le parti décoratif tiré des initiales de François Ier. Les girouettes ont généralement la forme carrée du type 921, parce que, en outre de leur utilité, elles représentent une sorte de bannière. Certainement cet Amour qui ajuste sa flèche n'est pas précisément de mise dans un édifice religieux ; la mythologie avait alors envahi l'art dans toutes ses expressions.

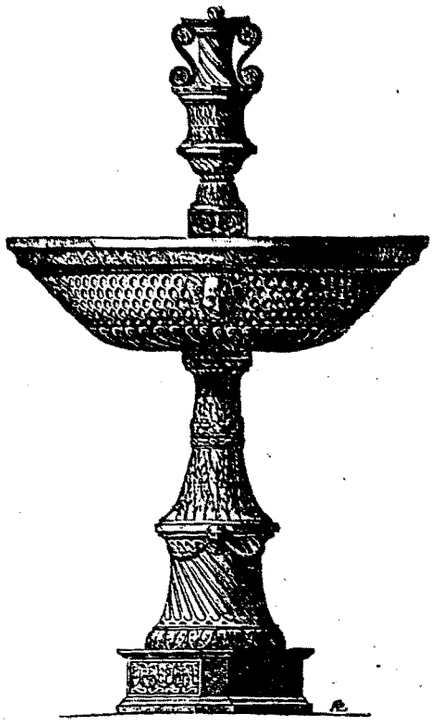


Fig. 923.

Figure 923 : *fontaine du château de Gaillon*, en marbre, actuellement au Louvre. Ce morceau de sculpture décorative est d'un goût exquis et d'une proportion parfaite. A l'examiner avec soin, on se demanderait volontiers s'il n'est pas l'œuvre d'un artiste de l'antiquité. Cette œuvre, recueillie par Alexandre Lenoir et placée par lui au musée des Petits-Augustins, fut envoyée au Louvre au moment de la dispersion du musée des Monuments français en 1815. On pourrait multiplier les exemples de monuments analogues où l'on trouve toujours une idée originale et simple mise en œuvre avec un art ingénieux. Un des plus importants est la *fontaine* qui se voit encore sur la place Victor-Emmanuel, ancienne Piazza Maggiore, à *Bologne*. Elle fut exécutée par *Laureti* et surmontée d'une statue de Neptune par Giovanni da Bologna ou Giambologna, dit *Jean de Douai* (1524-1608) en 1564 ; elle coûta 70,000 écus d'or ; tous les accessoires sont allégoriques à Neptune. Bien qu'il y ait dans cette composition la boursouflure et le maniérisme qui se produisaient déjà en Italie, il est incontestable qu'elle est d'un aspect monumental et d'une heureuse proportion.

Signalons quelques œuvres importantes d'architecture de cette période, en outre de celles déjà citées ; en Italie, le château de Caprarole et l'église du *Gesù*, à Rome, par

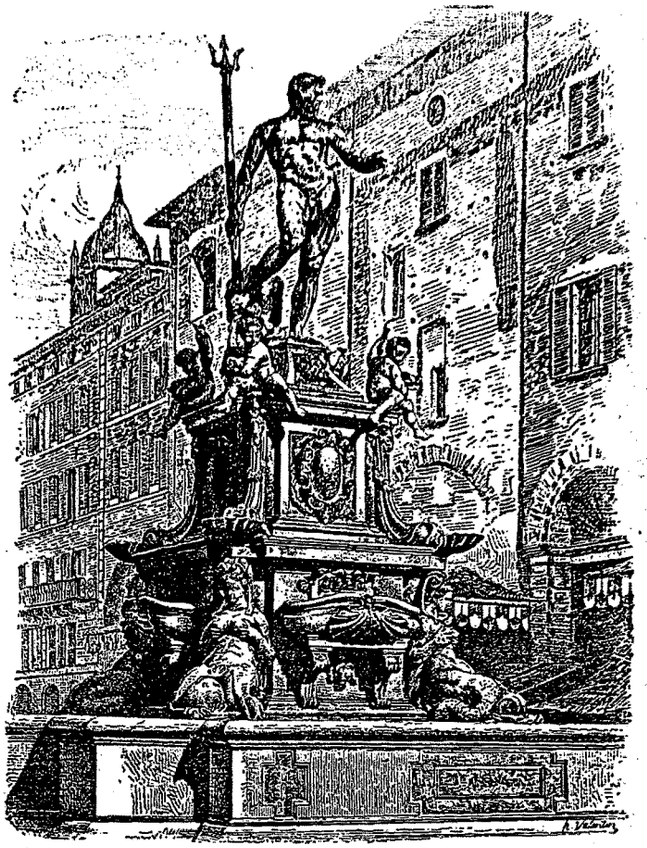


Fig. 924.

Vignole ; les palais Strozzi, des Offices et Pitti, à Florence ; la basilique de Vicence par Andrea Palladio (1518-1580) ; la loge de la tour Saint-Marc, par Sansovino ; les Procuraties, la cour du Palais des Doges, le palais Grimani, l'église de Saint-Georges le Majeur par Palladio, celle du Rédempteur, commencée par le même et finie par Vincenzo Scamozzi (1552-1616), le tombeau du doge Vendramini à Venise, etc., etc. En France, le château de Saint-Germain près Paris ; le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis ; le château de Blois ; l'abside de Saint-Pierre, à Caen ; la façade de l'église Saint-Michel, à Dijon ; l'église de Gisors ; le jubé de l'église de la Magdeleine, à Troyes ; le château de Fontainebleau ; l'Hôtel de Ville de Paris, etc., etc.

En Allemagne et dans les Pays-Bas : le château

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'Heidelberg ; le palais épiscopal de Liège ; l'Hôtel de Ville d'Anvers, etc., etc.

En Angleterre : Longleat House, par Giovanni di Padua, et Wollaton House, etc., etc

En Espagne : le palais de Charles-Quint à Grenade, par Alonzo Berruguete(1480-1561) ; l'Escurial, par Juan de Herrera, etc., etc.



Fig. 925.

On a vu Michel-Ange architecte; il faut l'étudier dans la statuaire, cette autre expression de l'art qui est peut-être celle où il a excellé (1). A Saint-Pierre ès Liens (S.-Pietro in Vincoli), à Rome, on admire la statue de *Moïse* (fig. 925), de proportions colossales, mais qui avait été faite pour être vue à une certaine hauteur, du *mausolée de Jules II*. L'histoire de ce monument serait celle des entraves, des dégoûts et des fatigues de toutes sortes qui atteignent les artistes, même les plus célèbres. Conçu en 1504, poursuivi sans qu'on sache bien dans quelle église on le placera, modifié dans ses formes, il n'est laissé au libre sentiment du maître que le 20 août 1542, et encore, ce ne sera qu'en 1550 que le Moïse, resté dans l'atelier, quoique terminé, pourra être mis en place!

L'ensemble de la statue est d'une proportion hors nature, d'une vigueur étrange et d'un effet saisissant. Il n'a jamais existé d'être pareil : la barbe est démesurée; le front est bas et étroit pour la face trop petite; les bras sont énormes, avec des veines très indiquées, ainsi que celles des mains; le torse est gigantesque; la draperie couvrant un genou, devenu si fameux, est impossible. S'il se levait, comme dit Taine, quel geste, quelle voix de lion!

(1) C'était aussi son art de prédilection; il a écrit ces vers :

Molto diletto al gusto intero e sano
L'opera della prim' arte n'assembra
I volti e gli atti e con più vive membra
Di cera, o terra, o pietra un corpo humano ..

Un autre monument décoré de statues, et resté inachevé, par le grand artiste, est la nouvelle sacristie de San-Lorenzo à Florence, et les mausolées des Médicis. Qui n'a entendu parler de la statue de Laurent « il Pensiero ». (Voyez fig. 1106.) Au-dessous est le sarcophage avec les figures du *Crépuscule* et de *l'Aurore*; vis-à-vis est le mausolée de Julien avec les figures du *Jour* et de la *Nuit* (fig. 926). En réponse à des vers que J.-B. Strozzi inscrivit sur cette dernière, le maître répondit, faisant allusion à la liberté de sa patrie opprimée :

Grato mi e'l sonno e più l'esser di sasso
Mentre che'l danno e la vergogna dura :
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar; deh! parla basso.

Simple construction carrée surmontée d'une coupole, et faisant pendant à la vieille sacristie, par Brunellesco est l'édifice où, contre les murs, sont placés des sarcophages, sur les couvercles desquels sont les figures dont nous avons parlé; au-dessus et entre elles, sur un plan reculé, au bord d'une niche creusée dans le mur, sont des personnages assis. L'idée est simple comme composition; mais il a passé comme un souffle d'une conception surnaturelle dans ces grands corps allongés, aux membres inférieurs ramenés les uns sur les autres par des actions brusques et raccourcies, d'une nudité désespérée, aux poses violentes, où l'on sent la gêne que s'est imposée le maître pour faire entrer ses personnages dans un bloc de marbre dont il a fixé d'avance la silhouette. Il passe dans ces figures les traces des passions qui animaient alors le grand artiste; ce n'est pas

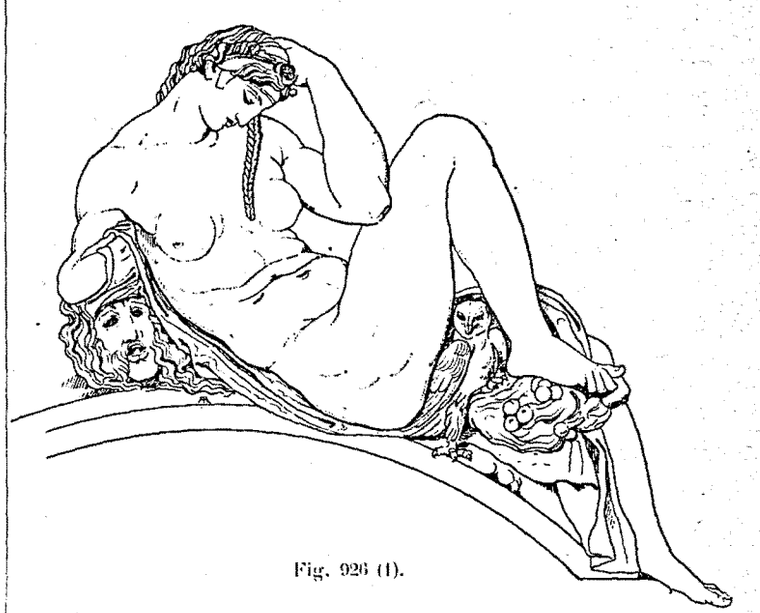


Fig. 926 (1).

(1) A. Reveil, auquel est empruntée cette figure, a gravé ce motif en sens inverse.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

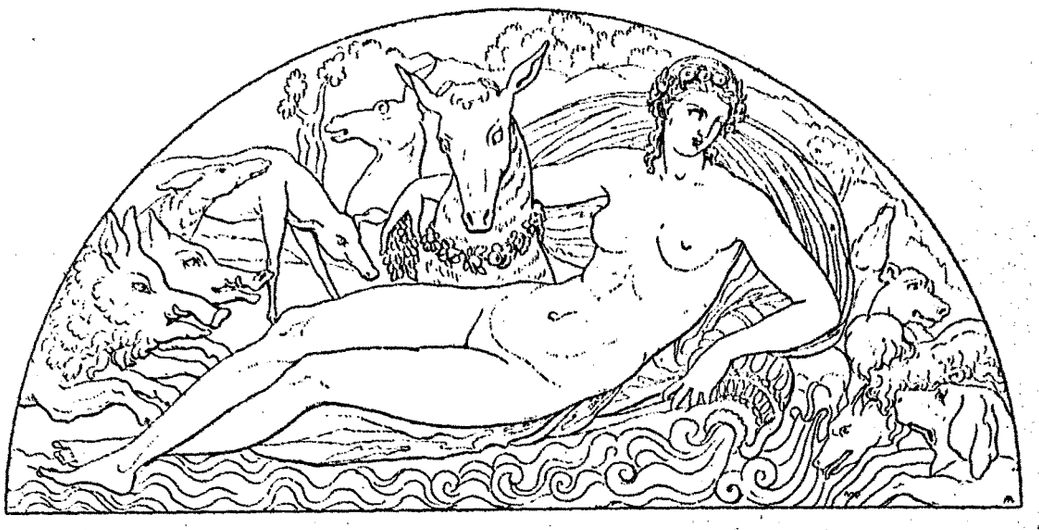


Fig. 927.

seulement de la statuaire, c'est aussi de la poésie. Cette grande leçon de l'idée réalisée en marbre, à même du coup de ciseau, par des formes à la fois naturalistes et immatériellement traduites, n'a pas été souvent comprise; et pourtant, c'est l'art comme il doit être toujours, poursuivant son but si élevé; sans idée première, sans pensée, il n'est plus qu'une patiente imitation de la nature.



Fig. 928.

S'il fallait l'en croire lui-même, Benvenuto Cellini (1500-1572) était le plus grand artiste de son temps; fort méchant homme, arrogant, cynique, il faut aussi ne pas lui refuser du talent essentiellement décoratif, qui s'appliqua surtout aux ouvrages d'orfèvrerie et de fonte. Accueilli en France par François Ier, il exécuta, pour la porte dorée de Fontainebleau (1), une *Nymphe enlaçant un cerf* (fig. 927); c'est ce qui explique la forme circulaire de ce bronze, qui fut, plus tard, donné par Henri II à Diane de Poitiers. Philibert de l'Orme en fit le motif principal de la porte d'entrée du château d'Anet. Jean Goujon (?-1568) est le représentant de la sculpture française du xvie siècle; ses œuvres sont partout le complément décoratif d'un ensemble voulu: au Louvre, au château d'Anet, à l'hôtel Carnavalet.

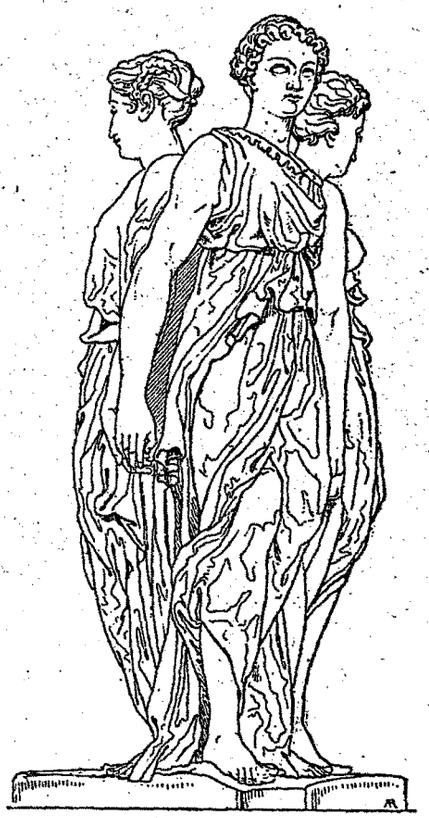


Fig. 929.

(1) Les deux satyres que Cellini fit en même temps, lesquels ne furent pas non plus mis en place, servirent à la décoration de la grande cheminée de la salle des fêtes de Fontainebleau par Philibert de l'Orme; mais lors de la Révolution, ils ont été fondus.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

C'est le petit monument de la *Fontaine des Innocents* qui a le plus popularisé ce statuaire, par cette série de *nymphes* debout entres les pilastres (fig. 928), élancées,



Fig. 930.

vêtues de draperies légères, gracieuses et fort à l'aise, exécutées avec si peu de saillie. Un autre artiste français, bien connu par ses figures dites des *Trois Grâces*, c'est Germain Pilon (1515-1590). Trois figures debout et drapées, dignes et campées avec une gracieuse allure, supportent une urne en bronze renfermant le cœur de Henri II (fig. 929). Le piédestal est une œuvre d'un caractère qui se rapproche de très près de celui de l'urne, que l'on a donnée figure 906. On regrette de ne pouvoir le montrer, ainsi que l'urne placée sur la tête des figures.



Fig. 931.

Citons enfin comme ayant produit des œuvres qui ont marqué dans l'histoire de la statuaire : Ligier Richier (avant 1523, après 1544), auteur d'ouvrages estimés; Barthélemy Prieur (1550-1590); Alonzo y Gonzalès Berruguete (1480-1550), architecte, statuaire et peintre, et



Fig. 932.



Fig. 933.



Fig. 934.

enfin la famille des Vischer, à laquelle on doit le tombeau de saint Sébald à Nuremberg, terminé en 1519.

Figure 930 : *Alphonse Ier d'Este*, troisième duc de Ferrare, fils aîné d'Hercule Ier, né en 1476, duc de Ferrare en 1505, mort en 1534, par Niccolo di Forzore Spinelli, dit Niccolo Fiorentino. Figure 931 : *Marie Tudor*, reine d'Angleterre, de France et d'Écosse, protectrice de la Foi. Marie Tudor, deuxième femme de Philippe II, née en 1516, reine d'Angleterre en 1553, mariée en 1554, est morte en 1558. Cette pièce est par Jacopo da Trezzo, sculpteur, graveur en pierres fines et médailleur milanais; ses médailles vont de 1552 à 1578; il est mort en 1589, à Madrid. Figure 932 : *Amalie Puceri*; or; travail italien. Figure 933 : *Vittoria Colonna di Avala*, poète et l'une des femmes illustres de l'Italie, objet de l'amour platonique de Michel-Ange (1490-1547); travail italien.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 935.



Fig. 936.



Fig. 939.

Figure 934 : *Charles-Quint*, 1537, par Heinrich Reitz, orfèvre de Leipzig. Figure 935 : *Maximilien Ier*, empereur d'Allemagne, mort en 1519; travail allemand. Figure 936 : *Ferdinand de Gonzague*, général en chef des armées de Charles-Quint. Figures 937 et 938 : médailles allemandes. Figure 939 : fonte, puis la médaille-portrait, et rentrer la fabrication entre les mains des graveurs-monnayeurs. Mais le procédé de la gravure d'un coin exige la plus grande habileté et ne souffre pas de médiocrité. Les artistes médailleurs allemands ont beaucoup produit; ils ne recherchèrent pas la beauté et l'allure idéales. Ils se sont attachés à un réalisme vigoureux et naïf qui, sans tomber dans la trivialité, ne manque pas de grandeur; l'expression des physionomies est rendue d'une manière saisissante.



Fig. 937.



Fig. 938.

Philibert le Beau, duc de Savoie, et *Marguerite d'Autriche*, par Jehan Marende, orfèvre, établi à Bourg en Bresse; médaille offerte par la ville à leur entrée en 1502. Figure 940 : *Claire de Gonzague*, comtesse de Montpensier et Dauphiné; travail français.



Fig. 940.

La médaille et le médaillon étaient à cette époque une mode très répandue; c'est ce qui en explique la grande quantité. Obtenus d'abord par le procédé de la fonte, les peintres ou les sculpteurs pouvaient en produire sans connaître l'art du monnayeur. Dans la seconde moitié du xvie siècle, les procédés mécaniques perfectionnés firent abandonner la



Fig. 941.

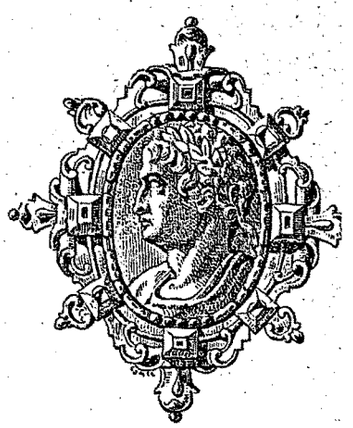


Fig. 942.

Figures 941 et 942 : *Camées de la Bibliothèque nationale* représentant, l'un, une tête d'empereur romain, et l'autre, une tête d'impératrice, dans des montures du xvie siècle; ces camées ne sont pas antiques. On distingue dans la gravure en pierres fines, ou *glyptique*, les *intailles*, ou pierres gravées en creux, et les *camées* (1), ou *gemmes*, dans lesquels les sujets sont en relief. On emploie ordinairement l'agate, pierre fine quartzeuse très dure et en partie transparente, dont le nom vient du fleuve *Achates* (le Drillo) en Sicile, où elle se trouvait

(1) *Camée*, de camaïeu ou effet de peinture monochrome.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

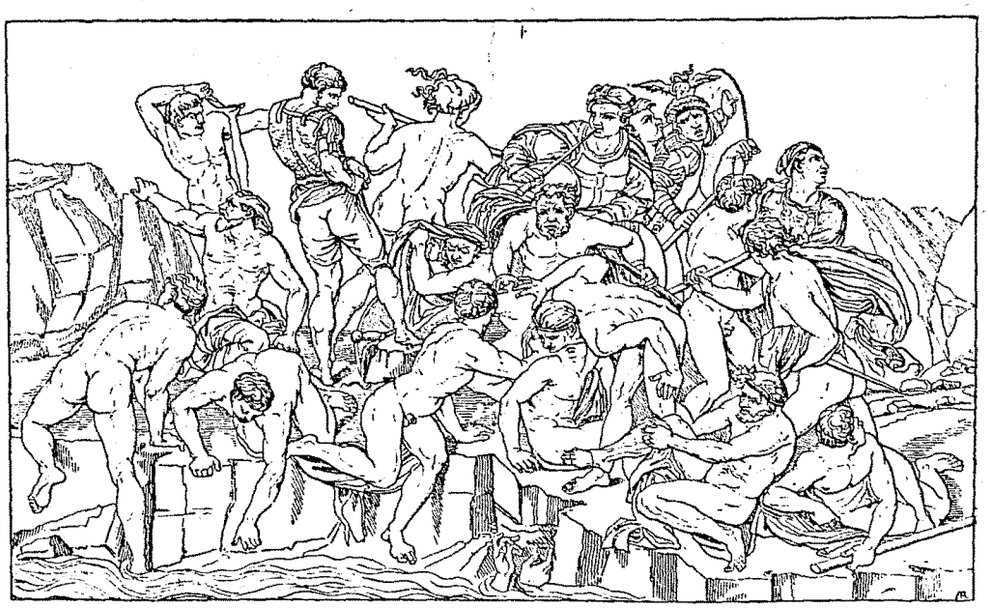


Fig. 943.

en abondance. On distingue les agates par leur couleur et par les couches concentriques qui les divisent. Quand les couches sont nombreuses et bien blanches dans une pâte jaunâtre, c'est l'*onyx;* quand la pierre est rouge cerise, unie et presque transparente, c'est la *cornaline;* si elle est rouge orangé, *sardoine;* bleu de ciel, *saphirine;* vert pomme, *chrysoprase;* vert foncé, *héliotrope;* blanc laiteux et légèrement bleuâtre, *calcédoine;* à couches circulaires, *agate œillée;* mêlée de jaspe, *agate jaspée;* celle qui offre dans l'intérieur de sa pâte une représentation d'herbes et de mousse, *agate herborisée* ou *arborisée.* On emploie aussi le *jaspe,* le *lapis-lazuli,* la *malachite,* la *turquoise,* l'*aigue-marine,* l'*améthyste,* l'*aventurine,* le *grenat,* le *cristal de roche,* le *jade,* la *serpentine,* la *nacre de perle* ou certains *coquillages* qui imitent l'onyx. La gravure s'opère à l'aide de la pointe (diamant) du tourel et de la bouterolle, (le *ferrum refusum* des anciens). Les graveurs s'arrangent pour utiliser les diverses couches, afin de détacher en silhouette certaines figures sur un fond teinté : par exemple, une nuance incarnat pour les chairs, les taches, les veines colorées; l'inégalité des couches pour les vêtements et les accessoires. Les anciens se servaient volontiers de la couleur des gemmes pour maintenir à chaque divinité le caractère et l'aspect qui lui étaient propres : l'aigue-marine à Amphitrite, à Neptune, aux Tritons; l'améthyste à Bacchus, etc., etc.

Le plus grand des maîtres connus, Michel-Ange, caractérisé déjà comme architecte et comme statuaire, s'impose encore comme peintre. Le pape Jules II le chargea de peindre à la fresque la *voûte de la chapelle Sixtine;* il accepta, quoique ignorant les procédés. C'est la plus grande page décorative que l'on connaisse, si l'on songe bien qu'elle ne prend sa valeur que par la peinture, puisque sa forme architecturale, qui existait déjà, ne comptait qu'une série de pénétrations produites dans une grande voûte; les murs étaient peints; dans la voûte, rien. Il y établit, avec le pinceau, des reliefs et des profondeurs dans une unité tranquille et sans dorures.

Il faudrait un livre entier pour décrire cet immense poème, puisé dans des sujets empruntés à la Genèse, soutenu dans les pendentifs entre les pénétrations par les sybilles et par les prophètes. La figure 943 est Jérémie. « Son colossal Jérémie, qui rêve appuyant sa tête énorme sur son énorme main, à quoi rêve-t-il les yeux baissés? Sa barbe tressée et flottante qui descend


Fig. 944.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 945.

jusqu'à sa poitrine, ses mains de travailleur, sillonnées de veines saillantes; son front plissé, son masque épais, le grondement sourd qui va sortir de sa poitrine donnent l'idée d'un de ces rois barbares, sombres chasseurs. » (Taine). Quatre années et demie furent employées à cet immense travail, qui fut exposé vers 1512 à l'admiration du public. Le Jugement dernier, qui décore le fond de la même chapelle, commencé plus tard, fut terminé en 1541, après huit années de travail; le maître avait soixante-six ans. La composition est un modèle d'ordre et de méthode; elle étage et superpose ses innombrables figures en quatre rangées à peu près parallèles, dont la symétrie s'atténue par le jet de certaines figures en dehors de la ligne des masses. En réalité, cette conception est un écho lointain de *la Divine Comédie*, sans aucun souci du convenu. Toutes ces figures nues, comme il était naturel, faillirent entraîner la perte de l'ouvrage, qui a été singulièrement détérioré plus tard par les inspirations d'une petite morale ou par le caprice de la mode (1).

On sait que la Seigneurie de Florence avait rêvé de faire décorer la salle du conseil du palazzo Vecchio par les deux plus grands peintres du temps. On revient ici sur l'ordre historique, car ce fut au commencement du siècle, en 1504, que Vinci et Michel-Ange furent conviés à cette belle œuvre, non en rivalité, mais dans le but élevé d'attacher ces deux artistes à Florence. Le premier

(1) Il en existe une copie par Sigalon à l'École nationale et spéciale des beaux-arts de Paris.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 946.

entreprit un choc de cavalerie, *la Bataille d'Anghiari*, et le second un *Épisode de la guerre contre les Pisans*. Le travail de Vinci fut effacé, et le carton de Michel-Ange découpé en morceaux et détruit. Il n'en reste qu'une estampe de Marco Antonio Raimondi (vers 1483-1527), qui a détaché de cette œuvre un groupe de baigneurs surpris au bord d'une berge abrupte (fig. 944), et la composition entière, par Aristotile di San Gallo, laquelle est conservée au château de Holkham, en Angleterre. Un dessin de Rubens, qui est au Louvre, fait sur les cartons de Vinci, et gravé par Edelinck, représente un groupe de quatre cavaliers de la bataille d'Anghiari.

Il se dit fréquemment, à propos de peinture, qu'une figure est *décorative*. Il faut distinguer : car toute peinture étant, par son essence même, décorative de quelque chose, ou comme panneau ou comme tableau, il ne se

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

peut pas qu'une fraction de l'œuvre soit décorative ou non. Ce qu'on doit nommer des figures décoratives, ce sont celles qui, en peinture comme en sculpture, ont été conçues pour s'ajouter, en quelque sorte, à d'autres éléments tels que l'architecture, des ornements, des fleurs, des animaux ou des paysages, pour compléter un motif de décoration. Ces figures doivent alors se plier par leur pose, par leur équilibre, par leur échelle et par leur coloris à l'ensemble de la composition. Les maîtres italiens se sont montrés dociles à cette loi, et on peut même affirmer que leurs plus belles œuvres sont précisément celles où ils se sont trouvés dans ces conditions. Un de ceux que l'on peut citer encore, est ce peintre d'une organisation impressionnable et tendre, qui se détacha de l'art traditionnel et encore un peu sec et hiératique, quoique déjà empreint de tendresse et d'une lumière limpide et fraîche, de son maître Pérugin, pour se rapprocher de l'antique et pour créer un genre idéal plein de grâce et de noblesse, un peu sculptural, et surtout très décoratif. Raphaël (Rafaello Santi da Urbino, ou Rafaello Sanzio, 1483-1520), complète la triade célèbre de Vinci et de Michel Ange, à cheval sur la fin du xv^e^ siècle et le commencement du xvi^e^. Ses œuvres sont considérables pour sa courte vie. En outre de nombreux tableaux, il fut appelé à des décorations importantes au Vatican; les quatre chambres que l'on nomme chambre de l'École d'Athènes ou de la Signature (1508-1511); chambre d'Héliodore; chambre de l'Incendie du bourg (1516-1517); chambre de Constantin, enfin les Loges. La *Théologie* (fig. 945) est une des figures allégoriques ménagées dans le plafond de la chambre de l'École d'Athènes. Raphaël enrichit, avec l'aide de Jean d'Udine, les galeries du premier étage. On venait de découvrir les thermes de Titus, et les délicates décorations peintes qu'on y remarqua, charmèrent sans doute cet artiste (il avait été chargé de diriger les fouilles). Ce qu'il exécuta s'éloignait sans doute pour la plus grande partie du type antique; le plus souvent, il n'eut pour guide que son goût et son imagination inépuisable. Ce genre de décoration, à tort qualifié du nom d'arabesques, doit être désigné, comme en Italie, sous le nom de grottesques (*grotteschi*), qu'on lui donnait alors, parce qu'on les trouvait, pour la plupart, dans des chambres souterraines, dans des caves (*grotte*). C'est à la galerie du deuxième étage qu'est la suite des cinquante-deux peintures, aussi connues sous le nom de loges de Raphaël, représentant les principaux faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, exécutées vers 1516-1518 par ses élèves. Jules Romain (Giulio Pippi, 1492-1546) en dessina tous les cartons d'après les esquisses du maître lavées à la sépia, et il peignit une première coupole pour servir de modèle aux autres.

Une autre œuvre décorative de Raphaël est la *Galerie de la villa* dite *de la Farnésine*, construite par Baldazzare Peruzzi (fig. 946) : la fable de Psyché en fait le sujet; elle fut exécutée sur les dessins du maître, par J. Romain, Penni, Raffaello dal Colle et Giovanni da Udine (1) qui a peint la guirlande de fleurs et fruits. C'est une peinture gaie, grande et forte. Les figures, rudement faites, plutôt indiquées qu'achevées, sont d'un ton de brique. Il est probable que les élèves ont outré la manière du maître. On verra plus loin (fig. 955) que Raphaël avait décoré aussi la voûte de l'une des salles de la villa du pape Jules II.

Au point de vue de la composition, toutes les œuvres de ce maître peuvent servir de modèles : en général, la symétrie y est observée, et les personnages s'équilibrent des deux côtés par rapport à celui ou à ceux qui forment l'action principale, placés au milieu; quelque nombreux que soient les personnages, ils ne produisent pas une confusion désagréable de bras ou de jambes; ils sont à leur aise et sans places vides et dans des dimensions convenables en raison de l'encadrement; rien ne décèle une gêne quelconque; le point principal de perspective est choisi bien à la place qui convient; les groupes sont disposés avec discernement; les poses sont convenablement diversifiées; il règne un calme et une douceur particuliers dans l'ensemble; la recherche constante de la beauté réglée est préférée à la variété des expressions.

Il faut aller à Venise pour se faire une idée de l'exécution savamment hardie des peintres vénitiens, de la prodigieuse puissance de leur composition, de toutes les richesses de leurs couleurs et du rapport parfait qui existe entre elles et le clair-obscur. Ils sont des décorateurs par excellence, savants en perspective, cherchant à représenter la joie, la lumière; ils recherchent les grandes scènes qu'ils rendent avec une vérité saisissante et avec une beauté sensuelle. Titien (Tiziano Veccellio da Cadore 1477-1575) sort de l'école de J. Bellini; mais il lui donne une ampleur et un caractère qui font de lui un des plus grands représentants de la peinture après Vinci, Michel-Ange et Raphaël. Que de belles œuvres dans sa longue carrière, répandues à présent partout, non compris celles que l'on admire encore à Venise! Le Louvre possède de lui un *tableau allégorique* selon

(1) Fr. Penni, *il fattore* peintre florentin (1488-1528), Rafaello dal Colle (1490-1541), Giov. Nanni da Udine, peintre vénitien et romain (1487-1564), Pierino del Vaga (1500-1547), aidèrent Raphaël dans ses travaux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 949.

les uns ; portrait d'Alphonse d'Avalos, marquis del Guasto et de sa maîtresse, selon les autres (fig. 951). Paolo Cagliari (Véronèse 1528-1588) et Jacopo Robusti (Tintoret 1518-1594) complétèrent la gloire de Venise dans la peinture. Ce dernier n'a peut-être pas le coloris puissant et enchanteur du premier. Tous les deux se montrent décorateurs habiles et nous charment par la richesse, par la vie et par la bonne ordonnance de leurs compositions : ils ont bien cette joyeuseté d'idéal et de couleur qui font la gloire de la peinture vénitienne. Taine a bien résumé en quelques lignes cette évolution de la peinture des Italiens au XVIe siècle : « Ils ont



Fig. 950.



Fig. 953.

retrouvé le corps nu : le reste n'est que préparation, développement, variété, puis altération et décadence. Les uns, comme les Vénitiens, y mettent le grand mouvement libre, la magnificence et la volupté ; d'autres, comme Corrège, surtout la grâce délicieuse et riante ; d'autres, comme les Bolonais, l'intérêt dramatique ; d'autres, comme Caravage, la vérité crue et saisissante ; en somme, il ne s'agit jamais pour eux que de vérité, que de la grâce, du mouvement, de la volupté, de la magnificence d'un beau corps, nu ou drapé, qui lève une jambe ou un bras. »

Michel-Ange, qui avait passé sa vie solitaire à étudier le corps humain, qui voulait que ce corps eût une forme qui exprimât une idée, pour qu'il puisse montrer ce sentiment du nu dont les anciens étaient pénétrés, fut suivi par des imitateurs qui n'en prirent que l'exubérance.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

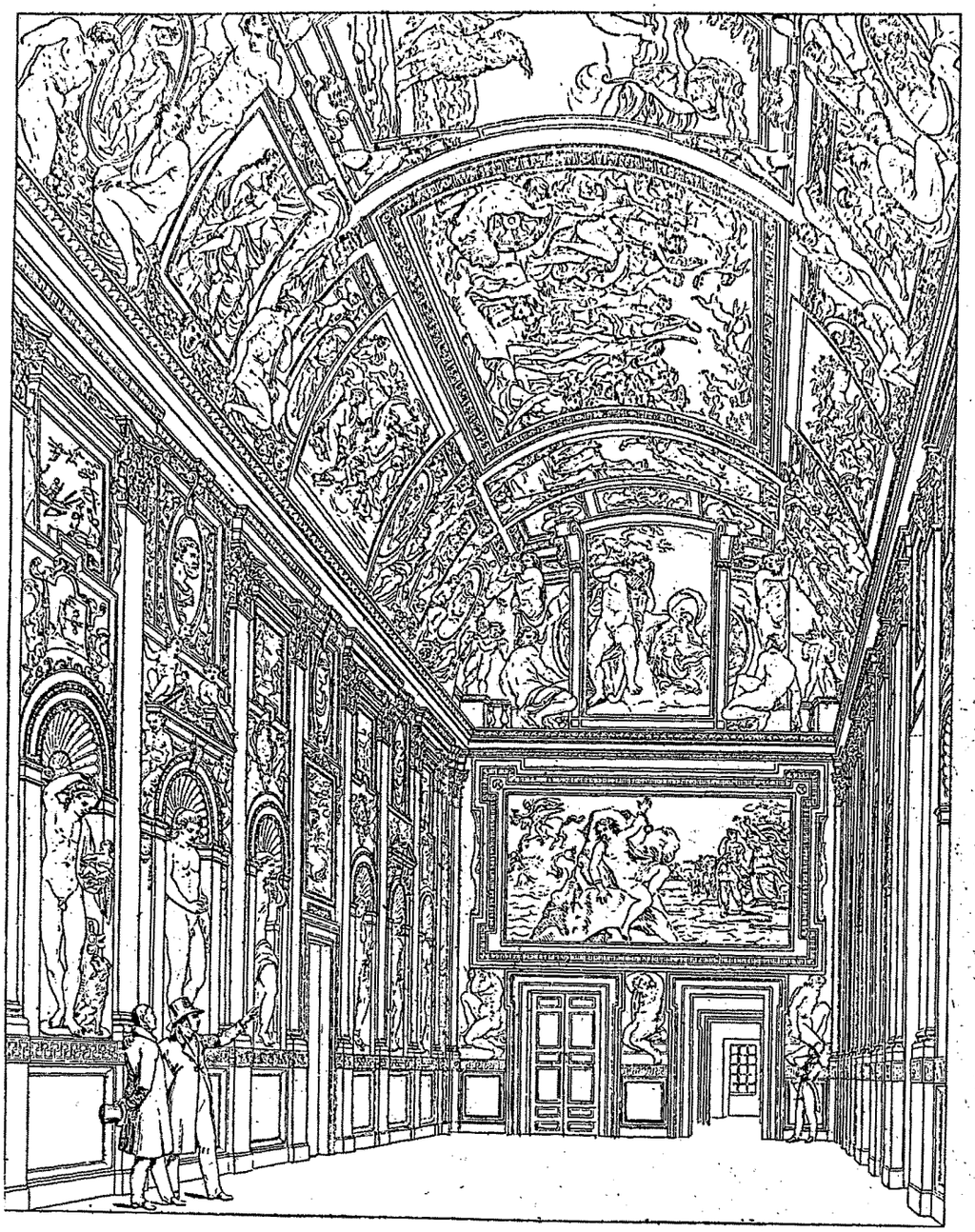


Fig. 952.

Annibal Carrache (1560-1609), aidé par son frère Augustin (1558-1601), par Dominiquin (Domenico Zampieri, 1581-1641), et quelques autres de ses élèves, peignit à la fresque la grande *galerie du palais Farnèse à Rome* (fig. 952). Le parti pris décoratif de l'époque est maintenu ; la voûte en berceau est, comme on le voit, agencée d'une zone inférieure de panneaux de formes diverses, séparés par des cariatides à gaine, et d'une zone centrale comprenant trois tableaux. Les murs sont décorés d'une ordonnance corinthienne sur soubassement encadrant les niches, les portes et les fenêtres. On remarque l'arrangement particulier des personnages nus et pelotonnés sur eux-mêmes, placés à l'extrémité de la galerie, au-dessous du tableau qu'ils semblent supporter (fig. 1127). On ne peut refuser de reconnaître de grandes qualités de composition à cet ensemble qui n'est, comme on l'a fait remarquer plus haut, discutable qu'au point de vue d'un emploi abusif de l'exubérance du corps humain, fausse imitation du style de Michel-Ange.

Figure 953 : *gravure de Hans Sebald Breham*, 1543.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Lansquenets tenant conseil; légende : « Que faire maintenant? Voici la guerre qui branle dans le manche. »



Fig. 947.

Sujet de ceux qu'on a faits en Flandre pour des bourgeois marchands, dont la satisfaction était plutôt dans



Fig. 948.

la tranquillité de la vie privée que dans un idéal poétique.

On regrette que les limites de cet ouvrage n'aient pas permis de fournir quelques types du célèbre Albert Durer (1471-1588) qui, à cheval sur les xve et xvie siècles, eut un talent universel; graveur et peintre, il étudia moins la sculpture; son réalisme est souvent vulgaire, et il donne un caractère local même aux sujets religieux; surtout il se plaît aux compositions étranges. Hans Holbein le Jeune (1497 ou 1498-1543) est excellent portraitiste; c'est au musée de Bâle en Suisse que l'on peut aussi voir de lui des œuvres réalistes, rendues d'une manière poignante. En France, Jean Cousin (1501-1589) fut architecte, statuaire, peintre et graveur; il est le peintre français qui caractérise l'art de son genre en



Fig. 951.

France, que les Clouet avaient illustré avant lui. Martin Fréminet (1567-1619) a peint le plafond de la chapelle du château de Fontainebleau. Pour l'Espagne, on doit citer Alonzo Sanchez Coello (1515-1590).

Plus on avance dans le xvie siècle et plus on s'aperçoit que les peintres s'appliquent peu à peu à peindre des tableaux. Ne pouvant leur confier des décorations d'édifices, les grands s'habituaient à se contenter de toiles isolées, d'un transport facile et d'une défaite commode. Ainsi les maîtres furent entraînés à créer des œuvres pour plaire avant tout et qui reflètent le goût du siècle. Les joies de la vie et l'amour des jouissances se représentent dans les scènes religieuses, dans les scènes pathétiques, aussi bien que dans les sujets mythologiques. Antonio Allegri dit Corrège (1494 ? 1534) montre un charme naturel; il vise, dans ses tableaux comme dans les peintures de ses coupoles, à l'illusion du clair-obscur; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, qui est au Louvre (fig. 947) est

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

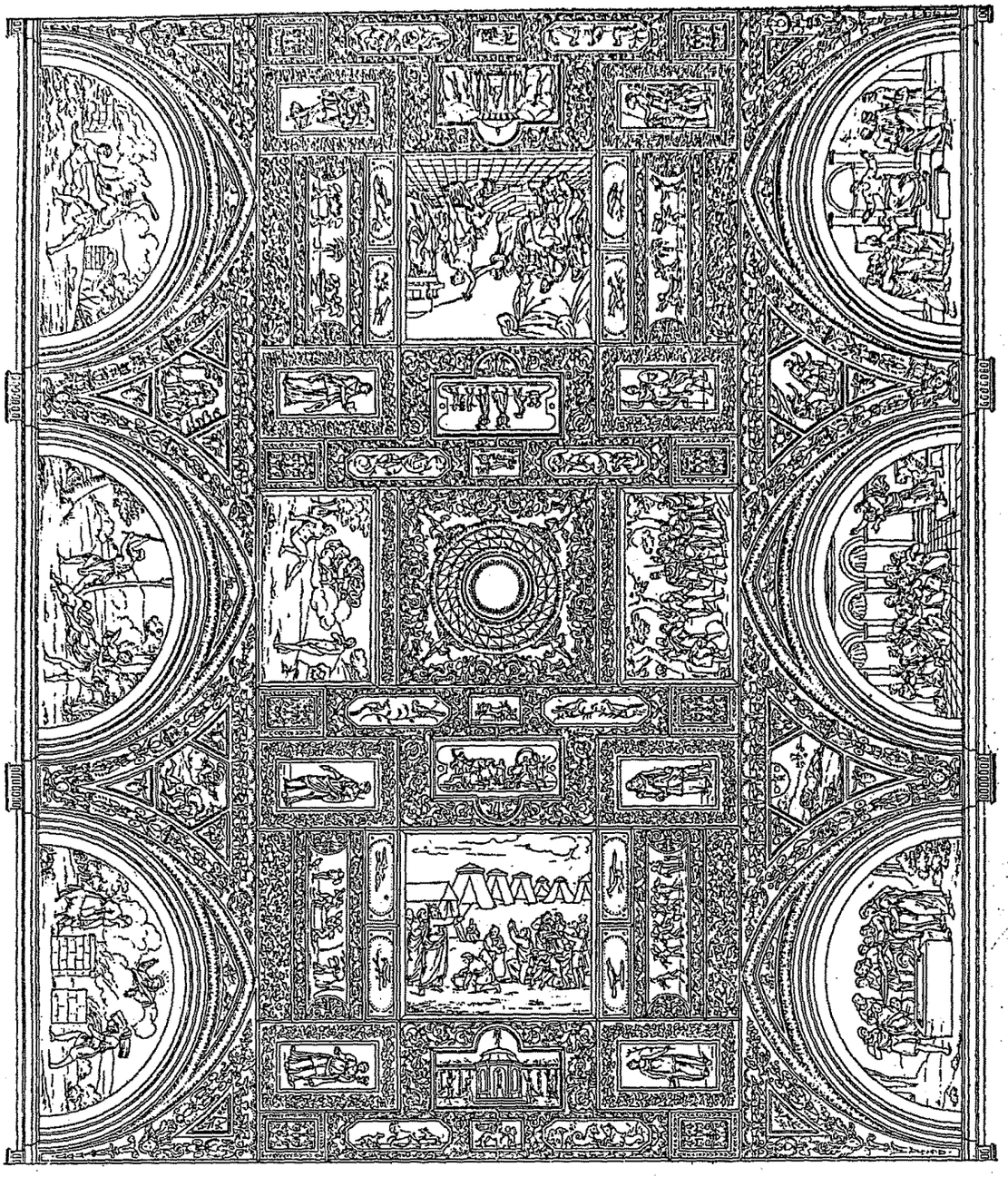


Fig. 954.

un des bons types de ce maître. Andrea Vanucchi dit del Sarto, Florentin (1487-1531) dont la vie est si triste, fut un grand coloriste, et ses œuvres se caractérisent en outre par la plus grande noblesse ; le Louvre possède de lui un tableau exécuté en France sous François Ier, représentant *la Charité* (fig. 948). N'oublions pas l'élève préféré de Raphaël, Giulo Romano, dont il a été déjà parlé, qui transporta le style de son maître à Mantoue et y fit les décorations du célèbre palais du Té (abréviation de *Tajetto*), qu'il construisit ; en outre de grandes fr ques, il y a dans cet édifice, de merveilleuses or mentations en *grottesques* qui sont des modèles genre ; sa *Danse d'Apollon et des Muses* (fig. 949), so de grisaille sur fond or, qui n'est qu'une décoration, voit au Palais Pitti. Ses œuvres ont eu une grai influence sur Nicc. Primaticcio de Bologne (1504-157 Niccolo del l'Abbate (1509 ou 1512-1571) et Giovan Battista Rosso di Rossi (maître Roux, 1496-1541), ap

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

lés à Fontainebleau, où ils ont formé un genre facile à reconnaître comme dans la figure 950, qui est un médaillon représentant *Diane et Actéon*.

On a vu plus haut (page 339) que Michel-Ange ayant à décorer la voûte de la chapelle Sixtine, avait adopté un parti de représenter par de la peinture des reliefs, des profondeurs et des tableaux; la galerie du Palais Farnèse, de Carrache (fig. 952), est conçue avec le même principe; la voûte de la galerie de la Farnésine, de Raphaël (fig. 946), fait plus de part aux tableaux. Baldassare Peruzzi, que nous avons déjà eu occasion de citer (page 328 et figure 909), a peint à la fresque en compartiments, comme on le voit dans la figure 954, la *voûte d'une salle du Palais de la Chancellerie à Rome*, construit par Bramante. Ce n'est pas la recherche d'une illusion; c'est d'une conception incontestablement rationnelle et d'une application sinon facile, du moins très praticable. Quoique l'attribution de cette fresque à Peruzzi ne soit pas certaine, nous n'en devons pas moins y constater une œuvre conçue avec science, avec pondération et une grande habileté; elle est malheureusement en très mauvais état.

Un troisième parti est celui imité de l'antique, qui consiste à couvrir les surfaces avec des *grottesques*. Les élèves de Raphaël (voyez page 341 et figure 946) excellèrent dans ce genre de décoration, qui joua un grand rôle dans celle de la *Villa* dite *du Pape Jules à Rome*, dont on présente un fragment de voûte dans la figure 955. C'est l'architecte Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1575) qui construisit ce charmant Casino pour le pape Jules III en 1553; les travaux furent achevés par Bartolommeo Ammanato de Florence (1511-1592), lequel fit la nymphée, ou sorte de grotte fraîche. Comme dans toutes les œuvres inspirées par Raphaël, on constate à la villa du pape Jules les mêmes qualités d'une composition générale bien conçue et saisissable à la première vue, complétée par des détails d'une exquise délicatesse. Des parties lisses sont opposées à des parties plus ornées; de çà et de là sont des motifs qui animent

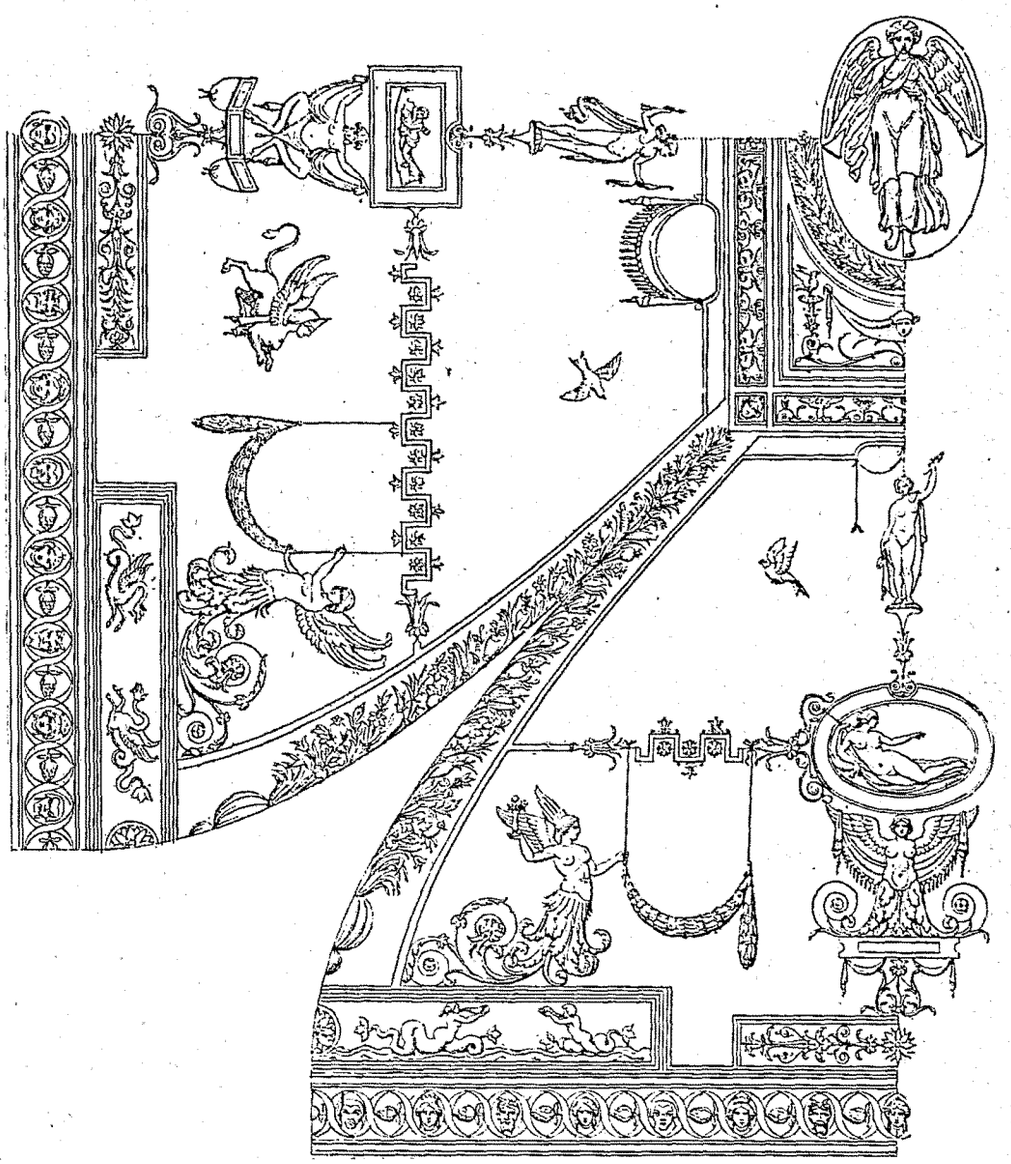


Fig. 955.

l'ensemble et le rendent intéressant. Tous les détails fournis déjà par les peintres décorateurs de l'antiquité y sont interprétés et arrangés avec une telle liberté de main, qu'il semble que l'on a devant soi un genre de décor spécial à ce temps.

S'il est un genre de décorations bien italien, c'est le *sgraffito*; on nomme ainsi un procédé pour décorer les parois extérieures des édifices, lequel consiste à appliquer sur un fond de stuc noir un enduit blanc, ou réci-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

proquement, mais enlevé par hachures de manière à former des dessins ; on dit le plus souvent de ces décorations : des *sgraffiti* ; un type très intéressant est celui de la figure 956 qui provient du *Palais Montargo* à Florence. Tous les agencements habituels de la décoration du XVI^e^ siècle s'y trouvent réunis : *Médaillon central elliptique* interrompu dans les axes par des volutes; *mascarons de face; mascarons* grimaçants *placés de pro-*



Fig. 956.

fil et *retenant des guirlandes ; cassolettes ; trépied ; génies ailés* dont les jambes s'agencent en bouquet de feuilles d'acanthe d'où s'échappent divers *rinceaux* élégants ; sorte de *chimères* ou de *sphinx ailés féminins* au long col recourbé et se terminant aussi par un mouvement de rinceaux ; *draperies pendantes*, etc., etc.

Remarquer que l'on nomme *sgraffiti* un genre de pavement dans un parti analogue, sur marbre blanc et gris ; lorsque les dessins ont été tracés sur la surface bien aplanie, et qu'on y marque les ombres et les demi-teintes par des hachures; des sculpteurs entaillent dans le marbre les parties indiquées, et les creux sont remplis par une mixture de résine noire bouillie ou de bitume et de terre noire; on polit ensuite (1). Un des ouvrages des plus réputés de ce genre est le pavement de la cathédrale de Sienne, exécuté devant le maître-autel, de 1517 à 1547, par Beccafumi (1486-1551).

(Fig. 957) : *vitrail au Musée du Louvre* ; Suisse allemande; deux hallebardiers; armes du canton d'Uri et de l'empereur d'Allemagne, 1538. (Fig. 958) : *vitrail au Musée du Louvre*; la gravure est au 1/3 de l'original; ornement



Fig. 957.

jaunes, draperies rouges, tête et extrémités bistre. Type excellent d'un entourage en architecture de pure convention, qui est une réminiscence du même parti adopté dès le XIV^e^ siècle pour accompagner les grandes figures. L'échelle entre le personnage et les ornements est bien observée. Cette Vertu, quoiqu'un peu maniérée, est élégante et pleine d'allure quand même : les détails de sa parure sont décoratifs; observer dans les ornements l'ajustement des *guirlandes* formées d'une succession de feuilles en forme de culots, enfilées les unes aux autres : on peut composer des *couronnes* de la même manière.

(1) Ce travail est, en définitive, le même que celui des miroirs et des cistes antiques (voy. p. 130) qui porte le même nom.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les vitraux des édifices religieux de cette période, comme on l'a expliqué au livre VI, commencèrent à perdre leur grand caractère décoratif vers le XV^e siècle, en devenant trop souvent des tableaux. Cependant il y a deux points essentiels à considérer dans l'exécution des vitraux. Si l'intérieur à décorer est monochrome, comme l'est une église construite en pierre, il convient de l'animer par des vitres colorées. Dans le cas où, au contraire, l'intérieur est enrichi de peintures, n'y a-t-il pas inconvénient à en barioler ou à en dénaturer les formes et les tonalités par des rayons irisés de toutes les couleurs? Aussi, en général, les vitraux du XVI^e siècle sont traités en grisaille avec quelques parties colorées en jaune, parce que, le plus souvent, une riche ornementation et un mobilier somptueux se trouvaient dans les intérieurs. Néanmoins il ne faut exagérer ni dans un sens ni dans un autre; car c'est par leur couleur que les vitraux peuvent devenir l'objet de la recherche d'une décoration qui, en amortissant l'éclat trop vif du jour, possédera les différents caractères de la magnificence et de l'éclat, ou de la douceur et du mystère.

Il se produisit à la fin du XV^e siècle une transformation du goût dans l'émaillerie, qui fit employer des procédés différents de ceux dont il a déjà été question (page 154); le métal fut entièrement caché sous l'émail qui rendit alors à la fois le trait et le coloris. *L'émail des peintres* s'exécute par les procédés suivants : le métal, préalablement embouti et décapé, est recouvert d'une couche d'émail soit noir, soit fortement coloré; sur ce fond ainsi préparé, le dessin est établi avec de l'émail blanc qui, par son plus ou moins d'épaisseur, forme le modelé; les parties les plus épaisses donnent les clairs, et celles très minces, par transparence, les ombres. Quelquefois la première couche d'émail noir ou d'émail foncé, qui forme fond, est entièrement recouverte d'une même couche d'émail blanc sur laquelle l'émailleur trace avec une pointe les contours du sujet, qui apparaissent



Fig. 958.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ainsi en noir et fait ressortir, de la même manière, le dessin intérieur par des traits et par des hachures. Dans les deux procédés, des rehauts de blanc produisent les lumières les plus vives; des rehauts d'or, posés ensuite, donnent au tableau un éclat et une harmonie parfaits ; des carnations sont enfin appliquées, au besoin, sur cette grisaille : le ciel et quelques parties de fond sont exprimés par des épaisseurs de couleurs. Bien entendu que la pièce est portée plusieurs fois au feu pendant ces diverses opérations qui ne se font que successivement. L'addition d'un fond d'émail sur le métal avant tout travail de peinture, permet donc d'établir librement et à plusieurs reprises les couleurs et toutes sortes de combinaisons et de dégradations de teintes qui peuvent résulter de la fusion ; les retouches étant faciles, le dessin et le coloris atteignent une grande perfection. Quelquefois on fixe sur le fond de l'émail une feuille d'or ou d'argent très mince que l'on nomme *paillon ou clinquant* ; on peint les parties ombrées avec des couleurs vitrifiables sur cette feuille légère, puis on la recouvre d'un vernis translucide ; les reflets du métal donnent à l'émail une vivacité particulière.

Cet art, qui a donné des œuvres si remarquables, est français ; ses artistes les plus célèbres sont Limousins, simples, modestes, connus seulement par leurs œuvres.

Après Monvaerni, qui a vécu à la fin du xv^e^ siècle,



Fig. 959.

viennent Léonard Pénicaud dit Nardon ou Nardou (période de travail 1495-1513), Jean I^er^ Pénicaud dit l'Ancien (né 1485?-1512). Léonard Limosin (1505-1576), travaille pendant quarante années et produit, parmi des œuvres aussi belles que nombreuses, telles que les douze tableaux de la chapelle du Château d'Anet (actuellement à l'Église de Saint-Pierre, à Chartres), des suites de portraits de souverains, vingt-trois plaques pour la Sainte-Chapelle du Palais, etc., etc., le petit tableau qui est au Louvre et représente *Vénus et l'Amour*, sous les traits, dit-on, de Diane de Poitiers (fig. 959). Il est facile de constater, dans la remarquable gravure dont on se sert pour type, laquelle est tirée du beau livre de Labarte sur les Arts industriels, le contour très net du personnage enlevé avec une pointe bien fine dans l'émail blanc, de façon à atteindre l'émail plus foncé dont la plaque a été préalablement recouverte ; la draperie sur laquelle la belle déesse repose étendue sur l'herbe, est bleue rehaussée d'or; c'est une des plus suaves productions de L. Limosin qui a signé L. L. sur une petite feuille en dessous de la main droite.

Pierre Reymond (période de travail 1534-1582) a produit des émaux pendant cinquante années ; il est le plus fécond des artistes de ce genre; son dessin a toujours un peu de sécheresse ; il se distingue par les ornements. Le *plat* de la figure 960, de l'année 1558, provenant de la collection Basilewski, est signé P. R. Au centre, la *Création de l'homme et de la femme, le Péché originel, le Paradis perdu, le Meurtre d'Abel ;* ornementation sur le marli ; au centre, un buste de femme. Voyez, plus loin (Fig. 1128), une *aiguière* de cet artiste. Jean II Pénicaud (1510 ou 1515-1590) dit Junior fut un dessinateur habile son coloris, très fondu et d'un éclat remarquable, est dû souvent au procédé suivant : il superpose successivement deux couches grises à la couche noire du fond ; la première a été passée au feu après que l'artiste a eu tracé

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 960.

les contours des dessins qui paraissent en noir, comme d'habitude; la seconde couche grise, passée ensuite, est enlevée à la pointe pour donner des hachurès dont le ton est plus doux que si elles avaient été faites sur le fond noir. Un des chefs-d'œuvre de ce genre de peinture est le tableau représentant la *Sainte Vierge et l'enfant Jésus*. (fig. 961, grandeur de l'original qui est au Louvre). C'est une grisaille rehaussée d'or avec une perfection infinie. Il y a aussi un Jean III Pénicaud et un Pierre Pénicaud.

En 1559, Pierre Courteys exécuta pour la décoration du château de Madrid, au bois de Boulogne, près Paris, les plus grands émaux qui aient été faits à Limoges : ce sont douze médaillons de 1,65 de hauteur sur 1 mètre environ de largeur ; neuf sont au musée de Cluny. Il y

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig 961.

a encore au XVI^e siècle JEAN COURTEYS, JEAN LE COURT, JEAN COURT dit Vigier, les COULY NOYLIER, MARTIAL COURTEYS, MARTIAL REYMOND, SUZANNE LE COURT; mais avec cette dernière artiste, le genre devient petit et plus empreint de mignardise et de grâce affectée; JEAN LAUDIN, qui appartient au XVII^e siècle, a exécuté un grand nombre d'émaux qui sont, néanmoins, d'une très grande valeur. Du reste, il se produisit, au milieu du XVII^e siècle, une nouvelle modification dans les procédés. On trouva des émaux translucides qui, étendus sur leur fond d'émail blanc ou très légèrement coloré, auquel une plaque d'or servait d'excipier se parfondaient au feu sa s'altérer. Il n'était plus beso de fond noir; on peignit comn sur de la porcelaine ou sur la faïence; la peinture *en ém* se transforma en peinture *s* émail. Les procédés des Lim sin et des Pénicaud n'ont renouvelés qu'au XIX^e siècle.

On colora, à la fin XV^e siècle et au XVI^e siècle, surface de pièces d'orfèvre de brillants émaux translucid BENVENUTO CELLINI, qui a s vent employé ce procédé, a connaître, dans son *Traité l'orfèvrerie* (chapitre IV), ce qu'il employait; on le nom *émail en basse-taille*. Il a abandonné longtemps et n' employé encore que rarem à cause des difficultés ex mes du travail, qui exige fois le savoir et l'habileté d artiste, l'adresse et la patie d'un ouvrier. (Voyez plus l figures 1028 à 1030.)

Sans avoir la prétent d'imposer un système qui paraître radical, on a sci ment écarté dans cet ouvr la plupart des classification ce qu'on nomme écoles styles; sans doute ce genr division est un moyen con un autre de fixer les imp sions sur les transformat successives des arts, et par séquent d'en faciliter le souvenir chez les élèves. L qu'on étudie l'art d'un seul pays ou d'une seule péri on forme ainsi des divisions qui permettent d'appré certaines nuances; lorsque, au contraire, on est f d'étudier les migrations de l'art dans son histoire entière depuis l'époque la plus reculée, au lieu nuances, il est, à notre avis, plus sage de n'examiner les caractères généraux. Par exemple, on a trouv moyen de diviser la France du XVI^e siècle par écoles les différents meubles, tels que tables, dressoirs, cof chaires, armoires, etc., etc.; il y aurait les écoles

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

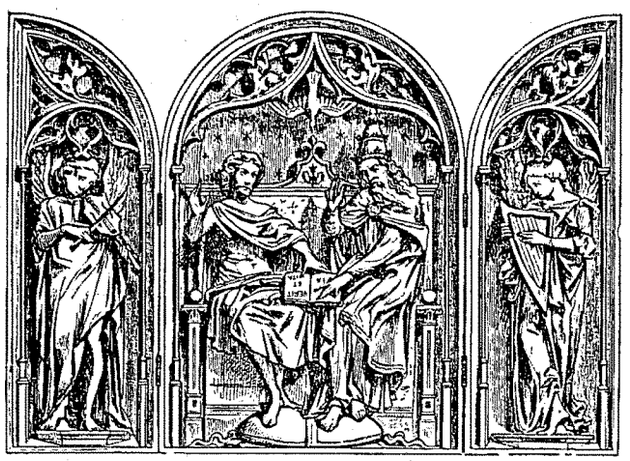


Fig. 962.

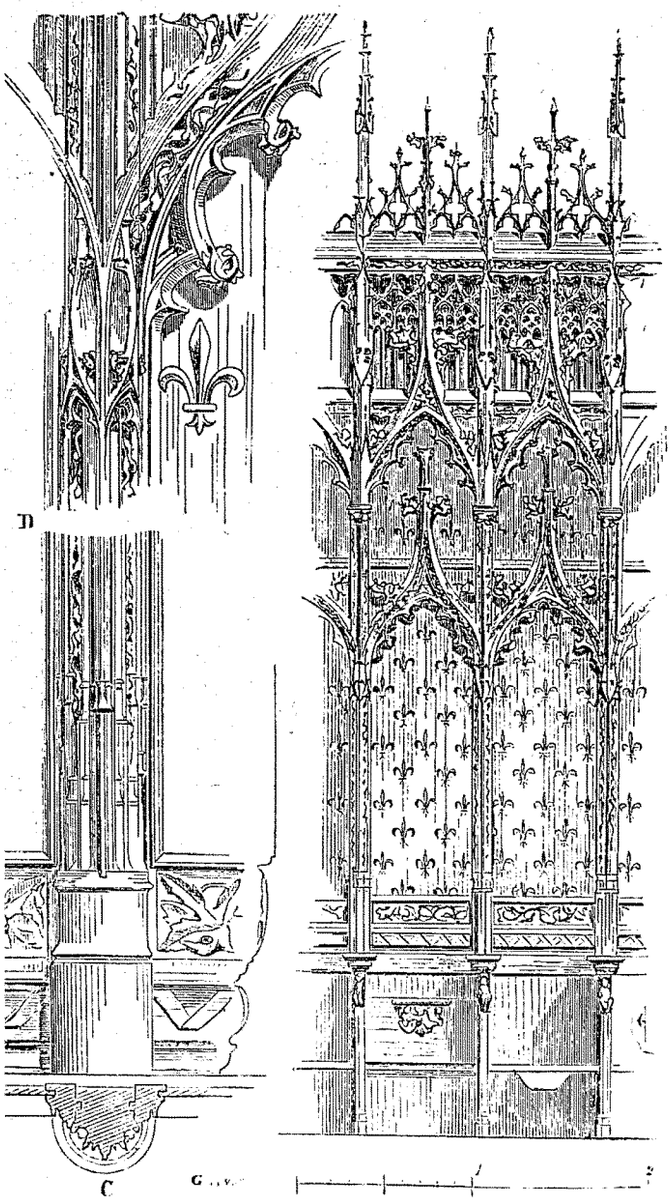


Fig. 963.

Normandie, de la Bretagne, de la Picardie, de la Champagne, de la Lorraine, de la Touraine et de l'Ile-de-France, de la Bourgogne, de la ville et des environs de Lyon, du Midi, de l'Auvergne et de Toulouse, etc., etc. Même pour la France on doit avouer qu'un examen impartial ne permet pas de trouver des caractéristiques précises qui indiqueraient de semblables classifications. En réalité, chaque province et chaque ville de l'Europe possédaient des sculpteurs et des menuisiers qui s'inspiraient plus particulièrement des mœurs et des monuments au milieu desquels ils vivaient. Cependant les communications n'étaient pas si difficiles qu'on ne regardât pas un peu à côté ; aussi il se produisit peu à peu un mélange absolu du décor comme du faire de l'ornementation.



Fig. 964.

En outre, qui peut affirmer que le meuble étudié n'a pas été l'objet d'un arrangement quelconque, ancien ou récent ? Il y a eu des *truqueurs* à toutes les époques. Les amateurs sont gens terribles et, lorsqu'ils ont placé sur le meuble qu'ils possèdent l'étiquette d'un soi-disant style, ils n'en démordent pas, et elle reste dans le catalogue. On engage en conséquence les artistes décorateurs à se borner surtout à rechercher la date approximative à l'aide des transformations qui se sont produites successivement dans les arts. Ce qui prouve combien on peut faire fausse route, c'est ce fait que l'art religieux a toujours conservé plus longtemps les traditions des formes anciennes. Voici deux types qui paraissent appartenir au XV^e siècle et qui sont du XVI^e.

Fig, 962 : *petite chapelle portative au musée de Cluny*, n° 720, d'après un dessin de Viollet-le-Duc ; la *Sainte-Trinité* et *deux anges* jouant de la musique.

Figure 963 : *stalles de la cathédrale d'Amiens* (dessin

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

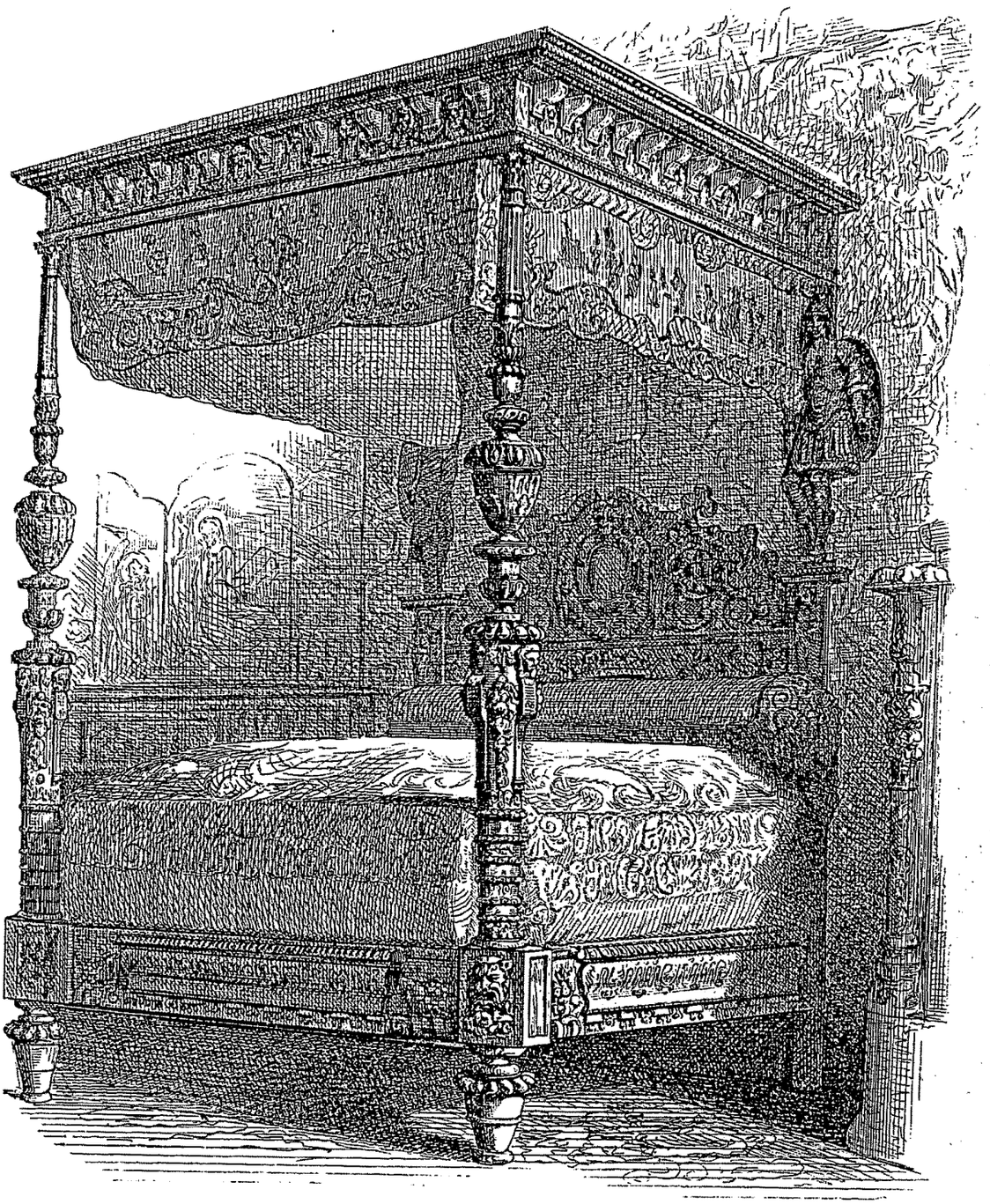


Fig. 965.

de Viollet-le-Duc). Elles furent commencées en 1507 et achevées en 1522 par les maîtres menuisiers Alexandre Huet et Arnoult Boullin, sous la direction de Jehan Turpin, et par le tailleur d'images Antoine Avernier. On voit, dans la figure, les stalles de face; en C est la section des montants séparatifs et en D l'élévation de l'un de ces montants avec l'amorce des deux écharpes formant accolade au-dessous des voûtains en arc d'ogive. On compte actuellement cent dix stalles, et la dépense s'éleva à ne mille quatre cent quatre-vingt-huit livres onze sols hu deniers. Il n'y a pas moins de quatre cents suje sculptés !

Figure 964 : *Panneau d'une crédence* (Louis XII) ; u *vase* au-dessus duquel est une *tête de chérubin* d'où so un motif de fleuron très touffu ; le meuble auquel appa tient ce panneau est daté de 1530.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

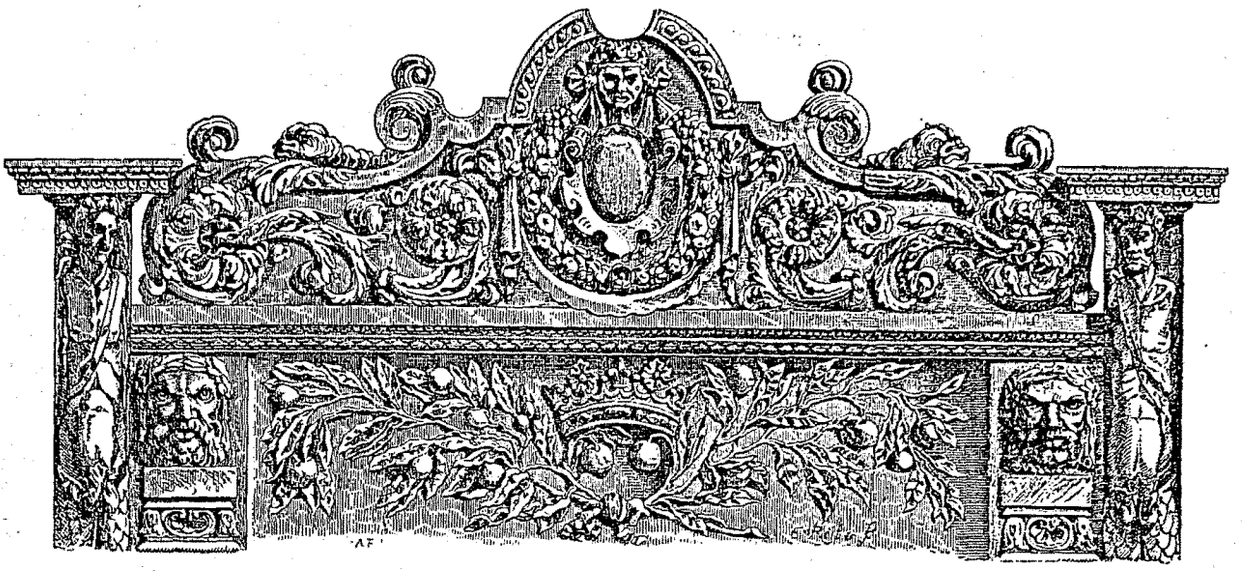


Fig. 966.

Figures 965, 966, 967, 968 et 969 : *Lit à baldaquin au musée de Cluny*. Le chevet sert de support aux figures de *Mars* et de *la Victoire* qui soutiennent le couronnement; au-dessous d'une traverse moulurée, et entre deux *mascarons* saillants, un panneau sculpté, s'étendant en longueur, porte une *couronne ducale* accompagnée de branches de feuillages. Ce motif est surmonté d'une sorte

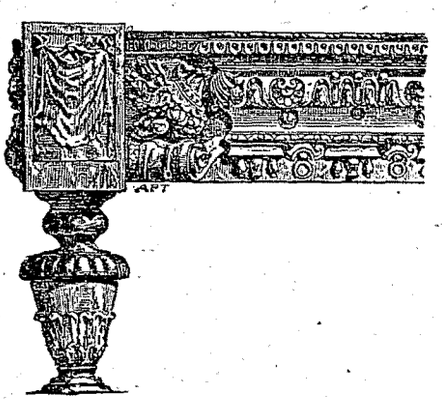


Fig. 967.

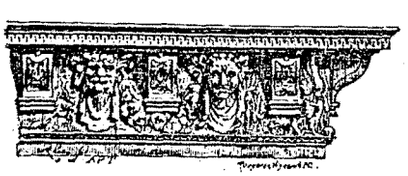


Fig. 968.



Fig. 969.

de tympan échancré portant à son centre un *écusson à cartouche* entouré d'une *guirlande*, supportée par un *mascaron* et accompagnée d'une draperie ; les consoles garnies de *rinceaux* qui accompagnent et terminent de chaque côté cet amortissement, méritent d'être étudiées. La décoration du châlit et du pied en forme de balustre est tout à fait caractéristique de la sculpture sur bois de cette époque, et particulièrement ce panneau appliqué qui se termine en console aux extrémités, couronné d'une

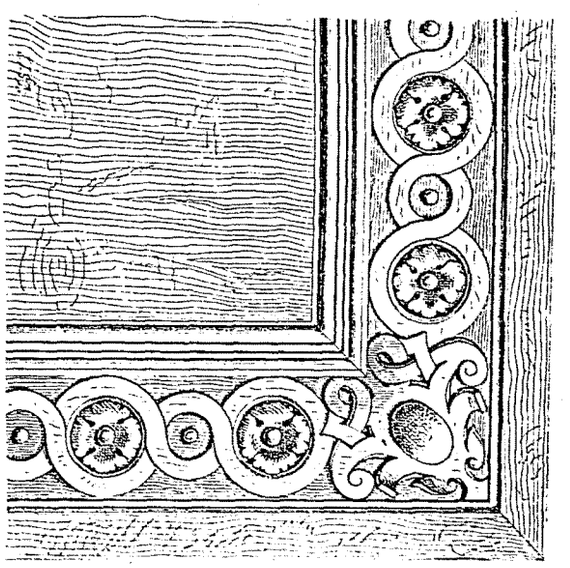


Fig. 970.

corniche et supporté en dessous par des façons de gouttes de triglyphes (fig. 967). Le détail du couronnement est reproduit dans la figure 968 ; *la courtepointe*, le *ciel* et les *gouttières* (1) sont postérieurs de quelques années; ces tentures proviennent du lit de Pierre de Gondi, premier évêque de Paris de ce nom, et étaient conservées au château de Villepreux (hauteur 2,75, largeur 2,15). Ce

(1) La *courtepointe* recouvre les couvertures; le *ciel* forme le plafond; la *gouttière* et les *baldaquins* accompagnent le couronnement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

beau meuble, qui a dû être remanié (1), appartient au troisième tiers du XVIe siècle.

Figure 970 : *angle de l'encadrement de l'une des portes de l'église de Saint-Maclou à Rouen ; entrelacs* qui se raccordent d'une manière adroite par un *écusson à cartouche*.

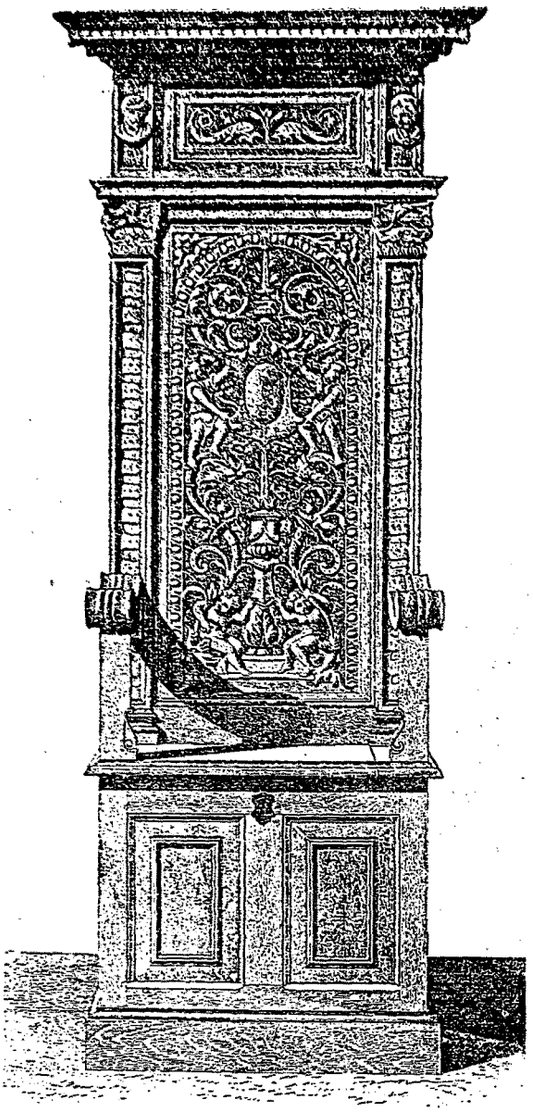


Fig. 971.

Figure 971 : *chaire de la collection Récappé*. On a expliqué au livre VI l'emploi de ce meuble. Celui-ci se fait remarquer par l'ajustement de la partie supérieure du panneau qui enrichit le dossier. Deux *enfants* soutiennent bien un *écusson* à cartouche très simple, lequel donne issue par le haut, à droite et à gauche, à deux mouvements de rinceaux qui se terminent par des têtes de *dauphins* très caractéristiques du temps de François Ier; un agencement, aussi avec dauphins, se retrouve dans le couronnement ; le dessin de toute l'ornementation est tracé avec une grande fermeté.

(1) Les lits antérieurs au XVIIe siècle ont été, pour la plupart, diminués par suite du changement qui se produisit dans les habitudes domestiques.

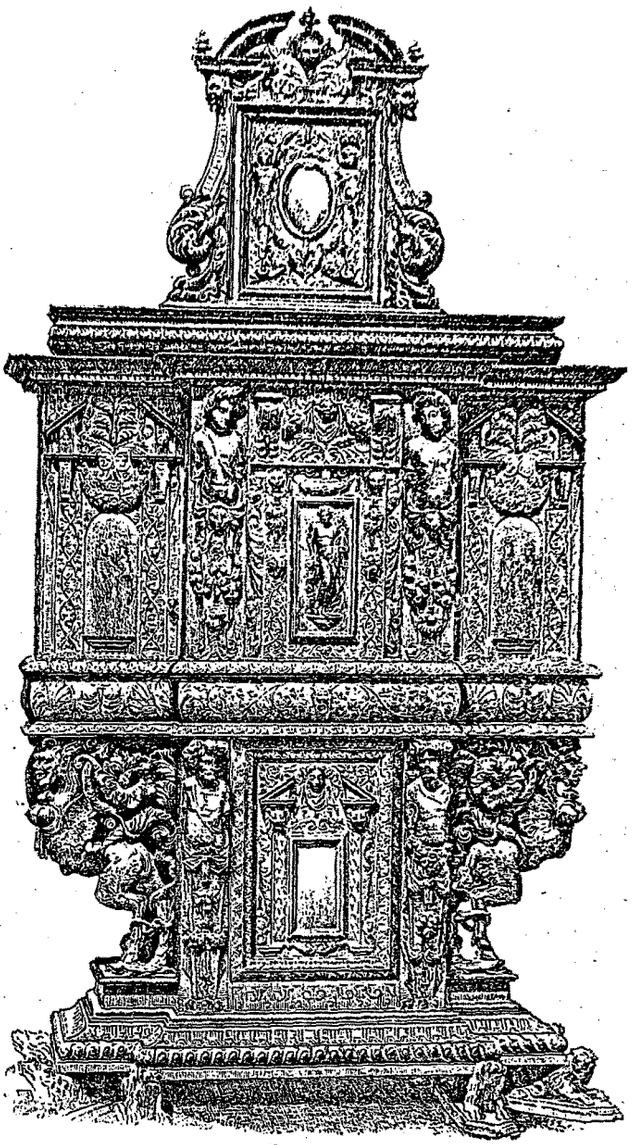


Fig. 972.

Figure 972 : *grande armoire de la collection Sellière*. On rapporte la décoration de ce meuble à l'influence d'un dessinateur de Dijon, Hugues Sambin ; il est même qualifié d'architecteur et maître menuisier ; né vers les premières années du XVIe siècle, il termina en 1535 le portail de l'église Saint-Michel, à Dijon, et a publié en 1572, à Lyon, un livre sur lequel nous reviendrons aux caractéristiques de cette période. La lourdeur et la bizarrerie

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

des combinaisons de Sambin doivent être précisément un motif pour ne pas se prononcer d'une manière trop affirmative pour attribuer ce meuble absolument à la Bourgogne ; de plus, on le donne plutôt comme type que comme exemple à suivre : il manque d'équilibre. Il y a quelques bons détails à retenir : le décor des moulures de la base ; celui des *gaines des cariatides* des deux corps ; les *couronnements des panneaux* du haut et particulièrement de ceux à droite et à gauche, qui présentent deux consoles qui s'ajustent sur une petite corniche d'où sort un culot.

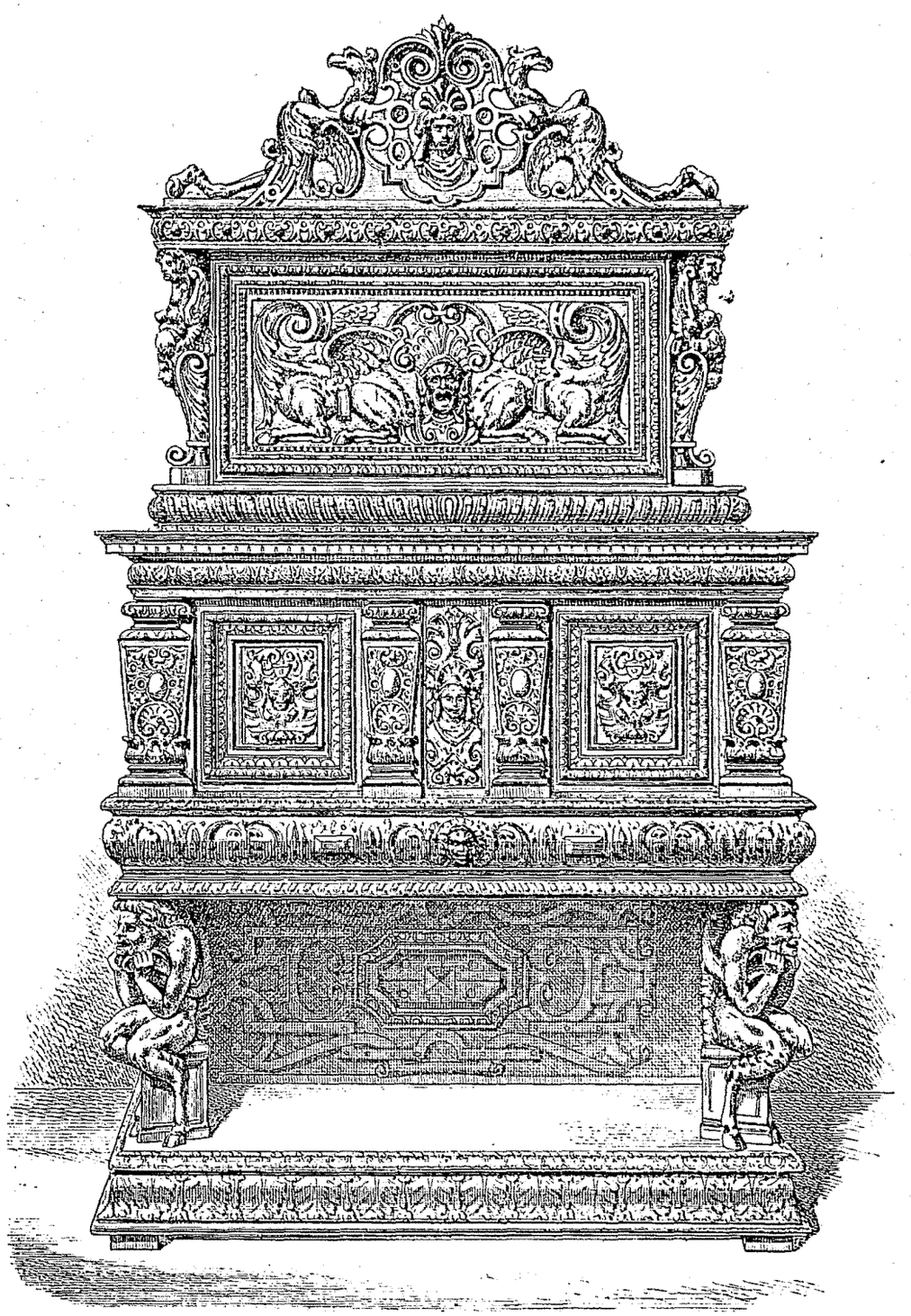


Fig. 973.

Figure 973 : *meuble à dossier*. Le transport de l'architecture dans l'ébénisterie est sans doute désagréable à l'usage ; on obtient des dispositions qui ne s'accomodent pas avec la structure elle-même ; ce qu'il faut emprunter à l'architecture, ce n'est pas la forme de ses membres, mais le sentiment des lignes qu'elle exprime par la forme. Ce meuble en est l'exemple, car son agencement montre les qualités architecturales des lignes combinées avec une structure en bois très franche. On y voit un plateau inférieur, propre à recevoir des objets, au-dessus duquel est supporté, par des satyres en forme du fameux *gomito* de Vérone (le nain bossu, de *Gabriel Caliari*, le père de Paul Véronèse, qui supporte le bénétier fait d'un chapiteau antique à Santa Anastasia), une première zone pour les tiroirs, puis un buffet à portes, séparées par des pilastres d'une forme particulière. Ces pilastres, très fréquemment employés à la fin du XVIe siècle et d'un arrangement tout architectural, doivent être notés comme caractéristiques. Le dessus du meuble fait rayon, et un dossier, composé d'un grand panneau, surmonté d'un fronton ornemental, est appliqué contre le mur.

Figure 974 : *panneau* de la collection de M. Bonnafé. Un *écusson* entouré de deux *cartouches superposés* est suspendu par des rubans ; à droite et à gauche, des tro-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

phées militaires ; au-dessous, un Terme d'où partent deux rinceaux d'une belle structure ; ce panneau est un chef-d'œuvre, en ce sens qu'il est bien de la sculpture sur bois telle qu'elle doit être comprise et exécutée. On



Fig. 974.

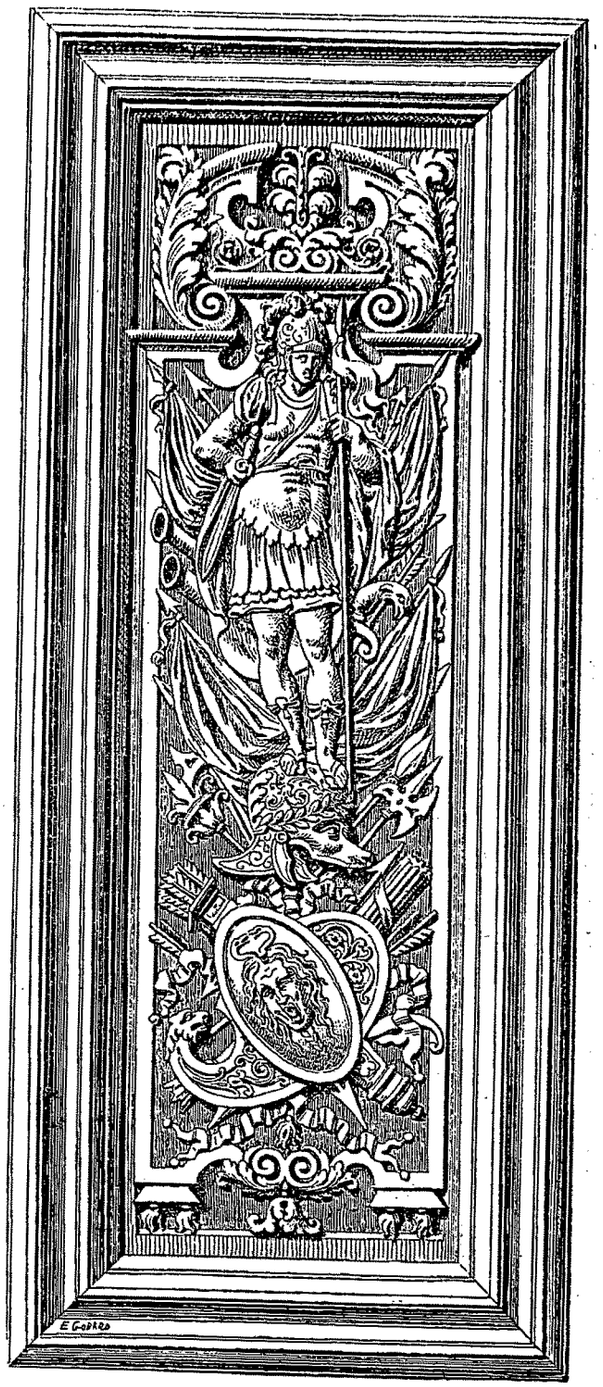


Fig. 976.

sent que le dessin des contours a été appliqué sur la matière, et qu'ensuite les détails ont été bien enlevés avec la gouge. Il doit appartenir au milieu du XVI^e^ siècle.

Figure 975 : *panneau provenant d'une armoire à deux corps du musée de Cluny* (l'ensemble est dans *l'Art pour tous*, n° 957) ; la tradition rapporte que cet ouvrage aurait été exécuté par les moines de l'abbaye de Clairvaux, à l'occasion de la fête de leur abbé ; il appartiendrait

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 975.

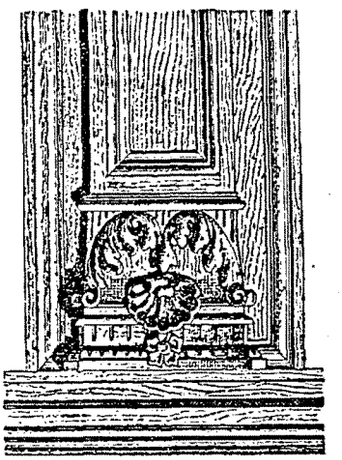


Fig. 977.

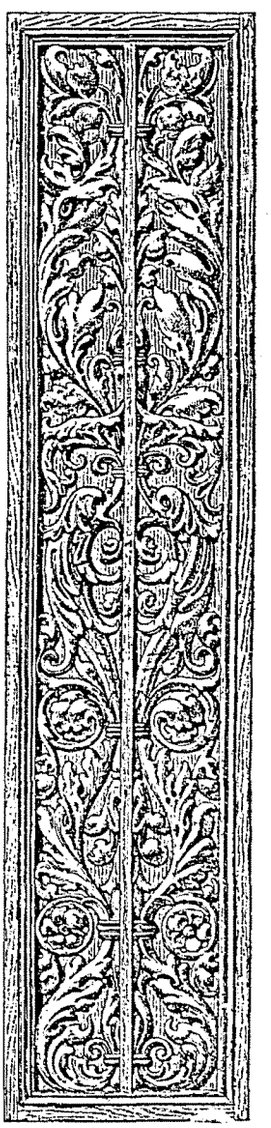


Fig. 978.

ainsi au milieu du XVI^e siècle. Le couvent possédant un hôtel à Dijon, il serait plus probable que le meuble aurait été commandé aux menuisiers de Dijon. Observons le mode de décoration des moulures spéciales au bois, en ce sens qu'il s'obtient par un simple refouillement, représenté en noir dans la figure; la disposition générale des rinceaux et de l'*écusson à cartouche* paraît inspirée par des panneaux analogues des boiseries de la galerie de François I^er à Fontainebleau, exécutées probablement aussi sous Henri II, sous la direction de Philibert de l'Orme.

Figure 976: *panneau de meuble* représentant *Mars;* le genre de ce morceau de sculpture se rapporte à celui du règne de Charles IX, c'est-à-dire du troisième tiers du XVI^e siècle, par un caractère plus architectural et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

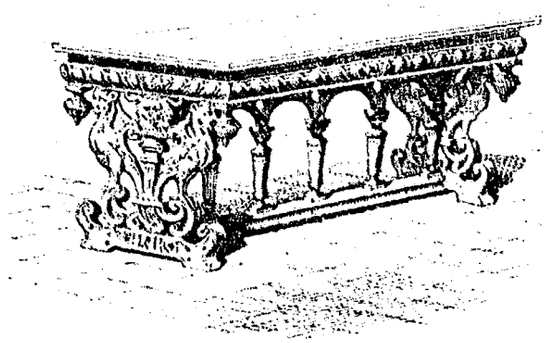


Fig. 979.

plus sérieux ; des drapeaux et des armes sont appliqués derrière le personnage, ce qui implique déjà les superpositions de motifs qui deviendront plus fréquentes ; les *boucliers*, *faisceaux de licteurs*, *carquois* et *casque* qui servent de support, sont d'un ajustement à retenir ; le couronnement qui rentre dans le genre de l'un des panneaux du haut du meuble 972, est conçu avec une grande sobriété, qui n'exclut pas l'invention ingénieuse.

Figures 977 et 978 : ce *panneau* et ce *chapiteau* sont dus à Pierre Floetner de Nuremberg († 1546) ; ils ont été exécutés vers 1540 (galerie nationale de Munich) ; moins finis et moins délicats que ceux exécutés en France à la même époque, ils n'en sont pas moins très intéressants, puisqu'ils montrent le sentiment particulier de deux pays différents. Ce sculpteur a fait un cor avec cent treize têtes et visages humains en haut relief.

Figures 979 et 980 : *tables* ; ce meuble a les dispositions habituelles de l'époque ; observer : les *godrons obliques* sous la tablette, les *chimères* faisant consoles ; la manière ingénieuse avec laquelle le pilastre à gaine et à chapiteau ionique masque le bâti central ; les *pendentifs* en cul-de-lampe des angles ; le *mascaron* avec cornes ; la petite tête en bas couronnée d'une *palmette* avec une draperie qui s'attache aux deux côtés. Ce dernier motif revient sans cesse dans la décoration de cette époque ; les palmettes, au lieu de s'arrondir en dehors vers leur découpure, comme dans l'antiquité, se terminent par une incision en dedans qui offre un demi-cercle, laissant deux listels sur l'arête ; une alternance de divisions étroites et larges s'y remarque quelquefois, comme dans la palmette renversée.

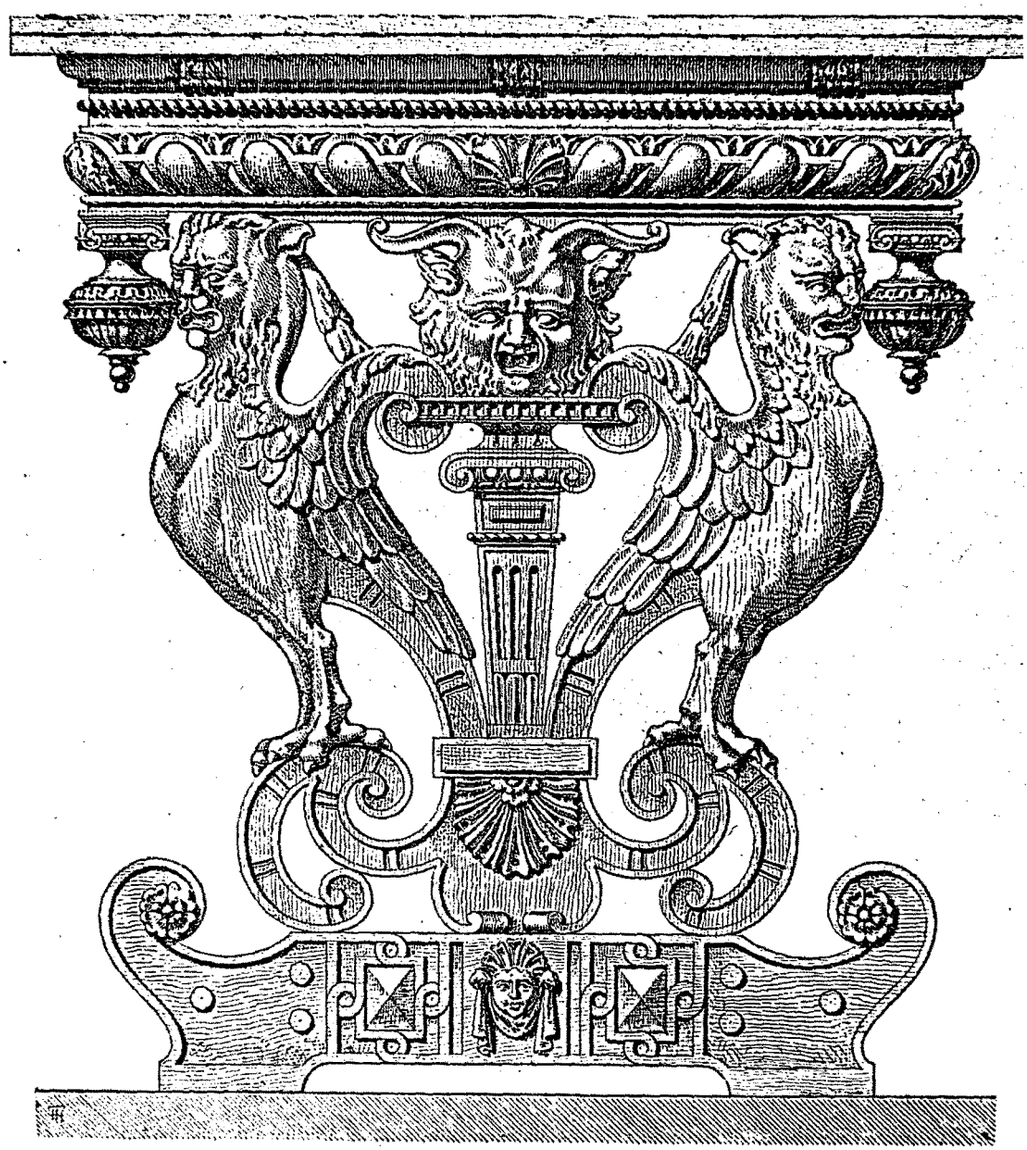


Fig. 980.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

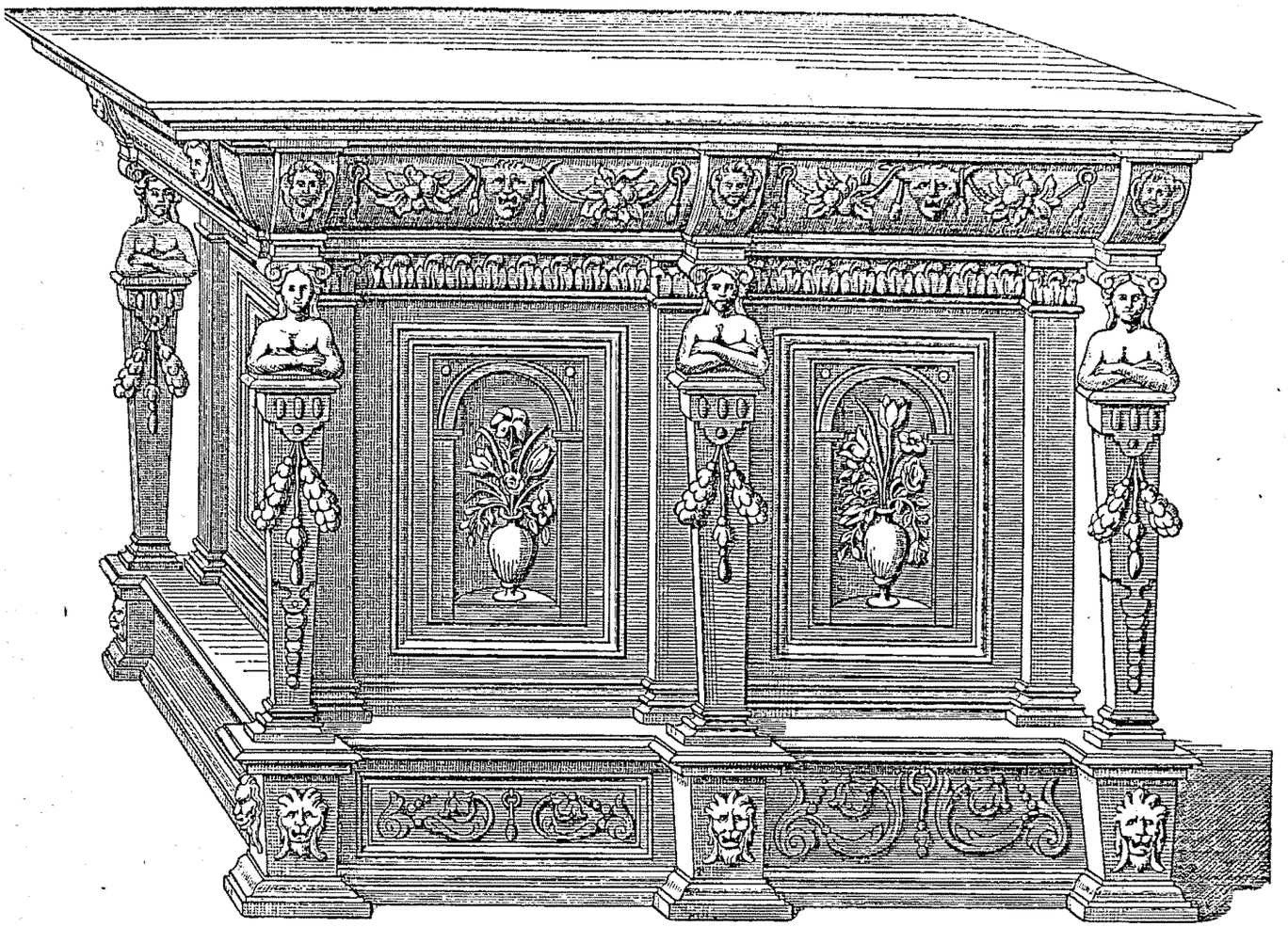


Fig. 981.

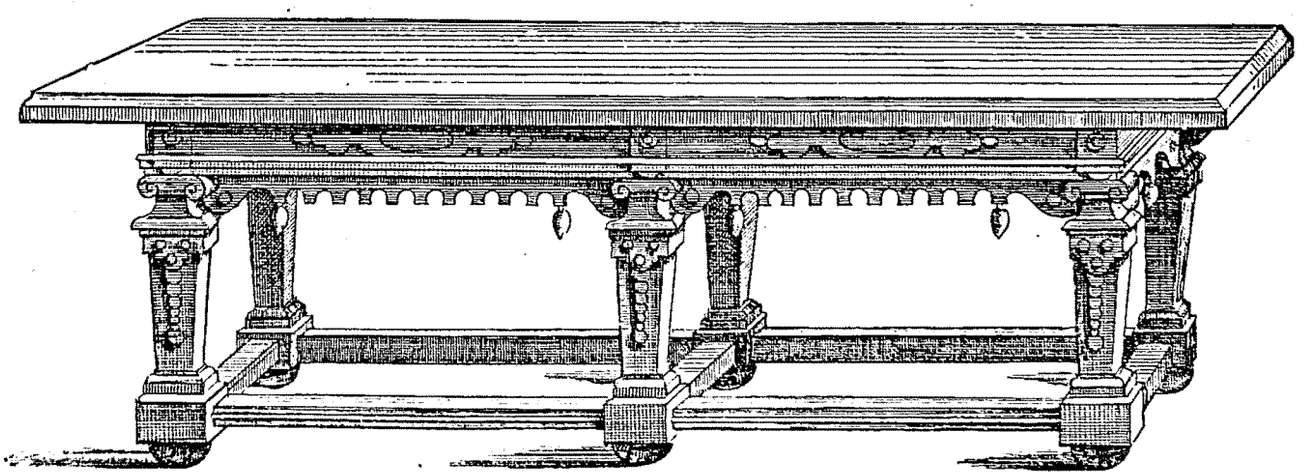


Fig. 982.

Figure 982 : cette composition de *table* est tirée de l'œuvre de Johannès Vediieman de Vriès, Hollandais, dit Gérard de Jode (1517-1604); elle offre un caractère de solidité particulier; la figure 981 représente une sorte de buffet du même auteur, où l'on remarque des cariatides à gaine, dont le corps semble placé dans un étui beaucoup trop long, attendu que, dans ce détail décoratif purement d'imagination, il convient que la proportion du

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

corps humain soit observée de façon à ce que le socle de la gaine représente les pieds de la figure. Vedreman de Vriès a fait un traité de perspective.



Fig. 983.

Figure 983 : *chaise* à dossier renversé, au musée de Cluny; ce meuble, de travail flamand, offre des contours d'une silhouette désagréable dans son dossier; une ouverture y est ménagée pour faciliter le transport; la frise appliquée sur les traverses hautes est d'une co position heureuse.

Figure 984 : *soufflet* en noyer sculpé, au musée South-Kensington à Londres; travail italien. Ce n deste accessoire du mobilier domestique est traité



Fig. 984.

avec une habileté décorative qui démontre qu'avec quelque effort d'imagination, on peut mettre de l'art partout. Deux *corps imaginaires d'hommes barbus* accusent le contour; des enroulements en cartouche remplacent les bras et les jambes pour accompagner le mouvement elliptique du corps de l'objet; au centre est un petit génie, les bras croisés sur la tête, qui semble s'appuyer sur une guirlande qui s'attache aux cartouches au-dessus.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

C'est une petite merveille que le *drageoir en ivoire* de la figure 985; les proportions sont bien observées entre la hauteur et la largeur; le système de consoles qui accompagne le pied donne de la légèreté et de l'élégance, tout en soutenant la forme évasée; le nœud est un heureux mélange d'enfants et de guirlandes. Figures 986 et 987 : *cuiller* et *fourchette en ivoire*, de la collection de M. Bach; des bustes de femmes ornent l'extrémité du

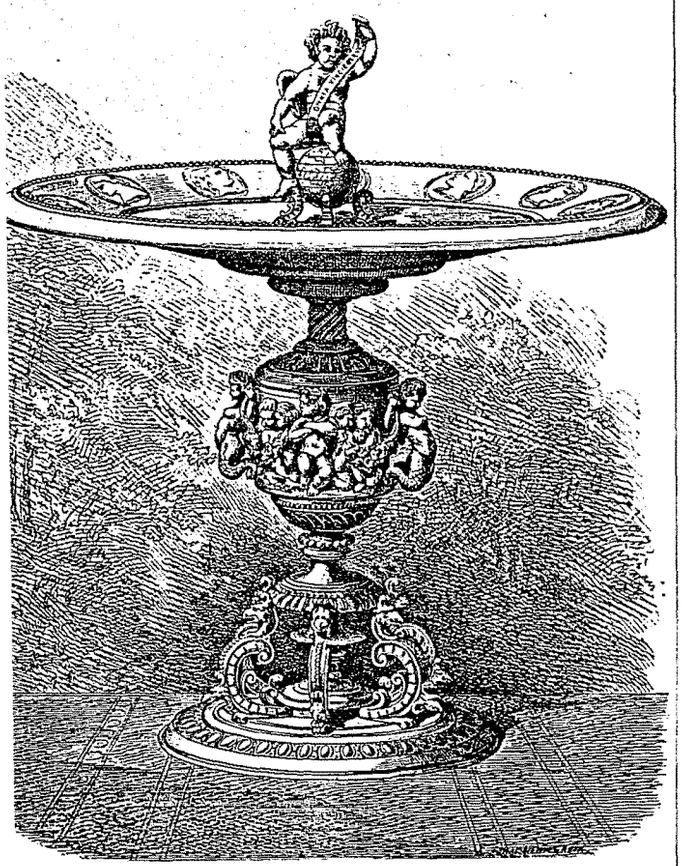


Fig. 985.

manche, qui est raccordé d'une manière très adroite, par un mascaron, avec les dents ou la cuiller.

Dans les ouvrages de ferronnerie, les artisans du Moyen âge décoraient le fer (figures 685 à 689); ceux du XVIe siècle firent de la décoration avec du fer; il y a là une nuance difficile à déterminer clairement, sur laquelle on cherchera à s'expliquer. Avant tout, il faut ne pas oublier que le fer est remis, au sortir de l'usine, à l'artisan, sous forme de barres de différentes largeurs et épaisseurs, et de tôle. L'objet doit s'obtenir en chauffant le fer au rouge, et en le travaillant et en le soudant jusqu'à ce qu'on ait produit la forme désirée, qui, on doit le comprendre, se meut dans une limite monotone, malgré tous les genres d'enroulements que l'on peut rechercher. La tôle martelée permet d'ajouter des éléments feuillus qui animent ces formes; à l'aide de la lime on ajoute quelques détails; souvent même, un poinçon en acier permet de répéter, par l'étampage (1), des pièces de dimensions réduites. Le Moyen âge, après s'être restreint à ces procédés, rechercha d'autres formes moins dérivées de la matière elle-même lorsqu'elle sort

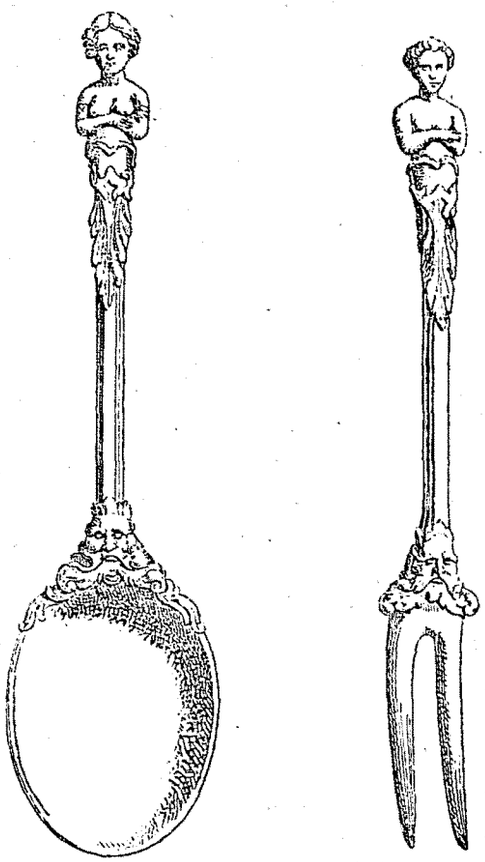


Fig. 986. Fig. 987.

de l'usine, plus décoratives et même architecturales, à l'aide de la ciselure et de la gravure. Au XVIe siècle, on se fait un idéal de décoration possible en fer, obtenu par plans avec vigueur et netteté. On assouplit la matière en la contournant dans de légères et gracieuses composi-

(1) L'*étampe* est une matrice d'acier dans laquelle sont modelées, en creux, les formes que l'on veut exécuter en relief, et en relief les formes que l'on veut exécuter en creux. Quand le métal est rougi au feu, on l'applique sur l'étampe, où on le force à épouser les creux et les reliefs par le marteau; on emploie aussi pour cela le balancier. Mais ce procédé d'étampage exige que les reliefs sortent librement de la matrice; d'où la nécessité que la pièce soit de *dépouille*. Il en résulte que les modèles ne peuvent pas être repoussés en dessous, à moins que, par des soudures, on ne relie ensemble des pièces étampées de façon à obtenir un relief convenable.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

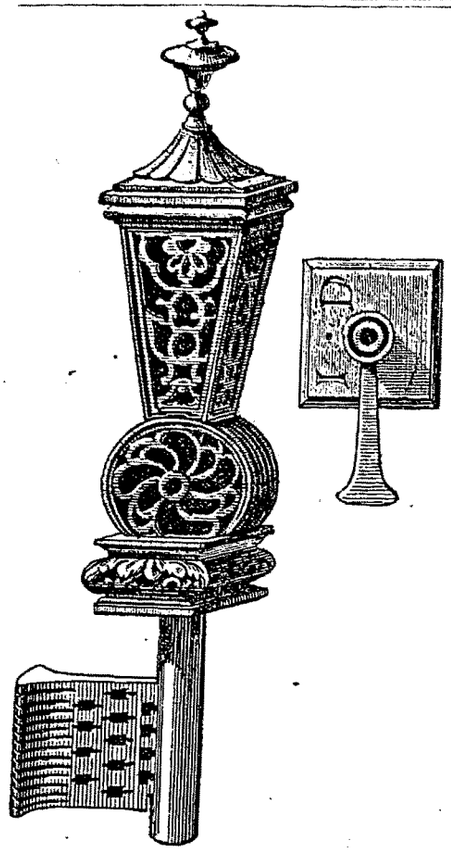


Fig. 988.

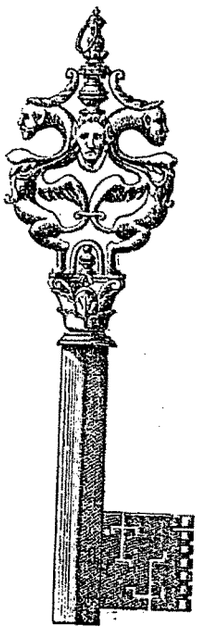


Fig. 989.

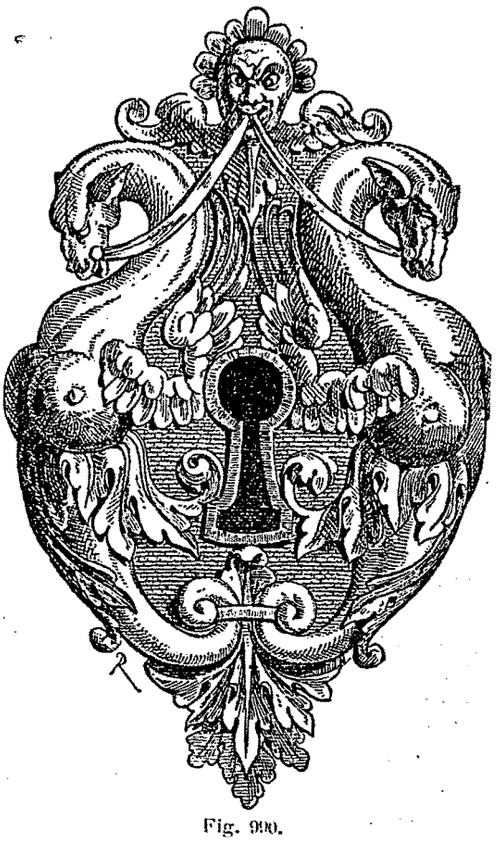


Fig. 990.





Fig. 992.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tions de la ténuité la plus grande que précisément permet seul le métal employé.

Figure 988 : *clef à peigne* de la collection Sauvageot; gaine carrée à jour avec rosace évidée en forme de poulie; base carrée à évidement. Figure 989 : *clef*, gracieux travail français; chimères adossées et mascarons; tige

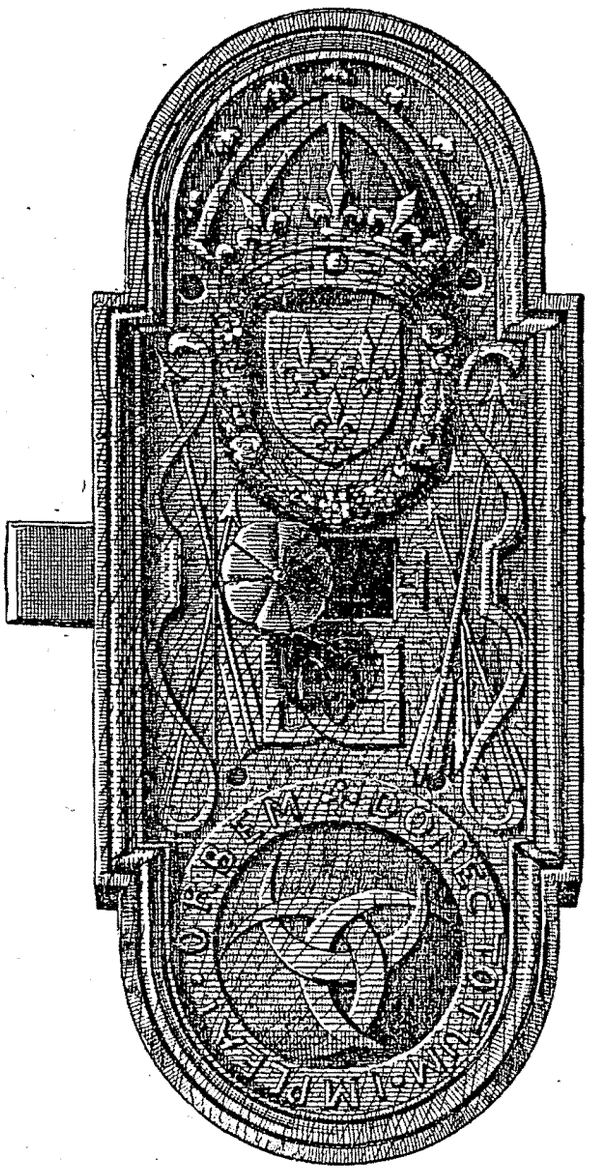


Fig. 993.

carrée. Figure 990 : *entrée de serrure*, de la collection Sauvageot; deux chimères adossées; joli mascaron qui se relie par un ruban. Figure 991 : admirable *mascaron* de la collection Sauvageot; travail austère, par plans, qui rappelle bien la matière employée. Figure 992 : autre *mascaron*, au musée de Cluny, d'un beau caractère, comme la figure précédente. Figure 993 : *verrou* de la collection Sauvageot; sur la plaque, les armes de France surmontées de la couronne royale; au bas, un chiffre qui s'applique aussi bien à Henri II et à Diane de Poitiers, qu'à ce roi et à Catherine de Médicis; au-dessous, les trois croissants enlacés et la devise : DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM; toutefois, la présence des carquois et des



Fig. 994.

flèches permet de supposer que cet objet proviendrait du château d'Anet construit pour Diane de Poitiers; l'équivoque est fréquente dans les monuments de l'époque de Henri II.

Figure 994 : *verrou* de la collection de M. Locquet-Pinchon, de Rouen; ce travail de ciselure est aussi parfait que s'il avait été obtenu par la fonte. Figure 995 :

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

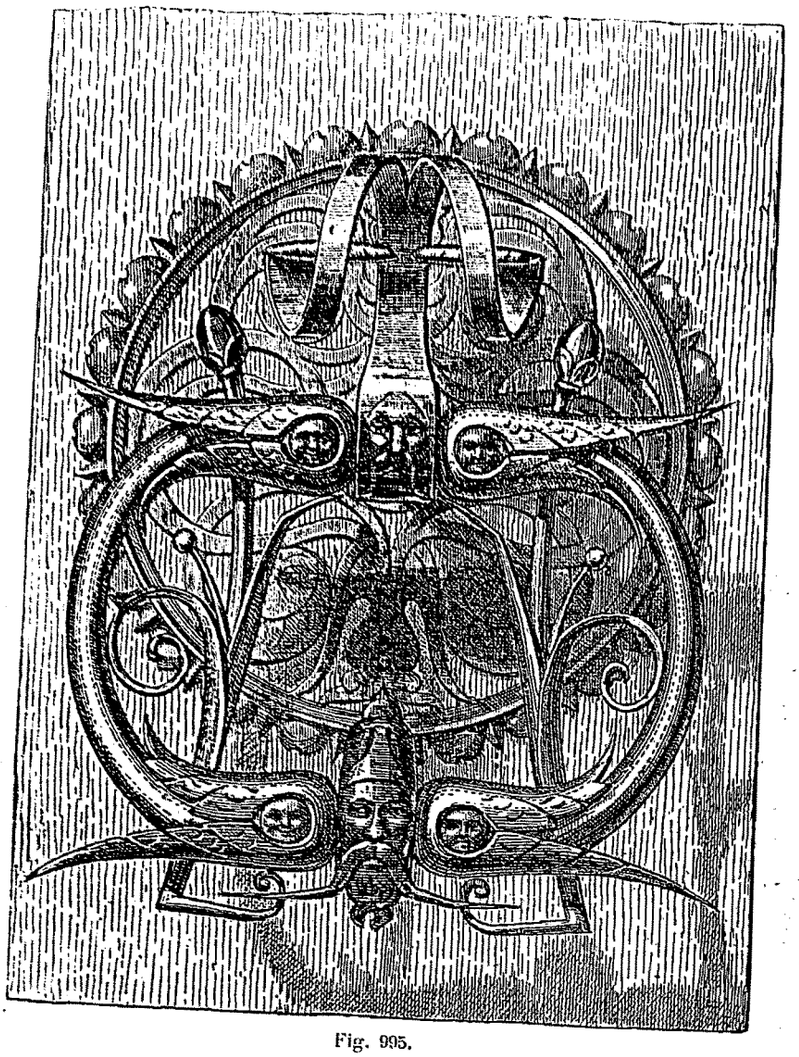


Fig. 995.

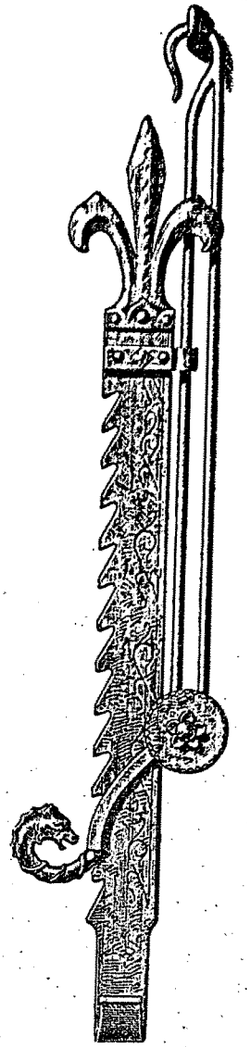


Fig. 997.



Fig. 996.

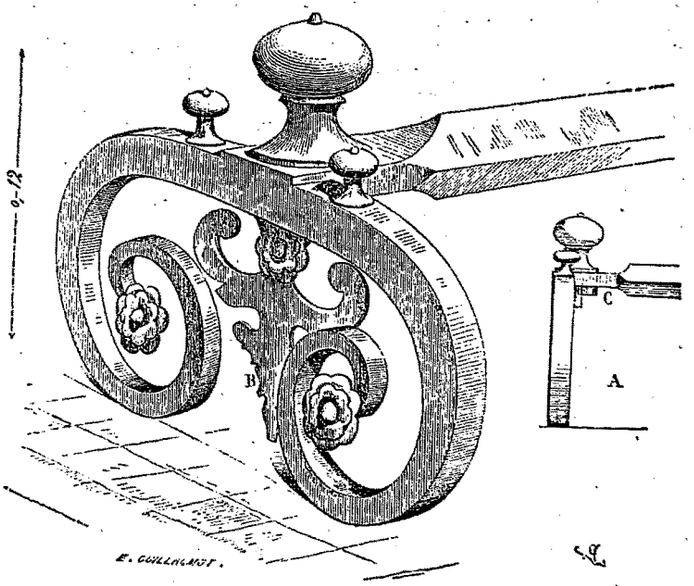


Fig. 998.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

teurtoir de la collection de M. Richard Courmont ; travail espagnol (moitié de l'original). Figure 996 : *applique d'un teurtoir* de la même collection et du même pays. Figure 997 : *crémaillère* de la collection de M. Bréauté, de Vernon, remarquable par son beau travail de ferronnerie et son style. Figure 998 : *chenet* provenant d'une auberge

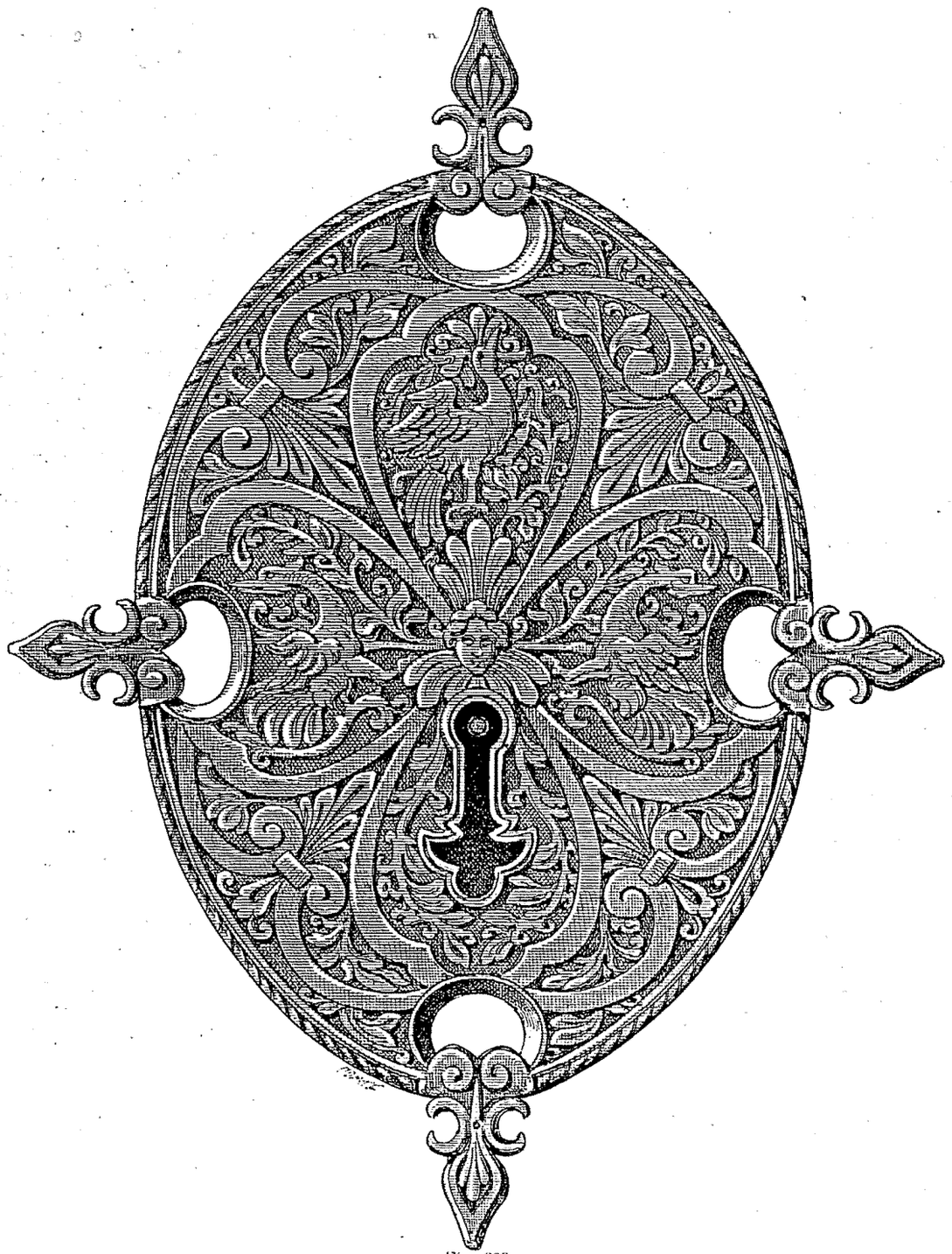


Fig. 999.

de Froissy (Côte-d'Or), dessin de Viollet-le-Duc ; l'ornement B cache le tenon de la grosse pomme ; en A est le profil ; fin du XVIe siècle. Figure 999 : magnifique *entrée de serrure de coffre*, d'un travail italien, au musée de Cluny. Cet objet montre une composition où l'on ne trouve aucune trace d'influence de tradition et réellement originale. On voit que l'artiste, après s'être donné pour cadre une ellipse d'une grande importance, en raison sans doute du rôle décoratif que la plaque devait jouer dans le coffre, a recherché quatre divisions prin-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cipales dont une devait renfermer l'entrée de la clef ; en conséquence, après avoir placé un masceron au centre, il y a raccordé les lobes dont des oiseaux fantastiques occupent le centre ; mais la branche de feuillage qui les accompagne se retourne autour de l'entrée ; des échancrures à jour en demi-cercle s'opposent aux quatre fleurons qui coupent la ligne de l'ellipse. L'idée mère a été interprétée par les détails convenables, sans fatigue et sans recherche d'imitation d'un autre type.

On conçoit que des artistes aussi habiles ont appliqué les mêmes qualités et la même adresse à tous les objets,

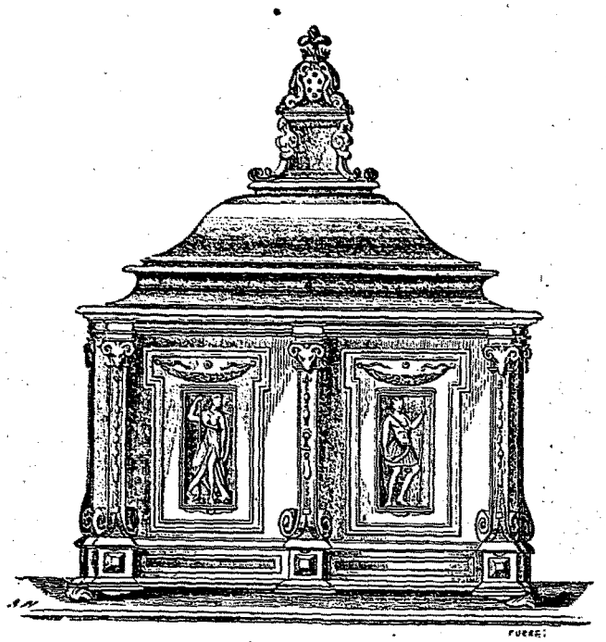


Fig. 1000.

même à ceux de petite dimension ; le *coffret en fer ciselé* aux armes de Médicis, de la vente Debruge, n'a que dix-huit centimètres de largeur sur vingt-six de hauteur, (fig. 1000) ; il a été payé 1270 francs. Des perfectionnements de procédés ont permis d'obtenir, au XIXe siècle, des produits remarquables de réussite par la fonte du fer ; cela a eu pour résultat de la substituer dans une certaine mesure, à cause de son prix relativement réduit, aux ouvrages exécutés à la forge. Il y a un véritable malentendu dans cette question qui touche absolument à l'art industriel et décoratif. Sans doute il est facile de reproduire en fonte de fer, avec des moulages perfectionnés, toutes les formes plastiques, même des balustrades et des grilles. Cependant si l'on se donne la peine de raisonner, on est en droit de se demander si le dessinateur qui fournit la composition au modeleur, est bien dans le vrai, lorsqu'il trace pour la fonte le dessin d'un objet qui comporte, par son essence même, des formes d'imitation d'un art comme celui du serrurier. Personne n'hésitera, on en est certain, à affirmer qu'il ne doit inspirer que des objets qui utilisent les qualités de la matière employée dans leur fonction véritable. La fonte se brise facilement sous un choc léger, tandis qu'elle résiste des charges considérables ; en reproduction de formes sculpturales, elle ne tarde pas à se couvrir de la lèpre de la rouille, si on ne l'entretient de peinture ou si on ne la recouvre pas d'une couche de galvano qui empâte les détails. On le voit donc : l'emploi de la fonte, même

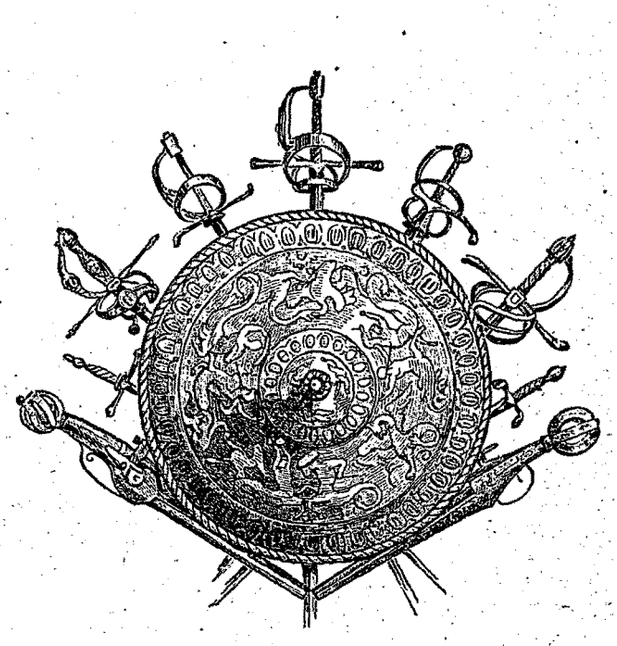


Fig. 1001.

limité à certaines applications, a un champ très large et on déconseille vivement aux décorateurs de la faire sortir de son véritable rôle. Mais, observera-t-on, il y a la fonte de cuivre ; la cherté du produit en limite l'emploi aux œuvres véritablement artistiques et empêchera toujours de lui faire imiter les œuvres du serrurier ; de plus le temps lui donne une patine qui ajoute souvent à son caractère. Enfin, entre la fonte de fer et celle de cuivre, il y aura toujours cette différence que la ciselure, le plus souvent indispensable par ce procédé, exige un travail long et dispendieux qu'on applique facilement et volontiers sur l'un, tandis qu'il est coûteux et difficile sur l'autre, si on veut pénétrer dans les angles rentrants.

A cette brillante époque du XVIe siècle, les armes furent presque toujours des œuvres d'art, tant le sentiment du goût avait laissé son empreinte. Ce qui même

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1002.

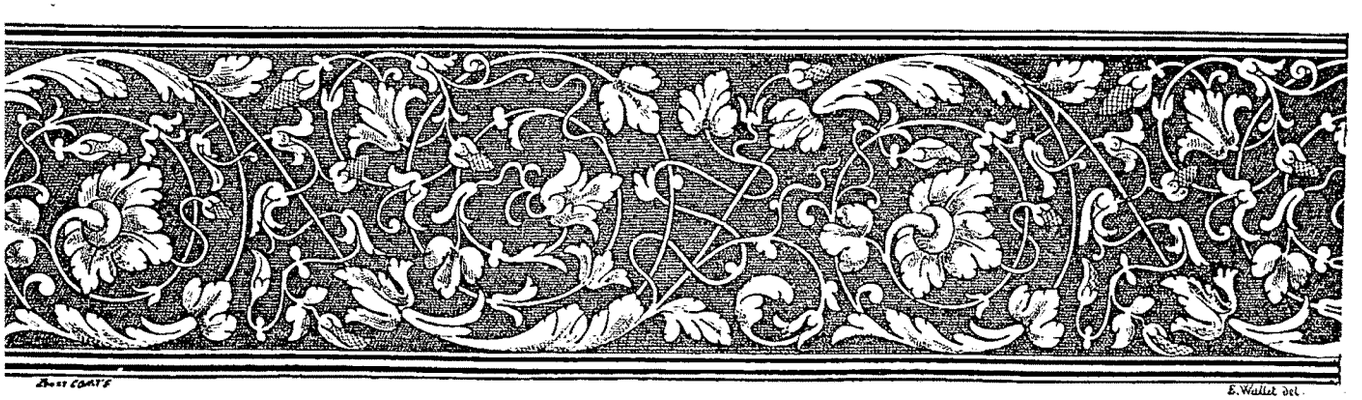


Fig. 1003.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

est caractéristique, c'est que tous les détails des armures revêtaient, même dans la plus simple, une forme harmonieuse et par conséquent belle. On a vu, figure 741, que l'armement complet date du dixième siècle ; l'homme commença à se couvrir de pied en cap du haubert de mailles. L'armure à plaques ou à plates, d'abord en cuir puis en fer, date du XIIIe siècle. Le XVe siècle a laissé les plus belles de ce genre. Après l'armure dite maxim lienne de la fin du XVe et du commencement du XVIe, l armures de parade sont nombreuses ; puis la décaden finit par se trahir, et les cuirasses à *cosse de pois* et l longs cuissards écrevisse du temps de Louis XIII, so suivis de l'armure de l'époque de Louis XIV et enfin la buffleterie de la guerre de Trente ans.



Fig. 1004.

L'épée a vu sa lame diminuer de largeur depuis Charlemagne : elle a toujours été l'arme caractéristique de la vaillance et de la noblesse avec le casque et le bouclier.

Figure 1001 : *bouclier* de travail italien avec *épées ;* l'épée du sommet, en fer grisaille, enrichie d'émaux en or et d'incrustations de l'époque de Henri II. Figure 1002 : *casque de Charles IX*, au musée du Louvre ; il est de la forme que l'on nomme *morion* ; le fond est à patine noire ; les *besans elliptiques* du bas sont en émail opaque alternés avec des émaux translucides ; quelques feuillages sont émaillés aussi ; le surplus est doré. I gure 1003 : *détails de l'armure* de Henri II, au Louvr ces nielles damasquinées d'argent représentent un *ri ceau* de la plus grande élégance. Figure 1004 : *Casque parade* du musée d'artillerie, à l'Hôtel des Invalide c'est une *bourguignote* à oreillères et à couvre-nuq que l'on peut considérer comme un des plus beaux typ du milieu du XVIe siècle. Remarquer dans ce type : motif de *grottesques* du timbre, celui des *palmettes* du mier ; le *dragon ailé* qui la surmonte est en ronde-bos à fond noir damasquiné d'or. Figure 1005 : *morion* itali

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1005.

en fer recouvert de gravures. Figure 1006 : *casque de parade* d'origine vénitienne ; c'est une sorte de *bassinet* quelquefois nommé *salade;* les ornements, en bronze doré fondus en plein, se détachent sur un fond de velours rouge sous lequel est un casque d'acier poli ; le cimier représente une forteresse d'où sort le lion de saint Marc ; c'est une belle composition.



Fig. 1006.

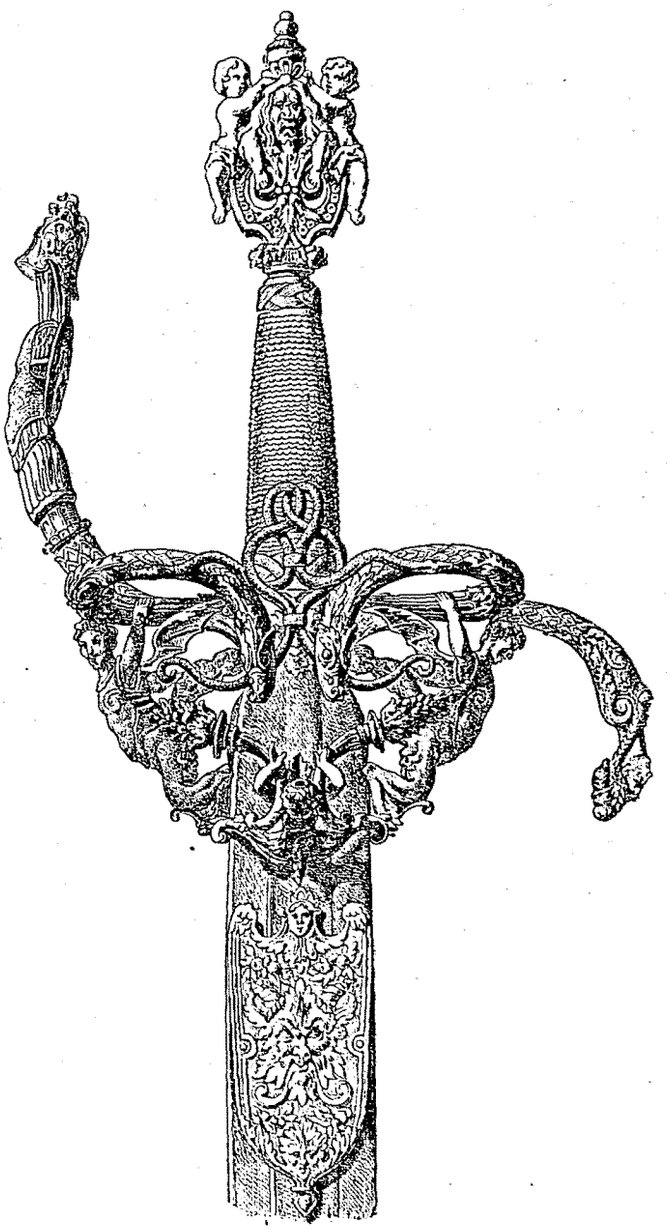


Fig. 1007.

Figure 1007 : *épée de parade*, de travail italien, au musée d'artillerie, à l'Hôtel des Invalides; elle est en fer incrusté et damasquiné d'or. La forme générale laisse un peu à désirer ; elle est loin de celles dont on a fourni quelques types dans la figure 1001, qui, tout en paraissant mieux en main, offrent de meilleures proportions. Cela indique qu'elle appartient probablement à la fin du XVIe siècle. On a cru pouvoir la présenter, à cause de ses dé-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tails très originaux en eux-mêmes dans une silhouette générale désagréable.

Figure 1008 : *Cuirasse* d'après un dessin appartenant à M. Lechevallier Chevignard ; cette curieuse pièce décorative devait prendre place dans cet ouvrage, car elle peut servir à elle seule comme type caractéristique

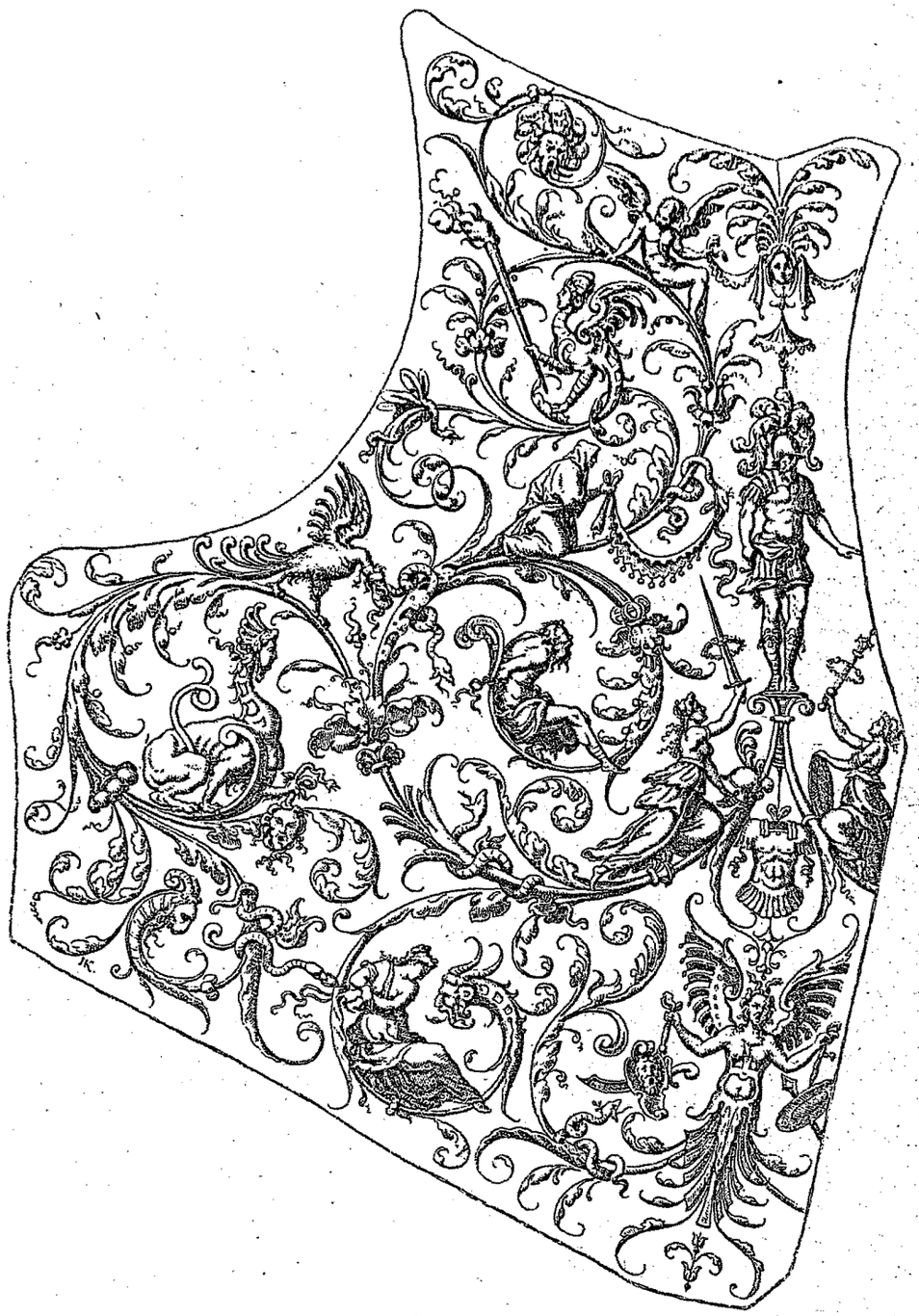


Fig. 1008.

du plus grand nombre des motifs adoptés par les artistes du XVI^e^ siècle. Toute la composition repose sur un seul grand rinceau auquel on ne saurait reprocher qu'un départ insuffisant comme masse, bien que le dessinateur ait cru en grossir l'importance par le groupement de trois personnages et d'une cuirasse. Il y a intérêt à comparer ce motif avec celui de la figure 1003, afin d'observer que dans l'une le rinceau est monté sur une tige qui continue ses enroulements avec la même grosseur, tandis que dans l'autre, il y a succession de reprises et d'attaches

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sur des raccords de formes variées et des grossissements alternatifs. Que de fois, depuis que cette planche a été publiée dans l'*Art pour tous*, on y a puisé soit la figure du bas de la composition avec ses *ailes* d'un caractère purement décoratif, ses bras étendus pour y appendre

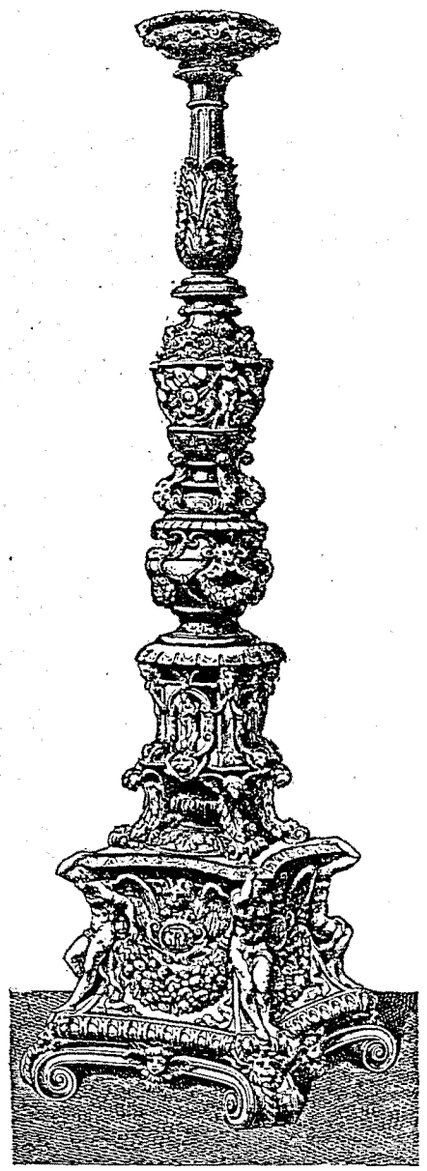


Fig. 1009.

deux motifs avec rubans et l'agencement inférieur d'où sortent deux rinceaux, soit ce *sphinx féminin* accroupi sur un rinceau en cartouche avec sa coiffure en palmette, soit ce *génie* ailé du haut qui, assis sur le flanc d'un rinceau, retient de la main gauche une banderolle qui va s'attacher à la tête placée sur une serviette et couronnée d'une palmette, ce motif qui revient toujours à cette époque, etc., etc. Ce dessin est exécuté à la plume avec une légèreté extrêmement remarquable.

Les églises d'Italie sont remplies de candélabres en bronze dans le genre de celui que l'on donne dans la figure 1009, lequel vient de la Chartreuse de Pavie, où il



Fig. 1010.



Fig. 1012.

y en a quatre rangées dans le chœur ; il est du sculpteur Lib. Fontana. On peut comparer ce candélabre avec ceux que l'on a donnés aux figures 348, 352 et 353 qui sont en marbre. Quoique très surchargée de détails



Fig. 1011.

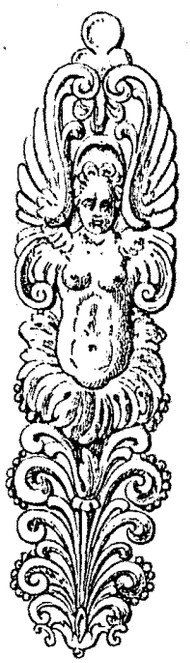


Fig. 1013.

accumulés les uns au-dessus des autres, cette œuvre mérite un examen tout particulier, précisément à cause de la recherche qui caractérise chaque ajustement successif et la recherche du galbe général. Il ne faut pas oublier aussi le caractère du monument où il est placé, dont on peut se rendre compte par la figure 649; on y

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

retrouvera, précisément dans les colonnes en forme de candélabre qui divisent cette fenêtre, le même parti pris de détails multipliés. Figures 1010, 1011, 1012 et 1013 : *Fragments de plomb* (grandeur de l'exécution) appartenant à M. E. Baud, ayant probablement servi à décorer des gaines d'épées et de poignards, caractéristiques de l'époque de Charles IX; tous se composent d'une figurine posée sur un support, qui est une *tête d'ange* dans la figure 1011 et un *mascaron* dans la figure 1012.

Objet décoratif par excellence, le heurtoir a été créé sous bien des formes; les premiers employés dérivaient de l'anneau (fig. 689, 696, 786 et 905). Il y en a eu en fer



Fig. 1014.

et en bronze; ceux que l'on donne ci-après sont en bronze et méritent l'examen. Le premier *heurtoir* (fig. 1014) provient de Rome et a été donné par Lelarouilly. Toute la composition repose sur deux *corps imaginaires de femmes* dont les bras sont remplacés par des ailes et dont le bas se termine par un *enroulement en cartouche* feuillu; un *mascaron* de femme les relie. Il y a une corrélation évidente entre cet arrangement et celui de la figure 984. Le galbe extérieur dans l'un et dans l'autre est obtenu par un mouvement prononcé du corps en avant, qui produit pour le heurtoir cet exhaussement de la poitrine qui est familier aux artistes du XVIe siècle, toutes les fois qu'il est nécessaire (voyez la fig. 989) pour bien écrire le contour; le surplus de l'ornementation de ce heurtoir n'existe que pour compléter la silhouette et n'est pas bien déterminé. Dans le second heurtoir (fig. 1015), la composition est concrète et simple : c'est un *Neptune* avec des *hippocampes* qui reposent sur une coquille. Tout est bien dans la masse générale; chaque détail joue bien son rôle; c'est une idée mise en exécution avec les éléments qu'elle comporte sans trahir la gêne; le dieu remplit le centre du motif, qui sans cela paraîtrait vide; les têtes d'hippocampes ont des mouvements variés sans détruire l'unité.

Il y aurait des pages à écrire sur ce qu'on nomme



Fig. 1015.

une pendule, cet accessoire qui est devenu le motif principal de nos cheminées modernes. Est-ce bien sa place? N'est-ce pas pour avoir voulu lui faire jouer ce rôle qu'on a conçu depuis le commencement du siècle un nombre infini de compositions d'une esthétique fort discutable? On n'insistera pas sur ces cadrans posés n'importe où, et sur ces sujets nombreux qui surmontent un socle. On conçoit dans une certaine mesure que l'on fasse du cadran un centre de la composition d'une cheminée monumentale; en dehors de cette circonstance, la pendule doit être un coffre orné pour contenir un mouvement, et grâce à cela, elle peut se placer partout ailleurs que sur

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

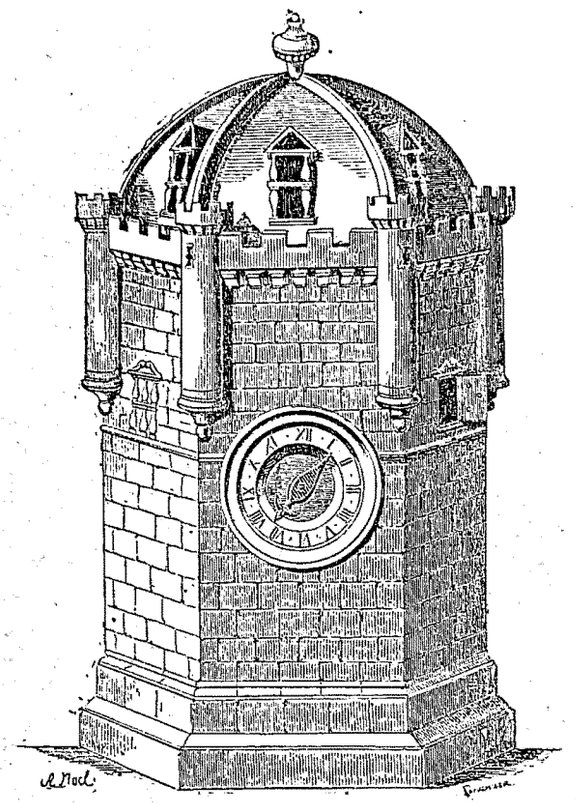


Fig. 1016.

ıe cheminée. C'est ainsi que l'ont compris les auteurs ɛs deux *pendules* des figures 1016 et 1017. La première ɜt en cuivre doré, et représente un petit donjon avec ɯrelles en encorbellement; la seconde, en vermeil, af-

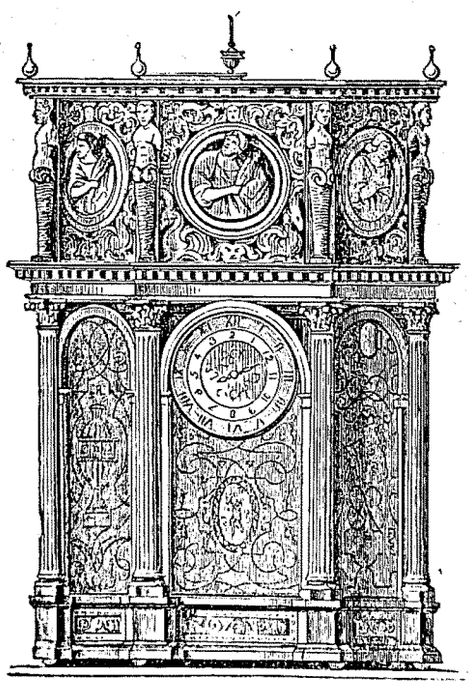


Fig. 1017.

fecte l'aspect d'un monument hexagone à deux étages; au second sont des bustes de personnages vêtus à l'antique, qui font saillie hors du médaillon, dont on a abusé à cette époque. Figure 1018 : partie supérieure d'une



Fig. 1018.

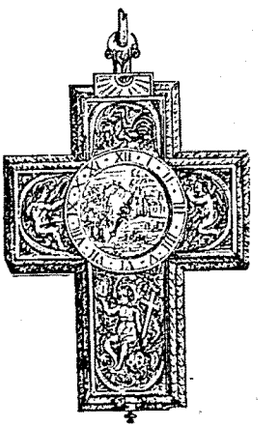


Fig. 1019.

boîte de montre d'argent niellé; on y voit la tête de *Laure de Noves*; sur la face inférieure est celle de *Pétrarque* (grandeur de l'exécution).

Figure 1019 : *boîte de montre* en cristal de roche montée sur cuivre.

Figure 1020 : *salière d'or* exécutée par l'orfèvre Benvenuto Cellini pour le roi François Ier, laquelle se

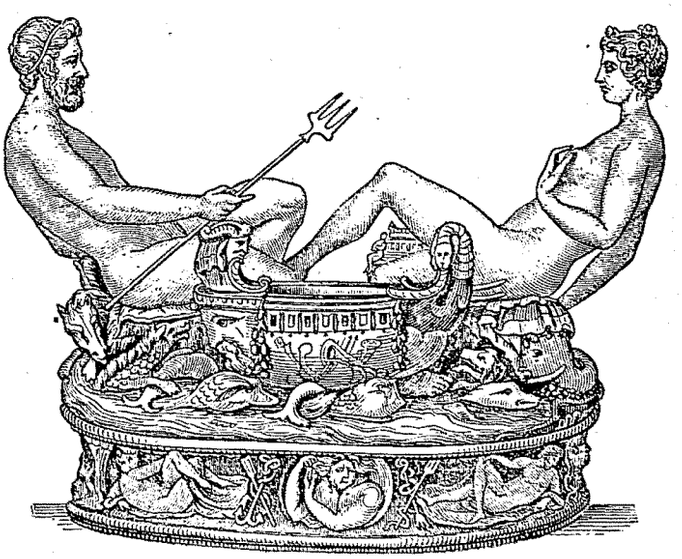


Fig. 1020.

trouve au cabinet des antiques de Vienne depuis que Charles IX en fit cadeau à l'archiduc Ferdinand (longueur, 0m36; hauteur, 0m28). *Neptune* et *Cybèle* caractérisent la mer et la terre; le sel est contenu dans une nef et le poivre dans un petit temple ionique que tient Cybèle (1).

(1) Cellini a donné la description de cet objet dans son *Traité de l'Orfèvrerie* (chap. v), mais il s'éloigne de la réalité.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1021.

Figure 1021 : *cassette* en argent et en cristal, au musée de Naples. Ce magnifique morceau d'orfèvrerie est signé par Giovanni Bernardi, graveur en pierres fines. La figure d'Hercule est assise au-dessus; aux quatre angles se trouvent Minerve, Mars, Vénus et Bacchus; sur la face principale sont des bas-reliefs en cristal représentant le combat des Centaures et des Lapithes et celui des Amazones; sur la face postérieure se voient la chasse de Méléagre et Silène ivre; sur les côtés, l'artiste a placé les jeux du cirque et la flotte de Xerxès vaincue. Quoique d'une structure absolument architecturale, cet objet offre des qualités intéressantes de composition : les zones sont bien écrites; l'échelle est observée dans les figures; les cariatides présentent un arrangement excellent de chapiteaux, de draperies et de guirlandes; même les pieds reparaissent à l'extrémité de la gaine; la figure entière a bien les proportions du corps humain (huit têtes); les frontons sont une courbe un peu trop aplatie.

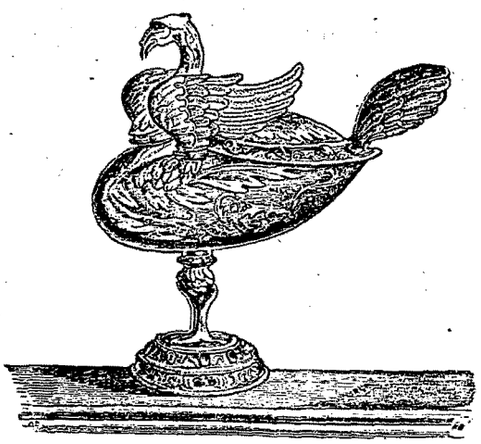


Fig. 1022.

Figure 1022 : *vase en cristal de roche en forme dindon* (haute 0m37; large 0m25); la mont est en arg ciselé et doré; vase a été ve 3000 francs.

Il n'est d'objet de l qui n'ait été, p que l'aiguière sujet de l'ét et du travail orfèvres du siècle; sa for est peu variée vrai dire, on p se demand comment pourrait la mo fier, car elle pond, telle qu la présente d les trois ty 1023, 1024 et 1

à toutes les exigences d'une bonne esthétique, dont vases grecs ont été le point de départ, c'est-à-di pied et col petits; mouvement ovoïde un peu brusc au sommet; un motif principal faisant ceinture au centre. Mais il était donné au XVIe siècle de créer des variétés de décoration dans cet ensemble.

Figure 1023 : *aiguière*, par Étienne de Laulne *maître Stephanus*, graveur, (1519-1583), appartenant au capitaine Leyland, à Londres (hauteur, 0m39). Les divinités de la Fable sont représentées dans les médaillons formant, au milieu de l'aiguière, une zone très importante; les zones même du haut et du bas de la panse sont bien proportionnées, et celle du haut fournit la



Fig. 1023.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ace d'un mascaron au devant et de l'attache de l'anse ır derrière.

Figure 1024 : *aiguière en étain* par François Briot, fèvre (né à Chamblain en Bassigny vers 1550); les jets de la panse, encadrés de cartouches, sont les *rtus théologales*; la zone est un peu étroite et aurait ı être agrandie au-dessus sans inconvénient; les orne- ents se ressentent d'une influence allemande dans ıgencement des cartouches. Des imitations des ai- ıières de Briot ont été faites par Palissy ou par ses ıccesseurs.



Fig. 1024.

Figure 1025 : *aiguière en argent doré et émaillé*, au nusée du Louvre; le bas-relief de la zone principale est mprunté à la conquête de Tunis par Charles-Quint, fait le guerre rappelé aussi dans le bassin avec l'inscrip- ion : *Caroli V. Rom. P. F. Augusto 1535*. Cet ouvrage, ui passe pour être allemand, peut être l'objet de quel- ues critiques : la zone du milieu est trop petite, parce ue l'artiste a occupé trop de place par l'agencement de guirlandes pendues à des mascarons pour le dessous, ce ui ne l'a pas empêché de mettre des godrons plus bas; le pied est trop aplati; l'idée de transformer le col en une tête d'imagination très grosse, accompagnée d'une figurine de satyre, est discutable.



Fig. 1025.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

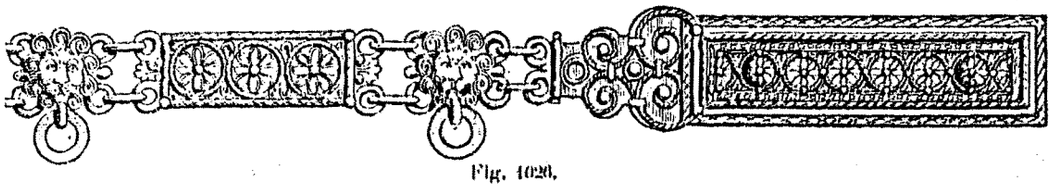


Fig. 1026.

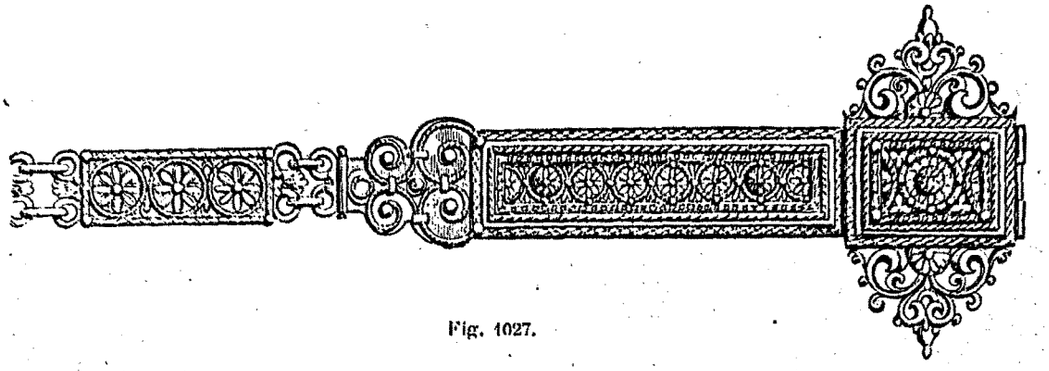


Fig. 1027.

Figures 1026 et 1027 : *bracelets* en or (grandeur des originaux) de la collection Sauvageot, au Louvre. Figure 1028 : pendeloques, d'après un dessin d'Adrien Saint-Hubert; une sirène qui joue avec un enfant corps, qui se termine en poisson, offre des surfa émaillées semées de pierres fines. Figure 1029 : *pe loque en or émaillé*, de la collection Sauvageot, au L vre; travail de Nuremberg; un cul-de-lampe sert de b



Fig. 1028.

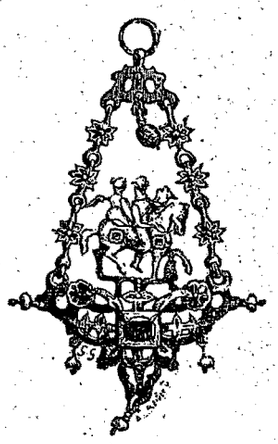


Fig. 1029.



Fig. 1030.

à un cheval monté par un fauconnier portant une d en croupe; une double chaînette réunit le motif pr pal à une pièce échancrée attenant à l'anneau supéri des perles fines, à suspension libre, garnissent les p principaux de ce bijou. Figure 1030 : *pendeloque émaillé;* une sirène tient d'une main un miroir fe d'un diamant, de l'autre, un serpent; un rubis est s ventre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Luca della Robbia, comme on l'a vu page 204, avait employé une couverte sur ses sculptures en terre pour les rendre inaltérables aux injures du temps; on reconnut aussi que les dépôts limoneux des rivières et des torrents qui, sortant en grand nombre des Apennins, arrosent la marche d'Ancône, la Romagne et l'Ombrie, étaient très favorables à la fabrication des poteries, qui fut pratiquée d'une manière certaine au XIVe siècle en Italie. Cette industrie fit de grands progrès dans ce pays dès le milieu du XVe siècle, et l'on fabriqua, pour l'usage courant, avec un genre de procédé que l'on a nommé la *mezza majolica*. L'argile qui avait formé la pièce était recouverte d'une couche de terre très blanche (engobe), qu'on tirait des environs de Sienne. C'est sur ce fond blanc qu'on faisait des peintures; la pièce, étant séchée, recevait une demi-cuisson (*a bistuggio*), puis elle était recouverte d'un vernis plombifère, et reportée au feu pour recevoir sa cuisson définitive; on employait quatre couleurs : le jaune, le vert, le noir et le bleu. La



Fig. 1032.


Fig. 1031.

majolica était fabriquée par des moyens différents : la pièce, façonnée au tour ou moulée, puis séchée, recevait la première cuisson, comme la mezza majolica, ensuite, elle était plongée dans une couverte blanche et dure qui couvrait la terre par son opacité; la pièce, de nouveau séchée, recevait sa peinture, jaune, verte, violette et bleue, mélangée d'un fondant (*marzacotto*); après cette peinture, la pièce était plongée dans un liquide qui formait une autre couverte translucide, puis recevait sa cuisson définitive. Des perfectionnements successifs firent découvrir des teintes intermédiaires, mais le rouge, si difficile à obtenir, ne le fut qu'à Faenza. Les autres centres de fabrication furent : Pesaro, Gubbio, Urbino, Castel-Durante, Ferrare, Rimini, Deruta, puis Venise, Fabriano et Nocera. Dans la première époque, le contour est obtenu par un trait violet, bleu plus tard; les sujets sont à peine modelés; teintes plates sur les vêtements; le bleu clair domine; bleu lapis foncé, brun rouge, jaune clair, orangé, violet et verdâtre. Dans la deuxième époque, l'art fait des progrès, et des artistes habiles s'adonnant à ce genre, ont reproduit des gravures et des sujets historiques; le dessin est plus correct, le coloris plus doux; l'émail est plus éclatant. Figure 1031 :

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1033.

carrelage daté de 1509, probablement de Faenza, au Louvre; fond noir, coloris bleu, jaune et vert. Figure 1032 : *coupe* de Gubbio, par Giorgio Andreoli (a travaillé de 1519 à 1537); fond bleu avec reflets métal-



Fig. 1034.

liques et rehauts d'or (Musée de Cluny). Francesco Xanto Avelli da Rovigo, qui a travaillé de 1531 à 1542, jette un grand éclat sur les fabriques d'Urbino.

Figure 1033 : *coupe à ombilic* (1) *et relief* (dia-

(1) *Ombilic*, se dit d'un bouton ou portion en saillie au centre d'une coupe ou d'un bouclier.

mètre 0m230), fabrique de *Gubbio*, milieu d xvie siècle; *un amour* les yeux bandés est à genou dans l'ombilic; sur le bord, des *bouquets feuilles* disposés à droite d'un gland; les figur et l'ornementation sont en relief; traits bleu revestissage de couleur jaune chamois métalliqu avec quelques touches de rouge feu, sur fo bleu lapis (au Louvre). C'est ici l'occasion noter qu'un très grand nombre de seigneurs et princes italiens rivalisèrent pour encourager fabrication de la faïence, et établirent même d ateliers dans leurs palais. Parmi eux, le d Hercule Ier de Ferrare est l'un des plus ancien le marquis Leonello d'Este, fils naturel Nicolas III (1441-1450), dont on a donné la m daille (fig. 654), fit exécuter par le potier Bastia des plaques en terre cuite, revêtues d'un émail stannifère et décorées de peintures, qui devaient être placées autour de l'une des cours du palais; d'autres princes de la même maison encouragèrent les productions céramiques. Une des plus belles productions de l'atelier de majolica d'Alphonse Ier est une *buire* (fig. 1034) d'une forme élégante et originale. On y voit un écu parti d'Este et de Gonzague, qui est celui d'Isabelle, sœur du duc Alphonse Ier et femme du marquis François II de Mantoue. Il est démontré que cette pi est l'œuvre du peintre Antonio, et que l'on peut fixe date à l'année 1523 environ; son fond est bleu, a mascarons, génies, etc., de couleur. Figure 1035 : *guière* de la fabrique *d'Urbino* (troisième époque d majolica); sur la panse, un triton entouré d'autres d nités de la mer (à M. Arundel de Londres, ven 2,887 francs). On rencontre fréquemment sur les ductions de cette période, à Urbino, des dessins o naux, qui n'ont été ni peints ni gravés, de Raphaël e ses élèves; aussi elles deviennent ainsi de véritab objets d'art excessivement précieux. L'impulsion a été donnée par Guidobaldo II (1538), duc d'Urbino, plaça ainsi ses fabriques à la tête de toutes les aut l'atelier qui a produit les plus beaux ouvrages est c de Guido Durantino dit Fontana, aidé de ses trois Orazio, Camillo et Nicolò. La fabrique de Castel Dura fut, pendant le règne de Guidobaldo, pour ainsi dire



Fig. 1035.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

annexe de celle d'Urbino. Une certaine obscurité persiste sur les princes qui ont fait travailler à Caffaggiolo, ainsi que sur les artistes qui y furent employés.

Une production céramique d'un genre nouveau et particulier est celle de BERNARD PALISSY (1510-1590); ses faïences consistent en reliefs (1) colorés de couleurs telles que le jaune pur, le jaune d'ocre, un beau bleu d'indigo, un bleu grisâtre, le brun, le violet et un blanc jaunâtre; le dessous de ses plats est marbré de diverses nuances. Dans les bas-reliefs et dans les statuettes, les carnations sont toujours colorées de son blanc jaunâtre. Figure 1036 : *bassin rustique* ayant appartenu à la collection Debruge. C'est le type le plus caractéristique du talent original de Palissy; il a exécuté un très grand nombre de pièces dans cet esprit. Les coquilles, les poissons, les reptiles et les plantes appartiennent tous aux environs de Paris, ce qui tend à prouver que c'est dans cette localité qu'il a fabriqué la plupart de ses pièces rustiques. Figure 1037 : *bassin* attribué au même artiste; le bas-relief représente *la nymphe de Fontainebleau* s'appuyant sur un cerf et entourée d'une meute de chiens; le bord est décoré de têtes d'anges, de *masques*, de *satyres* et de salières de deux sortes (Diam., 0m50; collection Rousel, 7,665 francs). On dénie à Palissy les œuvres autres que celles dites rustiques; n'étant pas sculpteur, il n'aurait fait que mouler des plantes et des animaux sur nature (1); toutefois, certains produits montrent un mélange de personnages avec des motifs du genre rustique : il a eu probablement des collaborateurs, des continuateurs et des imitateurs à qui, peut-être, ces



Fig. 1037.



Fig. 1036.



Fig. 1038.

(1) Ne connaissant pas l'émail stannifère, Palissy a employé, pour fabriquer ses faïences, une terre blanche débarrassée de ses impuretés par le lavage, et qui lui servit de fond; il chercha vainement la composition d'un émail véritablement blanc.

(1) On a trouvé aux Tuileries, dans les débris de son atelier, un *moulage* d'homme (communiqué par M. Anatole de Montaiglon).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

œuvres doivent être attribuées, ainsi que les statuettes telles que *l'Enfant au chien* (fig. 1038), qui est au Louvre. Toutefois, on doit avertir ici de ce fait, que les personnes les plus compétentes considèrent ces genres divers comme appartenant tous à cet artiste, dont la personnalité est une des plus intéressantes de celles du XVIe siècle. Ses deux fils Nicolas et Mathurin héritèrent d'une partie de ses procédés, mais il paraît qu'ils ne connurent pas tous les secrets que leur père avait trouvés avec tant de pénibles recherches.

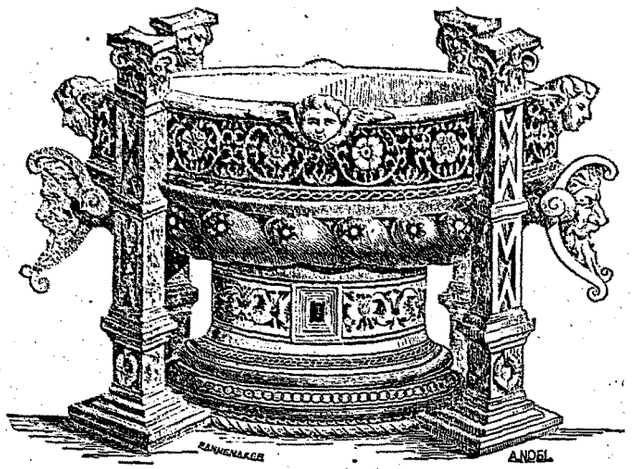


Fig. 1039.

Pendant longtemps on fut dans une incertitude, qui paraît un peu diminuée à présent, au sujet d'un produit céramique français, comme le précédent, que l'on a nommé d'abord *faïence de Henri II*, puis *d'Oiron*. Depuis les recherches de M. Benjamin Fillon, ce serait une fantaisie luxueuse d'Hélène d'Hangest dame de Boisy, veuve d'Arthur Gouffier, grand-maître de France, pour offrir des souvenirs à ses voisins, à ses amis et à ses tenants, avec leurs armes et leurs devises. Il est cependant singulier qu'aucune pièce n'offre les siennes.

Cette poterie, faite d'une sorte de terre de pipe ou d'argile blanche, est décorée d'arabesques, d'armoiries, d'emblèmes et d'entrelacs bruns appliqués dans la pâte blanche par le procédé de l'incrustation, sans faire aucune saillie sur le nu de l'objet, cuite et ensuite recouverte de vernis.

Ce n'est pas seulement par ces élégantes incrustations que ces faïences sont embellies, elles reçoivent encore des reliefs, tels que mascarons, consoles, figurines, pilastres ; les formes et la composition ont une physionomie originale et quelque peu étrange comme dans ce *réchaud* (fig. 1039) appartenant à la collection de M. Andrew Fountaine de Narford ; le *hanap* (fig. 1040), de la même faïence (appartenant à M. A. de Rothschild), inspire le même sentiment. Ces objets, dont le prix, peu en rapport avec leurs petites dimensions, égale l'intérêt pour les collectionneurs, sont au nombre de cinquante-deux : trente en France, vingt et un en Angleterre et un en Russie.



Fig. 1040.

Figure 1041 : *canette de grès* cérame, au musée du Louvre (collection Sauvageot).

Labarte explique d'une manière très précise que l'invasion de l'empire d'Orient par les Turcs et la prise de



Fig. 1041.

Constantinople (1453), en occasionnant l'émigration de tant d'artistes en Italie, furent profitables aux arts et particulièrement à celui de la verrerie. Les verriers vénitiens empruntèrent aux Grecs leurs procédés pour colorer, dorer et émailler le verre, puis le mouvement des XVe et XVIe siècles vers l'antiquité produisit de nouvelles formes et par conséquent de nouveaux procédés, surtout

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

s vases enrichis de filigrane de verre blanc, opaque ou oloré qui se contournait en mille dessins variés.

Les vases de la verrerie vénitienne se divisent en cinq ıtégories : ceux fabriqués en verre blanc ; ceux faits ec du verre teint dans la masse ; les vases émaillés et orés; les vases à fils de verres colorés et les vases mo-ïques. Figure 1042 : *gobelet* en verre coloré (2e moitié ı XVe siècle) en imbrications d'or bordées de blanc, et ıargé de perles d'émail bleu. Figure 1043 ; *aiguière en*

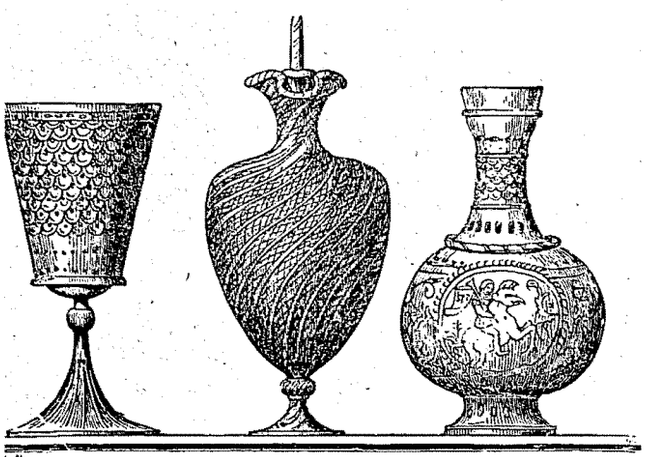


Fig. 1042. Fig. 1043. Fig. 1044.

rre filigrané, auquel on a donné un mouvement de tor-on imprimant aux divers filets colorés une direction de ıirale ; les verriers de Murano donnent à ce travail le ım de *retorcimento*. Figure 1044 : *buire* en verre blanc ec un sujet, des ornements en émaux de couleur et or. Figure 1045 : *flacon aplati*, aussi des fabriques de enise, en verre blanc décoré d'entrelacs émaillés de di-



Fig. 1045.

erses couleurs (collection Sauvageot, au Louvre). enri II, voulant soustraire la France aux achats qu'elle ıisait à l'Italie, attira des artistes de ce pays et établit ne fabrique à Saint-Germain en Laye, sous la direction d'un nommé Theseo Mutio. On attribue à cette fabrique un *gobelet* (fig. 1046) qui appartient à la collection de Félix Slade. Il est de verre jaunâtre et richement émaillé;

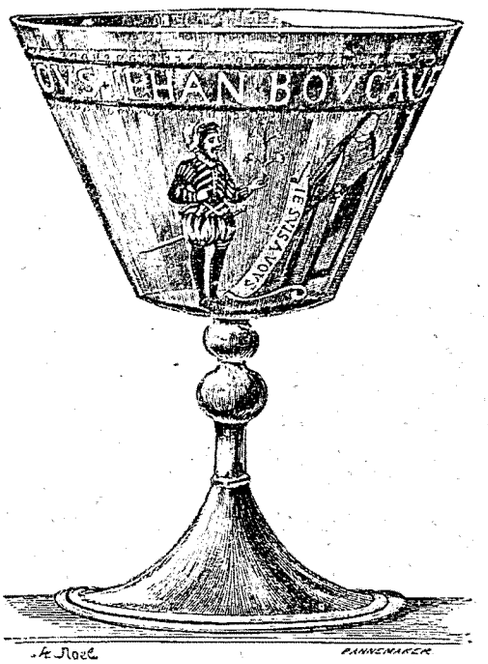


Fig. 1046.

un gentilhomme offre un bouquet à une dame et, sur une banderole, on lit : IE SVIS A VOVS ; la dame, tenant un cœur cadenassé, répond : MŌ CVER AVÉS. Dans un troisième compartiment se trouve un bouc léchant l'ouverture d'un vase a col étroit et, sur le bord, cette inscription : IE SVIS A VOVS. IEHAN BOVCAV ET ANTOYNETTE BOVC ; les personnages ont le costume du

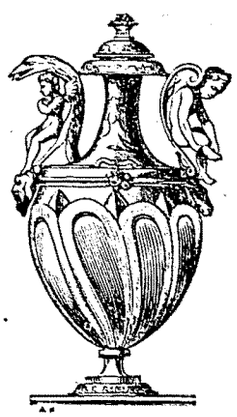


Fig. 1047.

temps de Henri II. Figure 1047 : *burette d'autel* en cristal de roche, montée en or émaillé ; la panse, de forme ovoïde, est taillée en godrons ; partie supérieure en or émaillé, composée, pour l'anse, d'un enfant dont les pieds

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1048.



Fig. 1049.

sont appuyés sur une *tête de taureau* et pour le goulot, d'une *tête d'aigle* dont le cou allongé est supporté par un petit ange qui pose les pieds sur une *tête de lion* (hauteur 0,15, collection Soltykoff ; les deux burettes vendues 7.700 francs).

On estime qu'il est inutile de fournir des explications trop détaillées sur le procédé de la broderie ; il n'y a q deux divisions à établir dans ce genre de travail : celui qui s'exécute librement à l'aiguille sur une étof et 2° celui qui s'exécute sur un canevas ou tissu à f croisés et que l'on nomme alors « à points comptés Le premier système peut se compliquer de cette circor lance que l'on décou et que l'on rappor suivant un dessin, u étoffe sur une aut qu'on la fixe par cordonnet et en qu'on la nuance av un travail de plumet

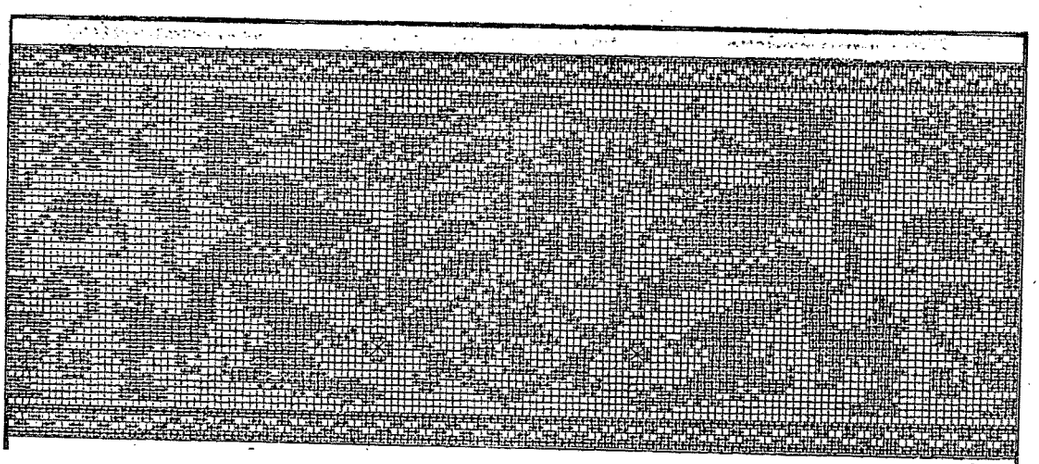


Fig. 1050.

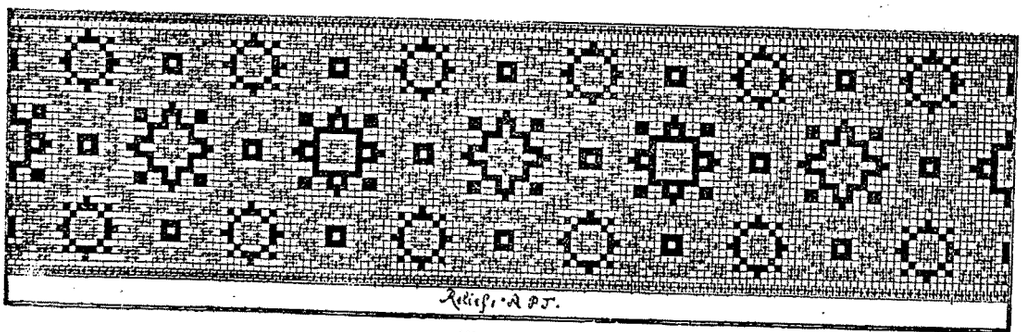


Fig. 1051.

Figures 1048 et 10 *broderies d'appli tion*; travail français la collection Sau geot, au Louvre. El se composent de m ceaux de taffetas nuance claire et tenc découpés suivant dessin et rapportés s fond de velours n au moyen d'une doul bordure de cordon d'or enroulé de fils soie de couleur. L parties blanches jaune clair sont b dées de jaune vif;

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

parties roses, de rouge vif; les bleus clairs, de bleu foncé; les ombres les chairs, fruits et feuillages sont exécutés en fils de soie au plumetis. Dans le carreau 1049, on observe aux angles, en branches de feuillage, le même chiffre équivoque d'Henri II, Catherine de Médicis ou Diane de Poitiers que l'on a déjà signalé à la figure 993.

Figure 1050 : *broderie à points comptés*, extraite de l'ouvrage de HANS SIEBMACHER (?-1611) publié à Nuremberg en 1604, mais qui appartient par son genre au XVIe siècle ; c'est une bande qui se compose de *lions héraldiques* supportant un *écusson d'armoiries* reliées par des sortes de *vases de fleurs ;* observer le contour de l'écusson et le caractère des lions. Figure 1051 : *broderie* à points comptés, tirée du même ouvrage; élégant semis disposé dans une alternative d'étoiles de deux formes différentes.

La dentelle est un tissu léger et à jour qui se fait soit à la main, au moyen de l'aiguille, soit sur un coussin, au moyen du fuseau et de bobines. Les anciennes dentelles offraient deux genres différents : le *lacis* et la *coupure*. Le premier était lacé sur un

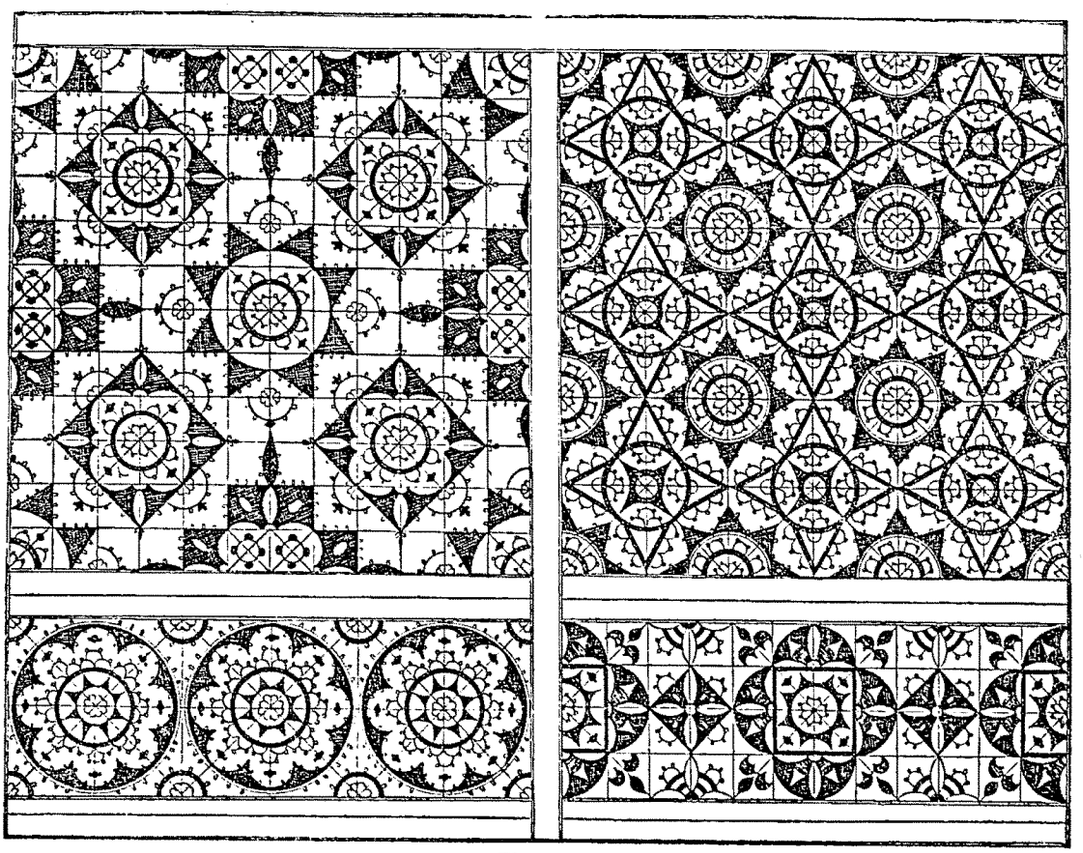


Fig. 1052.

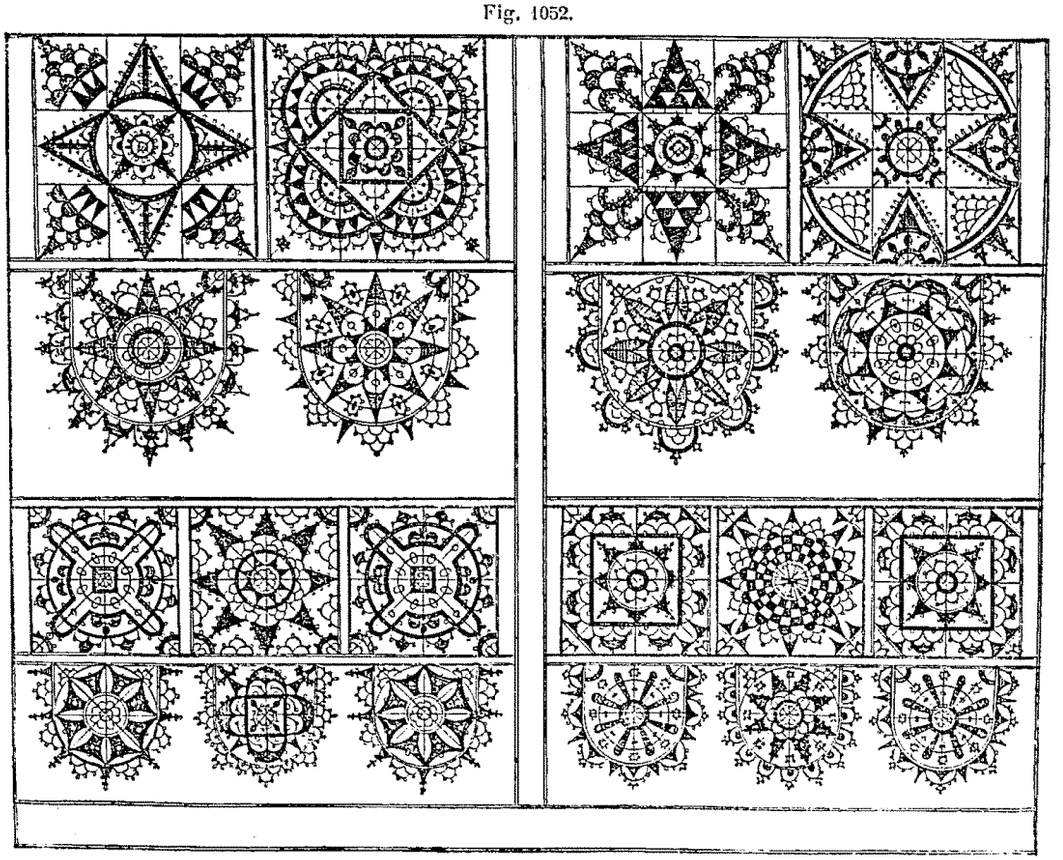


Fig. 1053.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1054.



Fig. 1055.

fond de canevas et le dessin y était ou ravaudé (brodé) par des points comptés, comme le filet brodé de nos jours, ou formé de pièces de toiles coupées et cousues, c'est-à-dire appliquées sur le filet. Le second, la guipure ou coupure, se faisait de différentes manières, dont une consistait à coudre le dessin avec des points de boutonnière à l'aide d'un filet attaché ou collé sur la toile et d'y enlever le reste avec des ciseaux. Une autre manière ne demande pas de toile ; les filets sont montés dans un châssis où ils rayonnent du centre ; les dessins y sont produits par des points ou nœuds de différent travail.

Figures 1052 et 1053 : *guipures* extraites du même ouvrage de Hans Siebmacher ; à la figure 1052, on voit : 1° un motif octogonal réuni par des carrés diagonaux ; 2° un autre motif octogonal tellement disposé que les octogones fournissent par le prolongement de leurs côtés les éléments des polygones voisins ; 3° deux bandes de rosaces à huit et à quatre lobes. A la figure 1053, on voit de riches et nombreux motifs de barbes ou dentelures pour bordures de guimpes et collets ; le carré, l'octogone et l'hexagone servent de base à toutes ces ingénieuses combinaisons.

Figure 1054 : *costume* emprunté à un tableau de Israel Van Meickeinen de Cologne, représentant le mariage de sainte Ursule, au musée de Cluny : ce costume fournit un exemple du genre d'étoffe employé à cette époque.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1056.

Figure 1055 : *costumes* tirés d'une grande tapisserie représentant le mariage de Béatrix, de la collection de Sir Richard Wallace.

Ce qu'on nomme l'imprimerie est, en réalité, la réunion de tous les procédés qui y concourent, tels que : fonderie de caractères, composition avec caractères mobiles, impression, tirage. La typographie avec la xylographie (voyez page 209), la gravure sur métal et la lithographie sont les trois branches principales d'un seul tronc. L'imprimerie dérive de la gravure, puisque les premières impressions ont été sur des planches en bois ou en métal, gravées en relief. Johann Gensfleisch, dit Gutenberg, après avoir résidé à Strasbourg, a, le premier, associé avec Johann Fust et Peter Schöffer, obtenu un résultat satisfaisant avec des caractères mobiles, à Mayence, en 1436. Aussitôt, pour remplacer les belles miniatures et lettres ornées qui embellissaient les manuscrits, tous les artistes s'ingénièrent à donner des dessins pour les imprimeurs. On va donner quelques types de frontispices, lettres, fleurons, bandeaux, culs-de-lampes, etc., etc.



Fig. 1057.



Fig. 1058.



Fig. 1059.

Figure 1056 : *frontispice* du Vitruve de Jean Martin,

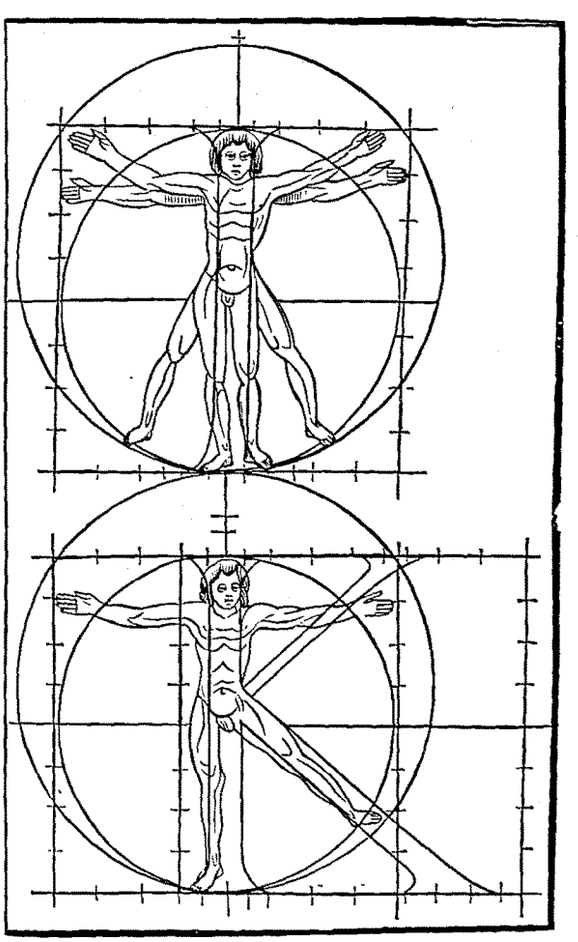


Fig. 1060.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1061.

par François Ier (1540). Dans ce parti de clair sur fond noir, les lettres et les ornements sont soutenus de grosseur avec intention. Figure 1058 : *lettre* E, du même imprimeur, supposée commandée par lui à Claude Garamont, tailleur et fondeur de lettres, demeurant à Paris : un corps de femme d'imagination sert de thème à cette composition. Figure 1059 : *lettre* L, sur fond noir en nielles, de l'imprimeur Jean de Tournes, dans un ouvrage imprimé à Lyon en 1576 ; observer le beau culot du centre. Figure 1060 : *lettres* I et K, avec des jambages figurés par un homme dont les bras et les jambes sont écartés, placées dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory, dont le dessin a été donné par le peintre architecte Jehan Perréal (voyez page 178). Cet artiste s'est laissé aller, dans cette circonstance, à indiquer des proportions du corps humain qui avaient alors cours. Il est certain que les proportions du corps humain, bien observées, peuvent avoir cette utilité que, connaissant d'avance celles qui sont les plus habituelles, il est facile de constater sur le modèle qui pose, des différences qui permettent d'obtenir ce qu'on appelle la ressemblance ; car, en définitive, ce sont des nuances de différences de proportions qui caractérisent les individus les uns des autres. Mais, d'un autre côté, l'art exige de voir la nature du côté du beau, et, pour cela, il faut être doué de ce sentiment particulier qui caractérise le véritable artiste. Le dessin et l'art sont deux choses différentes : l'un est une science et l'autre un



Fig. 1062.

(1547) attribué à Jean Goujon ; au centre, un *pélican* avec la devise : IN ME VITA, IN ME MORS, dans un cartouche accompagné de deux figures d'imagination en gaine et de quatre génies ; belle composition quoiqu'un peu touffue. Figure 1057 : *lettre* A, sur fond noir en nielles, de l'imprimeur Robert Estienne, pour une bible commandée



Fig. 1063.



Fig. 1064.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

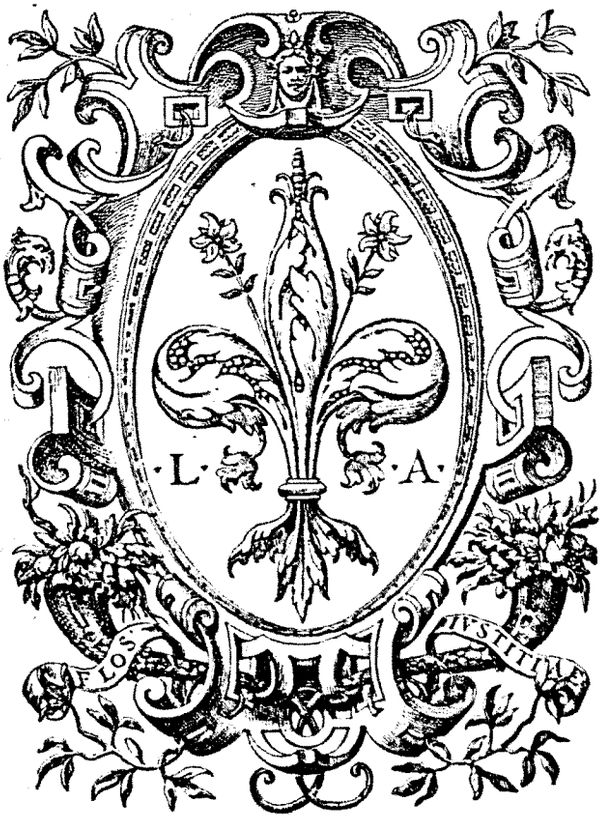


Fig. 1065.



Fig. 1067.



Fig. 1068.



Fig. 1069.



Fig. 1070.



IN VENETIA M. D. XCIIII.

Appresso Andrea Muschio, & Barezzo Barezzi.

Fig. 1066.

cette devise. Figure 1062, *médaillon typographique de l'imprimerie lyonnaise*. Figure 1063 : *lettre* P, de l'imprimeur Robert Estienne, même type que la figure 1058. Figure 1064 : *bandeau typographique* de l'imprimerie lyonnaise. Figure 1065 : *marque d'un imprimeur de Venise* (1586) ; *fleur de lis* ornemanisée comme celle des armes de Florence : *corne d'abondance*. Figure 1066 : *marque* des imprimeurs A. Muschio et Barezzo Barezzi, de Venise, (1594) : *un griffon ailé*. Figures 1067 et 1068 : *lettres* I *et* Q de l'imprimerie des Aldes, à Venise, (1579) ; un *griffon ailé* et un *perroquet*. Figures 1069 et 1070 : *culs-de-lampe* (fleurons pour terminer les pages) de typographie vénitienne. Figures 1071 et 1072 : bandeaux ou frises de typographie vénitienne.

Toute l'ornementation des quatre figures précédentes se caractérise par de lourds *enroulements en cartouche*, lesquels écrasent les mascarons et les personnages avec lesquels ils sont mélangés. On a cru cependant devoir les montrer, parce qu'en eux-mêmes ils offrent des arrangements assez ingénieux, et surtout parce que leur enroulement extrême est toujours sincère. On entend par sincère, que les deux lignes qui représentent les

sentiment. Les caractéristiques du beau dans les proportions du corps sont variables malgré les *canons*, c'est pourquoi on a dit, page 85, qu'ils ne pouvaient servir que de renseignement, et qu'ils ne devaient pas gêner le sentiment artistique. Figure 1061 : *marque d'un imprimeur de Lyon* : une main trace un cercle avec un compas ; une vue de la ville de Lyon, dans le fond ; légende : METPON APIΣTON (juste mesure) ; les personnages allégoriques se rapportent à



Fig. 1071.



Fig. 1072.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1073.

arêtes de l'enroulement doivent être constamment possibles à prolonger et bien indiquées, quels que soient les contours, les superpositions et les pénétrations des cartouches.

Figure 1073 : *frontispice d'un livre paru à Mantoue*, en 1582, chez Giacomo Ruffinello; en bas, devise des Gonzague accompagnée de *Mars*, *l'Amour* et *Diane;* au-dessus, deux fleuves couchés; en haut, les armoiries de Philippe II, roi d'Espagne, de Naples et de Sicile, souverain des Pays-Bas, fils de Charles-Quint. On observe dans cette pièce le maniérisme particulier qui se produisit dans l'art du XVI^e^ siècle en Italie, si sensible déjà dans les œuvres des artistes de ce pays à Fontainebleau; la composition générale est de la plus grande habileté; mais elle constitue une sorte d'échafaudage de formes; les personnages posent; leurs têtes sont petites, les attaches minces et les mollets démesurés.

Figures 1074 et 1075 : *entourages* tirés des emblèmes

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

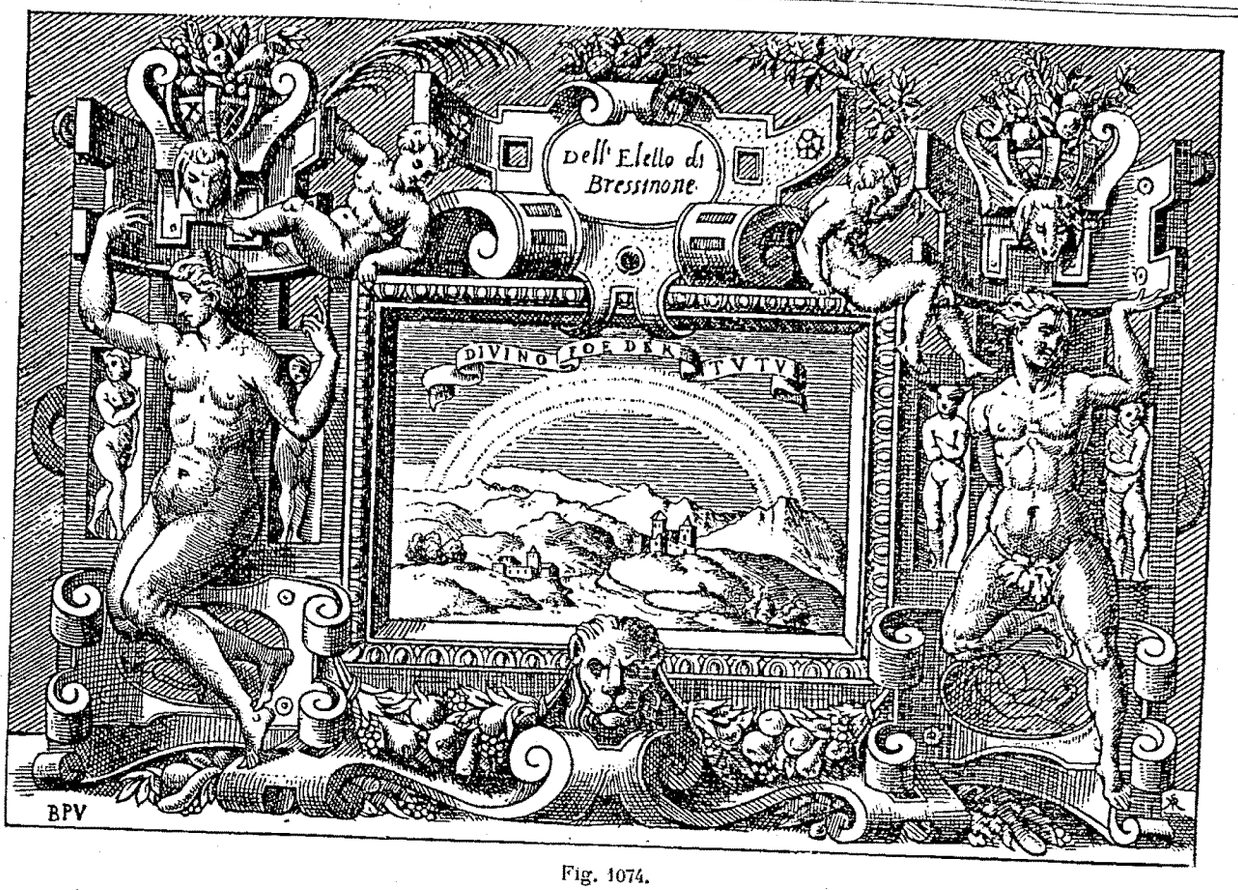


Fig. 1074.

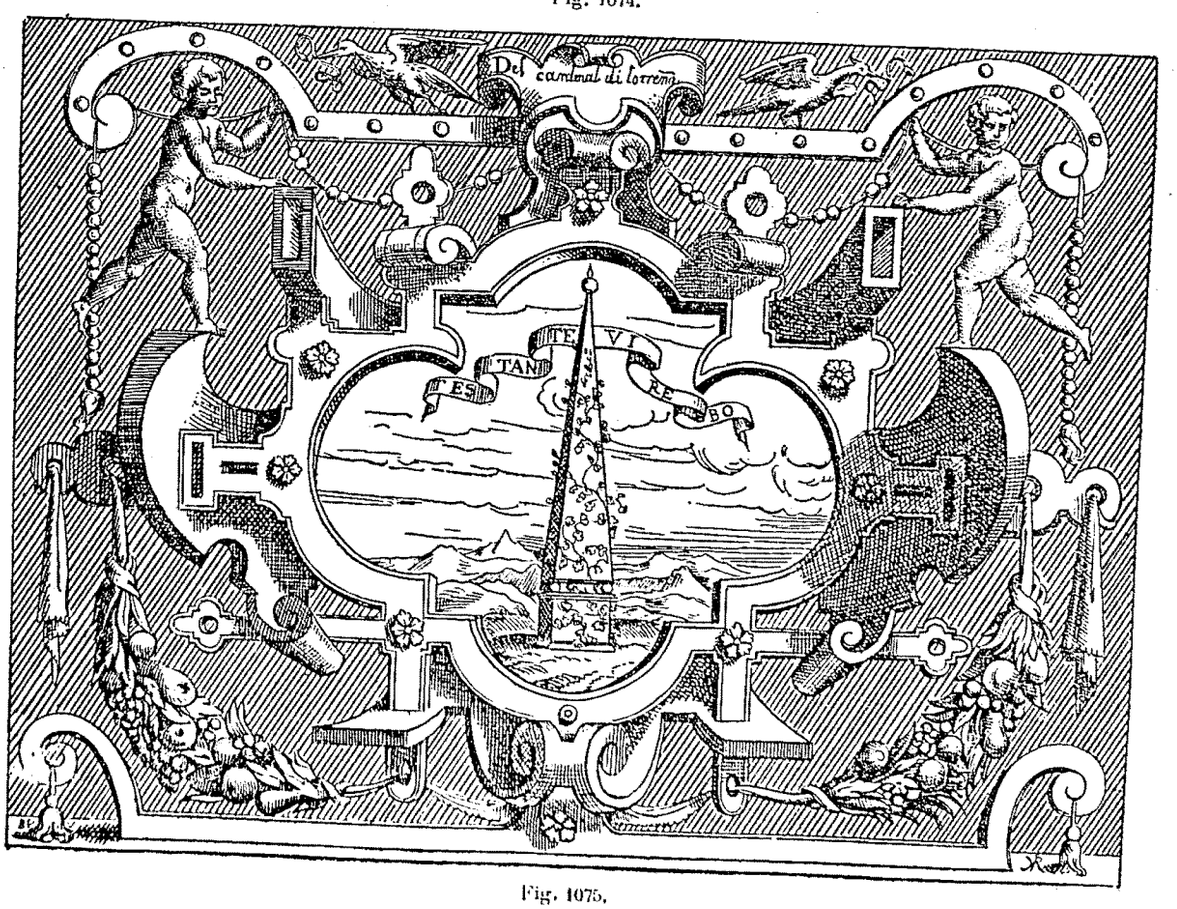


Fig. 1075.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1076.

de Ludoviço Dolce, Gènois, par P. Pittoni, à Venise, en 1583; le premier est inspiré d'un encadrement de la galerie de François Ier, à Fontainebleau, et l'autre de la géographie de Mercator (École d'Anvers 1574). Dans le premier, c'est bien le système de cartouches italiens, et dans l'autre celui des Allemands, caractérisé par des entailles par lesquelles les enroulements passent les uns dans les autres. Figure 1076 : *encadrement* (*École allemande*). Figures 1077, 1078, 1079 et 1080 : *lettres* A, B, C, D sur fond noir et d'un caractère de Moyen âge, provenant d'une bible allemande.



Fig. 1077.



Fig. 1078.



Fig. 1079.



Fig. 1080.

Figures 1081, 1082 et 1083 : *lettres* S, D, T, imitatio

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1081.

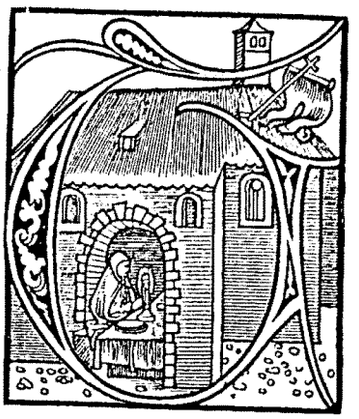


Fig. 1083.



Fig. 1082.



Fig. 1084.



Fig. 1085.



Fig. 1086.



Fig. 1088.



Fig. 1087.



Fig. 1089.

de lettres du Moyen âge, par Jean Knoblauch, de Strasbourg (1524). Figures 1084, 1085, 1086 et 1087 : *lettres* A, G, F et Q, sur fond noir, par le même artiste ; observer *l'aigle* impériale qui décore la lettre F. Figure 1088 : *majuscule calligraphique* B, allemande, intéressante par son agencement décoratif (on en a déjà fourni une, figure 727). Figure 1089 : *marque d'imprimerie* représentant *la Fortune* sur sa roue, posée horizontalement (Francfort, 1583).

Figure 1091 : *armoiries de la ville de Lyon.* Fi-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

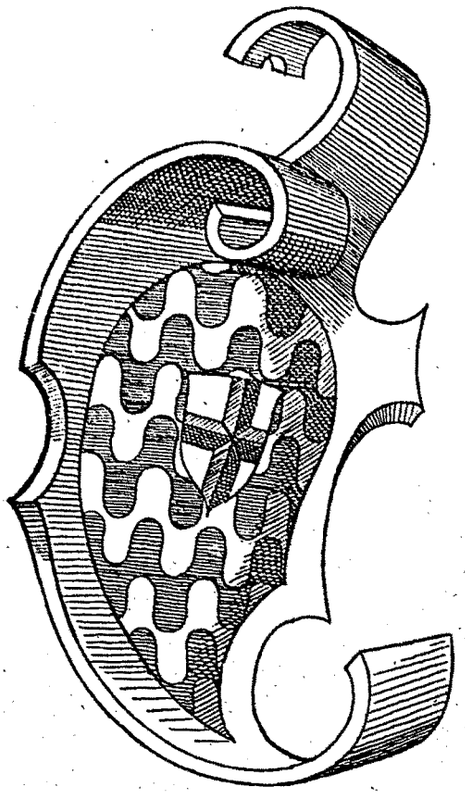


Fig. 1090.

gure 1090 : *écusson avec cartouche* dans le genre italien, par S. Serlio. Figures 1093 et 1094 : *emblèmes et devises*



Fig. 1091.

des rois Louis XII et François Ier, par Paul Jove; *un porc-épic couronné* qui, de près, blesse ceux qui l'irritent, et lance ses dards sur ceux qui l'attaquent de loin : COMI-



Fig. 1092.

NUS ET EMINUS (de près et de loin); une *salamandre couronnée*, à laquelle on attribuait la vertu de ne point se consumer dans les flammes, et même de les éteindre :

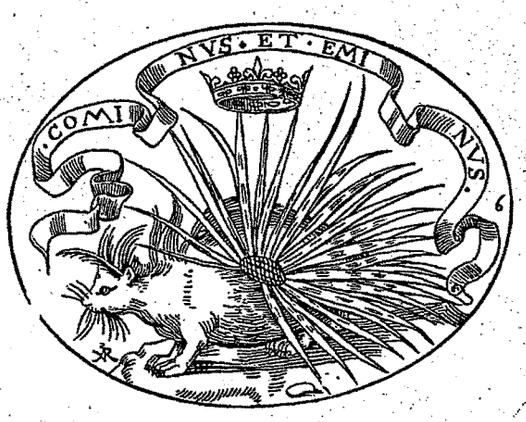


Fig. 1093.



Fig. 1094.

NUTRISCO ET EXTINGUO; remarquer la forme des *phylactères* sur lesquels sont placées ces devises. Figure 1092 : *emblème et devise dans un cartouche*, par GIROLAMO PORRO.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

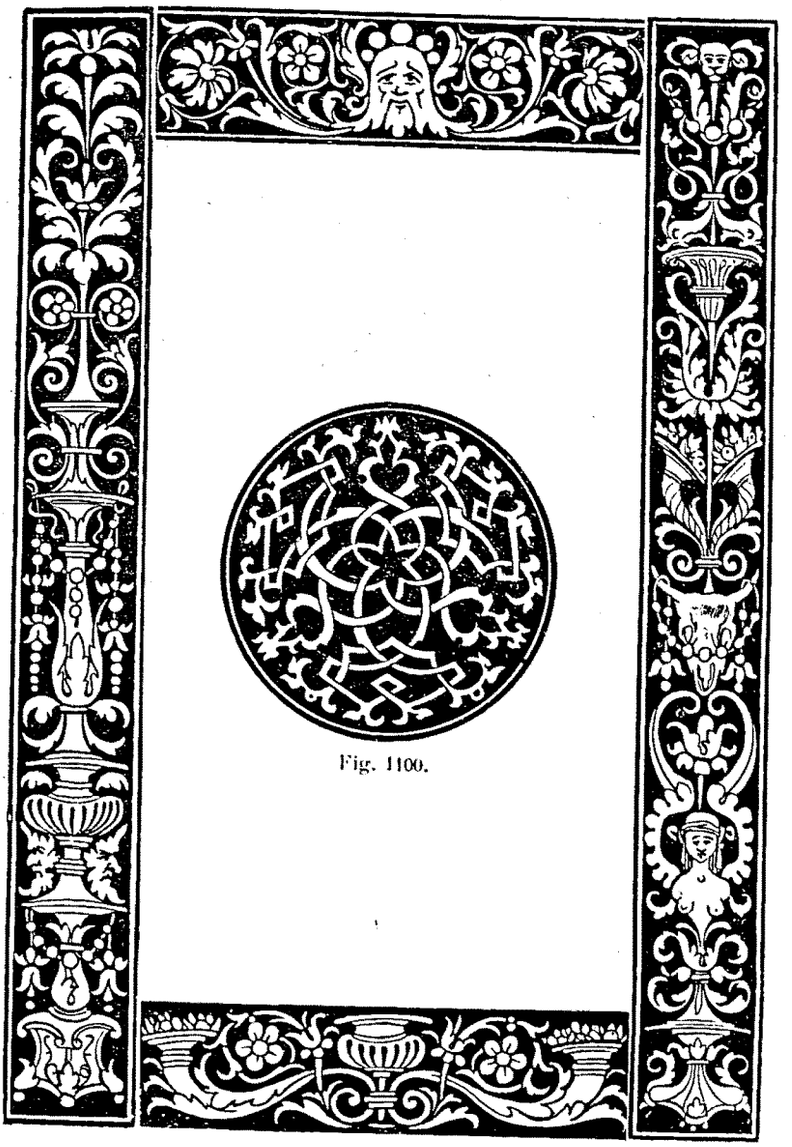


Fig. 1095.

Fig. 1100.



Fig. 1097.



Fig. 1098.



Fig. 1099.

Figures 1095 et 1096 : *entourages*, dessin blanc sur fond noir; le livre dont ils sont tirés a été imprimé à Rome en 1521, chez Jacopo Mazocchi. On observera dans celui 1095, à gauche, l'arrangement *en candélabre;* à droite, le motif avec *bucrane*, et le *buste de femme d'imagination avec ailes*. L'entourage 1096 est plus touffu et d'un beau style; observer, en haut, le *motif de médaillon;* à gauche, les *grottesques en hauteur;* à droite, les *emblèmes de guerre suspendus;* en bas, les deux *griffons* adossés. Figure 1097 : ce beau *montant de grottesques* blanc sur noir appartient à la typographie lyonnaise; il est parfaitement équilibré, ce qui présente de très grandes

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

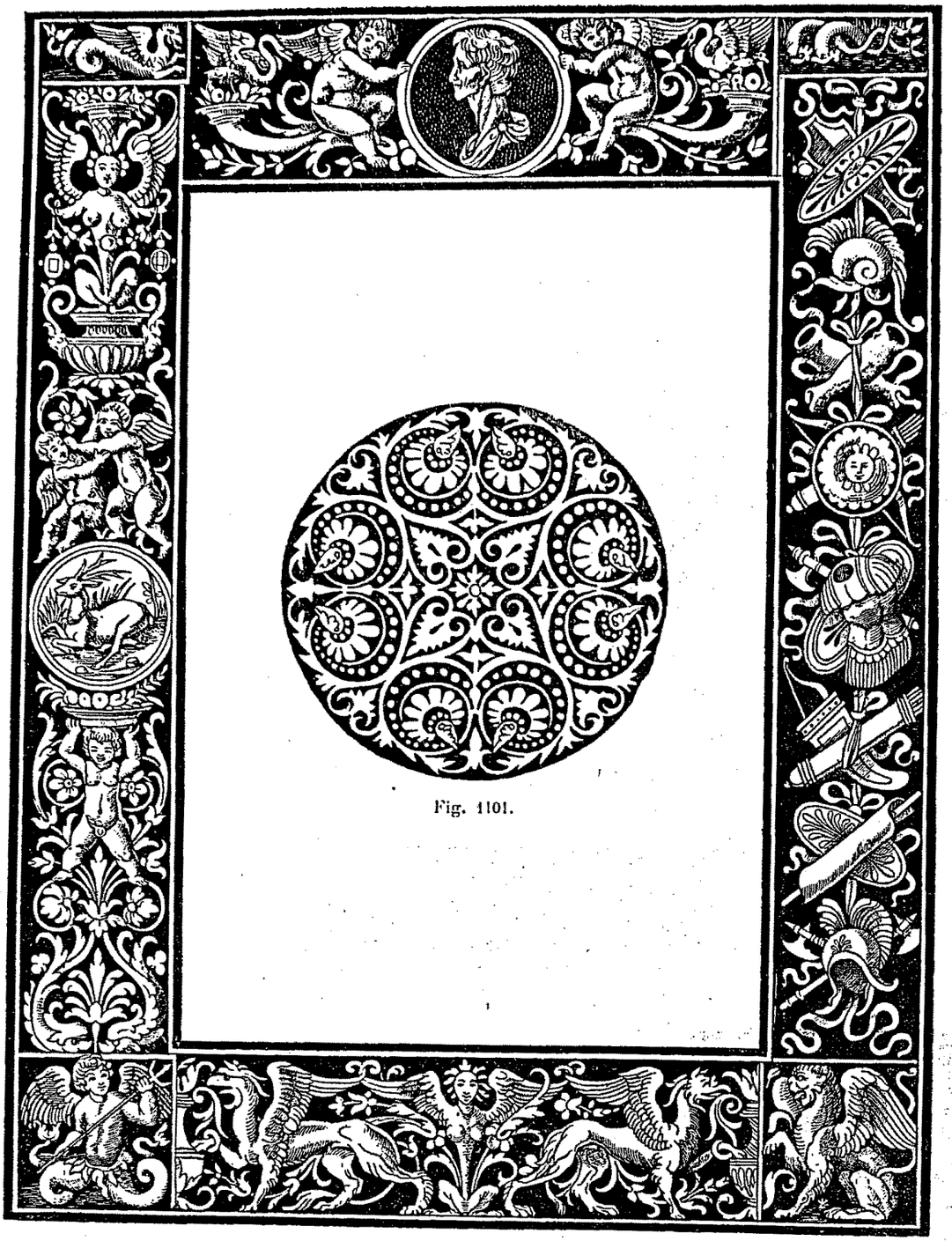


Fig. 1101.

Fig. 1096.

difficultés dans la composition. Figures 1098 et 1099 : *grottesques* sur fond noir, par Étienne de Laulne (*maître Stéphanus);* le premier représente Diane, et, au-dessous, des nymphes effrayées par un dauphin ornemental; le deuxième a pour motif principal un corps de femme d'imagination, où des ailes remplacent les bras et dont les jambes sont formées par un groupe de feuilles qui s'allonge ensuite en rinceaux. Ces deux compositions sont admirables de finesse et d'élégance. Figures 1100 et 1101 : *nielles blanches* sur fond noir, par P. Flœtner; la figure 1101 est un couvercle de boîte d'un arrangement très original, dans lequel on a tiré parti de huit rin-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

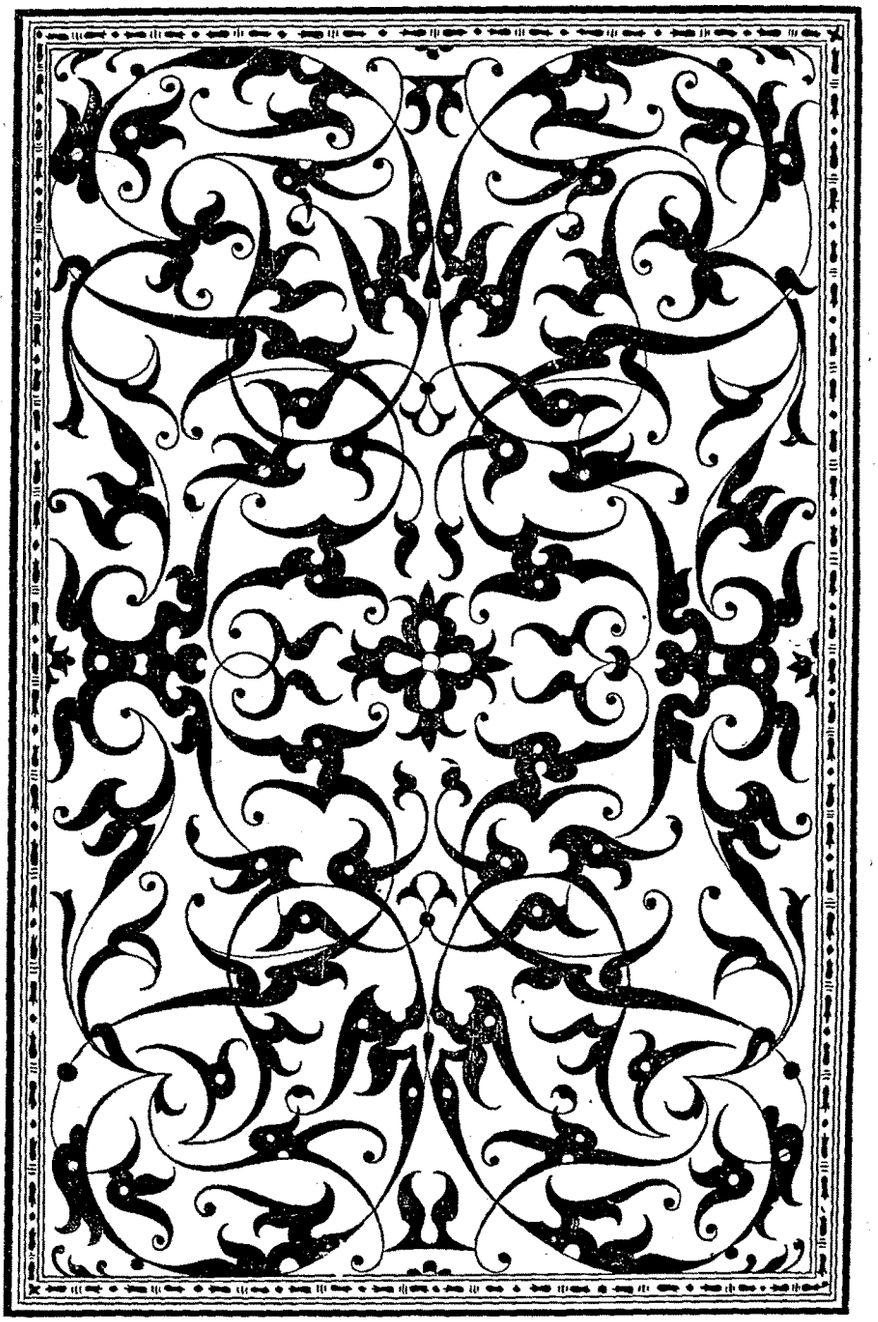


Fig. 1102.

ceaux accouplés avec la plus grande adresse. Figure 1102 : *nielles* noires sur fond blanc, pour un coffre damasquiné, par P. Flœtner. Les rinceaux principaux établis symétriquement sur deux axes orthographiques, développent leurs courbes sur les quatre angles. Il y a lieu d'observer d'une manière particulière la forme de leurs renflements ou appendices ; ils se composent d'un mouvement de deux recourbées enroulées en sens inverse dont l'une des deux se rattache, ou par son prolongement, ou par un ressaut en sens inverse, avec le mouvement général du rinceau, de manière à produire une sorte d'excroissance. Ce motif, qui paraît avoir un point de départ dans l'art arabe, est à noter comme caractéristique.

Figure 1103 : *reliure* (1) exécutée pour *Grolier* (diplo-

(1) En reliure, on nomme *plats* les deux côtés du carton qui recouvre le livre, *tranches*, les deux surfaces par où il a été rogné, et *gouttière*, la partie antérieure des feuilles qui est opposée au *dos*. Le petit rouleau couvert de fils de couleurs alternées et placé aux deux extrémités du dos est la *tranchefile*. La dorure de la tranche peut être unie ou ciselée, avec ou sans marbrure, quelquefois peinte. La dorure des ornements qui s'appliquent sur la basane, le veau, le chagrin ou le maroquin teints de diverses couleurs, se fait avec des *fers*, qui sont comme autant de petits caractères d'imprimerie exécu-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

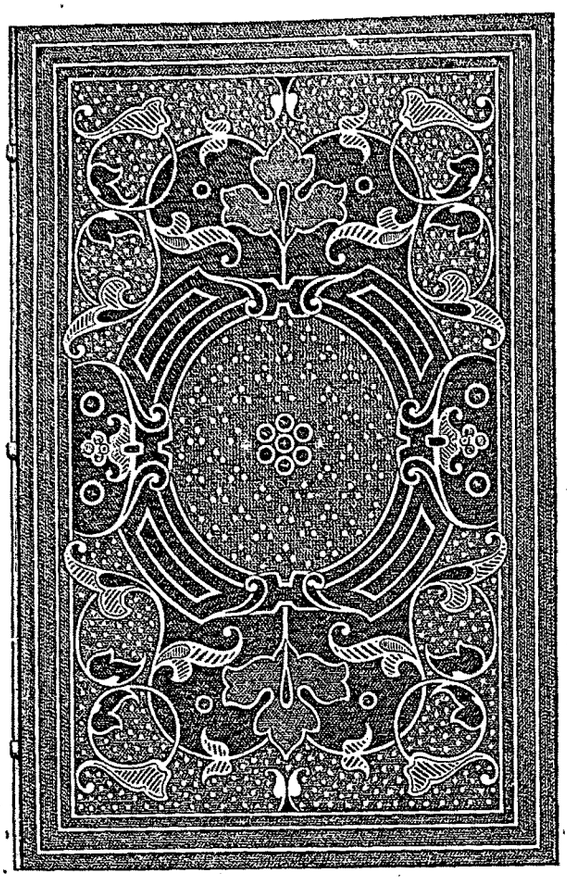


Fig. 1103.

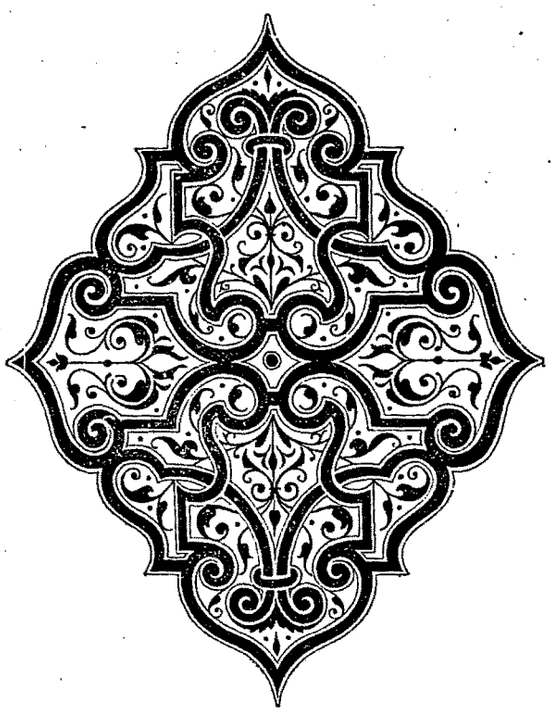


Fig. 1105.

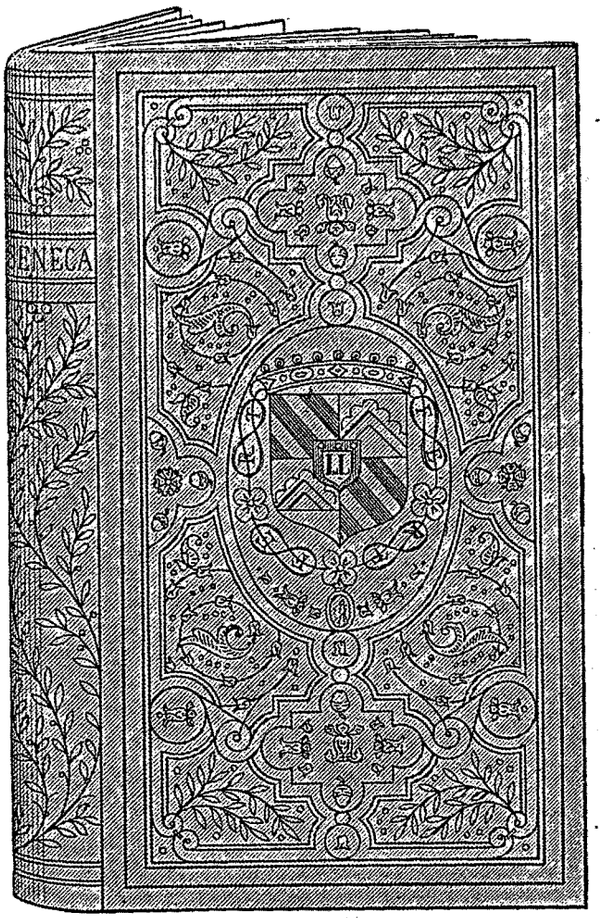


Fig. 1104.

mate, antiquaire et financier de Lyon, (1479-1565); ornementation blanche et jaune sur fond brun. Figure 1104 : *reliure*, renfermant un Sénèque, en peau de truie blanche avec ornements frappés et dorés; blason du premier possesseur. Ces deux reliures, qui appartiennent à M. Perrodin, sont de la grandeur de l'exécution. Figure 1105 : ornement qui décore le plat d'une *reliure (Les plus excellents Bastiments de France*, par du Cerceau, Bibliothèque nationale), peau de truie blanche frappée en or, lequel est reproduit en noir; nielles dans le goût de celles déjà données dans la figure 1102.

C'est surtout dans les reliures qu'il convient d'éviter la surcharge et une composition employant des éléments trop nombreux; la richesse même la plus raffinée exige dans ce genre de décor, comme on vient de le voir, des points d'une certaine mesure et d'un certain repos avec un motif principal bien écrit.

tés en cuivre et représentant des filets, des points, des feuilles, de spirales, des ornements, des lettres, etc., etc. Ces fers s'imprimen aussi à froid, donnant une simple trace foncée.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTÉRISTIQUES

Pour bien saisir la physionomie de l'art de cette période, il faut ne pas perdre de vue ce fait que la transformation en France ne correspond pas, chronologiquement, avec celle de l'Italie, et qu'elle ne s'est pas opérée brusquement. L'entrée des Français en Italie, en 1494, avec Charles VIII, ouvrit de nouveaux horizons, exerça une influence considérable et fit incliner l'art dans une nouvelle direction. Toutefois il y a eu lutte, et les types qui sont présentés (fig. 902, 907, 908, 911, 912, 916, 920, 962, 963) démontrent que les artistes français n'abandonnèrent que peu à peu leurs anciennes traditions; ils n'appliquèrent, avec une singulière habileté et comme par une concession à la mode, les détails de l'Italie, qu'à la décoration de la structure et de la distribution sur lesquelles ils ne transigèrent pas; même les Lescot et les de l'Orme (fig. 910 et 913) ne se laissèrent jamais aller à cette décoration pour elle-même. De plus, il ne faut pas oublier que la science des exécutants était telle en France, à la fin du xve siècle, qu'il n'était plus possible d'aller au delà; on tombait dans le tour de force. C'est pourquoi ce fut un évènement heureux pour l'art de ce pays que de subir l'influence qui a enfanté des chefs-d'œuvre d'un caractère qui n'a jamais été précisément le même que celui de l'Italie. Ainsi donc, sous Charles VIII, Louis XII et les premières années du règne de François Ier, les monuments n'ont de décoration inspirée de l'antique que le vêtement; la distribution et la structure restent du Moyen âge. A Fontainebleau, les artistes italiens sont impuissants à plier les maîtres de l'œuvre français (on devrait dire les maîtres maçons), à leurs idées italiennes. C'est à de l'Orme surtout que revient l'honneur d'avoir uni d'une manière concrète la décoration inspirée de l'antique avec les dispositions exigées par le programme français, aux châteaux de Meudon (1), d'Anet et des Tuileries.

Il y a plus encore : les traductions de l'antique par de l'Orme et par Jean Bullant ne sont jamais littérales, comme on l'a fait en Italie; ces artistes y ont mis de leur sentiment individuel, et ce sentiment témoigne toujours de l'originalité et de l'indépendance.

(1) Cette œuvre si importante, que Philibert de l'Orme exécuta pour le cardinal de Lorraine, a été démolie en 1803; il ne faut pas confondre ce château avec celui construit en 1695, dont les ruines subsistent encore.

Peruzzi marque l'apogée de l'art de l'architecture en Italie; ses interprétations sont un peu plus près de l'antique que celles de Bramante, qui, du reste, l'a précédé; c'est Bramante qui a donné l'expression d'un art simple, régulier, se rattachant aux traditions romaines

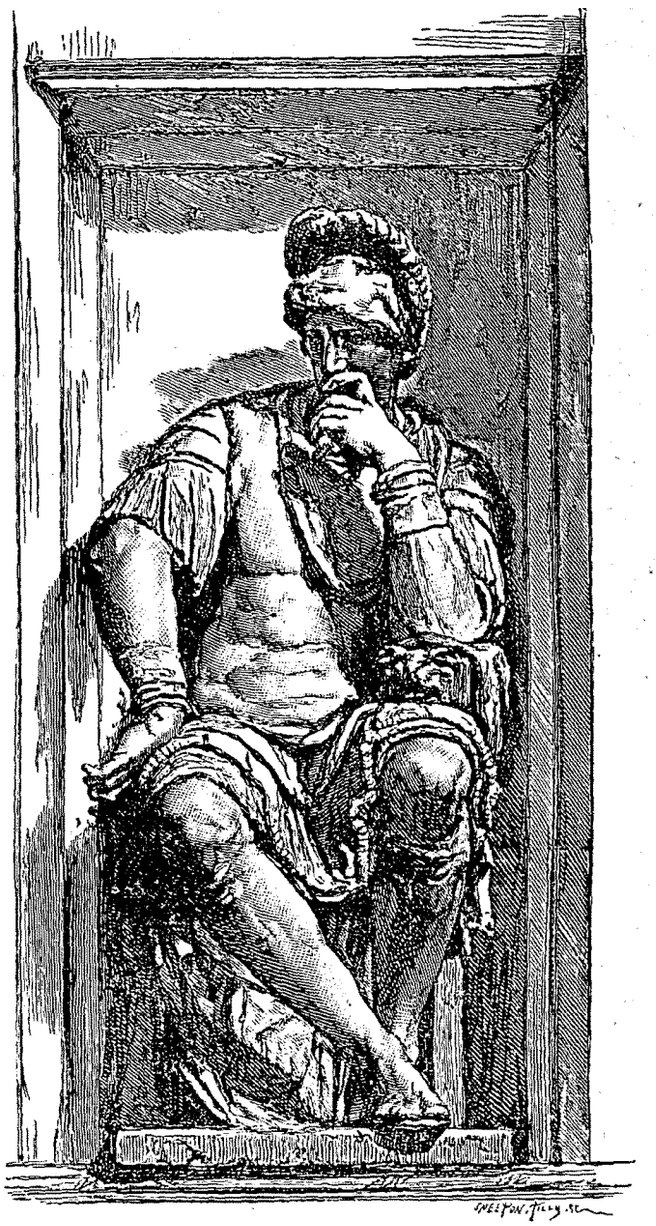


Fig. 1106. (1)

(1) Laurent de Médicis, « il Pensiero », par Michel-Ange. (Voyez page 335.)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et néanmoins moderne. San-Gallo n'a pas la même souplesse que les deux précédents. Un autre architecte, Vignole, s'il n'a pas beaucoup construit, passe pour un législateur plein de raison et de goût, et son nom est resté attaché à l'étude des proportions des *cinq ordres*, sur lesquels on a, jusqu'à nos jours, publié de nombreux traités (fig. 1107, d'après Babel, XVIIIe siècle) provoquant des études sans doute fort intéressantes, mais qui ne doivent que servir de renseignement au véritable artiste.

L'art de la statuaire continue l'évolution dont on a signalé le point de départ au livre VII ; si ce n'est pas le même idéal que celui de l'antiquité que l'on recherche, c'est que l'on aime surtout à lui faire décorer l'architecture ; les sculptures les plus belles sont des compléments devenus indispensables de toute œuvre importante ; l'allégorie y joue le principal rôle ; lorsqu'il s'agit de représenter des personnages du temps, on cherche presque toujours à idéaliser leur costume selon l'esprit de l'antiquité, tant son influence est encore prépondérante. De plus, ce qui est absolument caractéristique, c'est la persistance à rechercher la grande allure, l'élégance et la grâce. Cet art n'atteignit pas en Allemagne et en Angleterre la hauteur à laquelle il s'éleva en Italie

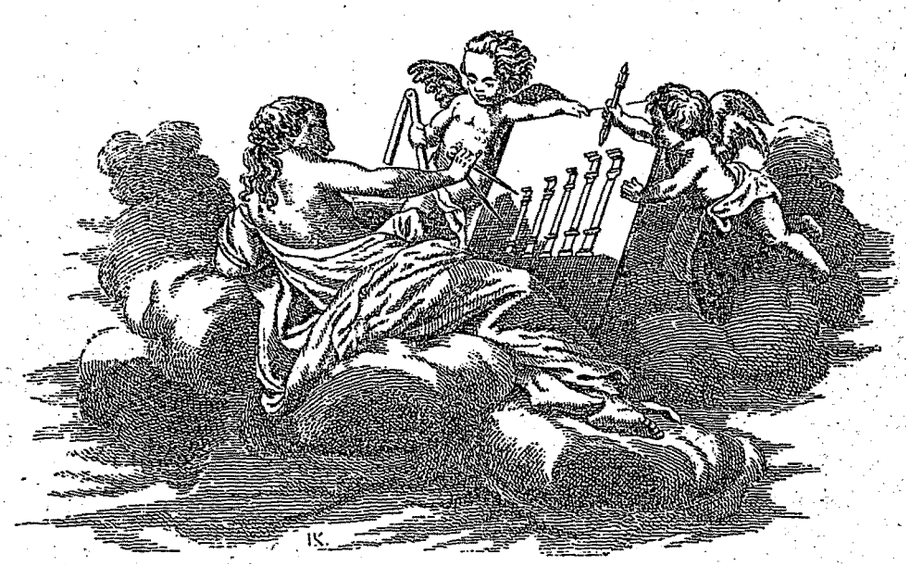


Fig. 1107.

et en France ; vers le milieu du XVIe siècle, la naïveté et le naturalisme des peuples du Nord disparurent et furent remplacés par une élégance toute théâtrale et par une froide allégorie.

La sculpture et la peinture de cette période sont une de ses gloires et doivent mériter une attention particulière ; on dit cela non pour que l'on soit porté à les copier, mais surtout pour que l'on y recherche, avec sagacité, les grandes lois de la méthode.

Aucun des artistes de ce temps ne fut étranger à l'ornementation, qu'ils considéraient avec raison, de même que l'architecture, comme partie intégrante de toute œuvre. Cette préoccupation se manifeste par des traités particuliers lesquels, pour n'être souvent que des recueils, marquent la tournure d'esprit de leurs auteurs. Par exemple un artiste de Dijon, Hugues Sambin, dont on a parlé déjà (fig. 972), publia à Lyon en 1572 un curieux *Recueil de dix-huit gaines ou termes* (voir *Art pour tous*, troisième année) dédié à Thomas Chabot, gouverneur de Bourgogne, celui qui refusa, la même année, à Charles IX, le massacre des protestants. Voici deux types de ces compositions : l'une (fig. 1108) représente une femme dont le corps s'emmanche dans une gaine, dont le haut est formé par un encadrement, que garnit une *tête de lion*, dont les deux extrémités supérieures forment volutes pour accrocher deux *guirlandes de fruits* qui se réunissent à cette tête au centre, et sont raccordées gracieusement aux côtés de la gaine par des draperies ; cet ajustement est un de ceux les plus familiers à l'époque ; l'autre (fig. 1109) est un groupement d'un homme et d'une femme dans la même gaine, et paraît se rapporter à quelque idée du temps à l'égard

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1108.



Fig. 1109.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

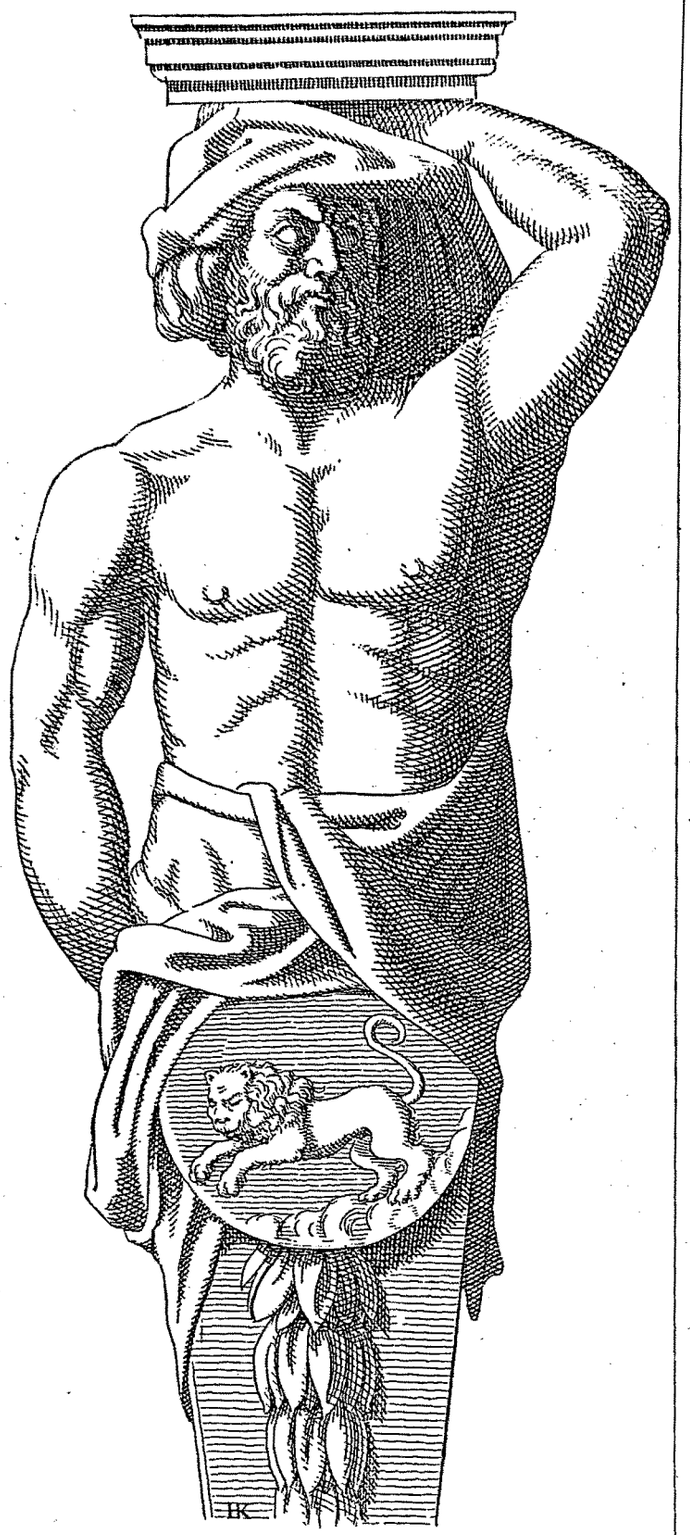


Fig. 1110.

des sexes; l'agrafe portant un masque d'enfant nouveau-né paraît indiquer cette interprétation; les draperies, d'un jet savant, relient et enveloppent bien les parties principales; probablement Sambin avait en vue, dans cette composition, la circonstance où l'agencement d'un meuble exigeait un élargissement indispensable au-dessus de cariatides à gaine. On donne une autre *cariatide à gaine* (fig. 1110) provenant d'un meuble en ébène espagnol, au tiers de l'exécution, fournissant une disposition très réussie. Un des dessinateurs qui ont exercé la

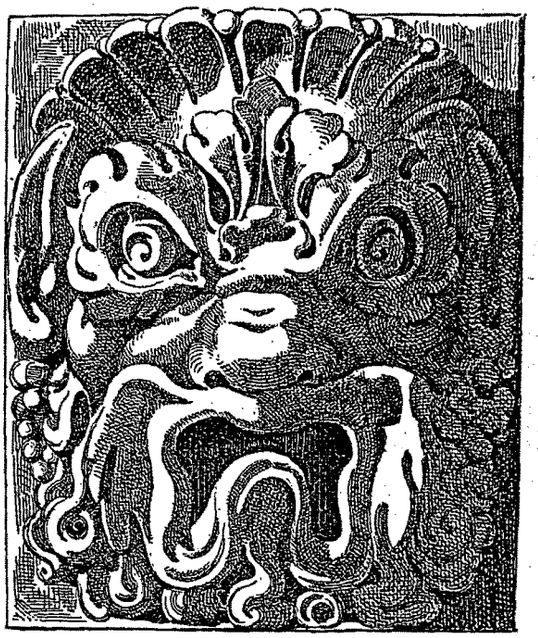


Fig. 1111.

plus grande influence sur la décoration du XVI^e^ et d XVII^e^ siècle, est JACQUES ANDROUET DU CERCEAU, architect (1515?-1584); même l'imitation de son genre a eu pou résultat de rendre excessivement difficile la détermina tion du lieu de fabrication d'un très grand nombre d'ol jets mobiliers en France et en Italie, comme Dietterlin Vedreman de Vriès en Allemagne et dans les Pays-Ba On attribue à du Cerceau la construction du Pont-Ne à Paris, en 1578, dont on donne un des mascaro (fig. 1111), qui n'est probablement, pas plus que l autres, l'ouvrage de Jean Goujon, quoique conçu av un grand sentiment décoratif. Les compositions de Cerceau sont très nombreuses et comprennent : ch minées, meubles](fig. 1112), grandes arabesques, de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

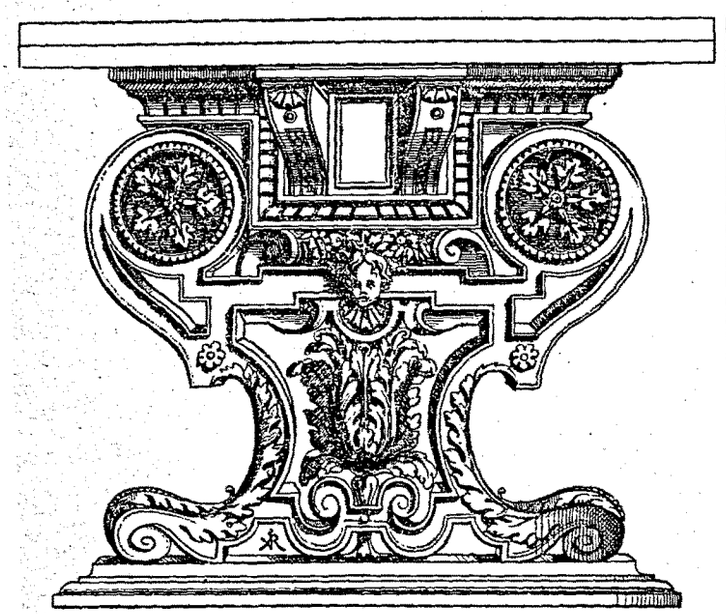


Fig. 1112.

séries de petites arabesques, balustrades, cartouches, coupes, ferronnerie, fleurons, trophées, vases (fig. 1113 et 1114), etc., etc. Il a, de plus, publié : *Les plus excellents Bastiments de France*, ouvrage dans lequel il a fourni des renseignements excessivement précieux sur des édifices dont un très grand nombre a disparu. Il ne faut certainement pas prendre toutes les compositions de du Cerceau pour bonnes; il s'en trouve dans le nombre qui soulèvent la critique; on peut souvent les accuser de maigreur. C'est toutefois en les consultant qu'on peut le mieux se rendre compte des caractéristiques de l'art décoratif du XVIe siècle, de sa souplesse et de son emploi facile à une grande quantité d'arrangements. D'autres artistes du XVIe siècle ont aussi donné des compositions qui ont eu plus ou moins d'influence sur cette époque si merveilleusement féconde.



Fig. 1113.

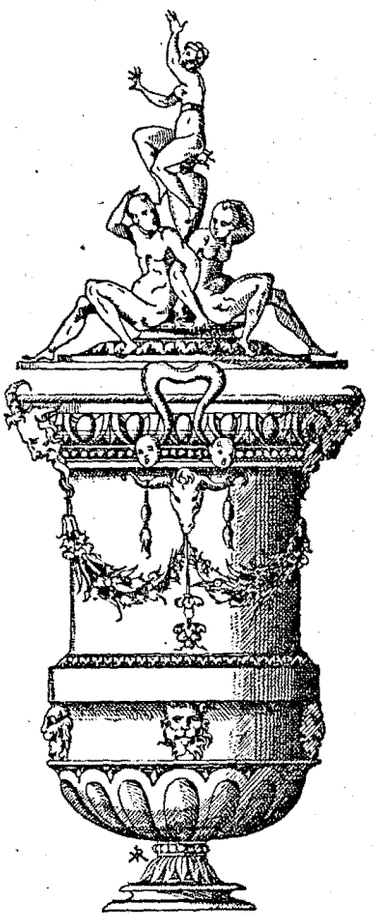


Fig. 1114.

Figure 1115 : *vase*, par Lazare de Baif (?-1547); composition inspirée de l'œnoché antique (voyez figure 231). La géométrie peut, dans une certaine mesure, donner les génératrices de courbes que l'on pourrait croire nées du caprice; Serlio nous en a fourni quelques exemples. Figure 1116 : *vase* dérivé d'une sphère. Figure 1117: *vase* dérivé de la division d'une circonférence ayant pour diamètre la hauteur moins le pied, dans laquelle est tracée une autre plus petite d'un tiers; la division par dix fournit, à l'aide d'horizontales et de verticales, les points essentiels de la courbe du vase.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1115.

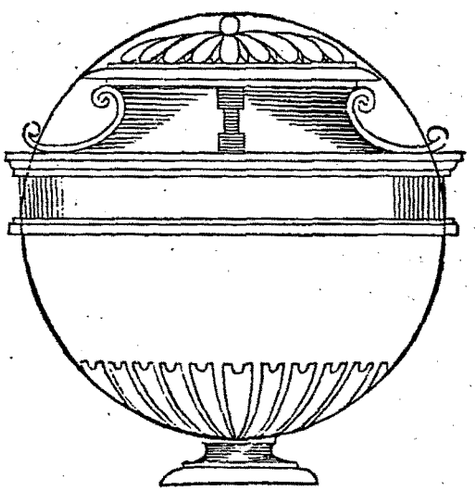


Fig. 1116.

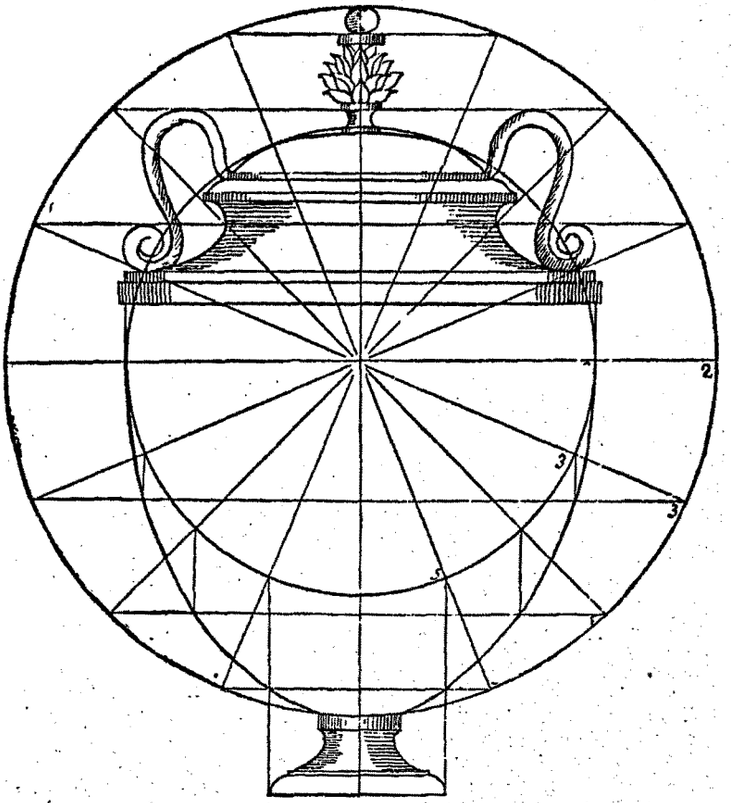


Fig. 1117.

Figure 1118 : étant donnée la hauteur verticale du *vase*, si on la divise en huit parties égales et si l'on trace une horizontale BB à la hauteur de la cinquième division, en allongeant cette horizontale de deux parties, on obtient les points BB, d'où, avec un rayon égal à sept

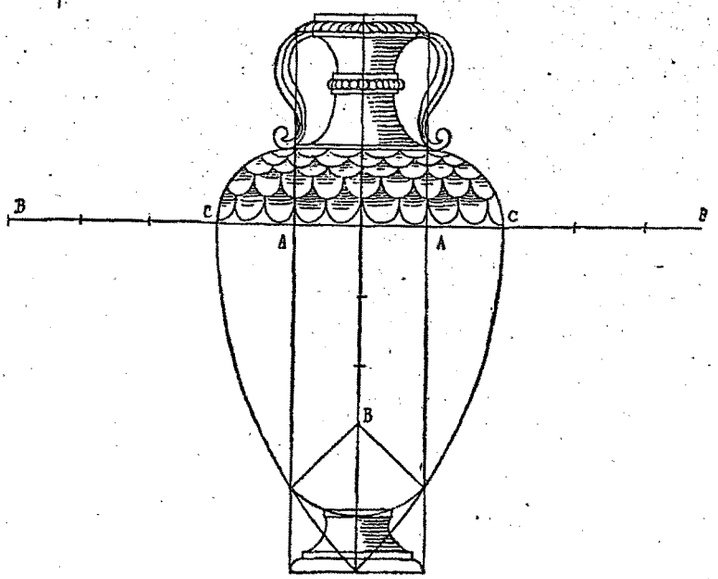


Fig. 1118.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

parties, on peut tracer la panse; deux parties AA donnent la largeur du pied et B est le centre de la courbe rentrante du bas; une partie donne le centre de la courbe rentrante du haut, etc., etc.

Il est facile de se convaincre de l'influence que l'art antique exerça sur les ornemanistes du XVIe siècle, en constatant que le grand montant de rinceaux qui se voit à la villa Médicis, à Rome, servit de point de départ à tous les ornements de ce genre faits par les artistes de ce temps. Agostino di Musi (1490-1540) dit *Augustin Vénitien*, parce qu'il était originaire de Venise, grava à Rome, sous la direction de son maître, Marco Antonio Raimondi, une série de pièces d'après l'antique, qui parut chez l'éditeur Antonio Salamanca. En voici une (fig. 1119) qui est précisément un *fragment du rinceau double* dont nous venons de parler, et qui, probablement, se trouvait alors dans l'église Saint-Sylvestre au Quirinal, ainsi que l'indique l'inscription placée au-dessus de la gravure. Pierino del Vaga, l'élève et le collaborateur de Raphaël, s'inspira du même antique dans un dessin (fig. 1120) qui est conservé au Louvre, ainsi qu'un autre que l'on donne dans la figure 1121.



Fig. 1119.

Si l'on peut se servir ici d'une expression qui a passé en usage, c'est bien à propos de ce morceau décoratif (fig. 1120); il est devenu *classique* pour tous les rinceaux que l'on a composés et que l'on peut composer encore. Le premier agencement à étudier est le point initial qui se compose de deux culots en *feuilles d'acanthe* disposées en sens contraire. L'acanthe est du genre de celle dite de convention (fig. 307). Le groupe du bas est formé de cinq feuilles, deux de profil, une de face et deux intermédiaires; c'est le support figuré de tout le motif. Chaque feuille se raccorde sur un œil placé sur le périmètre des incisions; chaque œil est accompagné d'un retroussis de trois petits fragments de découpures de feuilles; les côtes sont très accusées, les nervures un peu moins. Ces dernières observations s'appliquent à toutes les feuilles qui composent le motif. Le culot au-dessus ne se compose que de trois feuilles; deux de profil et une de face raccordées comme les précédentes; c'est de lui que partent les mouvements de rinceau au nombre de deux, l'un intérieur, pour se compléter en spirale, et l'autre extérieur, pour continuer; il en est de même successive-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ment. Le système de chaque tour de spire est conçu comme il suit : une tige émergeante qui se renfle comme un calice de fleur et produit, soit un culot soit un retroussis de petites acanthes en forme de couronne renversée. Alors, si c'est un culot, il y a nouvelle tige et motif de retroussis en couronne; si c'est ce retroussis, il s'ajuste une feuille d'acanthe d'un arrangement particulier : au lieu de se greffer sur un pétiole, *la feuille d'acanthe* se replie brusquement à sa base sur elle-même et se présente de profil; elle se développe dans un sens comme repliée en cuiller sur sa nervure centrale, tandis que l'autre partie repliée disparaît pour devenir tige à son tour. Mais cette tige sert en quelque sorte de carcasse à la feuille, qui appuie sur elle le contour en spirale. Quelquefois ce repliement brusque de la naissance de la feuille n'est pas accusé ainsi; la feuille paraît comme ajustée sur la couronne en retroussis du culot, et, ce qui est bien plus rationnel, la tige n'est en quelque sorte qu'un enfilage continu qui forme la carcasse générale des mouvements enroulés consécutivement en sens contraire du rinceau. Cette feuille se retrousse sur un œil à l'extrémité pour montrer son revers et sur un mouvement contrarié. Enfin chaque spire du rinceau se termine alternativement par une *rosace* ou par un *bouquet* de feuilles. Bien observer que le mouvement de spire se continue derrière la rosace de façon à arriver à son centre, d'où sort, par un mouvement réflexe, un culot allongé et chargé de grains. Des brindilles, peu importantes dans le type 1119, se multiplient avec des enfilements de culots dans celui 1120; elles ont pour objet de remplir les vides et de relier entre eux les divers mouvements. Les nervures et côtes des rosaces peuvent se trouver, soit à mouvement perpendiculaire au centre, soit en hélice. Le type 1121, au lieu de présenter une direction verticale, est composé pour une direction horizontale; il peut ainsi s'ajuster facilement à la suite d'un arrangement de feuilles, analogue à celui que l'on a signalé pour le génie de la figure 295. Remarquer pour tous ces rinceaux que la direction des côtes et des nervures des feuilles, appliquées contre les mouvements de spires, participe toujours à ces mouvements, et en est en quelque sorte le prolongement. Les yeux sont toujours placés très près des contours, afin de laisser plus de place au développement des incisions. Lorsque l'extrémité d'une feuille se retrousse pour montrer son revers, le mouvement est toujours très accentué, comme pour rentrer sur lui-même : c'est une des conditions les plus importantes de cette partie de l'ornement.



Fig. 1120.

On a insisté sur l'étude de tous les détails qui précèdent, parce qu'ils sont les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

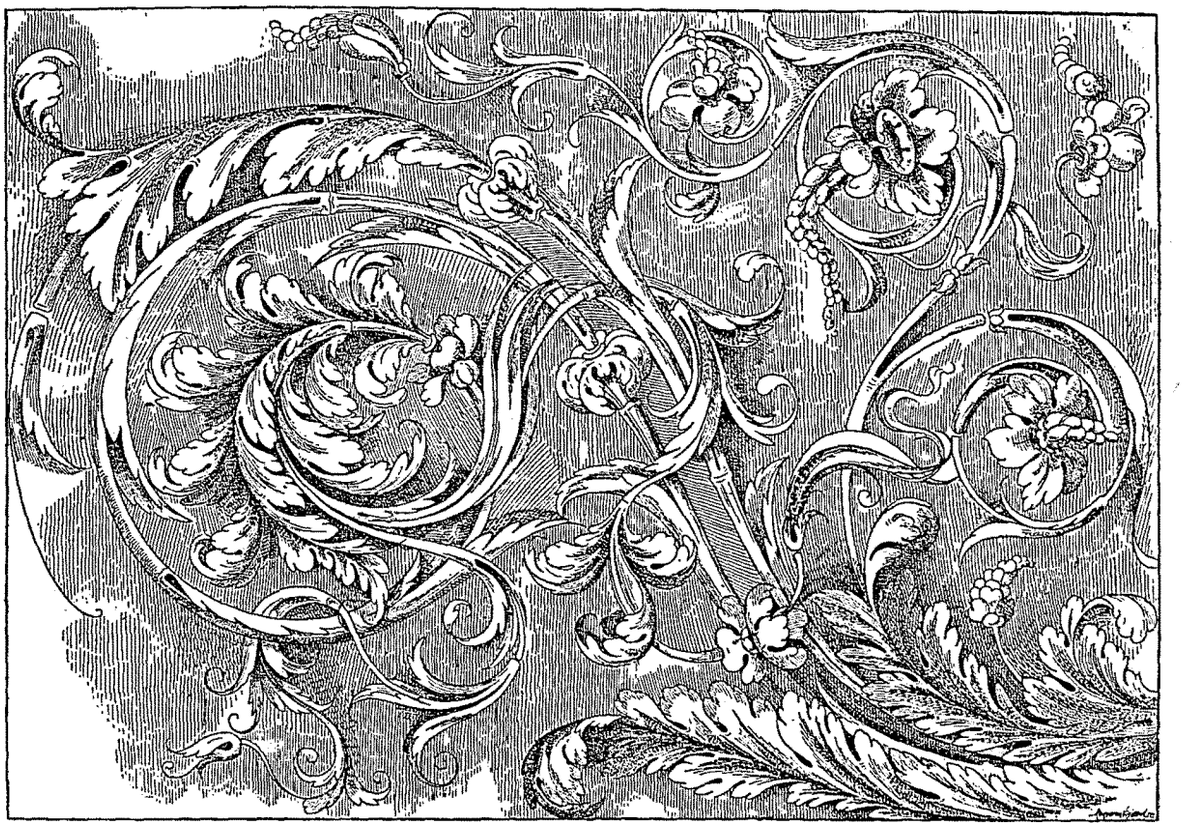


Fig. 1121.



Fig. 1122.

caractéristiques les plus précises, communes soit à l'ornementation antique, soit à celle du XVIe siècle.

Figures 1122 et 1123 : *composition* par Deutsch, au musée de Bâle; caractéristique de l'art allemand. Arrangement d'animaux (des *ours*), avec des rinceaux en forme des *cartocci* de la figure 758, singulièrement alourdis.

Voici encore une gravure d'Augustin Vénitien d'après un antique dont on n'a pas trouvé le type original (fig. 1124). C'est encore un arrangement de *génie* dans l'esprit de celui de la figure 295 pour le bas; seulement les rinceaux, au lieu de se développer horizontalement, montent dans le panneau pour se mélanger avec d'autres qui émergent de la chevelure. Cette composition a servi souvent de motif au XVIe siècle, quoiqu'elle ait l'inconvénient de devenir un peu compliquée (voyez, par exemple, la figure 955). Dans tous les cas, elle possède le mérite incontestable de se construire d'une manière rationnelle, puisque c'est un corps d'imagination qui sert de point de base et de support à un ensemble, et que, par son importance et par les parties lisses qu'elle comporte, elle remplit les conditions voulues par une bonne esthétique.

On a encore à citer un autre artiste dont les compositions ont eu une très grande influence sur l'art à



Fig. 1123.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la fin du XVI^e^ et ensuite au XVII^e^ siècle : c'est WENDEL DIETTERLIN, architecte de Strasbourg (1550-1599) établi d'abord dans cette ville; il fit paraître à Stuttgard, en 1593, et à Nuremberg, en 1598, des volumes où il s'est laissé aller à toutes les fantaisies d'une imagination excessive, qui l'a conduit à des complications contraires au bon goût. La figure 1125, qui représente des *montants de pilastres*, indique des *superpositions* de *plans*, des raccords par des *profils coupés*, des volutes dans tous les sens, des *terminaisons en gaine*, des rentrants au-dessous des chapiteaux, un mélange de personnages et d'ornements d'un goût alourdi, lesquels, pour être très curieux, défient toute analyse.



Fig. 1124.

On cite encore quelques caractéristiques constantes de l'ornementation de la période. D'abord les *écussons entourés de cartouches*; à cet égard, il convient de faire observer qu'un écusson n'est employé alors que pour contenir une armoirie ou un emblème avec devise, ou un personnage allégorique (fig. 956, 966, 974, 975, 1056, 1061, 1065, 1073 à 1076, 1090 à 1092). C'est à tort qu'on y place un mascaron; si on n'y met rien, cela semble un non-sens. Quelquefois ces écussons à cartouche sont accompagnés de deux personnages, comme les tenants en armoiries; ceux qui ont prétendu s'inspirer de cette époque n'ont presque jamais manqué d'en placer, en négligeant à tort de leur faire marquer une allégorie à ce qui est contenu dans l'écusson lui-même.

Une autre caractéristique est le mascaron, et surtout une *tête accompagnée de draperies*, qui s'attachent sur les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

oreilles, et surmontée ou non *d'une palmette* (fig. 973, 980, 984, 992, 1008, 1012, 1014, 1056 et 1092). On en fait presque toujours un point central et marquant de la composition. Les guirlandes et les chutes de draperies sont nombreuses.

Un motif très employé aussi est un corps d'homme ou de femme avec des ailes en guise de bras, et finissant en bas par un groupe de feuilles d'acanthe dont, le plus souvent, ils sort des rinceaux (fig. 1008, 1031 et 1099); souvent la tête est coiffée d'une palmette.

Généralement, les parties qui forment support sont établies à l'aide de *cariatides à gaine* (fig. 472, 974, 981, 1008, 1017, 1021, 1056, 1108 à 1110).

L'emploi de pilastres se terminant également en gaine, et diminués sous un chapiteau ionique, est fréquent (fig. 973, 980, 982 et 1125).

Les superpositions de plans d'ornements sont rares au début et ne se produisent que vers la fin de la période. C'est un principe général que de recouvrir toutes les surfaces avec des ornements divers; toutefois cette méthode, assez sûre en elle-même, est améliorée par cette circonstance, qu'il y a presque toujours une dominante, des détails principaux et accusés d'une manière plus intéressante dans le milieu de la composition. Remarquer que l'on n'y rencontre que très rarement des interprétations de la plante et de la fleur. Du reste, ce goût de tout orner se manifeste dans les objets qui appartiennent à la vie privée : il n'en est pas un qui ne soit l'objet d'une recherche et d'un soin qui a eu pour résultat de faire du XVI^e siècle le type le plus complet de l'art élégant et raffiné, en même temps que les arts de l'architecture et de la statuaire atteignaient une supériorité qui n'a plus été dépassée. Comment se fait-il que des hommes que divisaient profondément des luttes perpétuelles aient été ainsi enfiévrés d'art? On pose facilement la question mais on ne sait comment la résoudre.

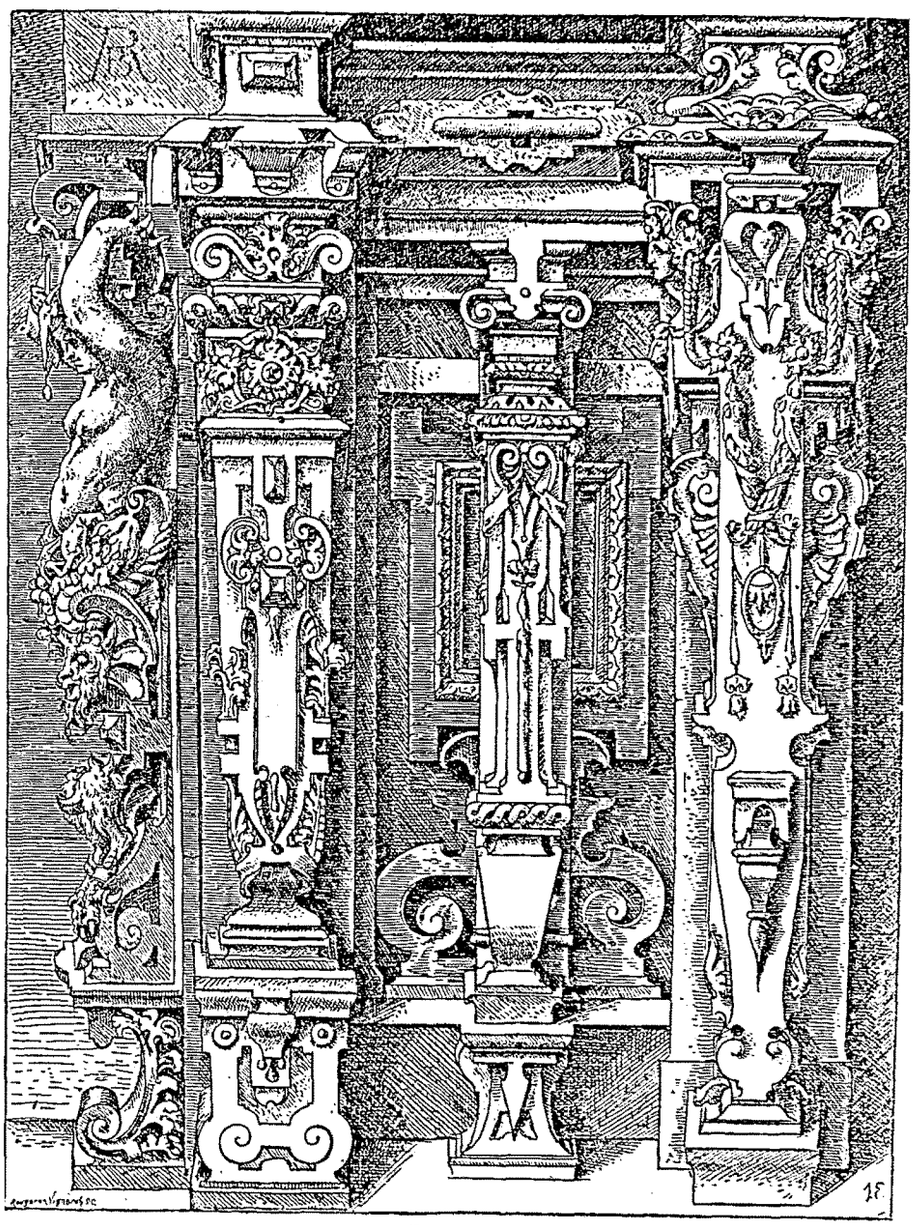


Fig. 1125.

On n'insistera pas dans ce chapitre sur la statuaire et sur la peinture, dont on étudiera l'esthétique au chapitre suivant.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

IV. — COMPOSITION

On ne s'est pas fait faute de s'inspirer de l'art du XVIe siècle dans les compositions modernes de l'architecture, et toujours, comme on devait s'y attendre, on n'a produit que des imitations insuffisantes. D'abord, pour s'inspirer d'une époque, il faudrait la bien connaître, et on n'en est pas encore là; en outre, les mœurs ayant changé, ce qui était vrai au XVIe siècle ne saurait l'être au XIXe; dans cette circonstance, le professeur ferait bien mieux de se préoccuper plutôt des principes esthétiques que l'on peut rencontrer dans les œuvres de ce temps que de sa reproduction pure. Toutefois quelques compositions, données avec obligation de se conformer à l'une des phases de la transformation de cet art, pourraient avoir leur avantage; un sujet donné sur l'art français tel qu'il était sous les règnes de Louis XII, de Henri II et de Charles IX, permettrait aux élèves de fixer, dans leur sentiment, les différences qui existent entre ces périodes de renouvellement que l'on a expliquées aux chapitres précédents, et par conséquent de ne jamais donner l'habillement d'une époque à des compositions d'une autre.

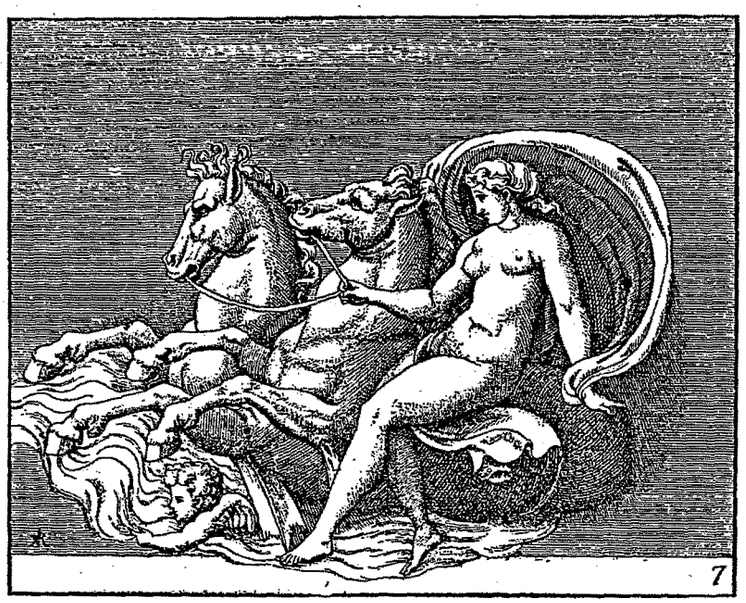


Fig. 1126.

En statuaire, le XVIe siècle fournit des exemples bien fertiles en leçons utiles. Il ne faut pas recommencer la production d'œuvres allégoriques dont on abuse; de personnages nus ne représentant pas toujours concrètement des idées abstraites auxquelles le public ne comprend rien. A notre époque sceptique, puisqu'on veut faire de l'histoire en marbre ou en bronze, ce n'est plus de la mythologie qu'il faut évoquer les souvenirs; ce qu'il faut rechercher, c'est l'idée, en la traduisant par des formes belles et comprises à première vue. Le XVIe siècle, imbu d'un retour vers celles des humanistes grecs et latins, a pu concevoir ses œuvres dans cette direction, qui était alors comprise des masses populaires; le nôtre doit avoir un autre but. Ainsi ce que l'on peut indiquer comme d'une bonne esthétique, chez les artistes du XVIe siècle, une fois le courant d'esprit admis, c'est que, dans leurs œuvres, tout était pensé et concordait sans mélange dissonant de mythologie et de naturalisme. On peut enfin chercher à inspirer aux élèves que toute création doit être simple d'idée et concrète dans ses détails. Tous les types que l'on a présentés démontrent que les artistes du XVIe siècle savaient avoir une pensée accessible à l'examen de première vue, et en même temps une grande allure d'ensemble, gracieuse et intéressante par ses détails; c'est de cette alliance que dérive le charme qui nous captive et nous les fait admirer.

On a vu (page 339) que Michel-Ange, pour lequel, cependant, c'était un jeu que de présenter les raccourcis les plus hardis et les plus fiers, composa la chapelle Sixtine en compartiments de formes et de grandeurs diverses, mélangeant les effets de relief de statuaire peints avec ceux de panneaux décorés de sujets bibliques; que Raphaël peignit comme des tableaux la voûte du vestibule de la Farnésine (fig. 946); comment Baldassare Peruzzi disposa son œuvre du palais de la Chancellerie (fig. 954), et Carrache les galeries du palais Far-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nèse (fig. 952 et 1127). Étudions donc à présent comment le professeur doit enseigner l'agencement des personnages dans les voûtes et dans les plafonds. Rationnellement, la figure humaine ne devrait pas entrer dans ce genre de décoration. Un plafond se compose de poutres et de solives dont il faut savoir tirer parti; une voûte en appareil montre ses joints; si elle est formée de petits matériaux et recouverte d'un enduit, son décor doit s'exécuter comme, par exemple, dans la figure 955. Que la scène à représenter soit en à plat, sans recherche de profondeur, ou qu'elle soit peinte de manière à donner l'illusion de perspective, les personnages ne peuvent raisonnablement s'admettre que marchant sur un sol placé horizontalement, et non en travers et au-dessus de la tête des spectateurs; il peut y avoir des positions dans la salle où l'on voit le tableau avec les personnages les pieds en l'air. C'est pourquoi les artistes du XVIe siècle, comme Titien, Corrège, Véronèse, Tintoret, etc., ayant, par suite du luxe innové dans ce siècle pour la demeure des grands, à décorer de vastes espaces, imaginèrent un genre d'agencement qui faisait, en quelque sorte, de l'espace compris dans un encadrement réservé dans la voûte, ou dans un plafond, ou dans une coupole, comme un jour percé au travers, dans lequel on apercevait une scène avec personnages échafaudés sur de l'architecture, ou enlevés et suspendus dans un ciel, les uns et les autres présentant des raccourcis considérables, quelquefois exagérés; c'est ce que depuis on a dit, on ne sait pourquoi, « faire plafonner ». Certaines de ces compositions ont pu produire quelque illusion, lorsqu'elles sortaient de la brosse du peintre, quoique ne pouvant, en réalité, tromper personne. Dans le plus grand nombre, l'artiste n'a prétendu que conventionnellement à ce trompe-l'œil, et s'est borné à arranger son œuvre de manière que, sans faire un tableau qui puisse s'enlever pour se poser sur un chevalet ou s'accrocher à la muraille, le goût et l'œil fussent satisfaits. On ne conseillera donc ni de faire un tableau quelconque, ni de s'engager dans la voie des raccourcis hasardés; c'est une question de sage mesure. Car, au fond, pas plus qu'au théâtre, il ne peut y avoir complète illusion; le trompe-l'œil absolu est une recherche vaine : c'est toujours du plâtre ou du marbre, de la toile et des couleurs; de même que les décors de théâtre sont faits avec des châssis, de même les acteurs expriment des sentiments de passion, des luttes et des mouvements cherchés à l'aide de phrases étudiées, qui ne sont pas ceux de leur vie privée, et sous un costume emprunté!



Fig. 1127.

Le professeur ne perdra pas de vue que les artistes du XVIe siècle se sont fortement inspirés, au début, des œuvres de l'antiquité, et que c'est là qu'il faut toujours rechercher les premiers principes de composition; cette préoccupation se manifeste par certaines publications de camées ou intailles antiques, telles que celles d'Eneo Vico. On voit, par exemple, dans la figure 1126, *Vénus aphrodite* portée sur des *chevaux marins*; c'est sur des canevas analogues que le XVIe siècle a travaillé.

On conseillera de concentrer généralement, dans la décoration intérieure d'une salle, toute la richesse et les motifs les plus intéressants vers le haut, afin de forcer, en quelque sorte, le visiteur à lever la tête. Les parties inférieures doivent être calmes, autant pour le relief que pour la couleur et pour les détails. Même, dans cette circonstance, il doit toujours exister un point bien en vue, où les notes les plus brillantes doivent appeler l'attention. Les œuvres d'art, telles qu'elles viennent d'être présentées, quoique très chargées d'ornements, on le répète encore, ne paraissent belles que parce que l'on a su y sacrifier momentané-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ment l'effet de certains détails. Après avoir été attiré vers le motif en vedette, l'œil est retenu peu à peu par l'examen de détails intéressants, moins accusés, qui avaient d'abord échappé au regard. Certaines œuvres modernes, où chaque artiste, peintre ou statuaire, chargé d'une partie de l'ensemble, a trop tenu à appeler l'attention par sa couleur ou par son relief, manquent d'unité. Chacun doit savoir jouer son rôle dans les limites qui conviennent.

Il convient de toujours avoir une zone dominante dans les vases (fig. 1128, *aiguière en émail*, par Pierre Reymond); dans leur composition, ainsi que dans celle des plats, il faut éviter de reproduire, pour les médaillons, trop de tableaux de peinture; on sait que la manufacture de Sèvres s'était laissée aller trop à ce système. Le sujet doit être traité d'une manière spéciale



Fig. 1128.

lorsqu'il doit figurer ainsi; tous les types présentés dans ce livre en sont la preuve. Entrer aussi trop dans la voie sculpturale pour les vases qui ne sont pas en marbre, en bronze, ou en orfèvrerie, est une faute contre l'esthétique. Les compositions de Lepautre ont été, bien à tort, ainsi reproduites, ou à peu près, en porcelaine. Toutes les décorations de céramique du XVI^e^ siècle sont toujours corespectives à la matière. Car si certains peuples ont conçu une ornementation d'un caractère géométrique en y mêlant la faune et la flore, c'est que cela concordait avec la nature même des objets à décorer; on sait que, d'un autre côté, d'autres abandonnaient, comme dans le Moyen âge et dans l'extrême Orient, les tracés géométriques pour n'appliquer exclusivement que l'imitation de la nature. Le XVI^e^ siècle est dans une voie différente : il voit surtout un système de décoration dérivé de l'art antique et purement conventionnel. Est-ce à dire que la fantaisie seule le guide ? Ce serait une erreur que de le croire; il y a, comme on l'a expliqué, des lois certaines et précises dans les arrangements de l'ornement, lesquelles sont, en définitive, le résultat de l'expérience. Par exemple, dans le rinceau, la position des raccords entre les divers détails se fait presque constamment sur un point qui se rapproche de la verticale ou de l'horizontale (fig. 1119, 1120 et 1121) pour le départ des culots et des attaches. Ces raccords se font toujours d'une manière franche, sinon il y a déséquilibration. En général, il convient de rapprocher les raccords plutôt du côté du départ de la spirale que vers le centre, sinon on manque de place pour le motif final. Un rinceau bien ordonné doit comprendre au moins deux tours complets de spirale; s'il y en a moins, il paraît pauvre; le motif final doit présenter une certaine



Fig. 1129 (1).

importance, par la raison évidente qu'il est le sujet de l'intérêt principal.

Il est incontestable que dans l'orfèvrerie, qui est en quelque sorte de la sculpture, il faut bien prendre garde à ce principe vrai, que la décoration y doit être engendrée par la forme au lieu de l'engendrer: en conséquence, certaines pièces représentant des chasses, des arbres, des rochers, des scènes de personnages, etc., ne sont que de la plastique en métal et doivent être écartées. C'est donc aussi un défaut que d'introduire trop de figures humaines en ronde bosse dans une composition de ce genre, et surtout de la faire pivoter tout entière sur une figure, comme on le voit souvent dans les candélabres et dans les chandeliers. D'abord l'idée, si idée il y a, n'est pas précisément neuve, et ensuite,

(1) *Armoiries avec casque héraldique* des Soliers, famille du Dauphiné. Les lambrequins ou rinceaux qui en forment le seul ornement dérivent des *cartocci*, dont on a donné le type à la figure 758.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

quel que soit le mérite plastique de la canéphore, du satyre ou du nègre qu'on y a employés, le raccord de la partie supérieure avec la tête laisse toujours à désirer. S'il s'agit de supporter une bougie, celle-ci sera toujours trop grosse pour la figure; s'il s'agit d'éclairage au gaz, cela implique un tuyau qui traverse le corps! Enfin il n'est pas noble d'employer à un rôle semblable une gracieuse jeune fille; l'on peut employer les figures pour des cariatides, à condition, toutefois, qu'elles se terminent en gaine.

Le XVIe siècle a fait jouer, sans doute, un très grand rôle aux personnages dans la décoration (fig. 984, 1015, 1020, 1021, 1073 et 1076); cela tenait à la facilité extrême des artistes de ce temps, qui étaient souvent peintres de tempérament; en outre, on doit reconnaître que la figure humaine est la plus belle expression de la forme, et qu'on ne saurait jamais trop l'employer.

Ceci doit être un motif pour que les professeurs d'art décoratif exigent, avant tout, que leurs élèves soient tous habiles à dessiner un personnage; il ne faut pas qu'ils se bornent, lorsqu'ils ont à en placer, de copier un dessin ou une estampe. Tout personnage mal dessiné non seulement dépare une composition décorative, mais encore la rend inacceptable. Du reste, il est facile de comprendre que les personnages qui se mélangent avec de l'ornementation doivent se plier à certains contours et remplir dans l'ensemble un rôle déterminé. Il est matériellement impossible de rencontrer une figure, dessinée d'avance pour un autre emploi, comme de faire tordre un modèle vivant pour atteindre le but déterminé.

Un grand nombre des sujets de composition qui se rapportent aux besoins modernes, peuvent être donnés aux élèves, en les engageant à s'inspirer de l'art du XVIe siècle, parce que c'est celui dont le caractère s'y adapte le mieux. Sans doute il vaudrait mieux pouvoir les exercer sur des éléments absolument originaux, et sans l'imitation d'une période déterminée; on a longuement développé cette théorie dans le livre précédent. Mais tant que les élèves n'auront pas acquis assez de savoir en dessin et assez d'expérience de la composition, ce sera toujours sur le XVIe siècle que l'on pourra les faire travailler avec plus de fruit.

Ouvrages à consulter :

Art (L') *architectural en France*, par E. Rouyer. 2 vol gr. in-4°. 200 planches et texte.

Art (L') *pour tous*, encyclopédie de l'art industriel et décoratif, par E. Reiber. 25 volumes.

Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, du XIe au XVIe siècle, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°.

Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-le-Duc. 6 vol. in-8°.



Fig. 1130 (1).

Édifices de Rome moderne, par Paul Letarouilly. 3 vol. gr. in-fol. de planches et 1 vol. in-4° de texte.

(1) *Armure de tournoi* du roi d'Espagne Philippe II, au musée de Bruxelles. Travail espagnol.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Histoire des arts industriels au Moyen âge et à la Renaissance, par Jules Labarte. 3 vol. in 4°.

Histoire et description du château d'Anet, par P. D. Roussel. 1 vol. pet. in-fol.

Hôtel de Bourgtheroulde, à Rouen, par MM. Lafont et Marcel. 1 vol. in-4°.

Lettres sur la Toscane en 1400, par G. Rohault de Fleury. 2 vol. gr. in-8°.

Magasin pittoresque, tomes IX, XI et XII.

Monographie du château de Heidelberg, par Rodolphe Pfnor. 1 vol. in-fol.

Monuments anciens et modernes, par Jules Guilhabaud. 4 vol. in-4°.

Monuments de Pise au Moyen âge, par G. Rohault de Fleury. Atlas et 1 vol. de texte.

Musée de peinture et de sculpture, par Réveil, avec notices par R. et L. Ménard. 10 vol. in-18, 1172 gravures.

Œuvre de Jean Goujon, par Réveil. 1 vol. pet. in-fol.

Œuvre de Jacques Androuet du Cerceau. 12 séries.

Palais, Châteaux, Hôtels et Maisons de France, par Claude Sauvageot. 4 vol. pet. in-fol.

Palais de Fontainebleau, par Rodolphe Pfnor. 2 vol. in-fol. 150 planches et tables.

Renaissance monumentale en France, par A Berty. 2 vol. gr. in-4°.

Sculpture française au Moyen âge et à la Renaissance, par A. de Baudot et Mieusement. 120 planches.

Toscane au Moyen âge, par G. Rohault de Fleury.

Vatican (Le) et la basilique de Saint-Pierre de Rome, par Letarouilly, complété par A. Simil. 2 vol. in-fol.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exlibris.com - Renseignements : contact@exlibris.com

LIVRE DIXIÈME

DU XVI^E AU XIX^E SIÈCLE

I. — HISTOIRE

FRANCE

Henri IV (1589-1610). Louis XIII (1610-1643). Louis XIV (1643-1715). Louis XV (1715-1774). Louis XVI (1774-1792). République (1792-1804). Premier empire.

ANGLETERRE

Jacques I^er (1603-1625). Charles I^er (1625-1649). Protectorat de Cromwell. Charles II. Jacques II. Guillaume III et Anne Stuart, fin de la dynastie des Stuarts (1660-1714). Dynastie de Hanovre. George I^er, George II et George III (1714-1820).

ESPAGNE, ALLEMAGNE, ITALIE

Philippe III (1598-1621), roi d'Espagne, domine en Italie. Philippe IV (1621-1665). Le Portugal secoue le joug (1640); indépendance des Pays-Bas (1648); révolte de Masaniello à Naples (1647). Fin de la branche espagnole de la Maison d'Autriche avec Charles II. Avènement des Bourbons. Sous le règne de Mathias (1612-1619), quatrième successeur de Charles-Quint, éclate la guerre de Trente ans, qui se termine, en 1648, par le traité de Westphalie; sous Ferdinand III (1637-1657), deuxième successeur de Mathias, traité qui affaiblit l'empire d'Allemagne et met les protestants sur le même pied que les catholiques. Marie-Thérèse (1717-1780) fait élire empereur son mari François I^er, père de Joseph II et de Marie-Antoinette, reine de France. En 1723, après la mort du dernier des Médicis, Jean Gaston, en 1737, l'empereur d'Allemagne prend possession de la Toscane comme fief vacant, et la place sous le gouvernement des princes de sa Maison. Les Turcs affaiblissent au XVII^e siècle la puissance de Venise, qui ne conserve que ses possessions dans l'Italie septentrionale; son dernier doge est Louis Manin (1788-1797).

On aurait pu arrêter cet ouvrage au livre précédent, puisque les XVII^e et XVIII^e siècles représentent, par rapport au XVI^e, non pas une décadence, mais une sorte de dégénérescence.

Sous le règne de Louis XIV, la manière des artistes français, empreinte d'un style grandiose, s'impose à toute l'Europe.

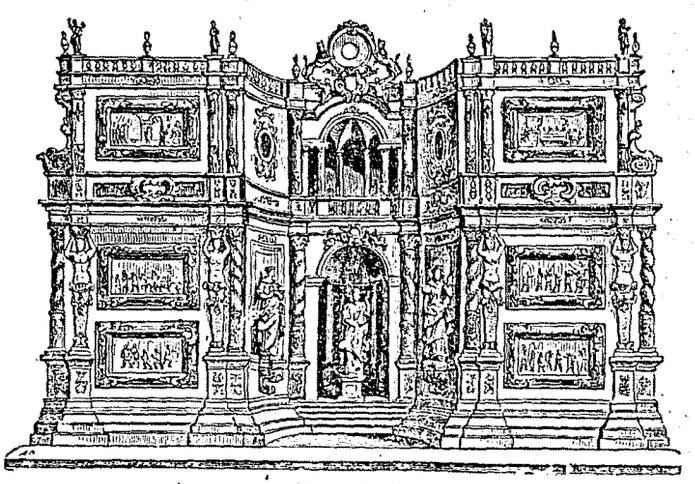


Fig. 1131 (1).

Plus tard, cette manière tend, pour l'architecture, à se simplifier de plus en plus dans un sens prétendu antique; dans la statuaire et dans la peinture, le sentiment incline vers le naturalisme. Dans les décorations intérieures et dans les objets, le genre glisse pendant quelque temps vers un décor contourné et qualifié de diverses manières, puis il tombe dans des formes un peu froides, soi-disant inspirées de l'antique.

(1) *Cabinet* en écaille avec ornements d'ivoire du XVII^e siècle. L'*Espérance* dans l'arcade de l'étage inférieur; la *Prudence* et la *Fidélité* sont adossées au centre. Les *cariatides* ont le buste en ivoire et la gaine en écaille. Les sujets des bas-reliefs sont tirés de l'histoire de Joseph. Observer les colonnes *torses* (largeur 1^m45, hauteur 1^m13). On nommait ce meuble cabinet parcequ'il servait surtout à serrer les bijoux et à classer les médailles et les menus objets d'art. Le plus souvent, le centre est occupé par un motif d'architecture avec niche dans le genre de celui du type présenté.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

II. — TYPES

Pour ne pas allonger outre mesure cet ouvrage et n'être pas forcé de fournir un trop grand nombre de figures, on réunit au chapitre troisième de ce livre l'étude de la marche de l'architecture aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. On se borne à expliquer ici que, par des combinaisons de plus en plus simples, on arriva peu à peu à ce genre classique qui caractérise l'extérieur des édifices de la fin du XVII^e^ siècle, tels que Sainte-Geneviève et l'hôtel des Monnaies à Paris. Il y eut pendant longtemps une tendance à abandonner le système d'une seule ordon-

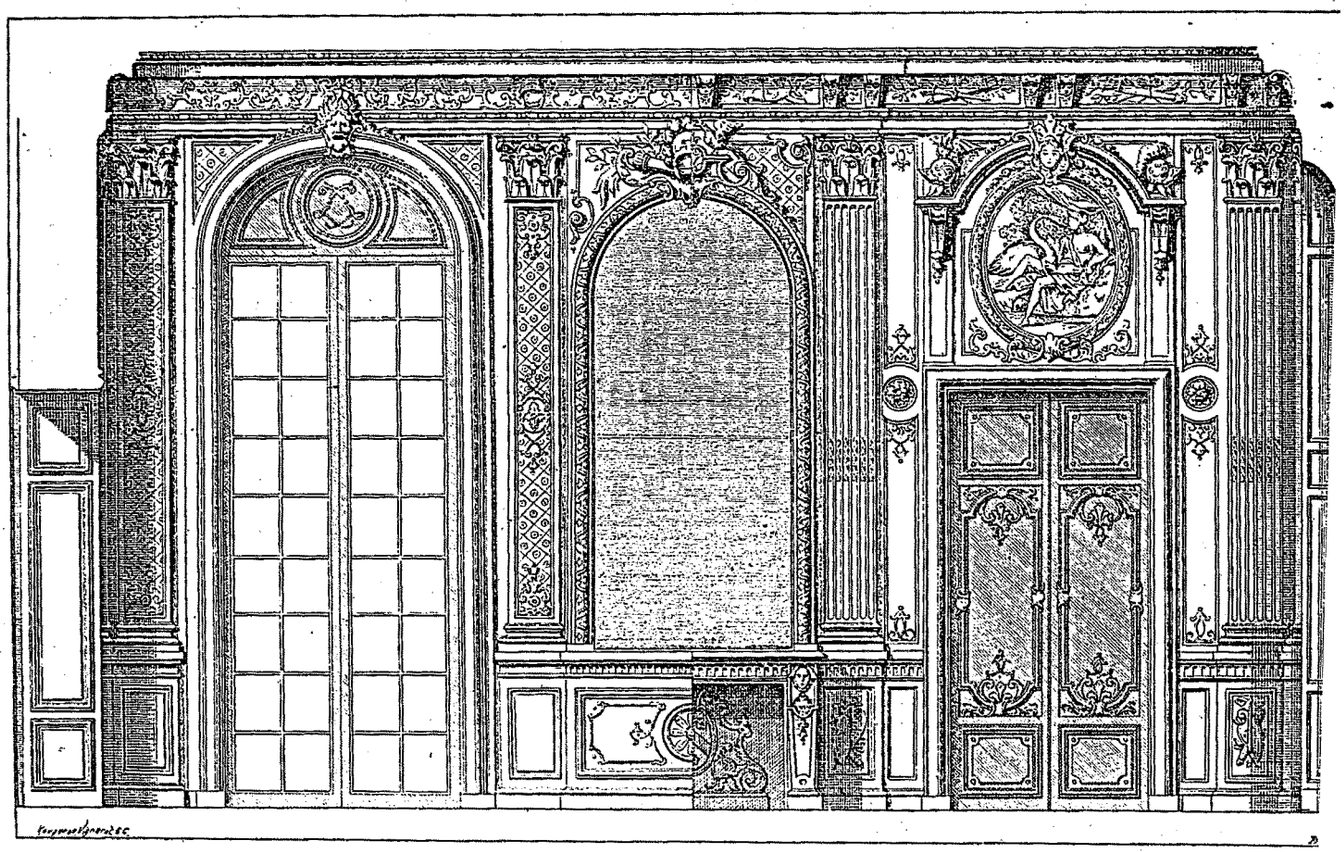


Fig. 1132.

nance de colonnes avec entablement par étage pour en réunir plusieurs, comme dans la façade de Saint-Pierre de Rome (fig. 898). Il se produisit également la tentative, plus ou moins réussie, d'accoupler les colonnes par deux dans un péristyle extérieur ou intérieur.

Quant à la décoration intérieure, elle montre dès le début une sage simplicité et un caractère grandiose. Tels sont les deux exemples de *lambris* représentés dans la figure 1132, qui est du dessin de JEAN LEPAUTRE (161 1682). On peut reprocher à cette composition le peu d'i portance de l'entablement par rapport aux pilastres; l'a rangement du couronnement de la porte est caractér tique, ainsi que les ornements des panneaux de portes des pilastres de la moitié à gauche, de la décoration temps de Louis XIV.

Le type que l'on peut considérer comme représe

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tant le mieux le parti décoratif des salles d'apparat du XVII^e siècle est la *galerie d'Apollon*, qui relie le Louvre à la galerie du bord de l'eau; il a été fréquemment imité; CHARLES LEBRUN dirigea les travaux; les sculptures furent exécutées par FRANÇOIS GIRARDON (1628-1715), GASPARD DE MARSY (1624-1681), son frère BALTHASAR DE MARSY (1628-1674), et par THOMAS REGNAULDIN (1627-1706). On attribue la peinture des grotesques de la voûte à LÉONARD GONTIER et à JACQUES GERVAISE (1620-1670); les guirlandes de fleurs et de fruits qui pendent des médaillons peints par Gervaise sont de JEAN-BAPTISTE MONNOYER (1635-1699), qui les exécuta en 1667. Les grotesques des panneaux du bas, dont on fournit un type (fig. 1133), seraient des frères LEMOINE et particulièrement de JEAN, qui a gravé des motifs de cette galerie avec JEAN BERAIN (1630-1697) et FRANÇOIS CHAUVEAU (1613-1676); la dorure qui a été prodiguée est de PAUL GOUJON dit LA BARONNIÈRE. Le parti décoratif consiste en un système d'ouvertures de fenêtres, répétées sur le côté opposé, dont les intervalles sont agencés de lambris qui sont combinés, soit pour encadrer des sujets, soit de panneaux pouvant recevoir des enrichissements. La voûte, en plein cintre continu, est conçue dans le parti de celle dite des Carrache, au palais Farnèse à Rome, laquelle on a étudiée au livre précédent (fig. 952). Sa longueur est de 61^m39 et sa largeur de 9^m46; elle ne fut pas achevée et subit ensuite de nombreuses détériorations, jusqu'à ce qu'elle fut restaurée et complétée, de nos jours, par les soins de l'architecte DUBAN. Le panneau de la figure 1133 est un de ceux

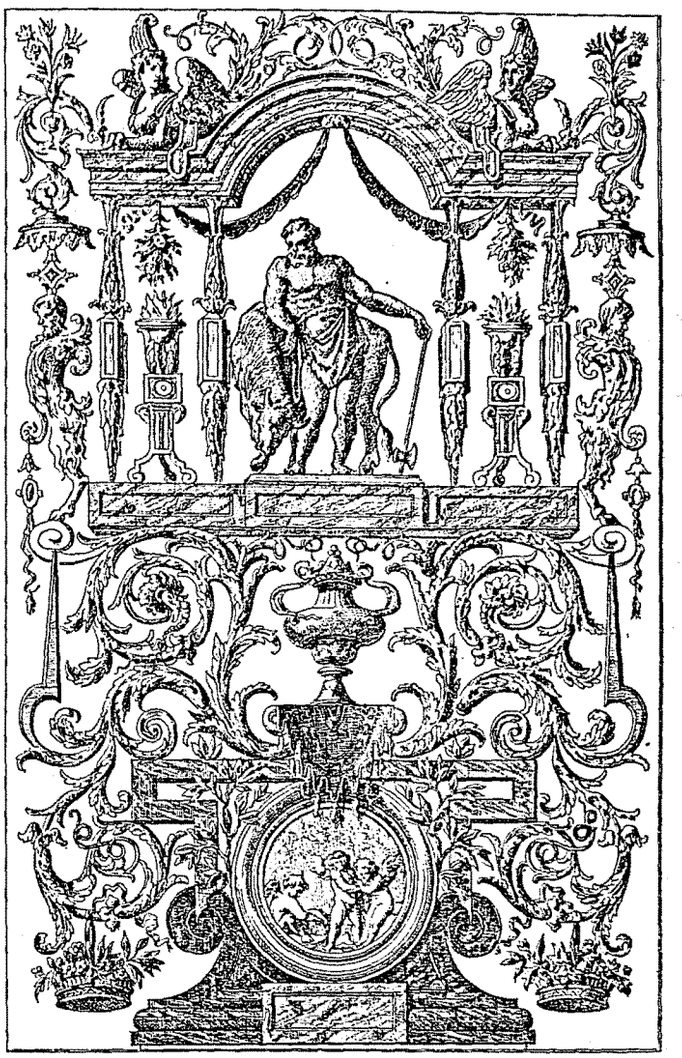


Fig. 1133.

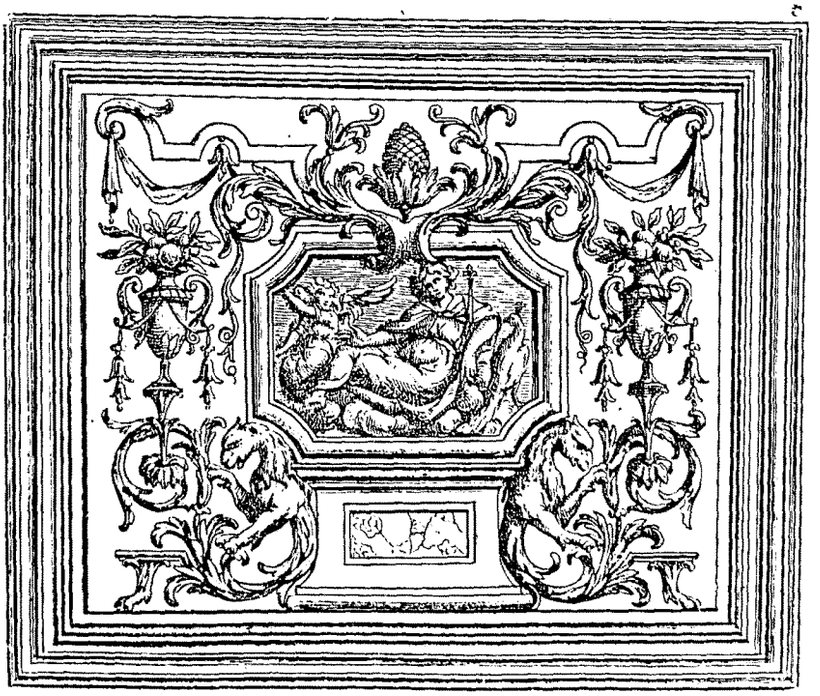


Fig. 1134.

de l'embrasure de la fenêtre du milieu; l'ornementation se détache sur un fond d'or; les sphinx féminins du haut, le personnage principal, la draperie du milieu et les fleurs des corbeilles sont bleus; les rinceaux et ornements sont en grisaille; l'architecture du bas et le vase sont en imitation d'onyx violâtre. Figure 1134 : *panneau et grotesques du château des Tuileries*; dessin et gravure de LEMOINE. On remarquera que le décor procède d'un motif formant support, d'où émergent des *rinceaux*, lesquels eux-mêmes supportent des *vases*; la partie supérieure consiste en une *agrafe* (1) d'où sortent également des rinceaux qui s'ajustent sur une feuille;

(1) *Agrafe*, motif d'ornement saillant, avec volutes qui semblent s'accrocher sur un corps de moulures.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cet arrangement est habituel au XVIIe siècle; depuis, on en a abusé dans la décoration.

Il se produisit dans le courant du XVIIIe siècle l'expansion d'un genre de décoration qui a donné lieu à bien des jugements contradictoires, et qui a été affublé d'une série de qualifications plus ou moins exactes, de style *pompadour*, *rococo*, *baroque*, *rocaille*... On a dit que la fantaisie, la coquetterie raffinée et frivole, des conceptions bizarres, désordonnées et extravagantes en étaient la cause, et que cette cause avait sa source dans le goût du temps qui tendait à se corrompre. En examinant ce système de décor avec plus de sang-froid, on n'y voit réellement que la recherche de formes nouvelles, à un moment où celles habituellement employées se trouvaient en quelque sorte épuisées. L'analyse de ce genre est assez difficile à faire, et peut-être le mot de *rocaille* serait celui qui en exprimerait le mieux le caractère. Les feuilles y affectent une structure de palmes, et, dans l'ensemble des ajustements, on sent quelque chose comme la forme de coquilles qui se terminent enroulées en forme de volutes. La structure de l'ensemble des panneaux est irrégulière; un corps de moulures se trouve contourné dans un sens, tandis que l'autre l'est en sens contraire, et quelquefois l'un ou l'autre donnent origine à un second ou à un troisième. Les feuillages, les fruits et les fleurs sont répandus assez nombreux pour garnir l'ensemble; ils se rapprochent d'assez près de la nature. En réalité la composition est très bien pondérée et dénote des artistes d'une très grande habileté; on pourrait même dire d'un grand talent. Du reste, ce genre de décor, on le répète, n'a été appliqué qu'aux intérieurs et aux objets mobiliers, ainsi qu'on le verra plus loin. La figure 1135 est un exemple du degré jusqu'auquel la fantaisie et l'imagination du décorateur ont pu atteindre dans ce parti pris; c'est un *salon du château de Bruchsal*, jadis la résidence des évêques de Spire dans

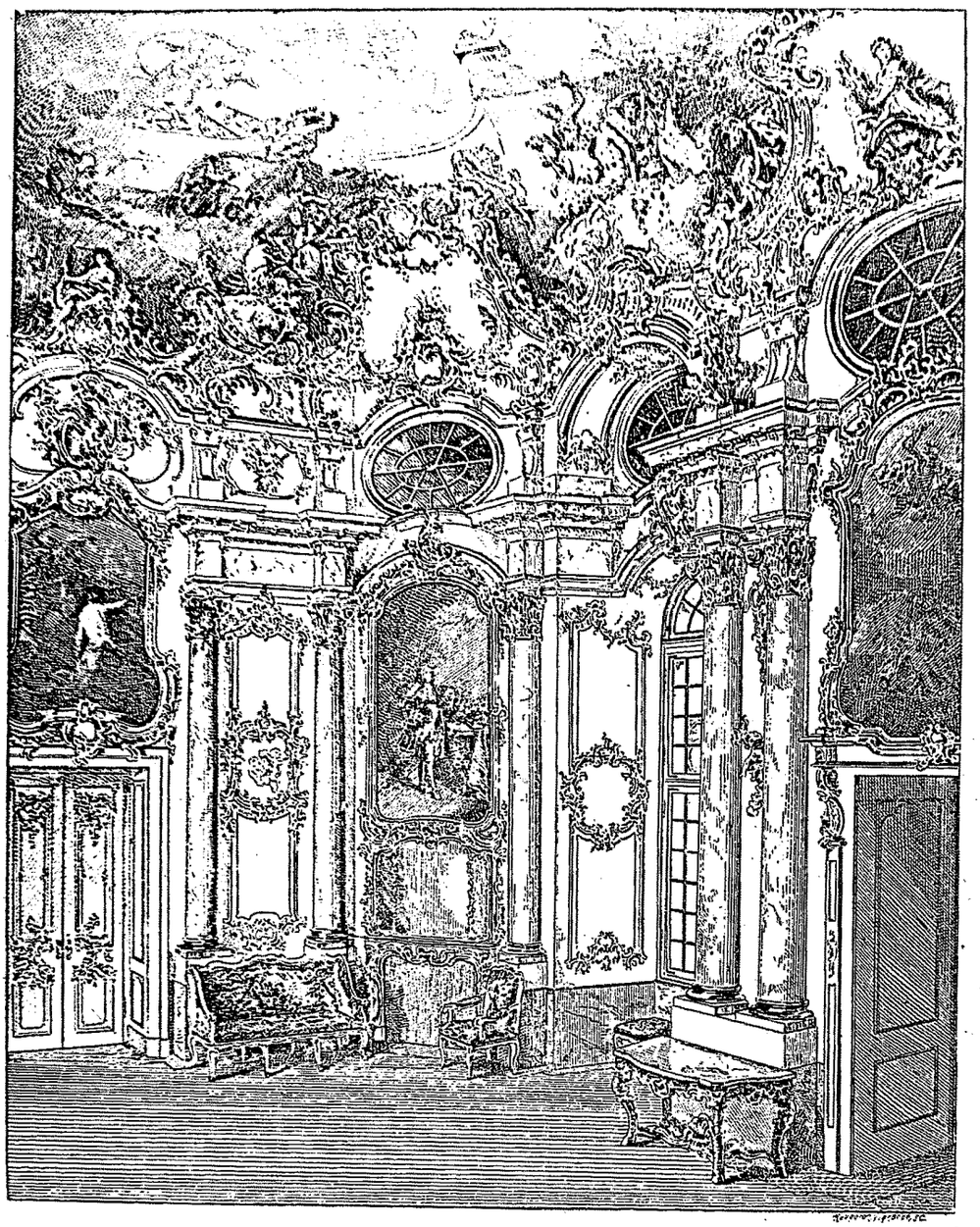


Fig. 1135.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

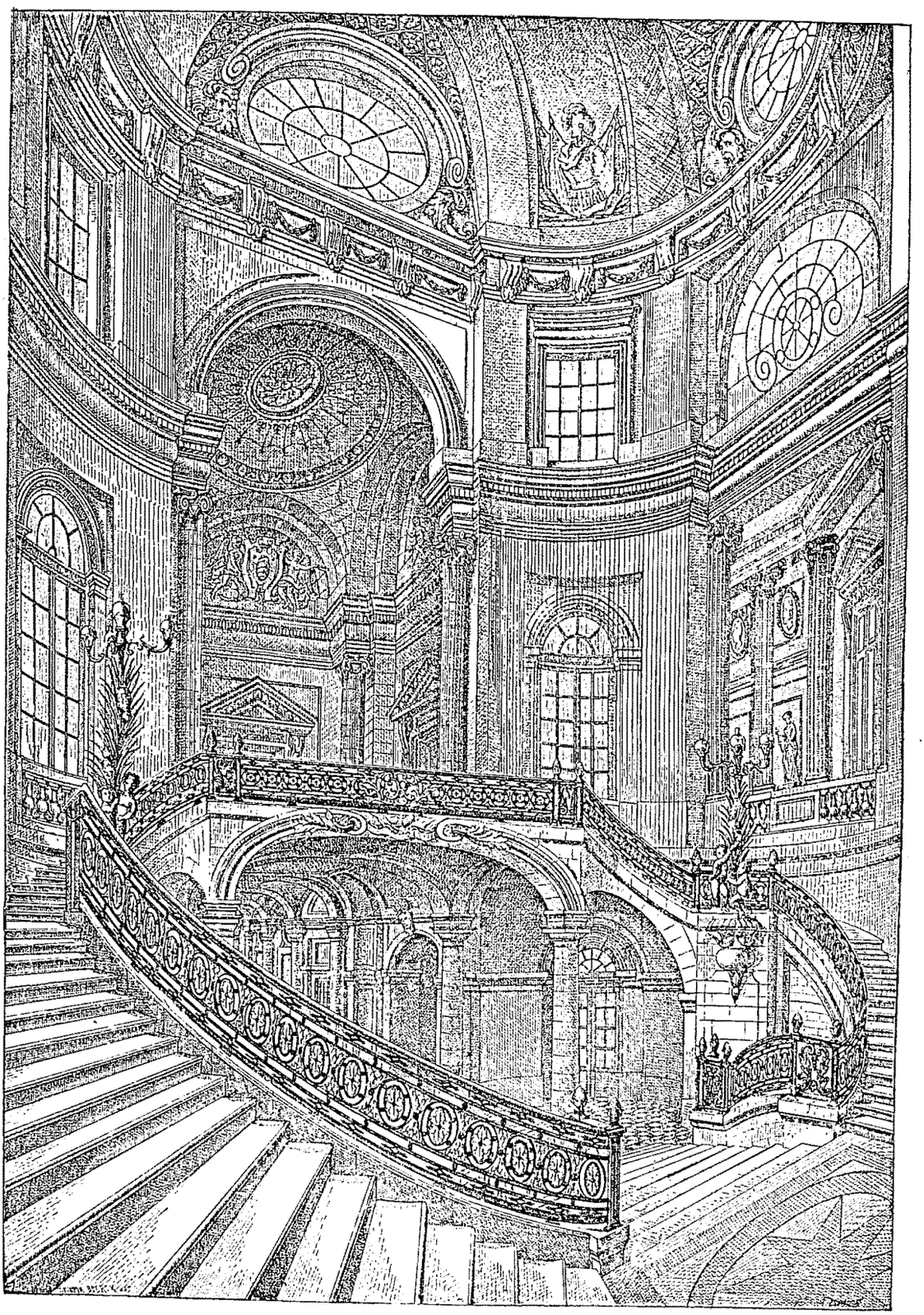


Fig. 1136.

le duché de Bade. Au-dessus d'une ordonnance corinthienne se trouvent des consoles qui forment attique pour ajuster des œils-de-bœuf ovales, et qui sont surmontées d'une petite corniche servant de base à toute une série de ces motifs contournés dont il vient d'être question, lesquels servent de bordure à une peinture formant

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

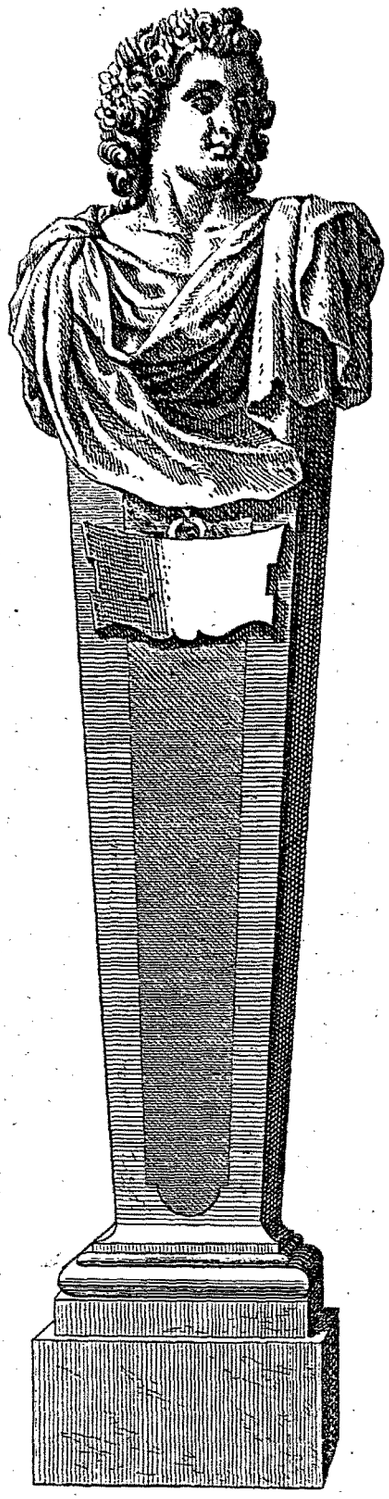


Fig. 1137.

plafond. Il est évident que certaines parties de cette décoration produisent l'effet d'une rocaille. Au-dessus des portes sont des *trumeaux*, c'est-à-dire des couronnements encadrant eux-mêmes aussi une peinture. Des guirlandes, des attributs appendus, de petits amours agrémentent toute cette composition qui paraît désordonnée, mais qui, cependant, présente des portions plus importantes au-dessus de points déterminés d'une manière alternative. Observons la forme des panneaux, des revêtements et des menuiseries des portes, où l'on rencontre ces corps de moulures qui se contournent en sens quelquefois contraires, et qui débordent, par des recourbées dans tous les sens, sur les cadres (1) des menuiseries. Dans un angle est une petite cheminée, que surmonte une glace dont le cadre est divisé en trois morceaux, surmonté aussi d'un trumeau.

(1) *Cadre*. Se dit du bâti qui entoure un panneau; une menuiserie se dit à *grands cadres* lorsque la moulure qui est placée entre le cadre et le panneau est en saillie sur le nu de la boiserie, et à *petits cadres* lorsque la moulure est poussée sur le bord du cadre.

La *console* (1), le *fauteuil* et le *canapé* sont en harmonie. On devra cependant ne pas oublier que ce genre offre un sentiment plus simple dans les types français.

L'*escalier du palais Royal* à Paris (fig. 1136), construit en 1763 par Pierre Contant d'Ivry (?-1777), est remarquable par ses dispositions grandioses. L'*ionique* qui y a été employé, présente dans son chapiteau une disposition fréquente aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : des volutes sortent d'une échine et se présentent accolées sur chaque angle, comme dans le composite du type 297; en outre, des guirlandes y sont appendues. Cet arrangement a

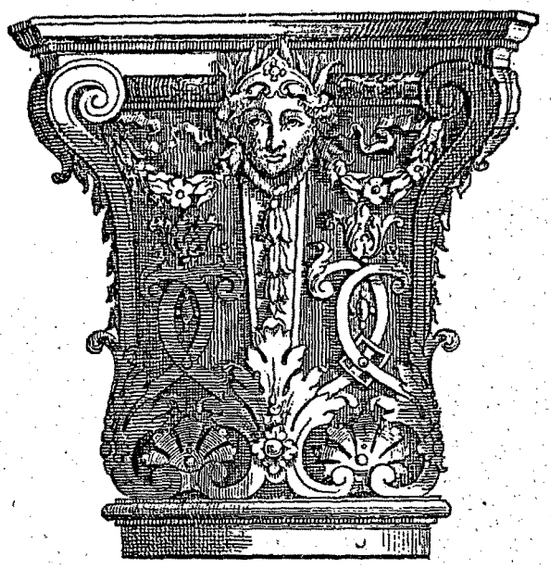


Fig. 1138.

l'avantage de fournir un aspect régulier sur toutes les faces; tandis que, lorsque les volutes ne se présentent que sur deux faces opposées réunies par un rouleau, le chapiteau ainsi conçu ne peut se placer que pour supporter une architrave d'entablement continu, comme dans les temples anciens. On observera la belle disposition de la rampe en fer poli qui est due au plus habile serrurier du temps, Corbin, et dont Philippe Caffieri (1714-1778), fils aîné de Jacques fils de Philippe I^er^ Caffieri, donna les dessins des bronzes qui l'enrichissent; les groupes d'enfants placés sur des culs-de-lampe à moitié de la rampe sont également en bronze.

Figure 1137 : *terme* (2) représentant *Comus*, par Louis Lerambert (1614-1670), au jardin de Versailles, d'après une gravure de Jean Lepautre de 1674. Ce genre d'objets de sculpture est fréquemment employé au XVII^e^ siècle; il

(1) *Console*, meuble d'applique, en forme de table étroite, soutenu le plus souvent par des recourbées ornées de feuillages et de volutes, destiné à occuper une place fixe devant une glace ou un panneau.

(2) Terme, buste décoratif posé sur une gaine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

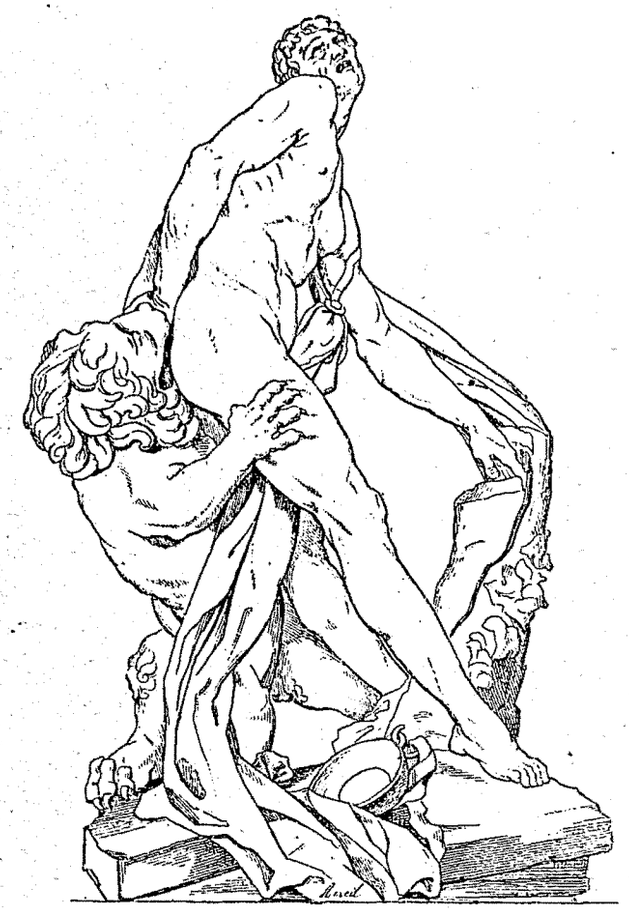


Fig. 1139.

offre peu de différence avec la carialide à gaine; il se trouve avec ou sans bras. Figure 1138 : *chapiteau* de la composition de Jean Berain qui caractérise très bien les détails employés dans l'architecture du XVII^e siècle. C'est aux XVII^e et XVIII^e siècles que les palais et les habitations privées commencèrent à présenter un confortable plus grand que dans la période précédente, tout en conservant une certaine ampleur. Leur caractère décoratif procède, à l'extérieur, de celui des édifices de la même époque. Les constructions de ce genre furent très nombreuses. Voici les noms de quelques édifices des XVII^e et XVIII^e siècles et de leurs architectes : villa Aldobrandini à Frascati (1603), par G. Della Porta; façade de Saint-Pierre de Rome (1604), par Carlo Maderno (1556-1629); palais du Luxembourg (1611) et église Saint-Gervais (1616-1621) à Paris; ancien palais de Versailles (1627), par Jacques Lemercier; palais Royal à Paris (1629-1634 et 1781-1786); Saint-Paul de Londres; abbaye du Val-de-Grâce à Paris (1645-1666); abbaye des Dames de Saint-Pierre à Lyon (1), par François II de Royers de la Valfenière (1574-1667); colonnade de la place Saint-Pierre de Rome (1661), par Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680); hôtel des Invalides à Paris (1671-1674, le dôme en 1706); arcs de triomphe dits porte Saint-Denis (1672) et porte Saint-Martin (1674) à Paris; palais de Versailles (1675-1770); palais de White Hall et hôpital de Greenwich, par Inigo Jones (1572-1651); Santa Maria della Salute à Venise, par Baldassare Longhena (1602-1682); colonnade du Louvre (1685), par Claude Perrault (1613-1688); palais de Schœnbrunn (1696), par Johann Bernarht Fischer (1560-1724); chapelle de Versailles, par Robert de Cotte (1656-1735); château royal de Berlin (1699-1706); palais Balbi à Gênes (XVII^e et XVIII^e siècle), par Bartolommeo Bianco.

Façade de Saint-Jean de Latran à Rome, par Alessandro Galilei (1691-1737); hôpital général des Pauvres à Naples et palais Corsini à Rome (1736), par Ferdinando Fuga (1699-1788); École militaire et édifices de la place Louis XV, par Jacques-Ange Gabriel (1710-1782); la Superga près de Turin, par Filippo Juvara (1685-1735); château de Wurtzbourg, par Balthazar Neumann (1720-1744);

(1) Voyez *Les de Royers de la Valfenière*, par E. L. G. Charvet. Lyon, 1870.



Fig. 1140.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1143.



Fig. 1142.



Fig. 1144.

hôtel des Monnaies à Paris, par Jacques-Denis Antoine (1733-1801); théâtre de Bordeaux, par Victor Louis (1735-1807); église Sainte-Geneviève à Paris (1764), par Jacques-Germain Soufflot (1709-1780).

La statuaire a acquis au XVII^e^ siècle, en France, une



Fig. 1145.



Fig. 1148.

supériorité qui paraît se conserver encore. Jacques Sarrazin (1588-1660) a exécuté les grandes cariatides du pavillon principal du Louvre; les frères Anguier, François (1604-1669) et Michel (1612-1686), s'appliquent surtout à la statuaire décorative.

Mais deux noms résument l'art à cette époque : Pierre Puget (1622-1694) et François Girardon (1628-1715). Le premier travailla en Italie et en France, se laissant beaucoup trop aller au maniérisme des Italiens; il ne fut pas méconnu comme on s'est plu à l'écrire, et son œuvre est des plus importants. Sa statue la plus connue est le *Milon de Crotone* (fig. 1139) qui est au Louvre. Ses cariatides du balcon de l'hôtel de



Fig. 1146.



Fig. 1147.

ville de Toulon, qui jouissent d'une grande célébrité, dépassent en formes et en mouvement ce qui convient à la plastique. On peut citer encore de lui son bas-relief d'*Alexandre avec Diogène*, au Louvre, et

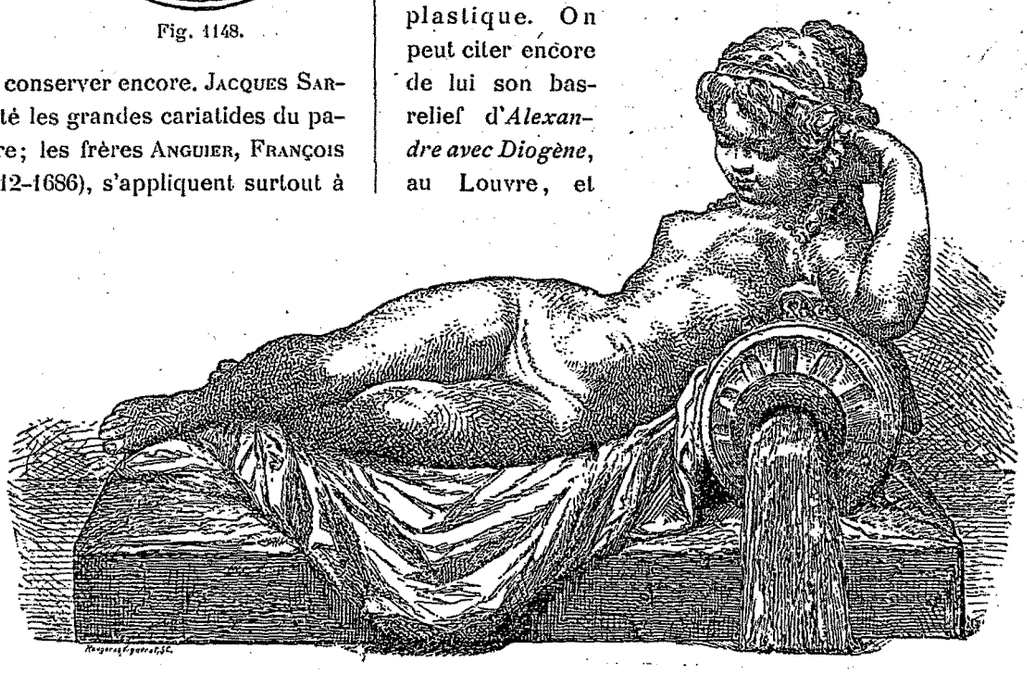


Fig. 1141.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1149.

celui de la *Peste de Milan*, à Marseille. Girardon, tout en donnant à ses figures plus de mouvement que ne l'avaient fait les statuaires de la période précédente, se fit remarquer par ses grandes qualités de composition; son chef-d'œuvre est le *Mausolée du cardinal de Richelieu*, dans l'église de la Sorbonne à Paris (fig. 1140). Les jardins du palais de Versailles sont peuplés de ses statues; il a aussi exécuté des sculptures dans la galerie d'Apollon, qui font face aux fenêtres, et le fleuve adossé au mur du côté méridional.

Antoine Coysevox (1640-1720) non moins fécond; Nicolas Coustou (1658-1733); son élève Guillaume I^er (1677-1747); son frère, aussi élève de Coysevox, et son fils Guillaume II (1716-1777); Michel-Ange Slodtz (1705-1764), Edme Bouchardon (1698-1762) comptent parmi les plus célèbres de la période, tout en abusant un peu trop du mouvement et de la ligne ondoyante. La statuaire reçoit ensuite un sentiment de réaction contre le maniéré et le convenu, à ce même moment où, comme on l'a expliqué plus haut, l'architecture prend un aspect de plus en plus sévère. Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), Augustin Pajou (1730-1809), Jean-Antoine Houdon (1740-1828), Antoine Canova (1757-1822) et Barthélemy-Alexandre Thorwaldsen (1770-1844) montrent par leurs ouvrages les étapes successives qui se produisent du côté d'un certain naturalisme.

Il faut ranger comme statuaire d'une nature à part le modeleur Claude Michel, dit Clodion (1738-1814); ce fut un artiste habile, qui s'appliqua surtout à des œuvres ayant un caractère décoratif gracieux; telle est sa *source* (fig. 1141); ce petit chef-d'œuvre est signé sous le bras gauche.

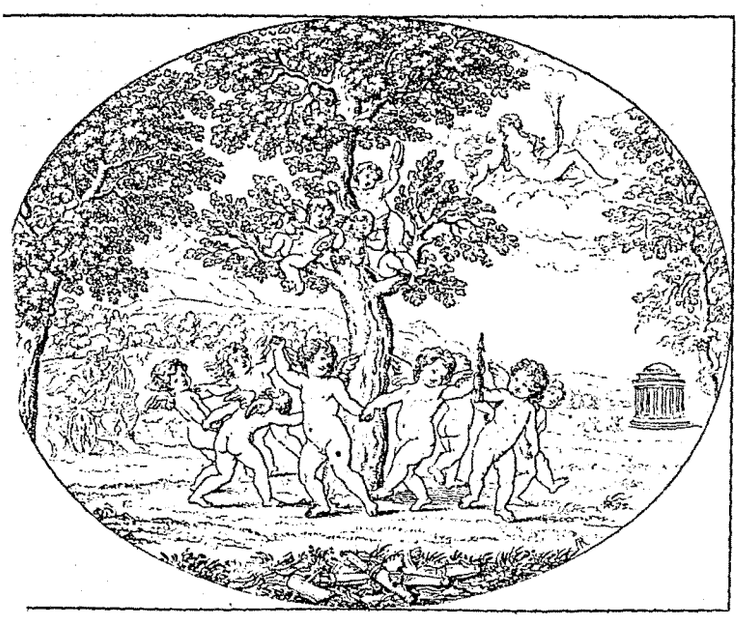


Fig. 1150.



Fig. 1151.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On doit citer en outre, parmi les statuaires, Antoine Schluter (1668-1717); Alonzo Cano (1601-1667); Étienne-Maurice Falconnet (1716-1791); Christophe-Gabriel Allegrain (1710-1795), etc., etc.

Voici quelques types de médailles. Figure 1142 : *François IV, marquis de Mantoue*, en 1612, à l'âge de vingt-sept ans, mort la même année. Figure 1143 : *Henri IV et Marie de Médicis*, par Guillaume Dupré; ce médailleur présente les mêmes qualités que Pisano, que l'on a signalé page 207; ses portraits expriment bien la physionomie et les costumes de l'époque. Figure 1144 : *Anne d'Autriche*, par le même. Figure 1145 : *Louis XIV*, type ordinaire du temps. Figures 1146 et 1147 : *jeton de la chambre de Commerce de Lyon;* ce corps remonte à l'année 1702, et ce jeton est le premier qui ait été fabriqué en conformité de l'arrêt du Conseil qui en avait décrété l'établissement. Sur la face, les armoiries de la chambre, composées du lion sur champ de gueules dans un cercle placé sur un champ fleurdelisé; le Rhône et la Saône, placés au-dessous, mélangent l'eau de leurs urnes; au revers, un globe au-dessous d'un soleil qui l'inonde de ses rayons, avec la légende : dum circuit ornat (il l'embellit en en faisant le tour). Figure 1148 : *Louis XV* jeune, type ordinaire du temps.

Si le XVI^e^ siècle fournit peu de peintres français, au contraire le XVII^e^ est des plus riches; il y eut à Rome, au commencement de ce siècle, toute une colonie d'artistes de cette nationalité. C'est qu'aussi on remarquait encore en Italie quelques maîtres qui, à l'exemple de Carrache, ralentissaient la dégénérescence. Parmi eux on peut nommer Francesco Albani (1578-1660) et Guido Reni (1575-1642). Ce dernier possédait le don de la grâce et de la belle ordonnance; elles se révèlent par de nombreux tableaux décoratifs auxquels on reproche, bien à tort, un parti pris de couleur argentée, grise et rose pâle qui en fait la grâce; son *Aurore* du palais Rospigliosi à Rome est, avec raison, considérée comme un des plus beaux types du genre; il peignit, pendant qu'il était à Bologne, *David tenant la tête de Goliath* (fig. 1149), qui est au Louvre. Quant au premier, c'est le peintre gracieux des amours; il eut douze enfants, et sa seconde femme, Doralice, était d'une rare beauté; c'est pourquoi elle et ses enfants posèrent souvent dans les tableaux du maître, où il s'exerçait de préférence sur des sujets qui lui permettaient d'employer ces gracieux modèles; la *Ronde des amours* (fig. 1150), qui est au musée de Milan, est dans ce cas; il en existe à Dresde une répétition où l'arbre est remplacé par une statue de l'amour; ses paysages le placent parmi les plus habiles dans ce genre. Il faut citer ici un des plus grands peintres de l'époque, Domenico Zampieri dit Dominiquin (1581-1641), dont la vie fut si malheureuse. Pierre-Paul Rubens (1577-1640) eut, au contraire, une existence brillante. Riche, chargé de missions diplomatiques, il n'en exécuta pas moins des œuvres importantes et nombreuses, parmi lesquelles on doit citer la décoration de la galerie du palais du Luxembourg à Paris, dont vingt et un tableaux sont au Louvre. Il mérite plus d'éloges pour sa peinture mythologico-historique et pour ses portraits, que pour la peinture religieuse, où il manque de caractère et d'élévation, ainsi qu'on peut le voir dans son tableau de *Sainte Anne instruisant la Vierge* (fig. 1151), qui est au musée d'Anvers, lequel montre cependant une certaine finesse; ce tableau est de vers 1630. Il fit entrer dans les Flandres un genre nouveau pour ces pays qui perdaient le souvenir du mysticisme des Van Eyck et des Hemling; il montra, en s'exaltant de la robuste constitution de ses modèles, une exubérance de chair à laquelle l'Italie et la France avaient su imposer une grâce, une poésie et une décence relative. Le manque de goût fit chez lui un grand tort à ses qualités décoratives, en même temps que son dessin perdit de la correction par la rapidité du travail et par une étonnante facilité. Antoine Van Dyck (1599-1641), son élève, est le maître du portrait, nul ne sa mieux que lui y mettre non seulement la vie, mais encore la beauté et la grâce sans sacrifier à la vérité. Charles I^er^ roi d'Angleterre le maria à *Mary Ruthven*, fille du lo comte de Gowry, fille d'honneur de la reine, dont il laissé le portrait dans le genre d'une madone allaitant son enfant (fig. 1150). Il y a trois sortes de portrait ceux qui ressemblent en enlaidissant, ceux qui rende la ressemblance dans toute sa perfection, sans plus moins que la nature, et enfin ceux qui, à une resse blance parfaite, ajoutent un caractère imperceptible beauté. Ce qu'on nomme beauté, et ce que tous ad rent, ne peut se définir par des phrases; cela se se l'artiste habile est celui qui, sentant la beauté, poss en même temps le talent de rendre la ressemblance

Les Pays-Bas du sud ont produit un peintre d genre particulier, qui nous déroute par la manière d le sujet est traité, mais qui, saisissant la nature su fait, charme par le coloris et par l'effet pittores David Teniers le Jeune (1610-1690) en est le ma Voyez comme il rend le *Reniement de saint Pierre* est au Louvre; des soldats en costume du temps assis et jouent aux cartes; au deuxième plan saint P se chauffe sous une haute cheminée, en répond une servante qui l'interroge (fig. 1153). Des buveu des cuisinières! L'idéal des artistes est descendu une étonnante habileté, dans la seule reproductic

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1152.



Fig. 1153.

scènes familières! Rembrandt Harmensz Van Ryn (1607-1669) a visé aux grands effets de lumière; c'est aussi à un ton brun doré, qui lui est particulier, que ses peintures doivent un charme considérable; il a fait, de plus, un très grand nombre de gravures à l'eau-forte (plus de trois cents) qui méritent l'attention.

Le XVII^e siècle fut aussi l'âge d'or des peintres espagnols : Joseph Ribera dit l'Espagnolet (1588-1656); François Zurbaran (1598-1662), suivant l'avis de Philippe IV « le roi des peintres », enfin Don Diego Rodriguez da Silva y Velasquez (1599-1660). Ce dernier, grand coloriste et naturaliste, choisit des types sans élévation et généralement communs, comme dans cette *mascarade bachique* de la figure 1154. Esteban Murillo (1618-1682), peintre surtout religieux, est à la fois mystique et sensuel, souvent naturaliste implacable.



Fig. 1154.

Il est juste de revenir aux peintres français, dont la liste serait trop longue à étudier dans cet ouvrage. Les arts se développant sous la protection des grands personnages au commencement du XVII^e siècle, prirent un caractère officiel qui engendra une certaine froideur dans l'aspect, laquelle cependant n'excluait pas une composition habile, un dessin correct, la vérité de l'expression et une grande harmonie; le coloris est généralement insuffisant. Simon Vouet (1590-1649), Nicolas Poussin (1594-1665), Jacques Stella (1596-1657), Claude Gellée dit Lorrain (1600-1682), Philippe de Champaigne (1601-1674), Pierre Mignard (1610-1695) et Eustache Lesueur (1617-1655), appartiennent à cette manière. Charles Lebrun (1619-1690) exerça une direction souvent tyrannique sur tous les arts de son époque, et déploya une activité extraordinaire : cartons de tapisseries, décorations, sculptures, mobiliers, fêtes publiques, tout passa par ses mains et porta l'empreinte de son goût. On est forcé de reconnaître que, si cette omnipotence a montré des avantages, elle ne paraît pas avoir donné à l'art français une direction originale. Peut-être aussi avait-on exécuté trop de travaux, et il y succéda une période de repos relatif. Les peintres français de portraits furent François de Troy (1645-1730), Nicolas de Largillière

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

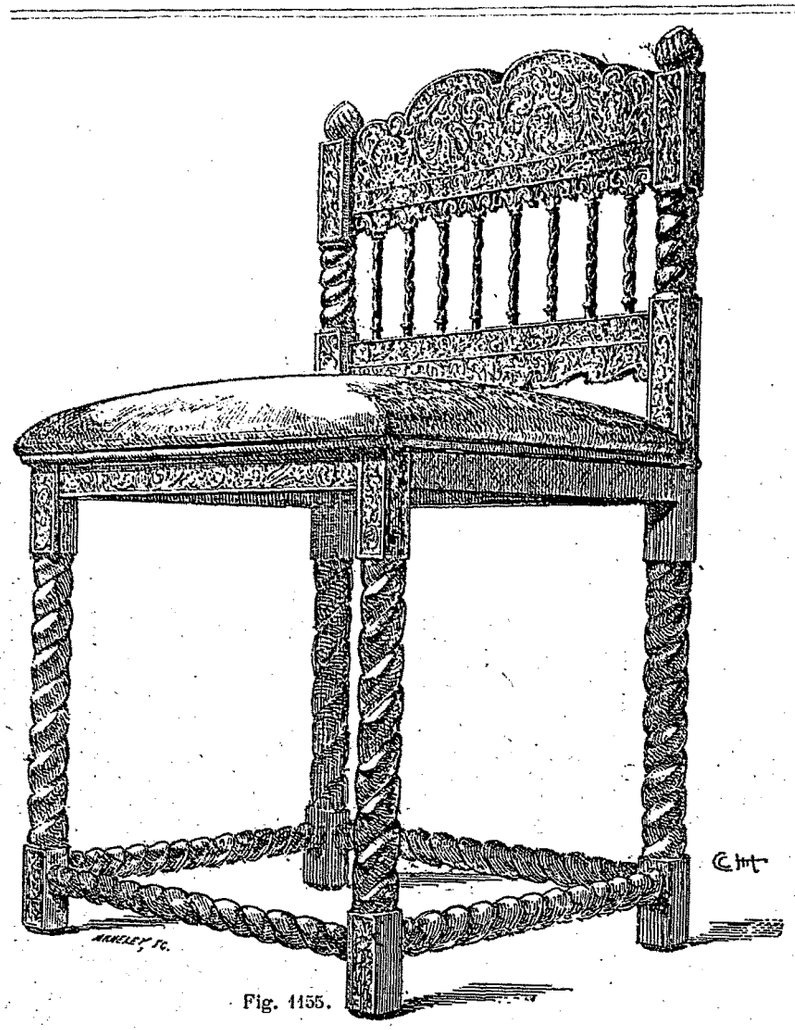


Fig. 1155.

second, avec un caractère décoratif, met en scène des pastorales et de la mythologie sensuelle; ce sont les peintres des trumeaux et des petits plafonds; l'un et l'autre ont été reproduits avec profusion par la gravure. Avec Jean-Baptiste-Simon Chardin (1699-1779) et Jean-Baptiste Greuse (1725-1805), nous atteignons la fin du XVIIIe siècle; toutefois nous ne nous trouvons plus en face que de tableaux qui semblent vouloir faire œuvre de moralistes et peints avec un naturalisme de convention; les dessinateurs et les peintres se pressent en rangs serrés, cherchant, selon leur tempérament, le genre qui plaira le mieux au public; sans doute, il y a de grands peintres, toutefois leur talent reste personnel; l'histoire de l'art devient l'histoire de chaque artiste.

On peut facilement dénombrer les diverses pièces qui constituaient le mobilier au XVIIIe siècle : des tables et des sièges supportés par des colonnes torses, des miroirs à bordure carrée ou octogone, des cabinets (voyez fig. 1131) et des lits enveloppés par des draperies montées sur des châssis. Du reste la draperie joue alors un rôle important dans l'ameublement, les estampes du temps le montrent suffisamment.

Les meubles que l'on va étudier à présent

(1656-1746) et Hyacinthe Rigaud (1659-1743); on sait combien ils y ont excellé. Après Charles Delafosse (1640-1716), Jean Jouvenet (1644-1717) et Antoine Coypel (1661-1722), qui conservèrent le genre majestueux et classique, mélangé d'une certaine emphase, nous arrivons à deux peintres dont les œuvres paraissent inséparables de cette manière de décoration intérieure dont on s'est occupé plus haut : Antoine Watteau (1684-1721) et François Boucher (1704-1770). Le premier est le maître des compositions représentant des fêtes et des plaisirs; le

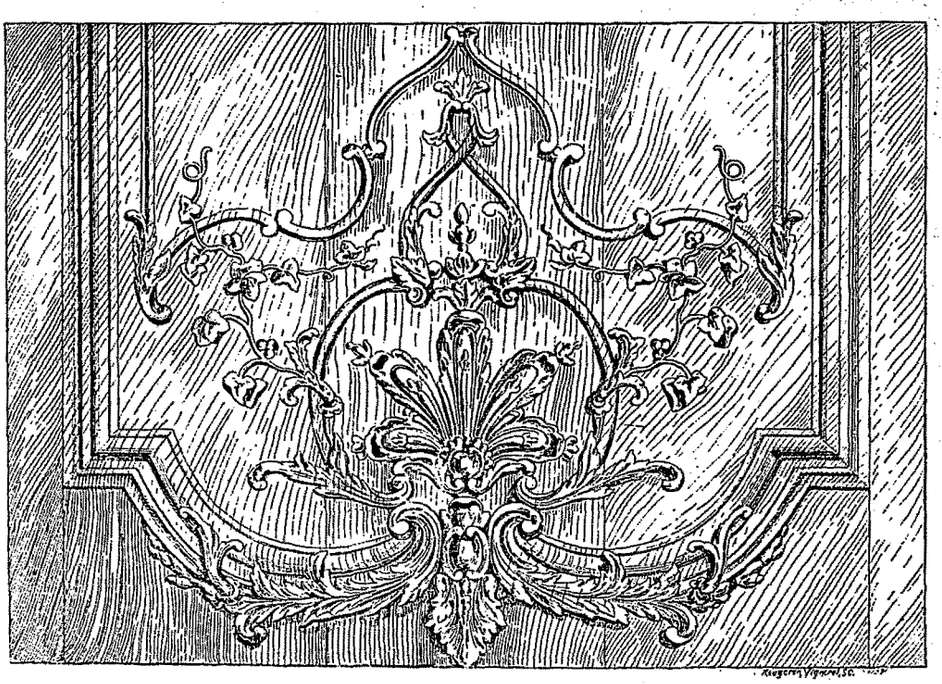


Fig. 1156.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

indiqueront les transformations successives qui se sont produites dans la manière décorative.

Figure 1155 : *chaise* en ébène sculpté, au musée d'antiquités d'Oxford; elle fut donnée par le roi Charles II à Ashmole, fondateur de l'Ashmolean. Figure 1156 : fragment d'un *panneau* en bois; cette décoration peut être prise comme type de celle usitée au temps de Louis XIV; on y sent déjà, par le chantournement des moulures et par leur arrêt à l'aide d'une recourbée enroulée sur un mouvement de volute, d'où sort une feuille à découpures allongées, le genre de décoration qui a été indiqué à la figure 1136. Observons le motif central, qui peut être

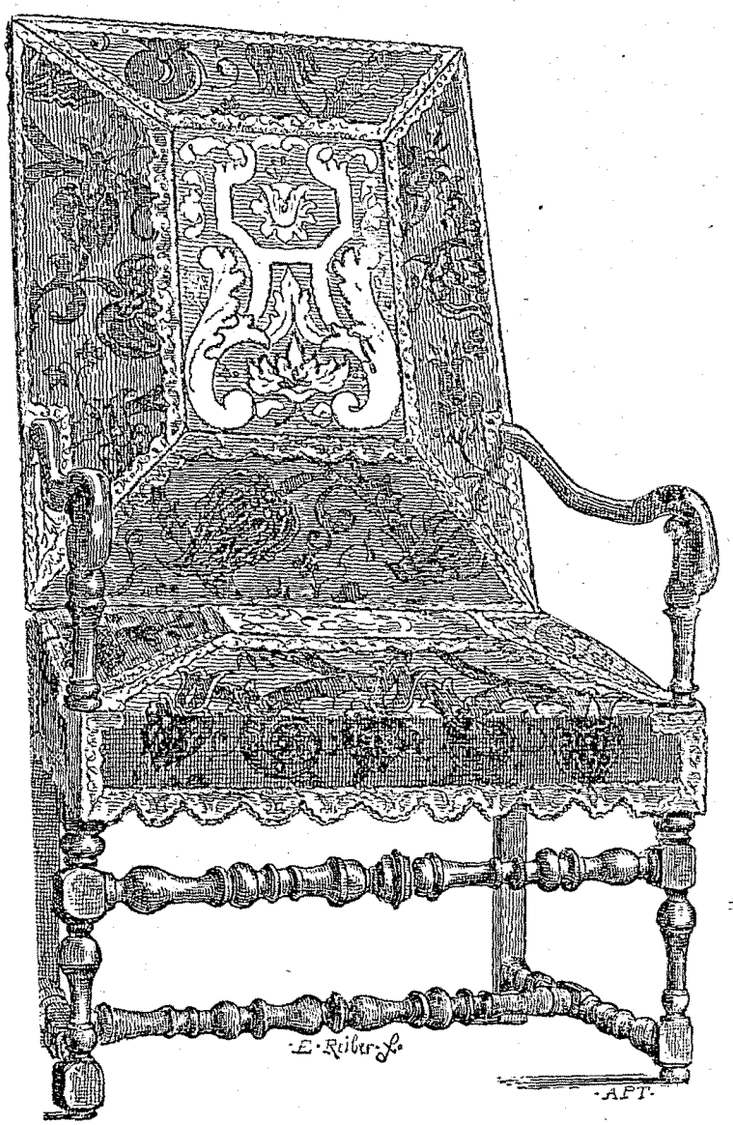


Fig. 1157.

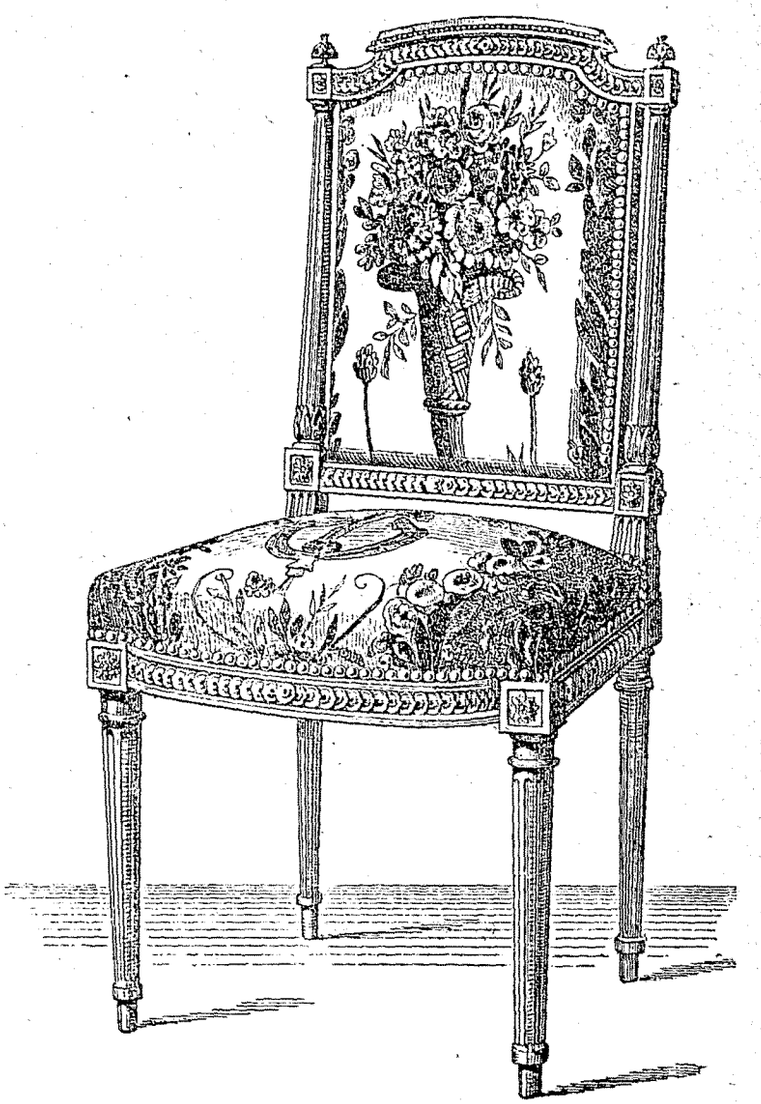


Fig. 1158.

considéré comme la dégénérescence de la *palmette*. Notons à ce propos que Jacques Verbeck (1704-1771) a dirigé la plus grande partie des sculptures décoratives faites à Versailles pendant le règne de Louis XV. Figure 1157 : *fauteuil* de la chambre du maréchal d'Effiat, (au musée de Cluny, nos 1519 à 1524), des premières années du règne de Louis XIV; bâtis en bois de noyer tourné; garniture en velours ciselé de Gênes cramoisi encadrant les deux carreaux de damas de soie rose et blanc formant siège et dossier, et dont les contours sont brodés de passementerie. (Pour les canapés et fauteuils de l'époque de Louis XV, voyez la figure 1135). Figure 1158 : *chaise* de la collection Récappé appartenant au commencement du règne de Louis XVI. On observera comme caractéristiques : la forme des pieds en colonnettes s'amincissant par le bas et cannelées; les *piécettes* enfilées servant à décorer les traverses; les petites rosaces dans des panneaux, aux jointures; la forme du couronnement et ses

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1159.

petits amortissements supérieurs. Figure 1159 : *armoire* en ébène, cinquième de l'exécution, au musée du Louvre (galerie d'Apollon), attribuée à André-Charles Boull (1642-1732). Cet ébéniste, qui suivait les dessins de Jea

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Bérain, est célèbre par ce genre de meubles où l'application de bronzes dorés sur un fond de marqueterie d'écaille noire, incrustée d'ornements en cuivre, joue un grand rôle. Les ouvrages de cet artiste présentent presque toujours une forme architectonique qui implique plutôt une disposition d'apparat qu'un usage journalier. En même temps, la nature des matières employées en rend l'entretien très difficile. Boulle fut aidé, le plus souvent, par Domenico Cucci, établi aux Gobelins, qui exécuta une quantité considérable de cabinets, puis des serrures, verrous et ornements en cuivre ciselé au palais de Versailles. Effectivement ce genre, qui passa de mode même du temps de l'ébéniste qui le créa, n'est intéressant qu'en raison de la valeur intrinsèque des ornements qui le décorent ou de l'habileté avec laquelle le modeleur a préparé les bronzes; il n'accuse pas la matière avec laquelle le meuble est construit; c'est une forme décorative réalisée par des procédés habiles, et rien de plus. On observera dans le type 1159 le bel ajustement de rinceaux qui partent du pied du panneau principal, représentant Louis XIV en Hercule. Figure 1160: *table* en bois sculpté et doré, appartenant au docteur Camuset; époque de Louis XIV, au cinquième de l'exécution. Les pieds affectent une disposition en gaine carrée, avec consoles accolées au sommet, fréquente à cette époque; ils sont reliés par des traverses aussi en forme de consoles, dont les recourbées sont brisées au milieu, suivant un goût familier à ce temps. (Voir encore ici la figure 1135 pour une table-console de l'époque de Louis XV). Figure 1161: *table*, composition de Salembier, caractéristique du goût du

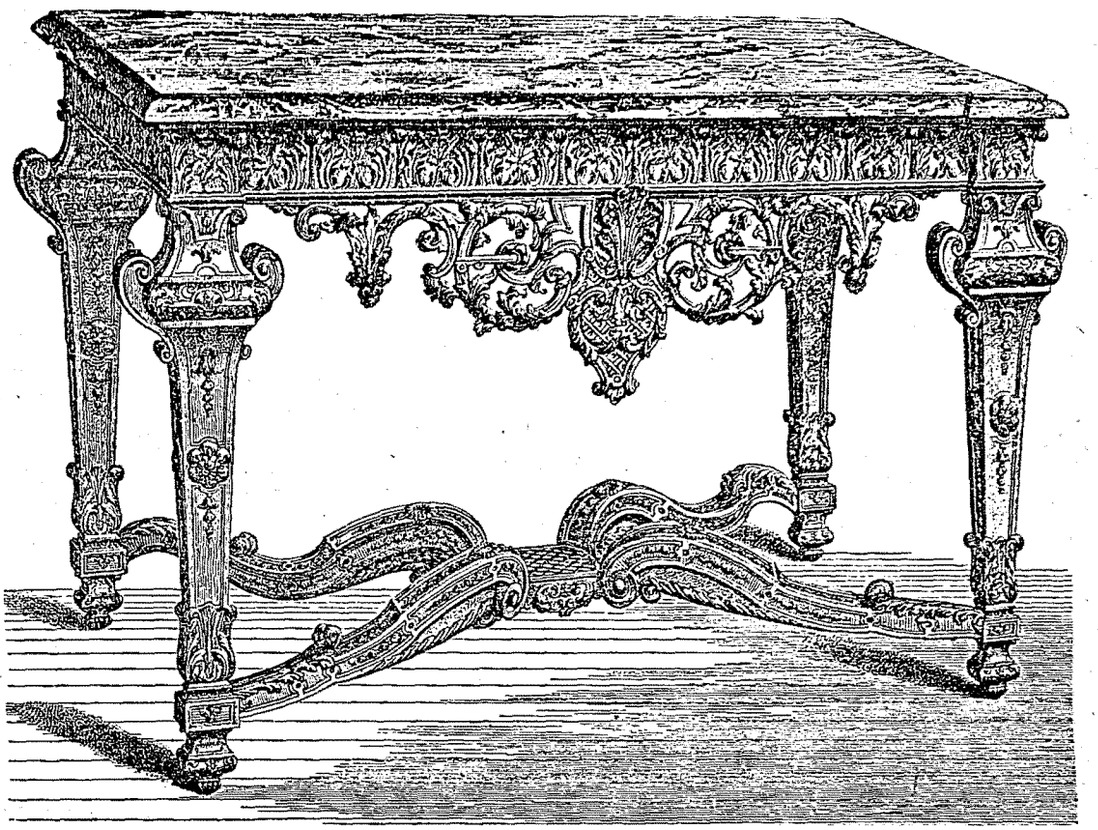


Fig. 1160.

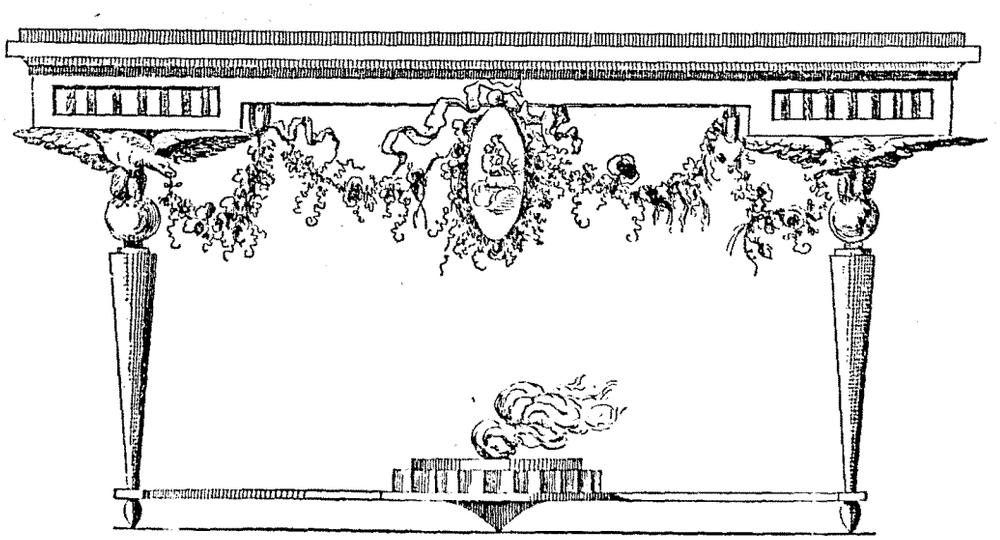


Fig. 1161.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

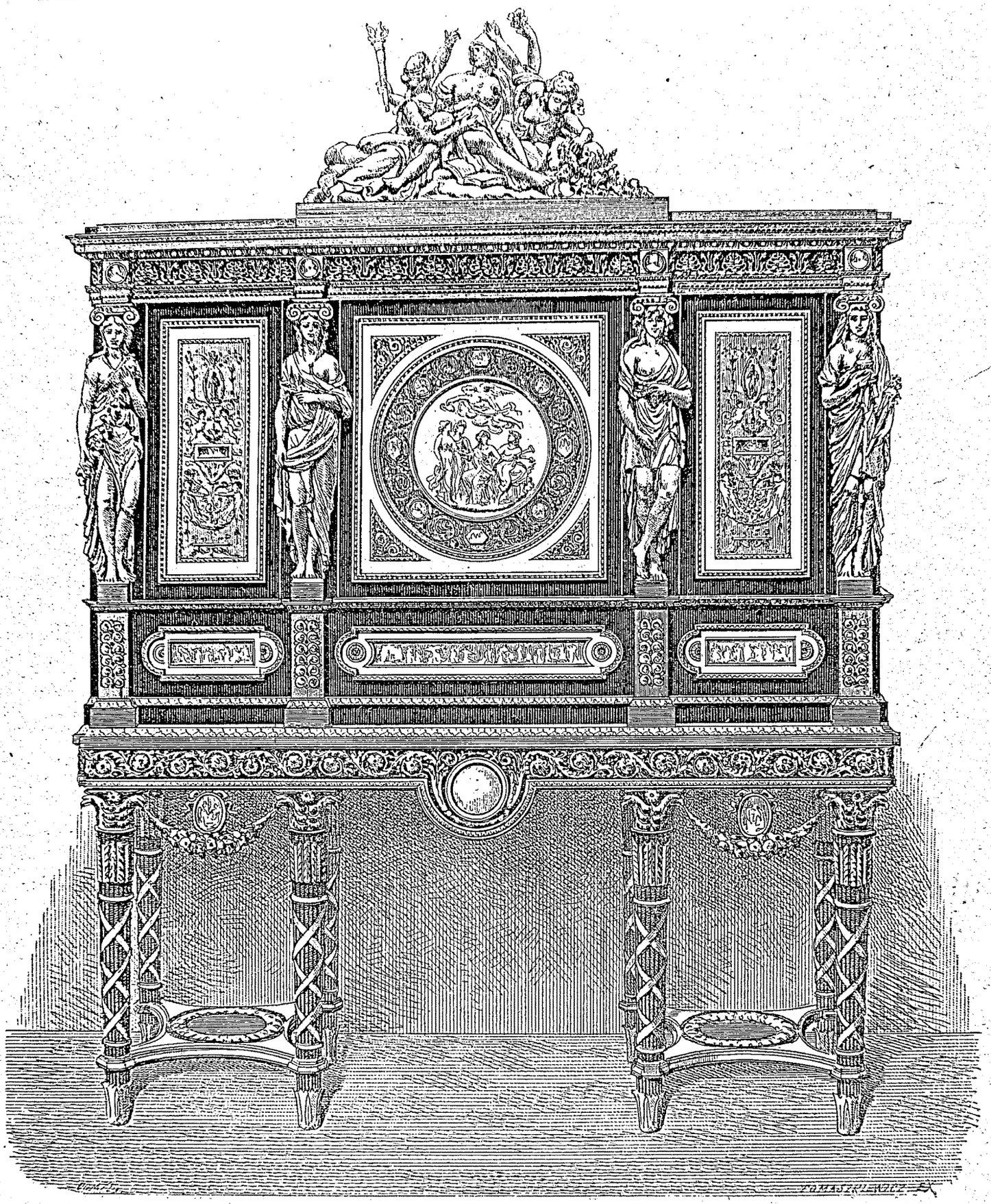


Fig. 1102.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

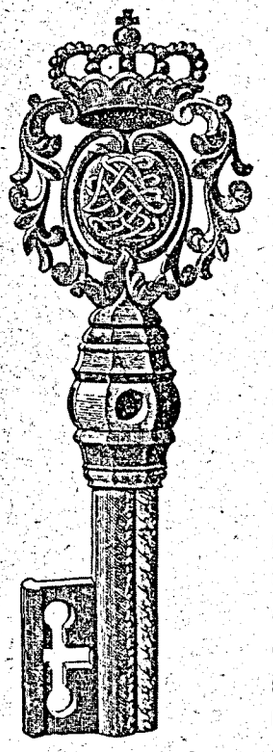


Fig. 1163.

temps de Louis XVI. Figure 1162 : *armoire à bijoux* de la reine Marie-Antoinette, exécutée par Jean-Ferdinand Schwerdfeger. Ce meuble est un des plus importants de la fin du XVIII^e siècle, à un moment où le goût de l'antique se faisait particulièrement sentir, à la suite de la découverte d'Herculanum et de Pompéi, quoiqu'en définitive il n'y ait dans cette composition qu'un antique de convention. Huit pieds à faisceaux sont surmontés par des têtes d'aigles accolées; les panneaux du corps principal sont séparés par des cariatides en pied symbolisant les saisons; celui du centre est rempli par un bas-relief représentant les arts libéraux, dont le cadre à jour, en cuivre ciselé, se détache sur un fond de nacre; ceux des extrémités sont ornés de grotesques sous verre, peints par Degault, et entourés aussi d'une bordure de nacre.

Les trois figures du couronnement qui supportaient la couronne royale représentent la *Richesse*, *l'Art et le Commerce* (voir pour les détails à une plus grande échelle, *Art pour tous*, n^os 5181 à 5184); le fond du meuble est noir et les figures, en cuivre ciselé. On observera la belle ordonnance de l'ensemble et l'élégance toute particulière des cariatides, coiffées de chapiteaux ioniques; l'entablement manque de hauteur. L'artiste paraît s'être inspiré dans une large mesure, pour ses ornements, de ceux de Giocondo Albertolli. On doit citer en outre, parmi les artistes qui se sont distingués dans le meuble : Philippe I^er Caffieri (vers 1633-1716), père d'une famille qui a travaillé dans le même genre (1); Pierre Goler ou Golle (? † 1684);

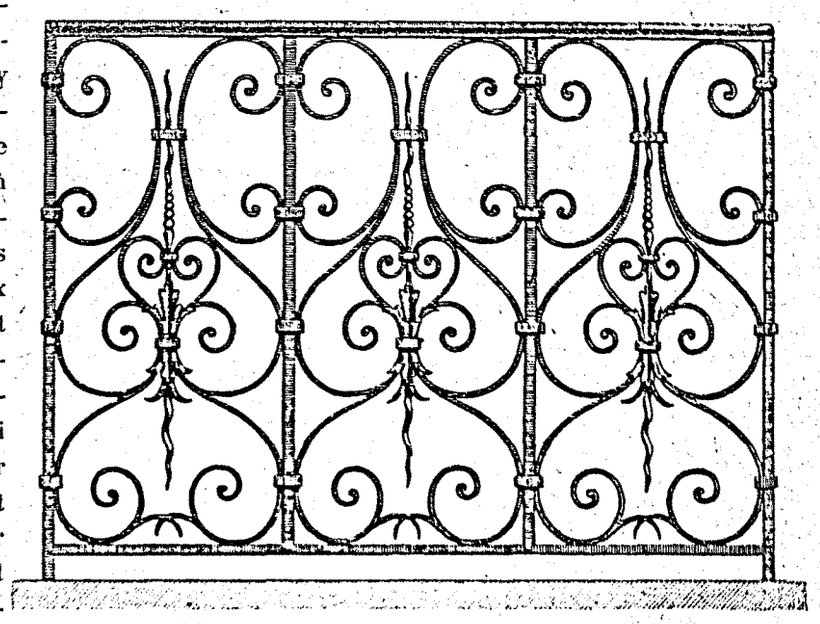


Fig. 1164.

Charles Cressent (1685-1768), l'ébéniste du Régent, dont les ouvrages sont intéressants par leurs ornements en cuivre ciselé; Jean-François Oeben, surtout marqueteur; les Martin, inventeurs d'un procédé de laque ou vernis imité de la Chine et du Japon, qui porte leur nom; Grinling Gibbons (? 1650-1720), qui a fait la boiserie du salon des ambassadeurs au château de Windsor; Andrea Brustoloni (1670-1732), qui a surtout travaillé à Venise; Pietro Piffetti (1700-1777); David Roentgen et Jean-Henri Riesener (1735-1806), qui caractérisent le genre Louis XVI; Jacob Desmalter; Pierre Philibert Tho-

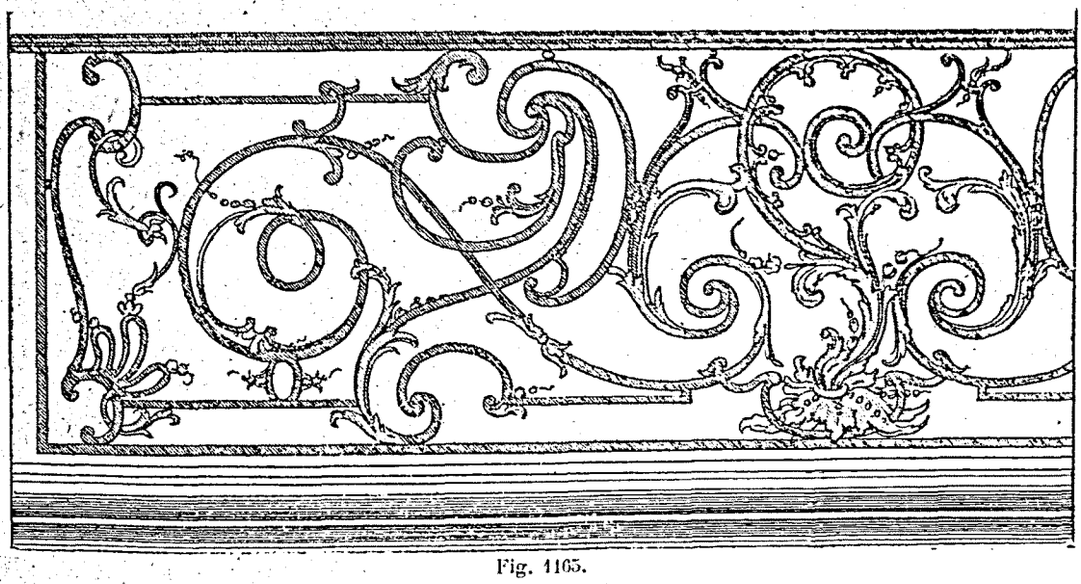


Fig. 1165.

(1) Voir, plus haut, figure 1136 et page 420.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

mire (1751-1843), qui exécuta les bronzes du berceau du roi de Rome, composés par Pierre-Paul Prud'hon (1760-1823), etc., etc.

Figure 1163 : *clef* du XVIIe siècle; elle est un peu lourde de structure générale, probablement en raison du mécanisme de la serrure; elle montre néanmoins dans l'anneau l'arrangement heureux de feuilles enroulées et d'une couronne, autour d'un cartouche. Figure 1164 : *balcon en fer*

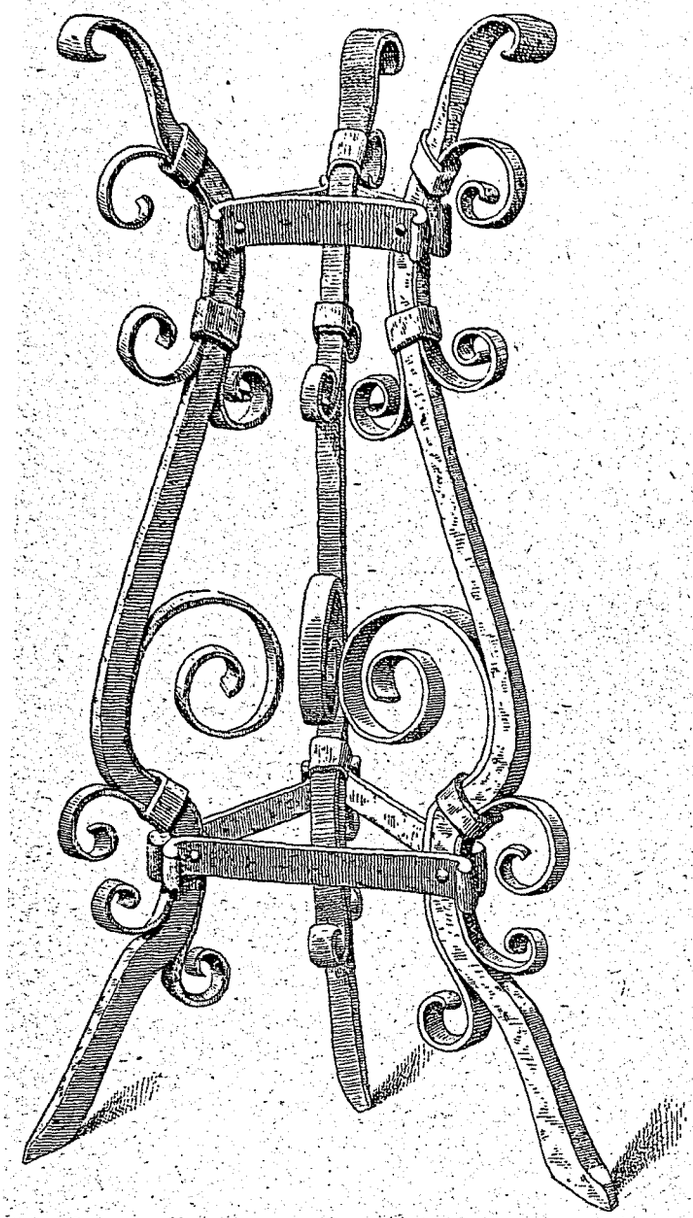


Fig. 1166.

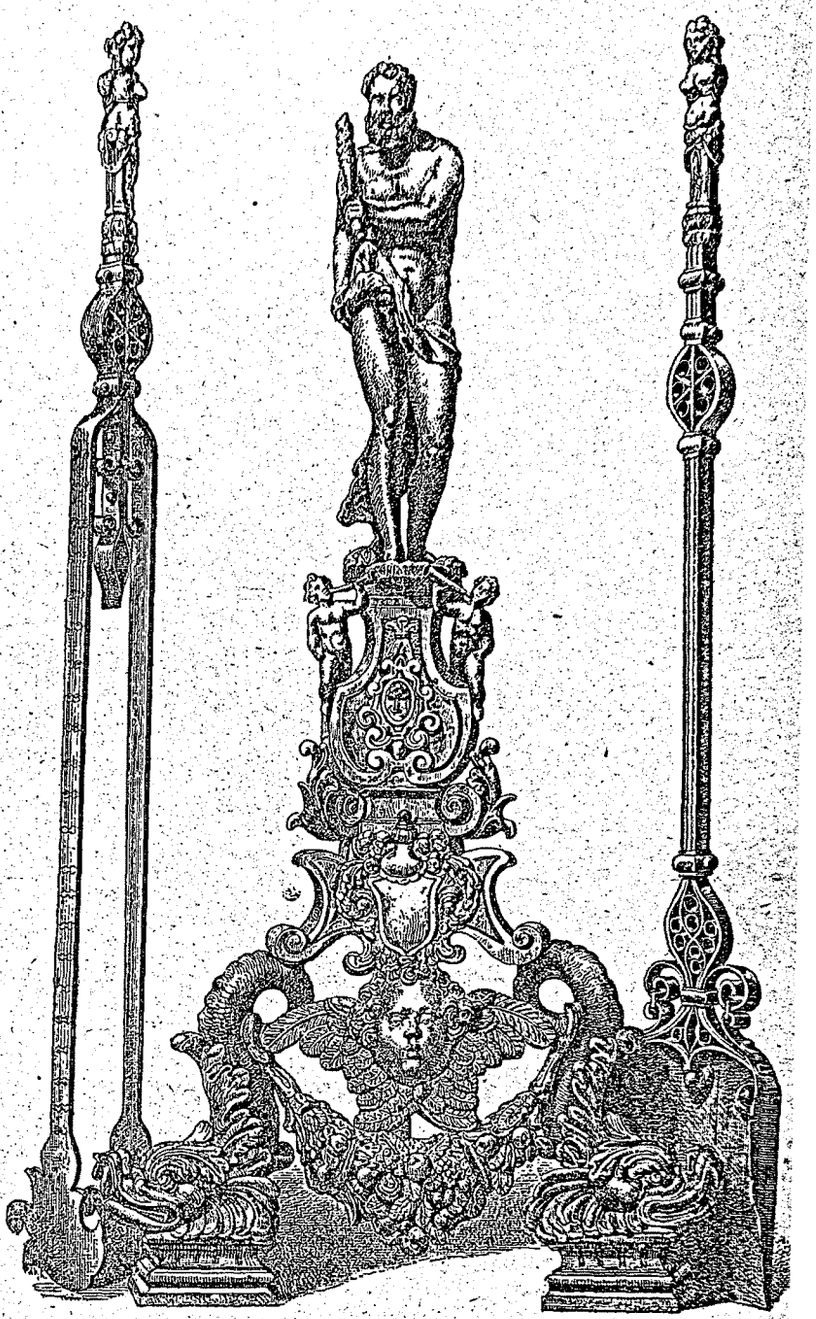


Fig. 1167.

forgé. On sait que c'est au XVIIe siècle qu'il se produisit une transformation importante dans les escaliers qui étaient auparavant presque tous à vis, et pour lesquels on adopta des rampes droites avec paliers et balcons. C'est à cette disposition nouvelle que l'on doit des ouvrages de ferronnerie dans le genre du type présenté, où le métal a été employé d'une manière très rationnelle, qui témoigne de l'habileté et de la science des serruriers. Le fer employé est mince, méplat et se présente, comme on le voit, sur le côté le plus étroit, sa section la plus large correspondant avec celle des châssis. L'ornementation est produite par des combinaisons de recourbées enroulées, conjuguées en sens opposé ou en sens inverse (voir page 11 et note 2). On obtient ce travail en appli-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

quant le fer chauffé au rouge contre des modèles courbés et préparés à cet effet, après y avoir fixé l'extrémité de la barre de fer. Les divers morceaux ainsi obtenus sont soudés ensemble et reliés entre eux par des

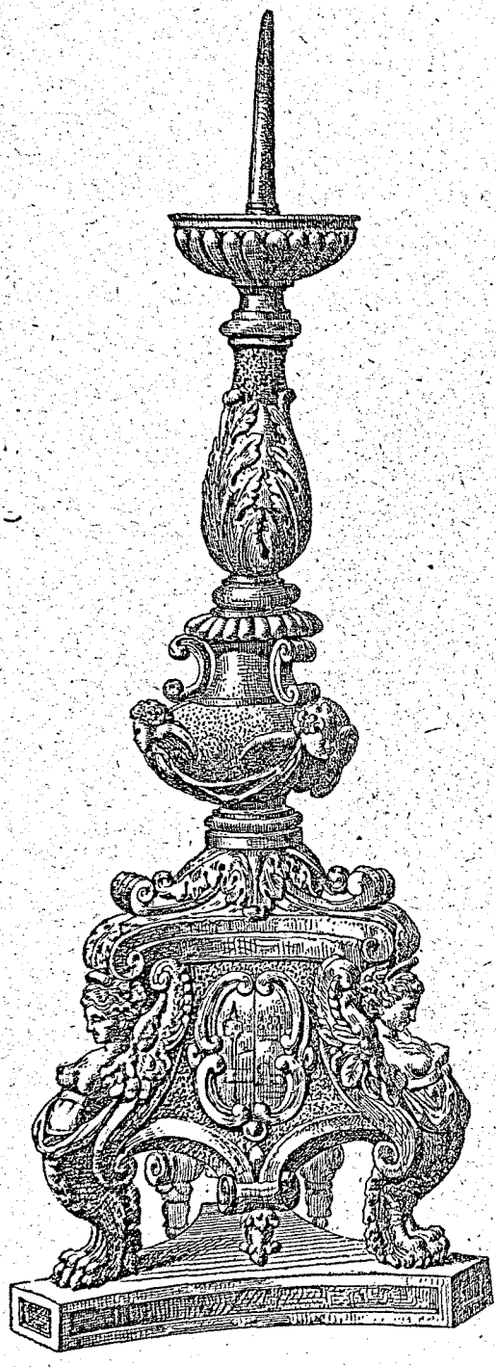


Fig. 1168.

anneaux placés convenablement. Quelquefois on ajoute des fleurons en tôle découpée et repoussée, à certains points de jonctions, comme dans le type présenté. Figure 1165 : *balcon en fer forgé* du XVIII^e siècle. Le travail s'est compliqué ; deux recourbées enroulées sont fréquemment reprises à leur extrémité sur un mouvement



Fig. 1169.

de volute ; elles s'entrelacent quelquefois ; les anneaux formant liens ont disparu ; les ornements en tôle découpée et repoussée prennent plus d'importance et s'adaptent

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

aux mouvements des recourbées comme des feuillages qui en feraient partie.

Figure 1166 : *trépied* en fer forgé au huitième de l'original ; fabrique italienne. Ces objets, destinés à supporter des braseros, se fabriquaient surtout à Venise ; on doit en observer la bonne structure et la forme originale et gracieuse.

Figure 1167 : *landier, pelle et pincettes ;* fabrique italienne du commencement du XVII^e^ siècle, de la collection

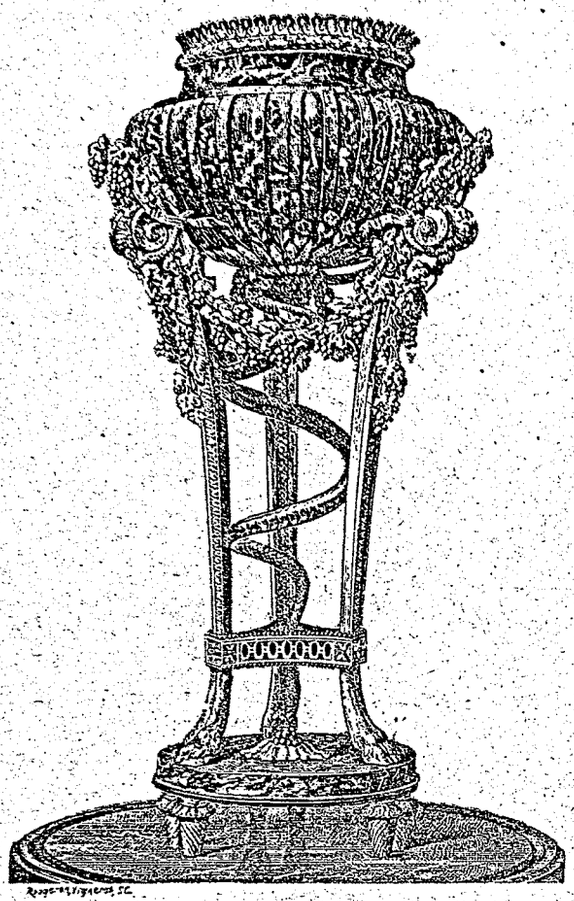


Fig. 1170.

de M. L. d'Yvon ; il existe une certaine corrélation entre l'arrangement du landier et celui de ce candélabre ; c'est pourquoi on peut reprocher à cette composition d'être formée en quelque sorte de motifs superposés : deux *dauphins* reliés par une *guirlande* ; une tête de chérubin qui se tient sans doute parce qu'elle a des ailes ; un motif de support avec cartouche pour armoiries ; un deuxième motif acompagné de deux enfants qui sonnent de la trompe et contenant un autre cartouche avec un arbre pour emblème ; enfin une statuette d'*Hercule*. Observer l'ouvrage de la ferronnerie des ustensiles qui est d'une belle facture et d'un dessin gracieux. Figure 1168 : *candélabre d'autel* en bronze, XVII^e^ siècle ; cette composition présente à première vue, un défaut d'ampleur dans la coupe, compensé probablement par un disque plus large que l'on ajustait pour recevoir les débris de cire qui pouvaient tomber. Observer que l'objet présente la disposition qui

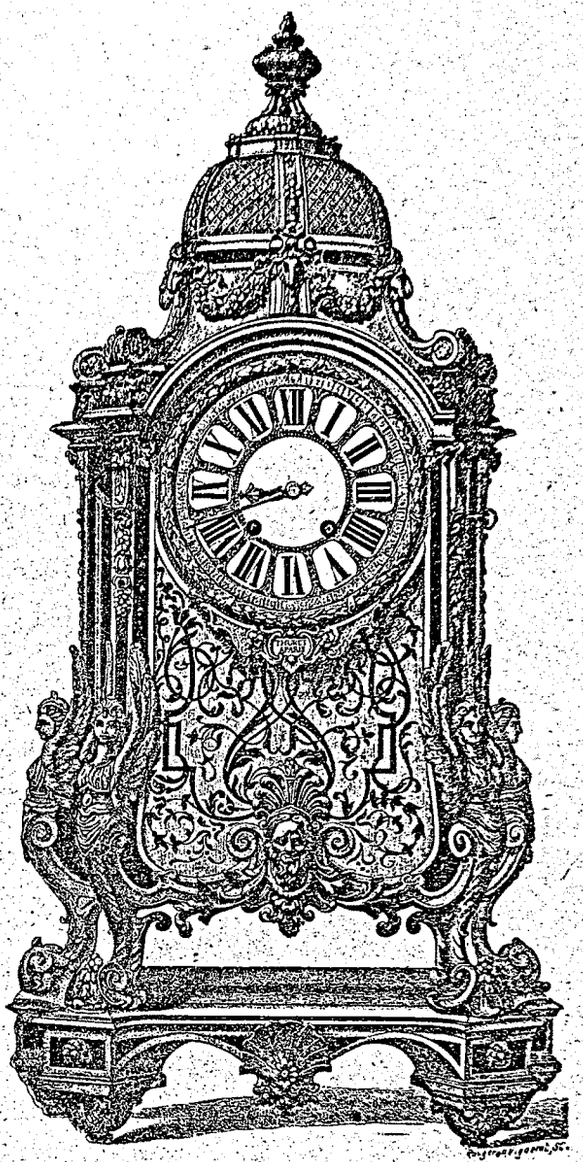


Fig. 1171.

est la plus ordinaire : un pied ou support, décoré ici des armoiries du donateur ; un nœud, décoré de têtes de chérubins reliées par des draperies ; un balustre décoré de feuilles et une coupe. L'effet est moins heureux lorsqu'il n'y a pas de nœud. Figure 1169 : *flambeau à deux branches* en cuivre ; travail français du XVII^e^ siècle (voir le flambeau symétrique, *Art pour Tous* n° 1668) ; un satyre assis sur une lionne supporte une corne d'abondance sur laquelle s'ajustent les supports des bougies.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1172.



Fig. 1175.

Figure 1170 : *coupe* ou *cassolette* (1) en jaspe et bronze doré, exécutée pour le duc d'Aumont, par Pierre Gouthière (?1740-1806) ; on y constate le goût particulier qui se manifesta sous Louis XVI, pour un genre prétendu inspiré de l'antique, lequel se continua au commencement du XIX^e siècle avec un caractère plus froid (voir figures 1161 et 1162, puis, plus loin, 1209 à 1214) ; (hauteur : 0,53). Des mascarons de satyres s'ajustent sous les branches de supports en forme de trépied qui se terminent en bas par des *pieds-de-biche* ; ils sont reliés entre eux par une

(1) *Cassolette*, sorte de brasier qui sert à brûler des pastilles aromatiques.

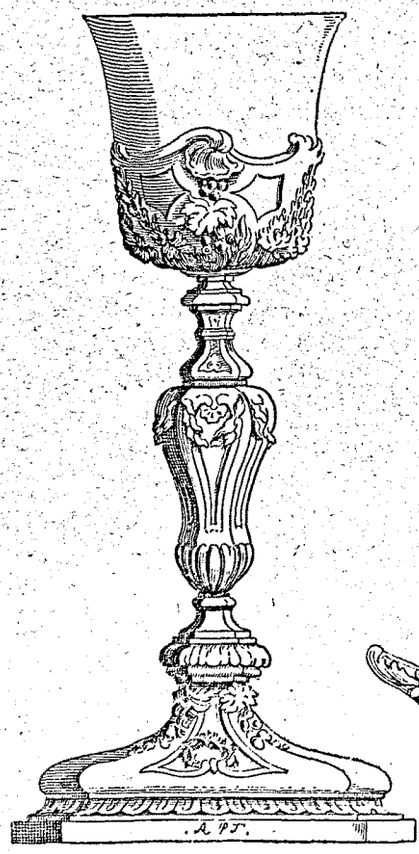


Fig. 1173.

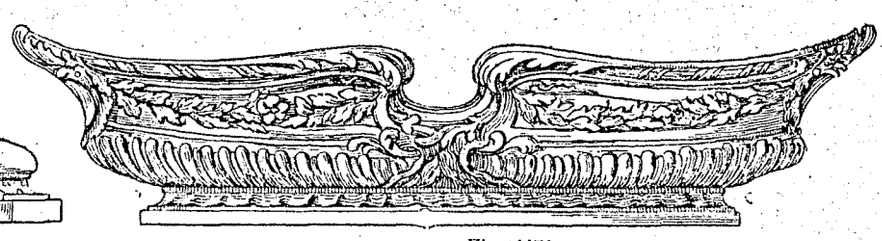


Fig. 1174.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

guirlande de vigne, feuilles et raisins, ajustés par masses d'un bon effet. Un *serpent* est placé au centre, soit par habitude prise, soit pour garnir cette partie qui serait un peu

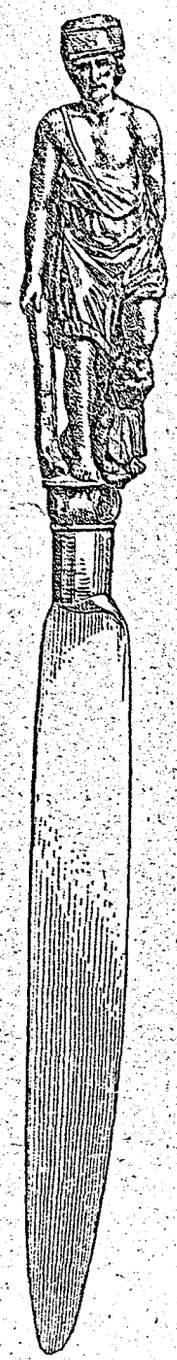


Fig. 1176.



Fig. 1177.



Fig. 1181.

vide malgré le lien du bas (1). Figure 1171 : *cartel* ou *pendule* du commencement du XVIIIe siècle (collection Spitzer) ; cet objet offre dans sa décoration une série de dispositions familières aux artistes de ce temps. Ce sont d'abord les figures ailées d'imagination qui cantonnent les angles, s'ajustent par des rinceaux en cartouches avec les pieds et avec un mascaron placé au centre,

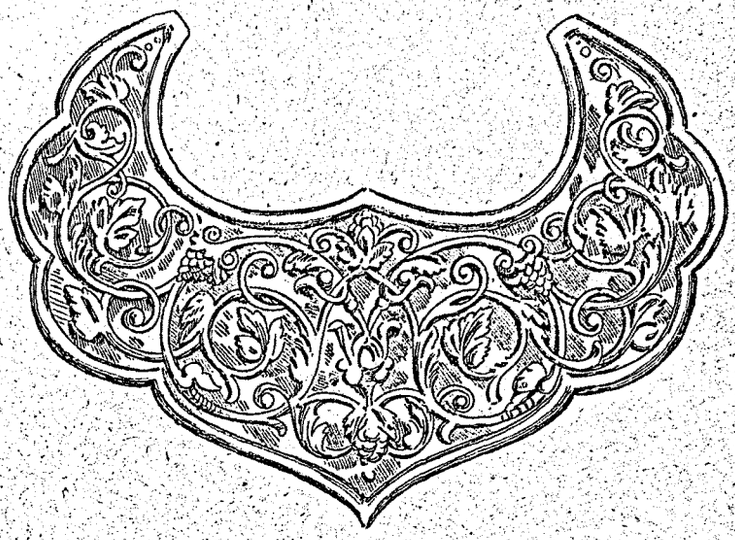


Fig. 1178.

lequel est coiffé d'une palmette; cet arrangement qui date déjà du XVIe siècle (figures 973, 984 et 1008), puis l'élégante coupole du sommet, couronnée d'une cassolette, et se raccordant par des consoles d'une forme



Fig. 1179.



Fig. 1180.

typique avec les pilastres, enfin le raccord d'une corniche en demi-cercle sur ces pilastres, raccord qui est presque toujours voulu comme point de départ de la composition.

C'est l'Allemagne et l'Italie qui ont cultivé avec le plus de succès l'art de l'*orfèvrerie* au XVIe siècle, comme on

(1) Cet objet fut payé 12,000 livres par la reine à la vente d'Aumont (art. 25 du catalogue) en 1782, et plus tard, 31,000 francs par le marquis d'Hertford.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1182.

l'a vu et ensuite au commencement du XVII^e siècle ; à partir de cette époque c'est la France, la Belgique, la Hollande et même, sous quelques rapports, l'Angleterre qui se distinguent. On rappelle ici que, par *bijouterie*, on comprend la partie de l'orfèvrerie de petites pièces, particulièrement la parure des femmes. La *joaillerie* est presque synonyme de bijouterie, mais désigne ordinairement les morceaux les plus importants où les pierreries jouent le plus grand rôle. La vaisselle est *montée* lorsque les pièces sont composées de parties jointes par la soudure ; elle est *plate* lorsqu'elle est faite d'une seule pièce et sans aucune soudure. Observer que le procédé d'orfèvrerie qui touche le plus à l'art exige que le travail du repoussé soit exécuté à main levée, en mastiquant l'envers de la face sur laquelle on repousse ; le travail le plus commun s'exécute à l'étampe comme il a été expliqué page 363 (1). Figure 1172 : *seau à rafraîchir* exécuté en 1723 pour le duc d'Enghien, dont on a placé les armes sur les dessins de JUSTE-AURÈLE MEISSONNIER (1693-1750) orfèvre et ciseleur, qui reçut le titre de dessinateur du Cabinet du roi. Un *triton* et une *sirène*, placés aux angles, soutiennent des poissons se recourbant et formant les anses ; le panneau du bas représente le char de Neptune ; on ne trouve pas encore dans cette pièce la manière qui caractérise celles qui vont suivre, qui sont de PIERRE II GERMAIN (1751-1784). Figures 1173, 1174 et 1175 : *calice, cuvette et sucrier* ; ce dernier objet est le type le plus caractérisé du genre dit *rocaille*.

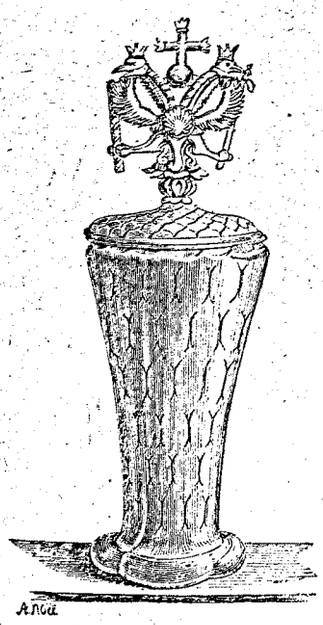


Fig. 1185.

(1) On sait que Louis XIV envoya toute son orfèvrerie au creuset de la Monnaie, et provoqua la même mesure de la part des grands seigneurs lors des malheurs de ses dernières guerres. C'est ce qui explique la rareté de ces objets appartenant aux XVI^e et XVII^e siècles. C'est ici le cas de rappeler aussi qu'un atelier était réservé au Louvre pour les orfèvres. On peut trouver des types de cette merveilleuse orfèvrerie dans les tableaux et dans les tapisseries du temps.

Figure 1176 : *couteau* dont le manche en bois est formé par un personnage d'un beau caractère. Figure 1177 : *petit couteau* dont l'extrémité du manche est terminée par une chimère d'un style bizarre. Figure



Fig. 1183.

1178 : *collier de statue russe* en vermeil repoussé (XVII^e siècle) ; on y trouve par places des motifs dont le caractère est encore byzantin. Figures 1179, 1180 et 1181 : *boîtes de montre*, par l'allemand MICHEL LE BLON (1590-1656) dit BLONDUS. Ces trois dessins sont d'excellents types de la ciselure appliquée à ce genre d'orfèvrerie. Figure 1182 : dessin de *broche en joaillerie* du temps de Louis XVI. Sans doute, il y aurait beaucoup à étudier

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sur la question de l'application de formes naturalistes à la parure ; ce genre n'est pas absolument rationnel, puisque les pierreries n'y interviennent que pour souligner. Toutefois, l'effet produit est si flatteur, qu'on n'oserait le critiquer.

On peut ne considérer les faïences fabriquées à Nevers, au commencement du XVII^e^ siècle, que comme des imitations de celles de la dernière époque d'Urbino ; après 1660, le goût persan se substitua et continua jusqu'au XVIII^e^, moment où apparurent les faïences de Moustiers, puis celles de Rouen, avec un nouveau genre décoratif, qui leur attira une grande faveur. La fabrication de Moustiers est des plus intéressantes au point de vue décoratif ; les formes sont souvent empruntées à la vaisselle métallique ; le décor est tiré des œuvres des maîtres du temps et, généralement, traité en camaïeu. Figure 1183 : *assiette de Moustiers*, à bords échancrés ; moitié de l'original ; décor inspiré de l'Italie et s'éloignant en conséquence, de celui qui est le plus ordinaire dans ce produit. Rouen fabriquait déjà les faïences au XVI^e^ siècle, mais c'est au XVIII^e^ que cette fabrication prit une vraie importance. Le décor se compose généralement de dessins symétriques non modelés, formant des lambrequins rayonnants autour du centre, s'il s'agit d'un plat ou d'une assiette, et descendant du bord et couvrant la panse s'il s'agit d'un vase ; il est traité généralement en bleu sur blanc ; le jaune, le vert et le rouge s'y rencontrent aussi. Figure 1184 : *assiette de Rouen*.

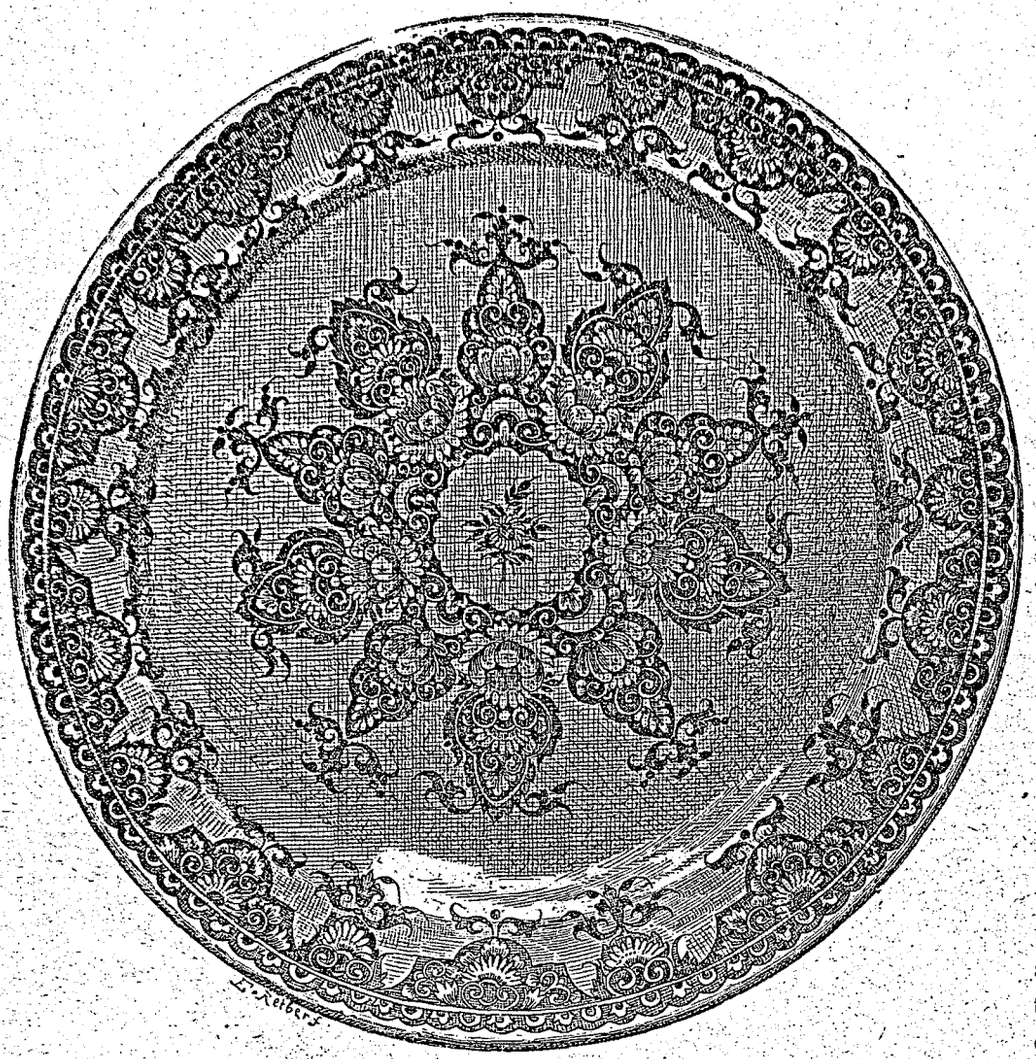


Fig. 1184.

On a fabriqué aussi de la faïence à Strasbourg, à Niederwiller, à Marseille, à Lille, à Nuremberg, à Delft et à Alcora. Figure 1185 : *gobelet à couvercle* en verre blanc ondé, de fabrication allemande, au musée de South Kensington.

Le XVII^e^ siècle est, avec le XVI^e^, le règne de la splendeur de la broderie : le luxe qu'on y apportait fit travailler des ouvriers merveilleusement habiles, en France, en Italie, en Espagne et dans les Flandres. En même temps, à la fin du XVI^e^ siècle, il s'était fait, contre les vêtements de velours sombre, une réaction en faveur des étoffes à ramages ; les dessinateurs cherchèrent des modèles dans les plantes ; un horticulteur intelligent, Jean Robin, créa pour cela un jardin et des serres. Cet établissement, acheté par Henri IV, devint le jardin du roi ; bientôt on employa ces plantes à l'éducation des étudiants en médecine, sans nuire aux dessinateurs de broderies et d'étoffes, et le Jardin des Plantes de Paris fut ainsi créé. Des édits de Henri IV et de Louis XIII cherchèrent à réagir contre le luxe des étoffes et des broderies, et restèrent à l'état de lettre morte. Figure 1186 : *dessin de broderie* du XVII^e^ siècle ; on y observe le mélange de formes décoratives et de fleurs et feuillages interprétés dans une large mesure.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On a expliqué plus haut que la tenture jouait un rôle considérable dans l'ameublement du XVIIe siècle; elle était composée, soit d'étoffes unies ou brodées, soit d'étoffes brochées, soit de tapisseries. Figure 1187 : *lambrequin brodé* sur soie cramoisie; les ornements s'enlèvent en jaune d'or à l'exception de quelques parties vertes et bleues. Observer le caractère oriental des ornements. Figure 1188 : *broderie* en application sur serge vert bleu, de rubans et de satin jaune; les ornements et fleurs en satin sont doublés de papier et contournés de ganse jaune; les parties au trait du dessin représentent le dessin en ganse simple. Le plus grand nombre des courtines des lits du XVIIe siècle étaient formées par de la serge brodée de cette manière, et rien ne peut produire un effet plus heureux dans des conditions aussi peu coûteuses.

L'habitude de parer les murs des chambres avec des tapis a existé de tout temps. Les tapisseries (1) se suspendaient à des

(1) On distingue dans la tapisserie *la haute lisse* et *la basse lisse*. Dans le métier de haute lisse, la chaîne est

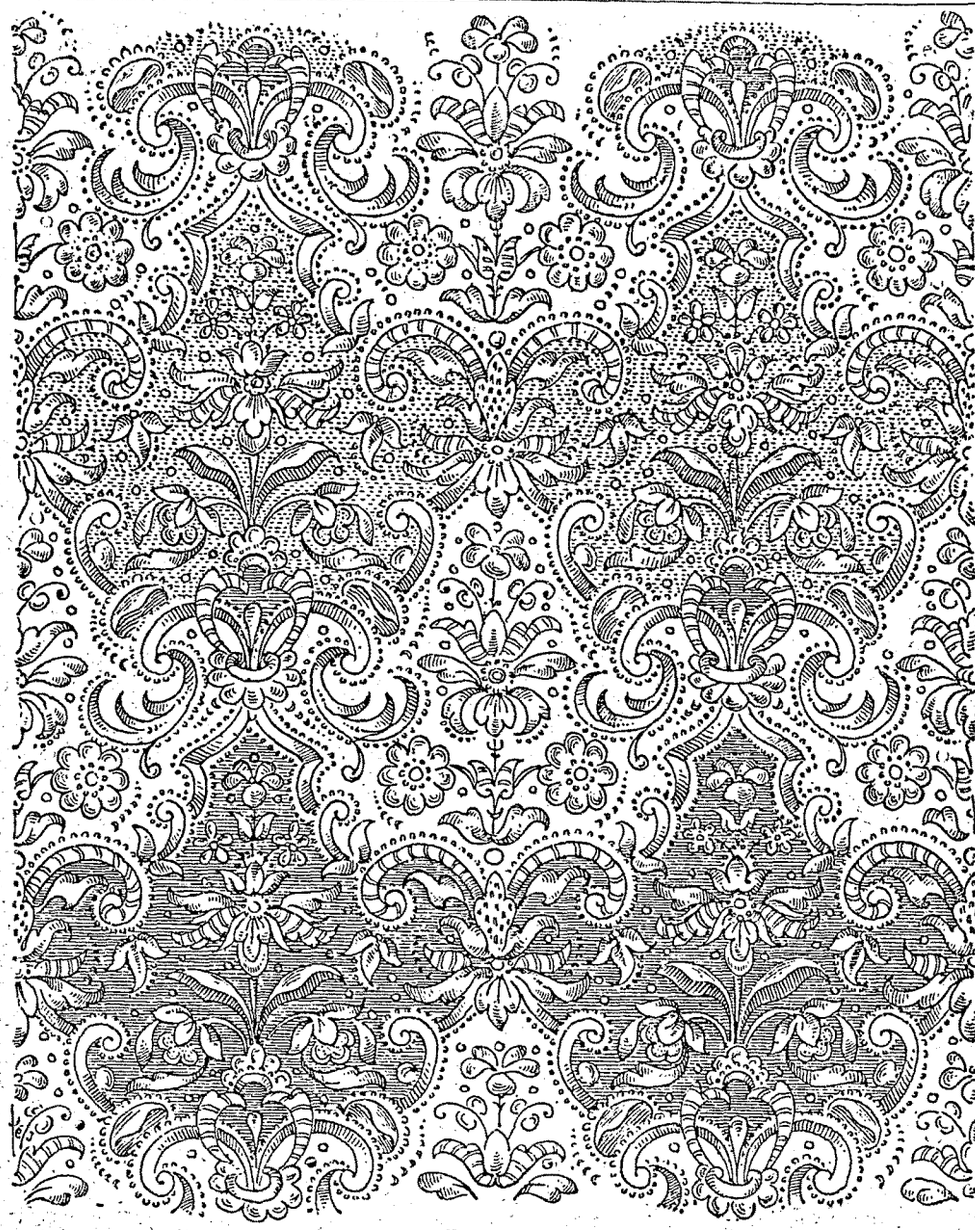


Fig. 1186.

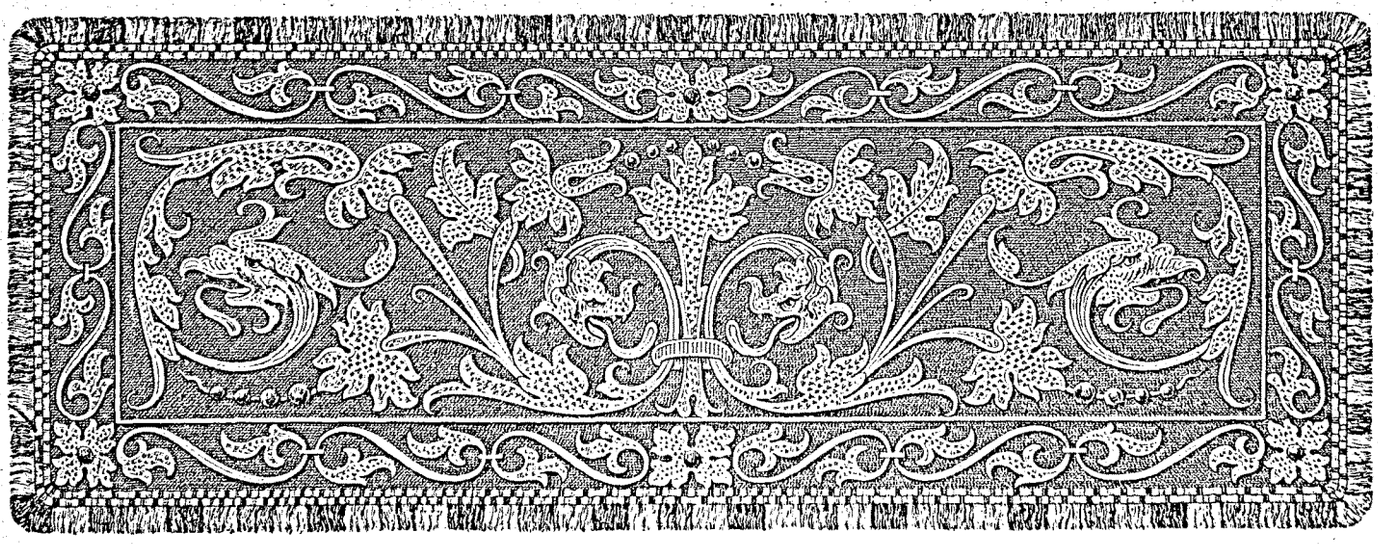


Fig. 1187.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

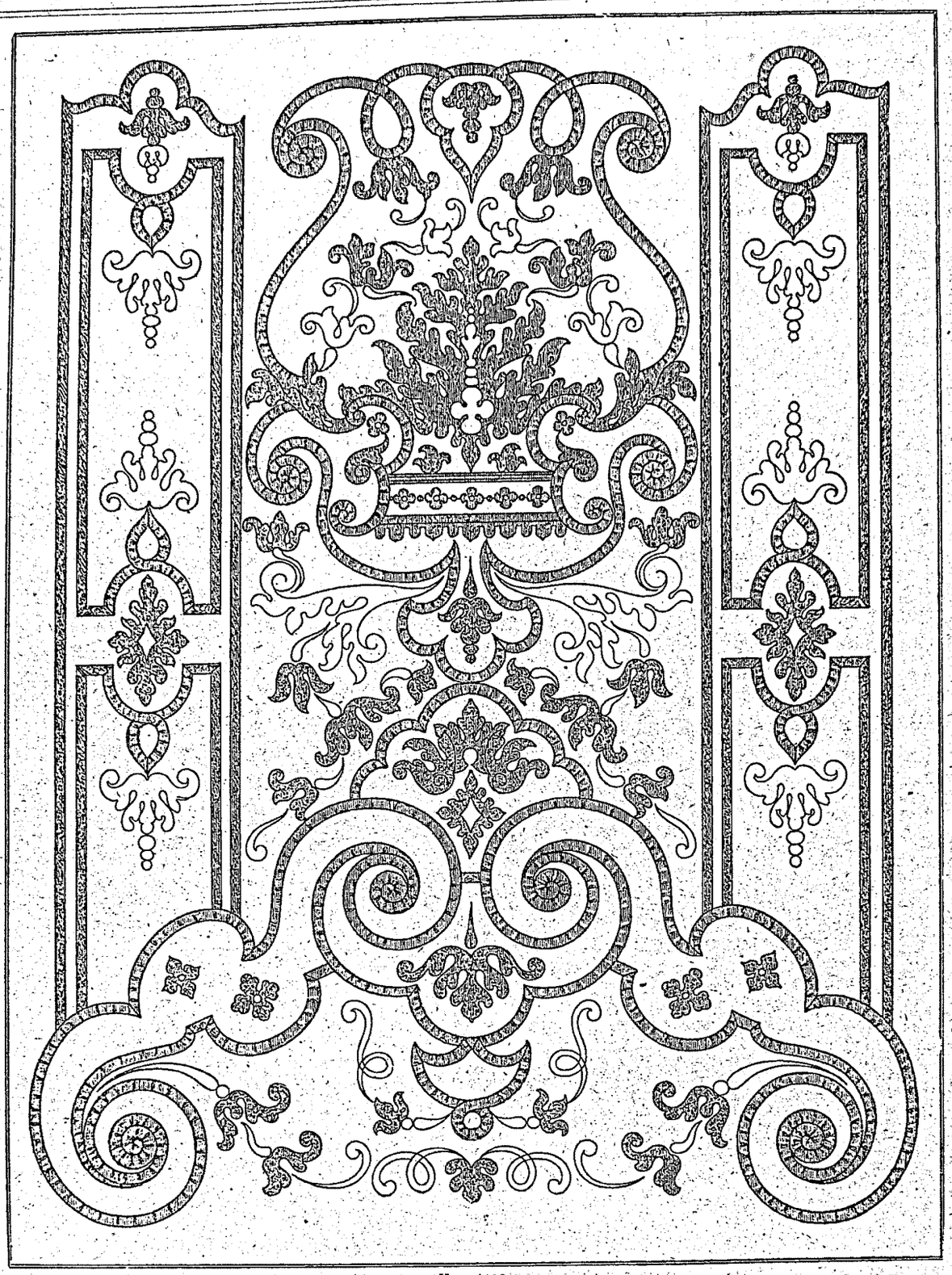


Fig. 1188.

clous à crochets placés dans le haut, et tombaient librement jusqu'au sol en masquant les portes qui étaient presque toujours basses et larges quoique à un seul vantail. On s'arrangeait pour qu'il y eût une fente verti-

verticale, et les fils qui la composent sont alternativement passés de chaque côté de tubes de verre (des bâtons de croisure, comme on les appelle), les fils pairs d'un côté, les impairs de l'autre, de manière à produire, sous l'action du tapissier, une double nappe. A l'aide de cordelettes en forme d'anneaux (appelées lisses) mues par une perche, et fixées à tous les fils de la nappe de devant, on la croise alternativement avec celle postérieure, au moment où l'on fait une passée de fils de couleur, horizontaux, avec une broche; c'est le seul métier employé actuellement aux Gobelins. Dans le métier de basse lisse, la chaîne est tendue horizontalement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

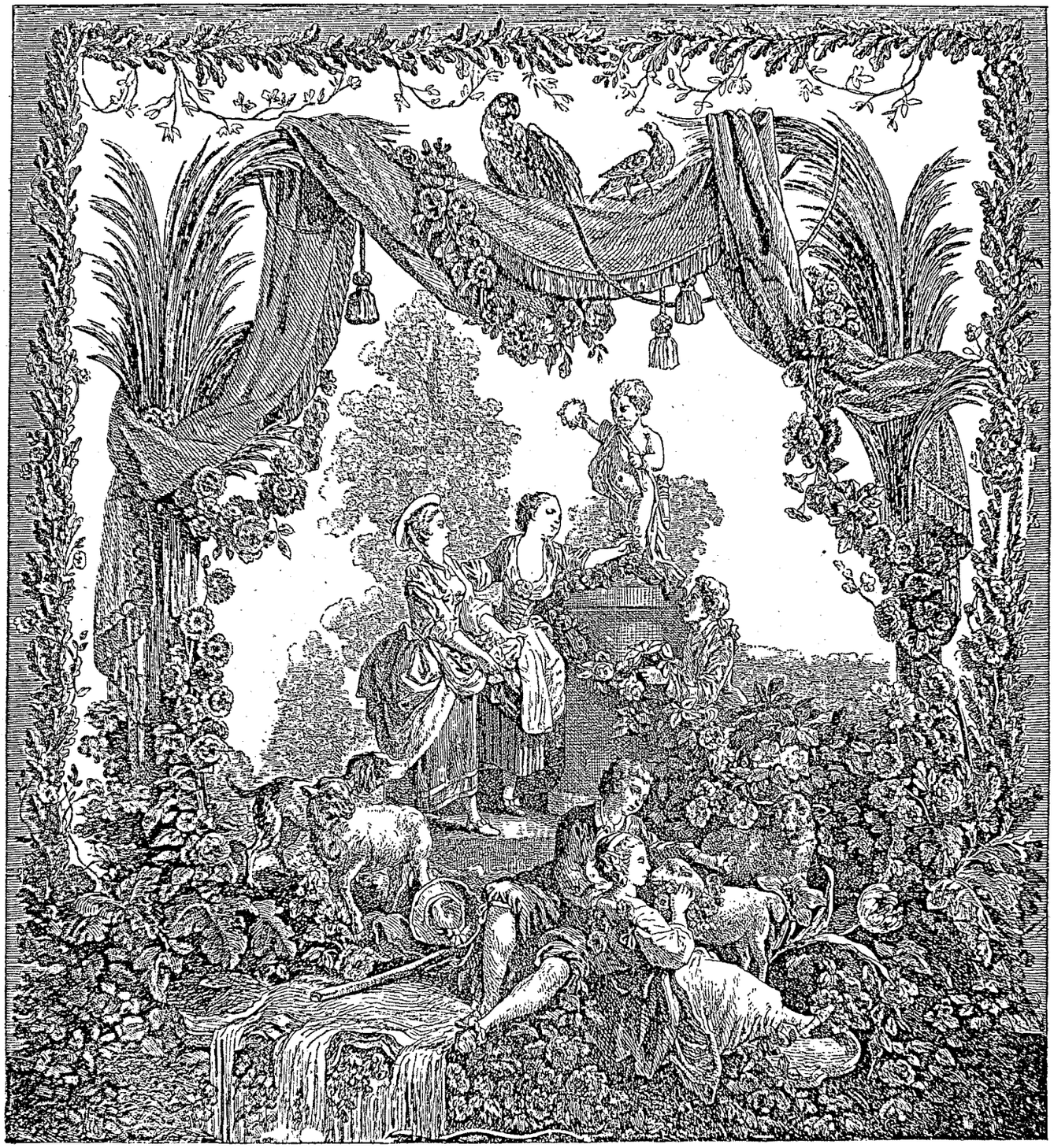


Fig. 1189.

cale au devant; le plus souvent, l'embrasure très large permettait à la menuiserie de la porte de se développer sans gêne. Ainsi s'explique l'absence de décoration intérieure dans la plupart des habitations, même royales, pendant de longues années. C'est au XIII^e siècle que l'usage des tapisseries paraît prendre un certain développement; les manufactures d'Arras sont citées comme très anciennes; cette fabrication se répand ensuite à Paris et dans les Flandres au XIV^e siècle. L'usage des tapisseries s'étendit partout au XV^e siècle; mais encore ici c'est l'Italie qui vint améliorer la composition décorative, et les cartons des artistes italiens furent envoyés dans les Flandres pour être reproduits; toutefois, les tapissiers conservaient un certain droit d'initia-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tive, en ajoutant de l'or et en arrangeant la coloration avec leur expérience de l'effet. On sait que les fameux cartons de Raphaël ont été traduits en tapisserie par le Bruxellois Pierre Van Aelst.

Le nombre des cartons de Jules Romain et de ses élèves est considérable. François Ier s'efforça de développer cet art en France; mais c'est à Henri IV, puis à Louis XIV qu'il faut reconnaître le mérite du nouvel essor qui lui fut donné par l'établissement, en 1662, d'une manufacture spéciale (devenue depuis Manufacture des Gobelins), soit à l'aide de tapissiers flamands, soit à l'aide de tapissiers français établis à l'atelier du Louvre. On retrouve encore le peintre Lebrun à la direction de ce genre d'industrie, et c'est ici le cas de rappeler que l'enseignement du dessin devant, à juste titre, dans l'esprit des hommes de ce temps, précéder l'enseignement technique, on créa une école de soixante enfants destinés à devenir les ouvriers de la manufacture. Bien entendu, les

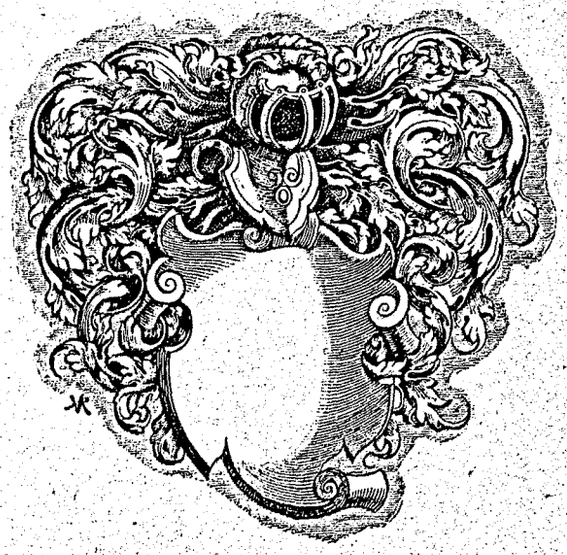


Fig. 1190.

lois esthétiques qui doivent régir les décorations de ce genre furent observées; les compositions furent conçues pour de la tapisserie avec les simplifications qu'elles exigent; la traduction servile d'un tableau, qui fut pratiquée de nos jours et qui a été heureusement abandonnée, doit être repoussée par tout artiste possédant un véritable goût.

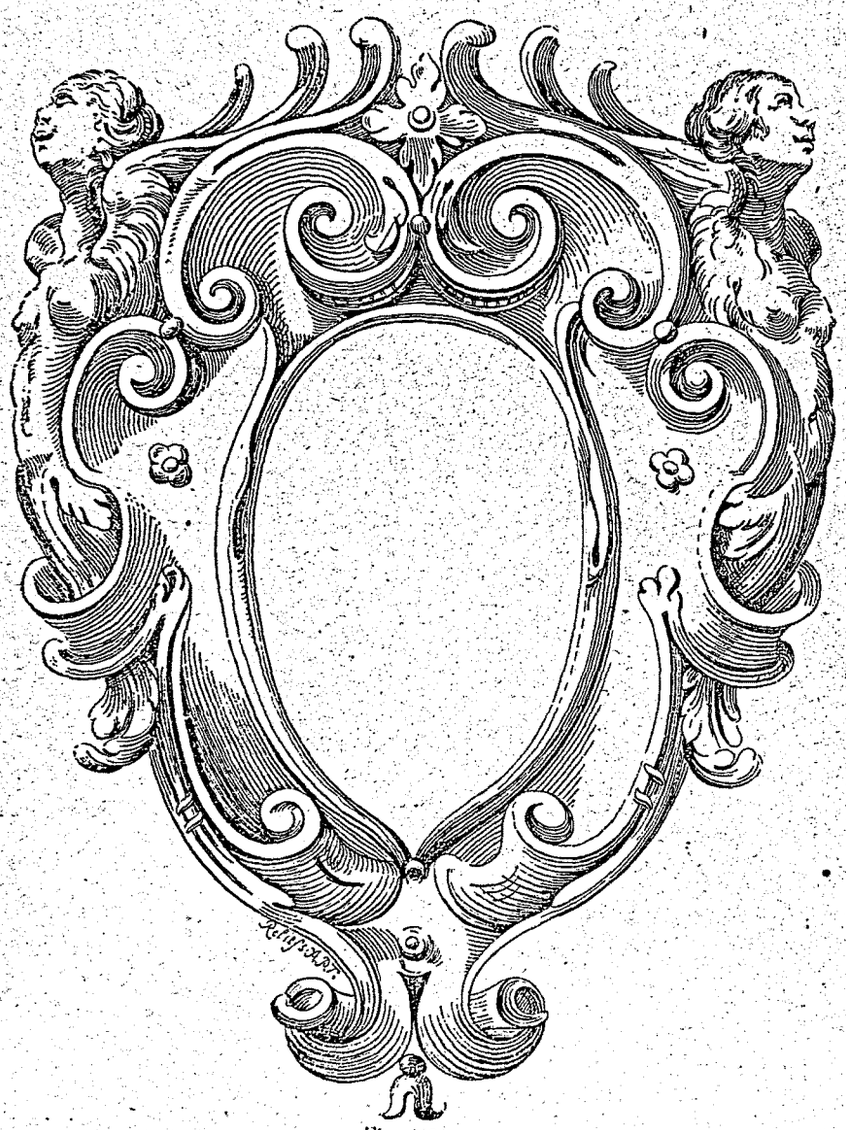


Fig. 1191.

Réduits aux cartons des peintres flamands, les ateliers de Bruxelles déclinèrent; mais, en Angleterre, les tapisseries de Mortlake jouirent, pendant quelque temps, d'une juste célébrité. Au XVIIIe siècle, la tapisserie se régla avec le nouveau goût décoratif. Plus de grandes scènes représentant des batailles ou des cérémonies officielles; on arrangea des chasses, des aventures héroïques; Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), puis François Boucher, fournirent les cartons et dirigèrent les travaux; de plus, on prit l'habitude de placer de la tapisserie sur les canapés, sur les fauteuils et sur les chaises. Les idées d'Oudry, il faut le dire, furent vivement discutées de son temps par les tapissiers de profession. C'est aussi à cette époque que l'on multiplia, dans une proportion considérable, le nombre des couleurs, d'où vint la tentation de vouloir donner l'illusion d'une peinture à l'huile et du trompe-l'œil. Mais, d'un autre côté, la manière des peintres

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1192.

du temps ne comportait, comme dans toute civilisation raffinée, que le sentiment de teintes rompues, tendres et fugitives. C'est pourquoi le genre de talent de Boucher eut un plein succès; ses qualités éminemment décoratives donnèrent à ses compositions une verve et un entrain que n'avaient pas celles d'Oudry, malgré tout son talent. On peut en juger par la figure 1189, qui représente une *Offrande à l'amour*. Plus de bordures un peu trop lourdes et ornementales; le sujet est encadré par une légère guirlande, puis par une draperie qui se suspend et s'enroule sur ces palmes de convention si habituelles au XVII^e et au XVIII^e siècle. Tout cela, avec son coloris un peu pâle, était bien fait pour plaire et pour

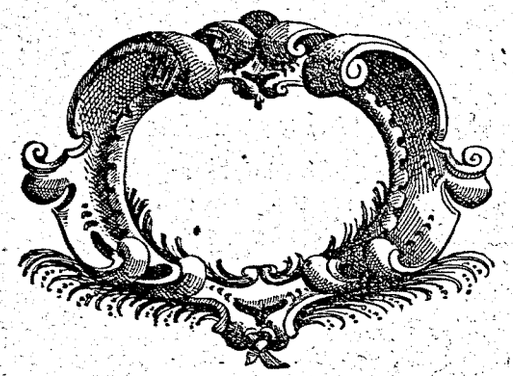


Fig. 1193.

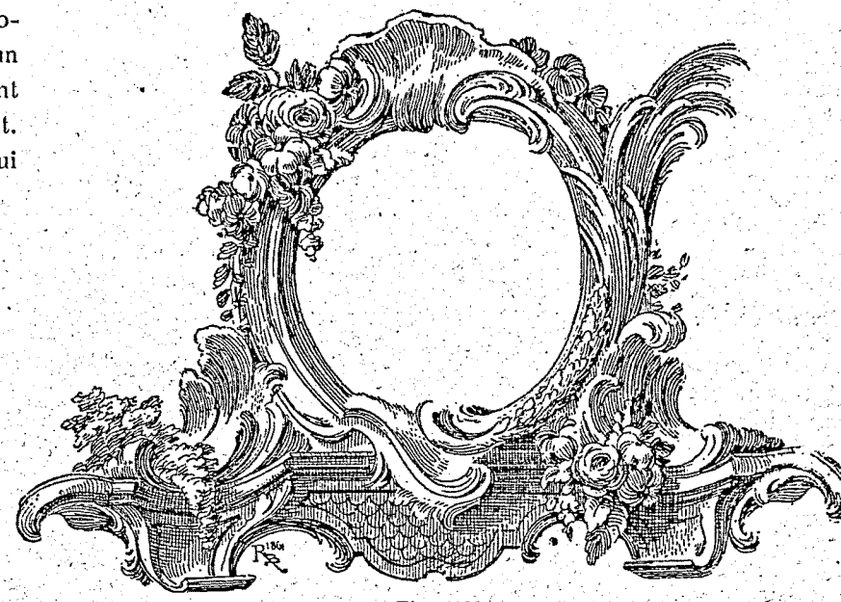


Fig. 1194.

s'adapter aux conceptions décoratives des lambris, dont on a fourni le type dans la figure 1135. L'ornement a disparu; les fleurs et les feuillages servent à relier entre eux, par leurs guirlandes, ces bergers et ces bergères, de petits agneaux, tout un monde d'imagination qui séduit par la grâce et par la tendresse et que la littérature du temps avait mis à la mode. A la fin du XVIII^e siècle, le papier peint prit la place de la tenture en étoffe; il faut le reconnaître, ces scènes de personnages et ces verdures ne cadrent plus avec les appartements modernes, garnis de meubles et de tableaux, appartements qui entreraient tout entiers dans une salle du XVII^e siècle. Les anciennes tapisseries ne restent plus que comme objets de curiosité et comme un sujet d'étude inépuisable pour la composition décorative.

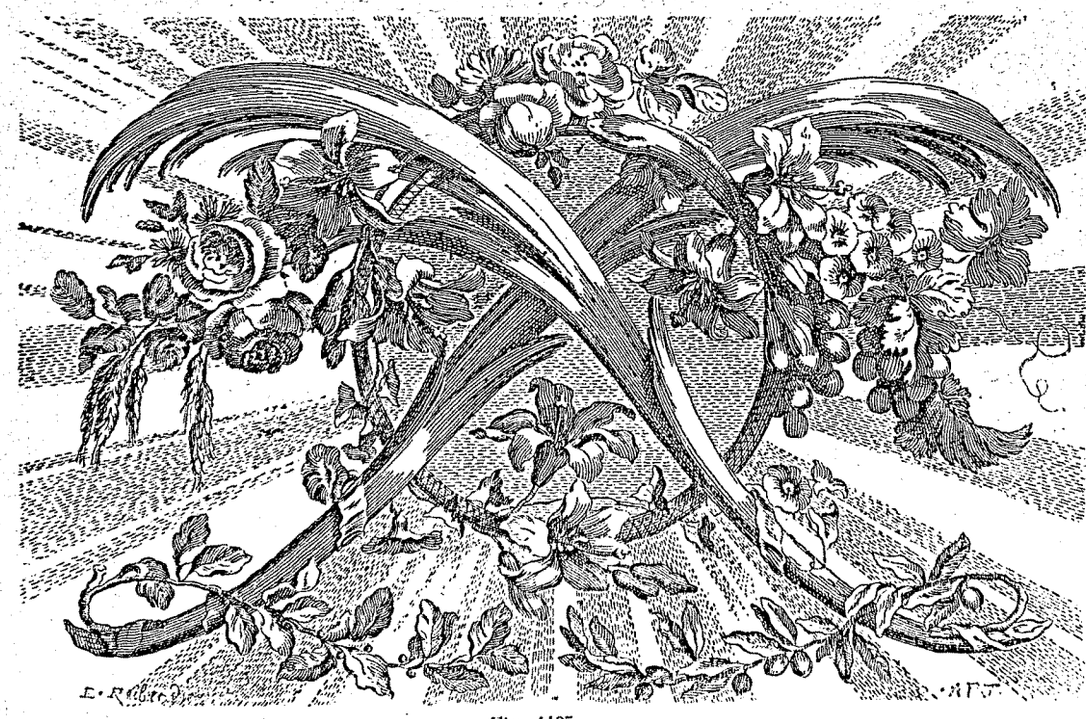


Fig. 1195.

Il nous faut revenir à présent aux cartouches qui jouent un si grand rôle dans la dé-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

coration et qu'il importe, lorsqu'on a occasion de les appliquer, de composer en harmonie avec le style de l'époque et du pays.

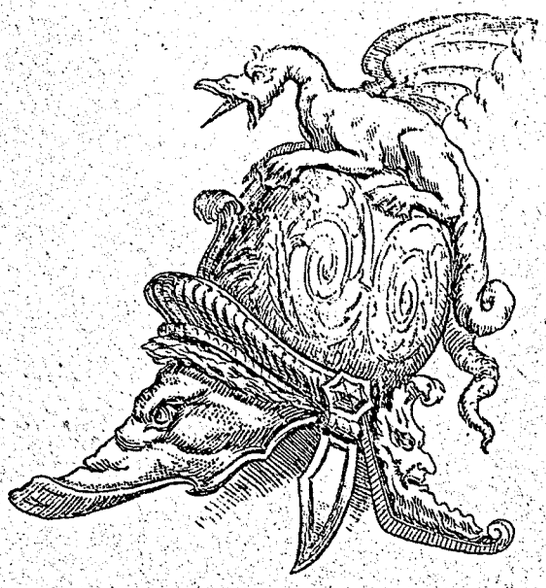


Fig. 1196.

Figure 1190 : *cartouche d'armoiries* par Michel Le Blon, graveur allemand, timbré d'un casque de gentilhomme (trois barreaux à la visière) avec lambrequins ; les mouvements des rouleaux en volutes sont sincères ; les deux entailles en pointe du bas sont désagréables :



Fig. 1197.

comparer avec le type 1090. Figure 1191 : *cartouche* italien du XVII^e^ siècle ; l'ensemble est bon ; les raccords de volutes deux à deux dans le haut laissent à désirer ; remarquer la dépression très accentuée, qui s'accuse dans le centre des rouleaux en volutes, qu'il convient d'observer lorsqu'on les trace ; quelques détails accessoires indiquent que ce cartouche a été composé dans la période de dégénérescence de l'art italien. Figure 1192 : *cartouche et armoiries* de François II, de Royers de la Valfenière, architecte, né à Avignon (voir page 421). Figure 1193 : *cartouche* extrait du traité de coupe de pierres du P. Derand, publié en 1643 ; on y constate que les rouleaux en volutes qui se recourbent en avant et en arrière affectent une forme bossue d'un caractère particulier, mais peu recommandable. On sait que le P. François Derand (1588-1644) est l'auteur de la grande église des Jésuites, rue Saint-Antoine, à Paris. Figure 1194 : *cartouche* de la composition de P. E. Babel (? - 1770) ; c'est un exemple de ce type accommodé dans le genre rocaille ; on en a vu déjà un exemple dans la figure 1172 ; il ne reste plus rien du point de départ ;



Fig. 1198.

les détails se composent de mouvements de recourbées en forme de palmes ou de coquilles, raccordés entre eux en sens divers, de fleurs et feuilles, etc., etc. Figure 1195 : *palmes* croisées avec un serpent et des fleurs, fleuron gravé par Pierre-Philippe Choffart (1730-1809), de la composition de Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), peintre du roi et directeur de la manufacture de Sèvres. Les palmes de ce genre, qui appartiennent à une conception toute factice, ont été employées constamment aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (voyez fig. 1189) ; elles étaient souvent l'emblème du succès ; on leur a substitué, depuis, les branches du palmier véritable. Figure 1196 : *casque* décoratif de la composition de D. A. Pierretz (qui travaillait en 1647).

Étudions à présent quelques types d'ornementation des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles appliqués à la typographie. Figure 1197 : *Lettre majuscule A*, décorée de rinceaux rem-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

plis par des hachures formant grisaille : ce type, qui parut en Italie à la fin du XVI^e siècle, fut en faveur sous Louis XIII. Figure 1198 : marque d'imprimeur aux armes de Florence du commencement du XVII^e siècle. Figure 1199 : *cul-de-lampe* italien du XVII^e siècle, avec ornements inspirés des nielles dans le genre de ceux de la figure 1102.

Figure 1200 : *bandeau* du XVII^e siècle ajusté avec une grande habileté; on doit y observer : 1° le motif en *palmette* dégénérée du centre ; 2° les rinceaux à droite et à gauche qui procèdent d'une simple *rosace* et d'une série de *culots*, successivement issus les uns des autres ; 3° le système de bandes, de rinceaux en cartouches et de draperies, adopté pour réunir les membres un peu épars de cette composition. Au XVIII^e siècle les fleurons et les bandeaux en ornements furent peu à peu remplacés par des vignettes où les sujets jouent le plus grand rôle.



Fig. 1199.

Figure 1201 : *reliure* appartenant à M. Perrodin ; les ornements sont dorés sur un fond bleu ; les armoiries sont peintes.

On s'arrête ici ; il devient inutile de fournir des types qui suivraient les précédents dans l'ordre chronologique, puisque, à dater de la fin du XVIII^e siècle, on ne verrait plus que des imitations des arts du passé (voyez figures 1222 à 1228). Comment se fait-il qu'à une époque comme la nôtre, où il n'est plus en quelque sorte de limites à l'activité humaine, où les chemins de fer, la télégraphie, la photographie et les publications de tous genres passent par-dessus les frontières les plus reculées du monde, il ne se soit point encore développé un art décoratif qui reflète fidèlement notre civilisation raffinée ?

On ne s'explique pas que, nous conformant à des modes inspirées souvent par un sentiment irréfléchi, nous en soyons encore à fabriquer des imitations des arts de toutes les époques et de tous les pays.

On se demande depuis longtemps quand et comment se produira le réveil de cette sorte de paresse inconsciente de l'esprit d'invention décorative.

Sans doute, il s'est fait et il se fait encore, avec plus ou moins de réussite, des tentatives de créations originales ; toutefois, il faut savoir reconnaître sans embarras qu'elles n'ont pas encore eu d'influence sensible sur l'art, parce que le problème présente des difficultés considérables. C'est plutôt à l'enseignement qu'aux individus que doit appartenir le soin de la réforme désirée, parce

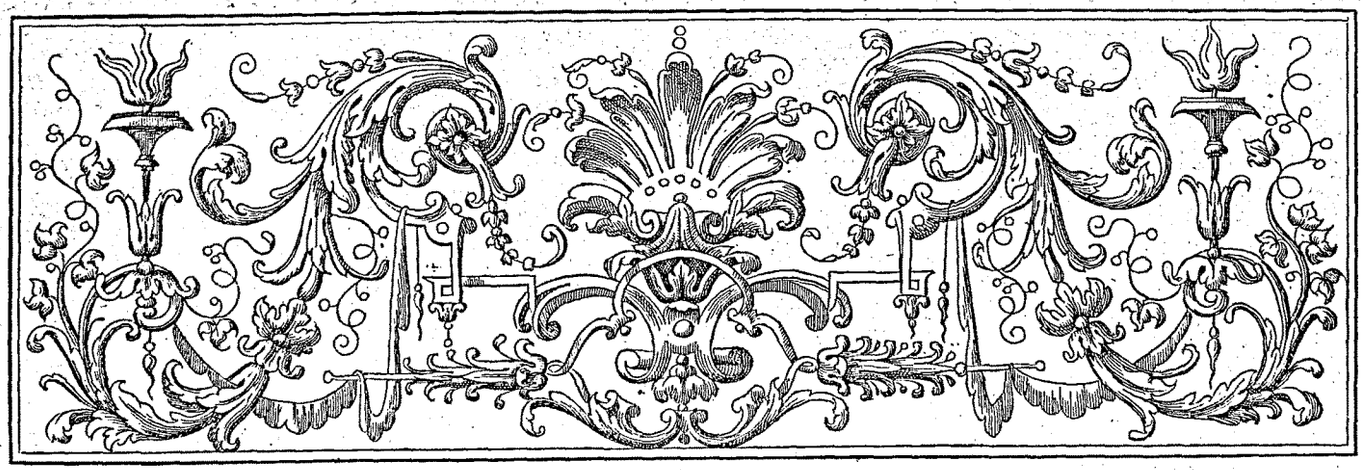


Fig. 1200.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qu'elle est surtout une question d'éducation artistique générale. On a fait déjà un grand pas en organisant en France l'enseignement du dessin à tous les degrés, puisque le délai dans lequel on peut espérer que cette écriture de la forme sera généralisée, paraît rapproché.

Toutefois, le dessin n'est pas l'art lui-même, ainsi qu'on le croit trop souvent; il n'est qu'un moyen de produire. Dans la pratique, dès que l'on a acquis le moyen de traduire les formes sur le papier, d'une manière tangible, il reste à les apprendre et à les combiner en se pliant aux nécessités du programme et en respectant les règles du beau : c'est ce qui constitue la composition décorative.

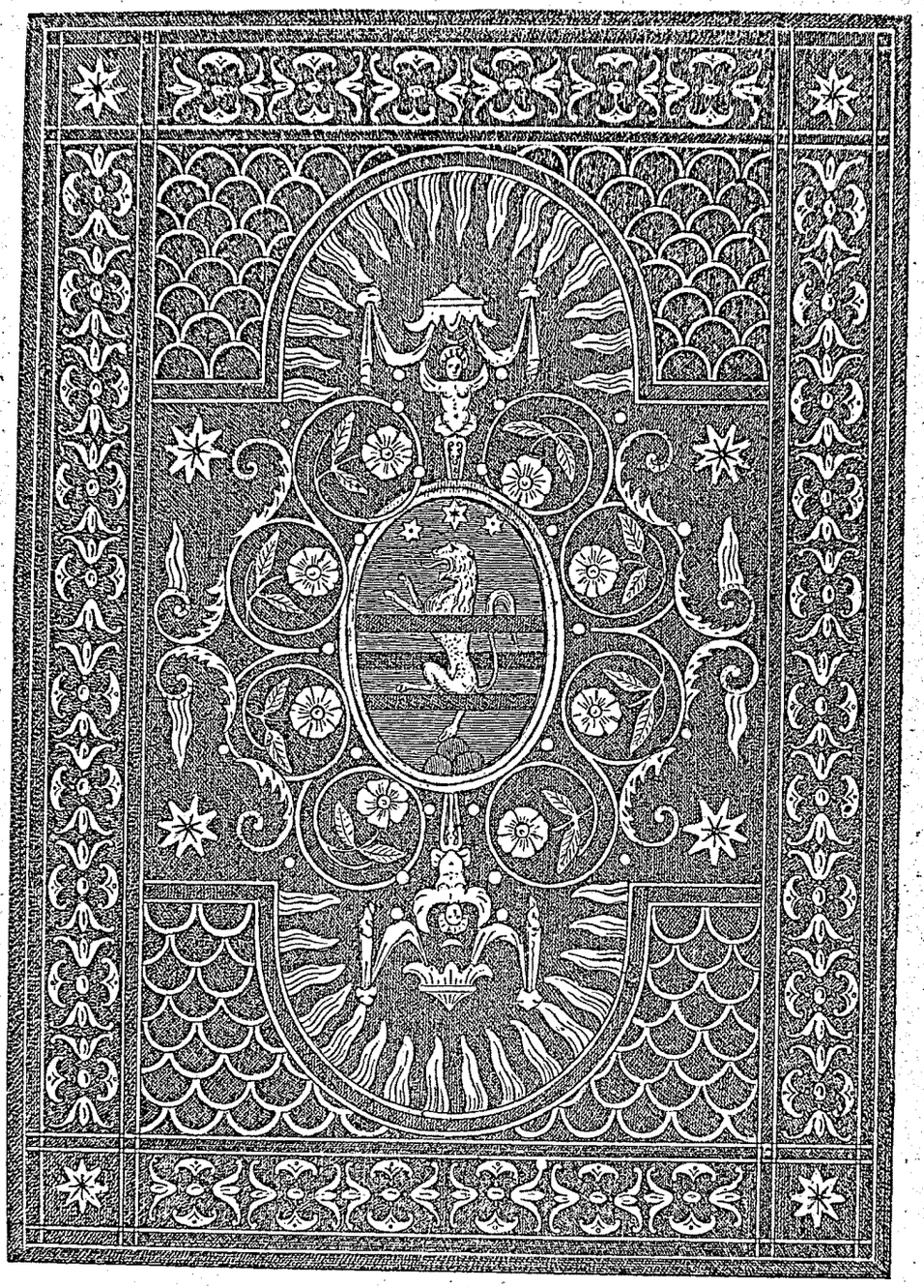


Fig. 1201.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

III. — CARACTÉRISTIQUES

Une simplicité ferme et de bon goût distinguait l'architecture en France au commencement du XVII^e siècle, pendant que l'Italie se laissait aller aux formes les plus laborieusement compliquées, avec FRANCESCO BORROMINI (1599-1667). Les artistes français se montrèrent sinon les continuateurs, du moins de sages élèves de Lescot et de Philibert Delorme.

Pour les édifices religieux, ils imitèrent d'abord les types de Vignole, de Palladio et de Giacomo della Porta. Du reste, si les constructions de ce genre avaient été un peu délaissées à cause de la Réforme, il y eut une sorte de réaction au XVII^e siècle, sous l'influence des Jésuites, dont l'ordre, fondé en 1534, prit, précisément à l'époque dont on s'occupe, un développement considérable. Mais peu à peu les sages dispositions, dont un de leurs architectes, ÉTIENNE MARTELLANGE (1560-1641), avait donné l'exemple (1), furent oubliées et le genre boursouflé des Italiens envahit quelques édifices de l'art religieux : surcharge de stucs, de marbres, de dorures, de gloires, d'apothéoses, de décorations architectoniques en perspective, de buffets d'orgues immenses, de statues aux draperies flottantes et aux poses maniérées (2).

SALOMON (dit à tort Jacques) DE BROSSES (?-1626) fournit les dessins du *Palais du Luxembourg*, à Paris, pour Marie de Médicis (1611); on donne (figure 1202) une vue de la pittoresque *fontaine* du jardin de ce palais, telle qu'elle se voyait avant son déplacement.

Son ordonnance est composée de quatre colonnes toscanes isolées, ornées de *congélations* divisées par une ceinture à hauteur de l'imposte, qui reçoit la retombée du cul-de-four des trois niches de la grotte. L'attique qui forme *amortissement* au-dessus de la grande niche du milieu portait un cartouche aux armes de la reine. Il est accompagné de deux figures couchées, représentant un Fleuve et une Naïade.

Le style de SALOMON DE BROSSES est remarquable par la belle ordonnance, l'aspect pittoresque et une véritable simplicité. FRANÇOIS MANSART (1598-1666), JACQUES LEMERCIER (vers 1585-1654) se caractérisent par les mêmes qualités dans leurs œuvres. Après eux s'accuse une tendance aux vastes proportions et à un genre grandiose sous l'influence de Louis XIV: FRANÇOIS BLONDEL (1617-1686), LOUIS LEVAU (1612-1670) et JULES-HARDOUIN MANSART (1645-1708) en sont les maîtres; elle s'étendit dans toute l'Europe. CHRISTOPHE WREN (1632-1723) construisit de 1675 à 1710 le magnifique monument de Saint-Paul de Londres qui présente une vague ressemblance avec Saint-Pierre de Rome, mais dont la coupole et le dôme sont trop importants.

Au XVIII^e siècle, les édifices présentèrent un sentiment noble, pondéré et classique qui, à l'inverse de ce qui se produit souvent dans l'art, alla en se simplifiant à mesure qu'on avançait dans l'ordre chronologique.

On insiste sur ce point caractéristique, qui est des plus importants, afin qu'on ne tombe pas dans l'erreur de croire que le genre rocaille a eu une influence aussi prépondérante qu'on s'est plu à l'affirmer, et qu'il a dépassé certaines décorations intérieures et les objets purement mobiliers.

JACQUES-ANGE, GABRIEL (1710-1782), JACQUES-DENIS ANTOINE (1733-1801) et VICTOR LOUIS (1735-1807) sont les représentants, en France, de cette architecture pondérée et classique, dont on est obligé de constater le mérite.

De même que pour le XVI^e siècle, ce sont les maîtres graveurs ornemanistes qui nous fournissent encore le mieux les caractéristiques de l'art de leur époque, surtout au point de vue décoratif; on va en conséquence en étudier quelques-uns.

JEAN LEPAUTRE est un des dessinateurs dont l'œuvre est des plus importantes et en même temps des plus

(1) Voyez *Étienne Martellange*, par E. L. G. Charvet. Lyon, 1874.

(2) Toutes les églises bâties par les Jésuites sont faciles à reconnaître à leurs exagérations décoratives; le but était louable, mais il ne faut jamais oublier que, en toute œuvre, il est bien plus difficile de faire simple que de faire riche.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

décevantes. Il semble d'abord qu'il y a un grand parti à tirer de ses compositions, et, bien vite, on s'aperçoit qu'elles se résument dans une facilité de dessin considérable, avec les mêmes éléments décoratifs, et qu'elles ne constituent qu'une redondance fastueuse. Il use peu des cartouches à rouleaux en volutes ; quoique les médaillons soient nombreux, ils affectent, le plus souvent, la forme rectangulaire à pans ou agrémentée de demi-cercles ; ils sont aussi en ovale ou circulaires (fig. 1203). Lepautre manque rarement d'y accoster des personnages

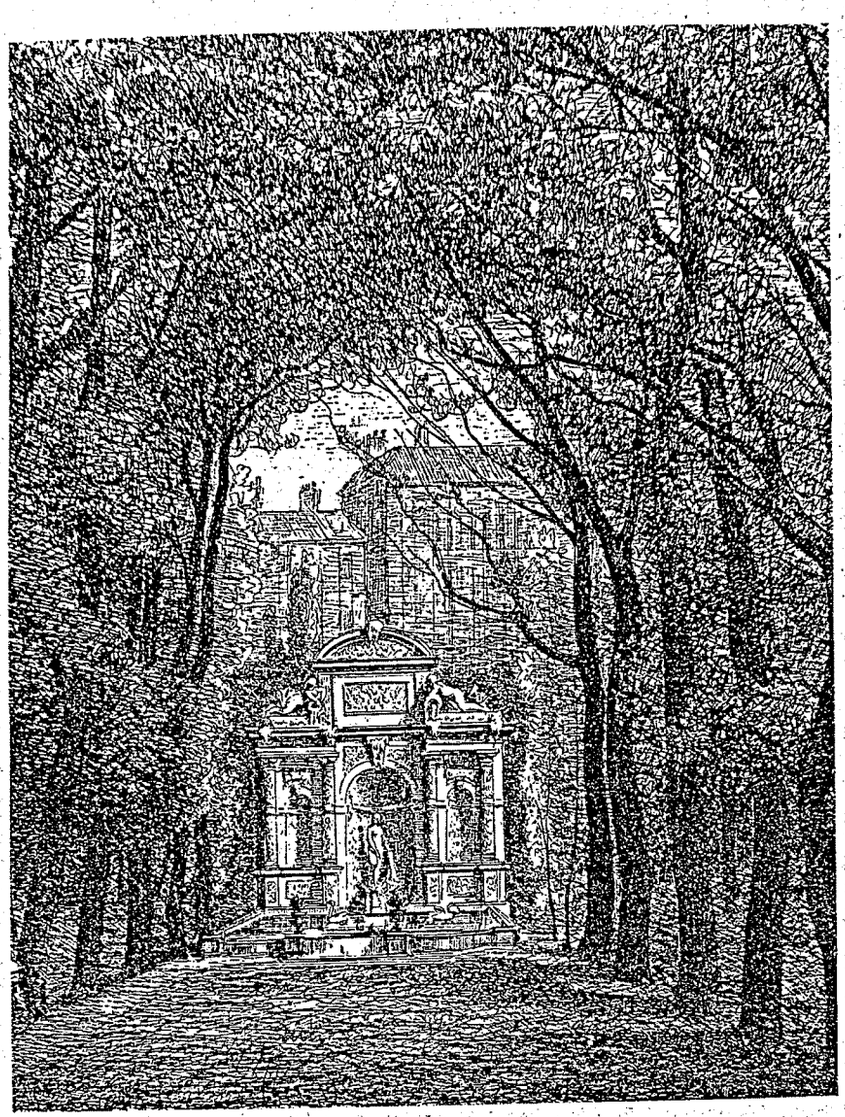


Fig. 1202.

entiers ou des enfants ; très souvent un mascaron en décore le sommet ; il abuse des guirlandes ; ses rinceaux sont si touffus qu'on a de la peine à y retrouver les éléments qui les constituent ; ils sont intraduisibles aussi bien en sculpture qu'en peinture. Sa décoration implique des plans nombreux superposés et coupant les lignes pour le besoin de rattacher les détails qui, sans cela, paraîtraient épars. Toutes les moulures sont enrichies d'ornements dont on ne discerne pas toujours aisément la structure, et surtout de feuillages touffus comme une guirlande, généralement composés de feuilles de chêne ou de laurier. Ses vases, à forme contournée, se composent d'une série d'éléments qui en rompent les lignes principales et qui souvent ne peuvent se construire. Ses cheminées sont d'un style pompeux qui flatte par l'aspect et qui n'est constitué que par un échafaudage de motifs. Il affectionne les *sphinx féminins ailés* avec une draperie sur le corps. Malgré ces défauts, il a exercé une certaine

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

influence sur la direction de l'art décoratif de son temps, par cette raison qu'il a fourni des idées, lesquelles, le plus souvent, n'ont été qu'un point de départ et ont été traduites autrement. Il se trouve, en outre, dans ses estampes, un très grand nombre de compositions qui doivent être considérées comme reproduisant des œuvres

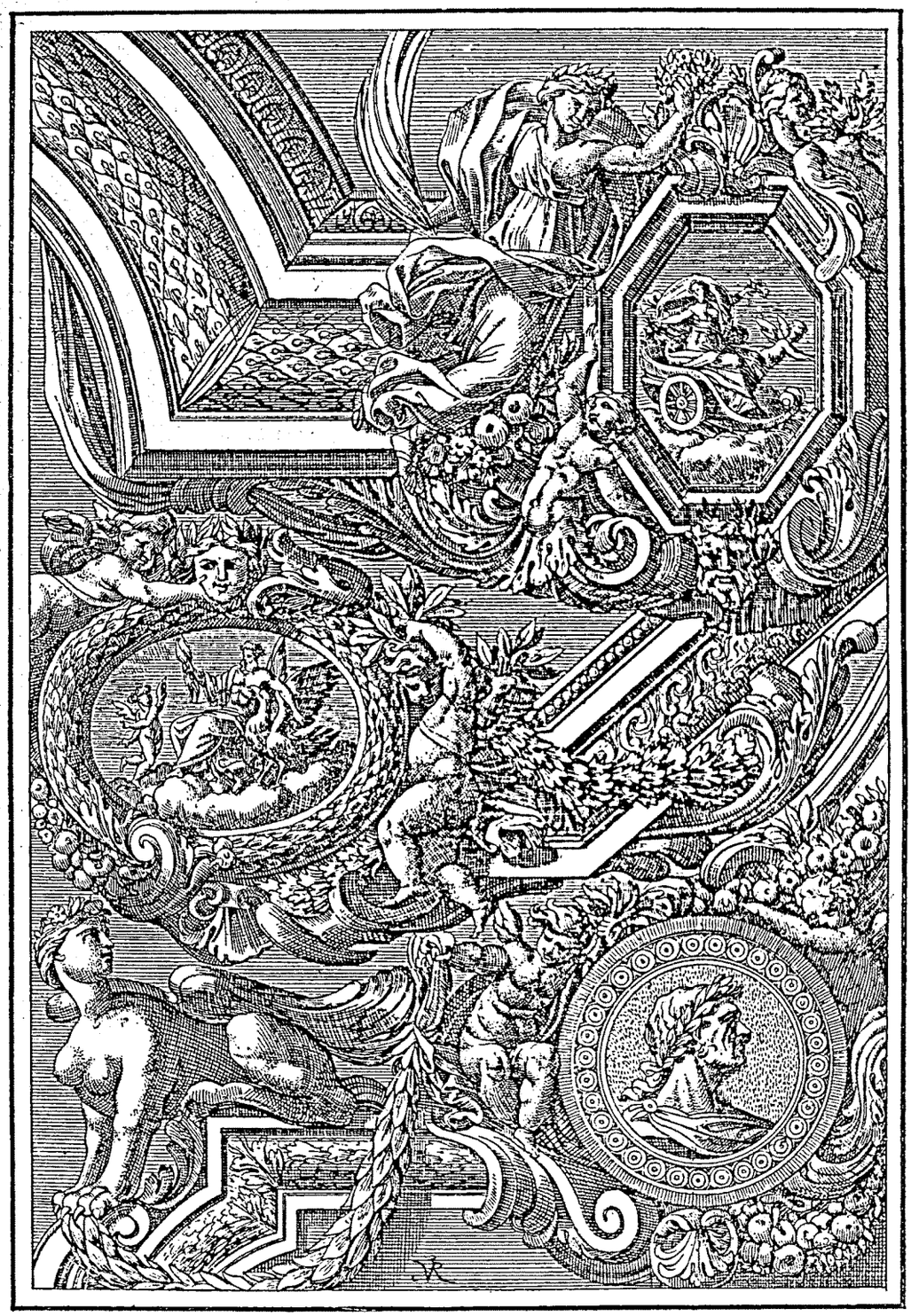


Fig. 1203.

exécutées, telle est celle de notre figure 1132, et qui, par conséquent, constituent des types exacts du XVII^e siècle.

Daniel Marot (1660-?) a laissé des dessins de plafonds d'un grand intérêt; il était fils de Jean Marot (1630-1695), architecte, lequel a publié en outre des dessins d'un grand nombre de monuments de son époque. La figure 1204

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

est un des plafonds de Daniel ; on y trouve une disposition d'une grande magnificence qui n'en comporte pas moins une certaine simplicité de parti de décor, laquelle mérite l'étude. On doit supposer d'abord que le cadre du dessin représente la corniche de la salle : un étage, percé de grandes baies demi-circulaires sur le grand côté du rectangle et d'ouvertures carrées à plates-bandes sur le petit côté, forme le premier plan ; des cariatides à gaine en supportent l'entablement aux angles et sont reliées ensemble par de grandes guirlandes ; les coins sont accusés par des culs-de-lampe supportant des vases. On distingue dans les grandes ouvertures, pour les remplir, les figures allégoriques de *la Prudence*, de *la Justice*, de *la Renommée* et de *l'Abondance*, tandis que celles latérales sont étoffées de groupes d'enfants. Tout ce cadre montre au milieu, comme par

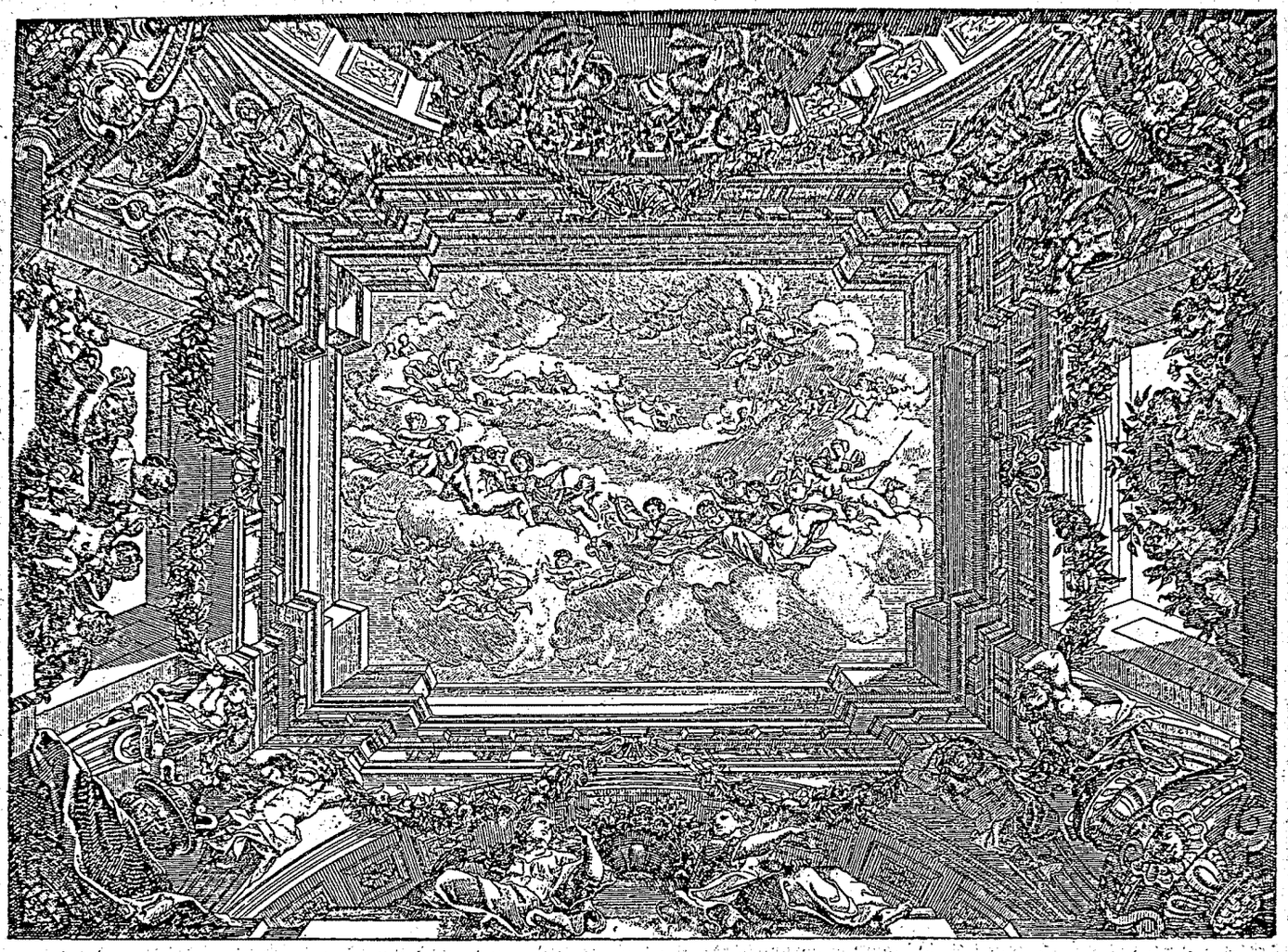


Fig. 1204.

un jour pris sur le ciel, un tableau représentant une *assemblée des dieux*. Ce type répond parfaitement au programme d'une composition basée sur le principe de donner à la salle un effet qui en augmente la hauteur (1). Observer que les côtés latéraux offrent une zone décorée un peu plus large que celle des grands côtés, de telle sorte que les angles ne sont pas exactement en onglet, afin de conserver au tableau central une proportion agréable, tandis qu'autrement il aurait paru trop allongé.

Jean Bérain (1630-1697), dessinateur ordinaire du cabinet du roi Louis XIV, représente plus que Jean Lepautre le caractère de l'art décoratif de ce temps ; il n'existe aucune différence entre les œuvres qui lui sont contemporaines et ses dessins (voyez figure 1138).

On doit à Michel Dorigny (1617-1665) plusieurs gravures d'après les compositions de son maître Simon Vouet (1582-1649) ; celle de la figure 1205 est un panneau

(1) Voir le livre précédent.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1265.

décoratif dont la destination n'est pas connue, mais qui n'en est pas moins un type des plus intéressants. On sait qu'en outre de ses travaux de peinture, Vouet a exécuté de nombreux dessins pour des tapisseries, et celui-ci pourrait bien avoir été conçu dans cette intention. On y retrouve le thème familier de beaucoup de décorateurs du temps; c'est-à-dire trois motifs superposés dont celui du milieu est le plus important. Pour nous, il s'y rencontre quelques défauts, malgré l'habileté avec laquelle la composition a été conçue et gravée. On serait fort embarrassé de trouver comment les deux mouvements de rinceaux peuvent s'attacher au bas du médaillon principal; il est probable que l'artiste a eu l'intention de les relier avec la coquille placée au-dessous; c'est par un artifice de dessinateur qu'il a placé le passage de ses *guirlandes tombantes* et les mains des deux *satyres* assis au point où ce raccord pourrait se manifester. Quant aux personnages du haut qui

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

retiennent ces guirlandes, ils ont fort besoin de leurs ailes pour ne pas tomber. Trop d'habileté et de pratique, tout en rendant le crayon facile, ont le défaut de nuire à une étude sérieuse. Des motifs semblables qui plaisent beaucoup aux élèves, deviennent ainsi dangereux pour leurs études. Comme d'habitude au XVII^e^ siècle, il existe un excellent rapport d'échelle entre tous les détails décoratifs.

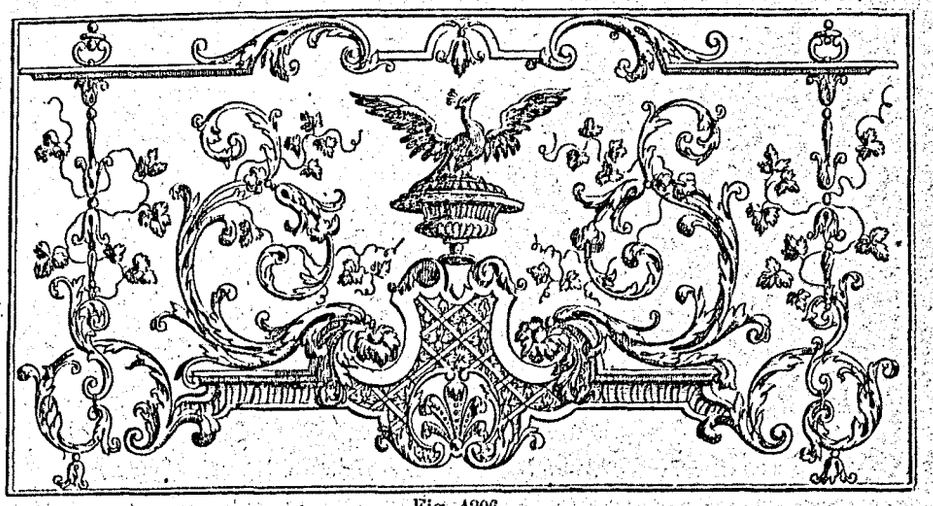


Fig. 1206.

Les vignettes dues à Bernard Picart (1673-1733) constituent des caractéristiques prononcées des ajustements familiers à la fin du règne de Louis XIV; les *rinceaux* semblent plus relâchés et l'on abuse de cet ajustement consistant en une feuille, ayant un mouvement de recourbée enroulée sur une petite volute de départ (figure 1206). On y retrouve aussi presque constamment une sorte d'écusson à contours ornementaux, paré, sur sa surface, de réseaux à quadrillage diagonal avec rosaces ou d'écailles (figure 1207), qui sert de support important dans la composition, comme dans la figure 1206, ou de plastron à un masque de femme. Les décorateurs avaient alors, sans doute, dans la main, d'une manière absolue, tous ces arrangements qu'ils prodiguèrent partout.



Fig. 1207.

Un dessinateur très habile est P. E. Babel (?-1770), que l'on a déjà eu occasion de citer (figures 1107 et 1194). Il appartient par ses ornements au genre rocaille; la figure 1208, qui est de lui, représente une sorte de ces *sphinx féminins* supportant un amour enguirlandé, placés fréquemment sur les piédestaux des perrons ou sur des pilastres de portes d'entrée. On peut apprécier ainsi le chemin qui a été parcouru dans l'art décoratif depuis la figure 36.

Les types fournis par les figures 1135, 1174 et 1175, complètent les caractéristiques de la rocaille du temps de Louis XV, au sujet de laquelle il ne faut pas oublier les architectes Robert de Cotte (1636-1735) et Gille-Marie Oppenordt (1672-1742). C'est Robert de Cotte qui fit exécuter les fameuses boiseries du chœur de Notre-Dame de Paris, qui le défigurèrent, mais que leur valeur artistique ne permettait peut-être pas de détruire. Quant à Oppenordt, c'est lui surtout qui porte sur sa tête toutes les malédictions des puristes.

Un autre ornemaniste du XVIII^e^ siècle à l'égard duquel les registres d'état civil sont muets, Salembier, mérite

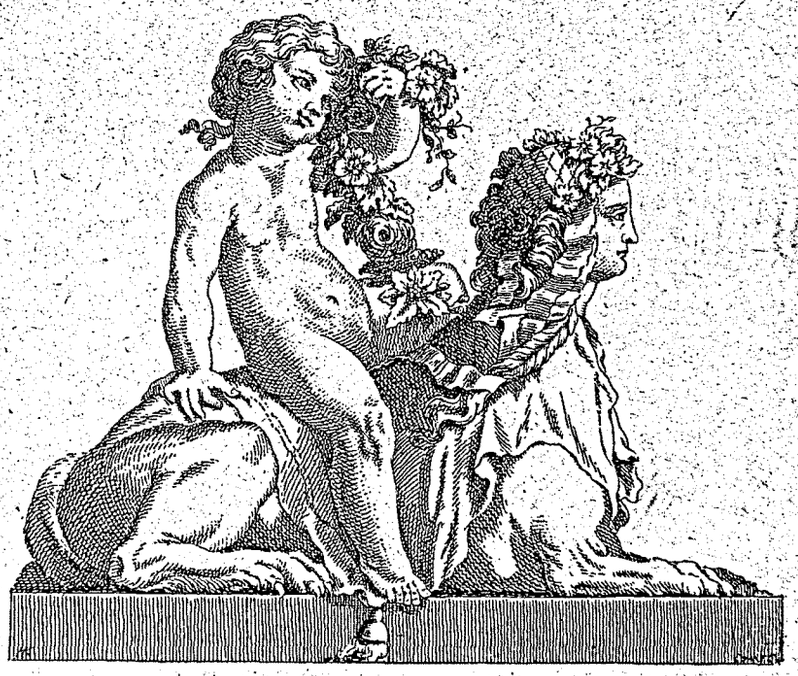


Fig. 1208.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

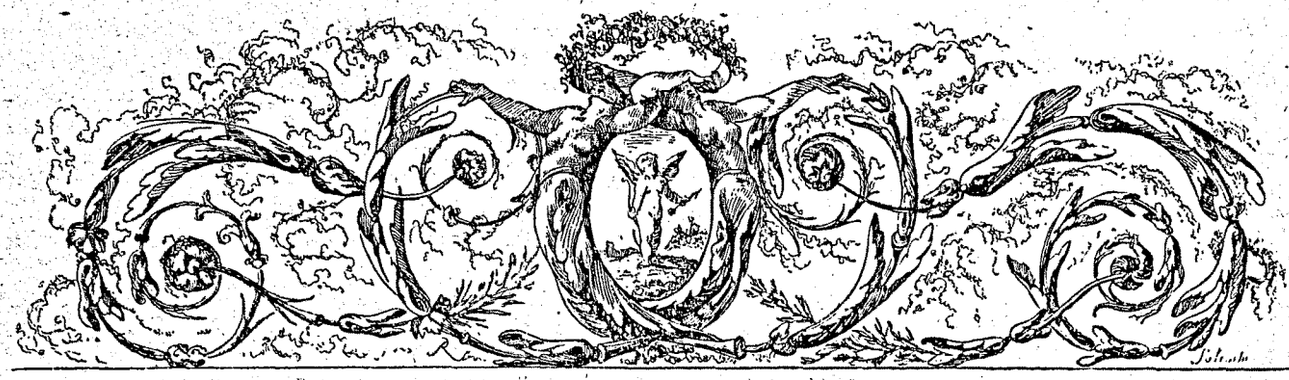


Fig. 1209.

que l'on s'arrête sur ses œuvres pour y signaler un genre de rinceaux et de feuilles qui furent très usités sous Louis XVI. Les découpages affectent un contour arrondi

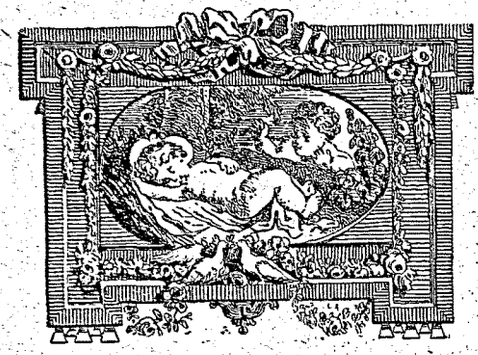


Fig. 1210.

et les rinceaux ne se composent en quelque sorte que de culots enfilés les uns après les autres (figure 1209); de plus, souvent les *rinceaux* se raccordent entre eux sur une simple rosace par une attache très fine, et affectent le *mouvement d'une volute elliptique*; ces points sont importants à retenir comme caractéristiques.

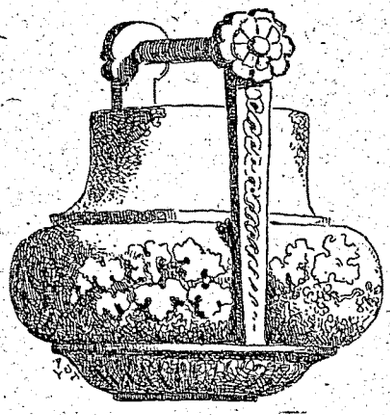


Fig. 1213.

A dater de ce moment, les artistes croient suivre un courant qui leur semble venir des traditions de l'antiquité.

Charles-Dominique-Joseph Eisen (1720-1778) est connu par ses merveilleuses vignettes, particulièrement celles du poème « des Baisers » par Dorat (fig. 1210); l'encadrement est semblable à celui d'une petite fenêtre avec chambranle à *crossettes* (1) et

(1) *Crossette*, terme d'architecture; ressaut dans un chambranle.



Fig. 1212.

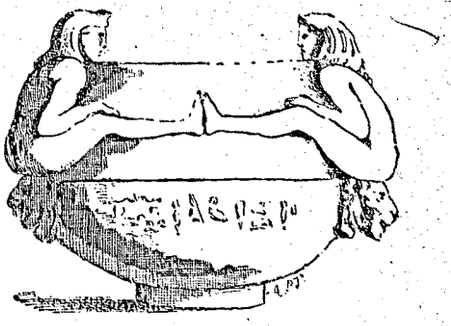


Fig. 1214.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

gouttes (1), agrémenté de *guirlandes* reliées par des nœuds de rubans. Jean-Charles Delafosse (1721-1775) caractérise aussi le goût de ce temps. Il est utile de voir comment il entendait arranger un plafond (figure 1211), et de quels éléments il se servait. Le décor très simple n'est constitué que par un évidement en corniche à gorge de forme circulaire; on observera comme caractéristiques : 1° les médaillons à tête sans autre encadrement qu'une guirlande; 2° la forme veule des cartouches et leurs étranges supports; 3° les arrêts droits sur simples ressauts des feuilles décorant la gorge. Ce dessinateur imprima généralement à ses compositions une raideur et

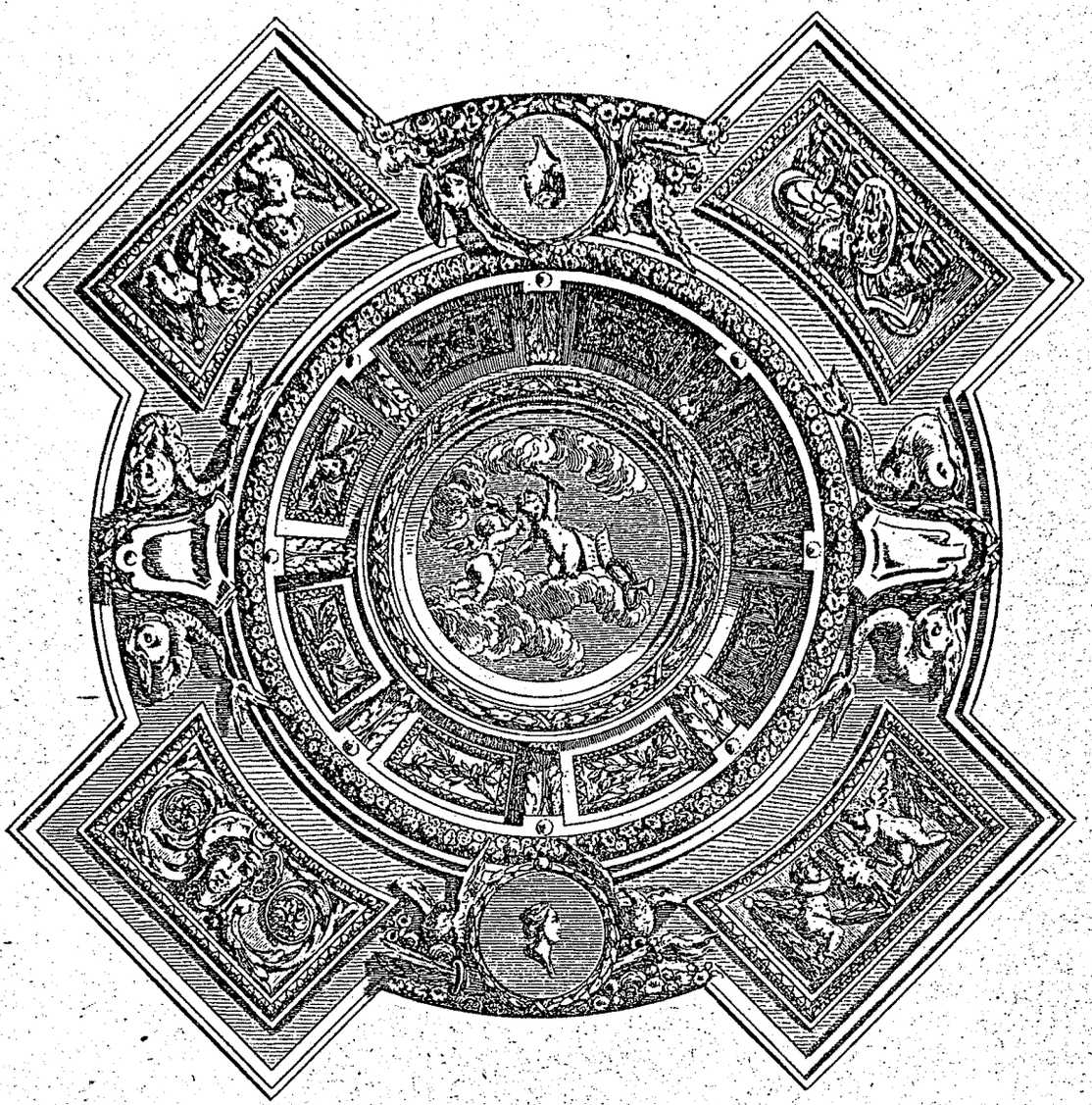


Fig. 1211.

une sécheresse désagréables. Voici (figure 1212) un médaillon dessiné par Jean-Jacques-François Lebarbier (1738-1826) pour les *Idylles de Gessner*; on affectionnait alors l'ovale et les cadres entourés, comme celui-ci, de branches de chêne et de tiges de roseaux; la composition est simple et bien équilibrée. Mais rien n'est plus curieux que les prétendues interprétations de l'antique par Honoré-Fragonard (1733-1806) : avec la meilleure volonté on ne peut voir, dans les vases représentés dans les figures 1213 et 1214, que des caprices d'un crayon, croyant imiter les Grecs et les Romains, et ne suivant en définitive qu'un sentiment personnel. Il en est, du reste, de même pour les chinoiseries de Jean Pillement (1719-1808); la figure 1215, qui représente une planche de son *cahier de six baraques chinoises* de 1770, nous transporte dans un monde qui est tout de l'idéal, à la fois bizarre et fin, du dessinateur. On ne sait comment tout

(1) *Goutte*, motif d'ornementation en forme de cône ou de pyramide tronquée, placé sous un larmier de corniche ou sous les triglyphes du dorique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

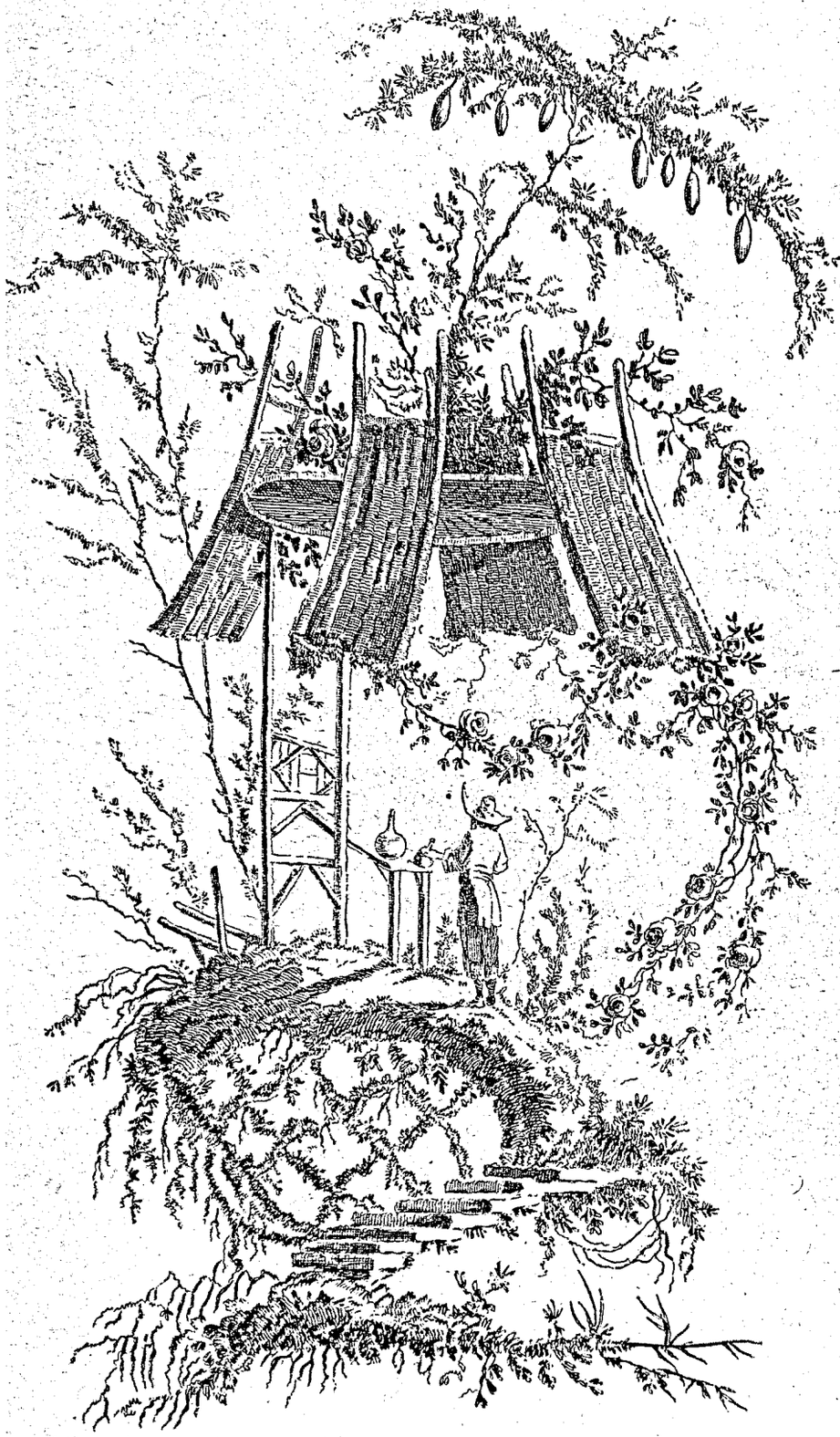


Fig. 1215.



Fig. 1216.



Fig. 1217.



Fig. 1218.

cela se tient et ce que cela veut dire ; il suffisait probablement qu'il fût convenu que c'était chinois. Du reste cet artiste si habile, par une circonstance assez curieuse, conserva sa manière de faire du temps du goût pour la rocaille, lorsqu'il eut à placer des ornements,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans ses chinoiseries, même au temps de Louis XVI. Le mouvement vers une simplicité ornementale relative eut nécessairement pour résultat de faire une plus grande part à la décoration formée de la plante seule; ce fut alors le règne des corbeilles fleuries, des branches de fleurs et des attributs groupés (figures 1216 à 1220). Comme on le voit, Ranson, qui est l'auteur de ces compositions, a néanmoins fait, comme il convient, une très grande part à l'interprétation et à l'arrangement.



Fig. 1219.

Deux peintres de fleurs se sont distingués dans la période que l'on vient d'étudier, Jean-Baptiste Monnoyer (1635-1699) et Jean Van Huysum (1682-1749). Le premier, qui excellait à mélanger les tons et à créer des effets merveilleux et d'une brillante harmonie, a décoré de ses fleurs une grande quantité des œuvres ornementales des édifices de son époque. Il a son style bien à lui, sa couleur et son genre d'arrangement; ce qui démontre, une fois de plus, qu'il faut éviter dans ce genre un trompe-l'œil impossible et, comme les orientaux, toujours interpréter. C'est pourquoi Van Huysum lui est inférieur : d'abord, il n'a pas exercé comme lui son talent à des applications décoratives; ses tableaux eux-mêmes ne présentent pas des groupements aussi heureux.



Fig. 1220.

On termine cette étude de caractéristiques des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles par un exemple, dans la figure 1220, du sentiment de puissance que l'art italien avait conservé, même dans sa décadence ampoulée; ces *rinceaux* capricieux, composés par Giovanni Orlandi, sont de 1637.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

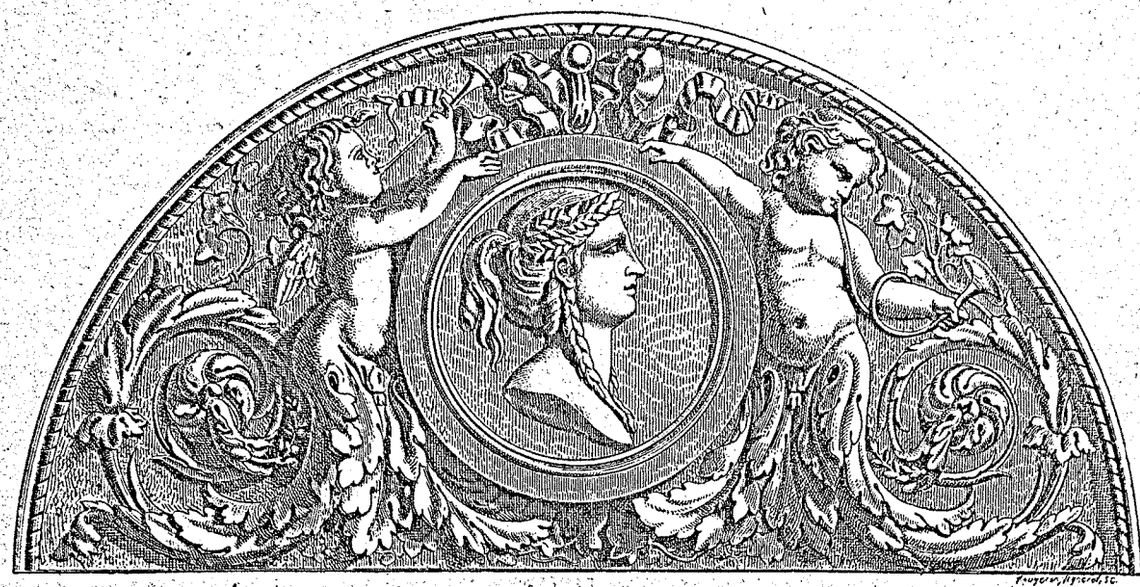


Fig. 1221 (1).

IV. — COMPOSITION

On conseille aux professeurs de ne faire faire des exercices de composition sur les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles que très rarement, et seulement lorsque les élèves se seront familiarisés parfaitement avec le caractère de la décoration du XVI^e^ siècle, attendu que les nuances entre les XVI^e^ et XVII^e^ sont très difficiles à saisir, lorsqu'on n'est pas très expérimenté. En effet, par la raison que les deux siècles les plus rapprochés ne constituent en quelque sorte qu'une dégénérescence, on comprendra que des oblitérations peuvent se produire avec la plus grande facilité. C'est aussi pour le même motif qu'on a déconseillé des compositions sur l'art romain, attendu qu'elles ne donnaient, le plus souvent, qu'une sorte de faux Louis XVI. Les genres de Bernard Picart et de Salembier sont, plus vite qu'on ne le croit, dans la main du dessinateur, aussitôt qu'il a quelque habitude de contourner un rinceau; on n'insistera pas; les XVII^e^ et XVIII^e^ siècles n'ayant été montrés, en quelque sorte, que pour faire bien constater ces tendances.

« Le goût est l'habitude du beau et du bien; pour être homme de goût, il est donc essentiel de discerner le bien du mal, le beau du laid. Le goût (car les définitions ne manquent pas si la qualité est rare) est encore le respect pour le vrai. Nous n'admettons pas qu'on puisse être artiste de goût sans être homme de goût, car le goût n'est pas un avantage matériel, comme l'adresse de la main, mais un développement raisonné des facultés intellectuelles. C'est ce qui fait que nous rencontrons dans le monde nombre d'artistes habiles qui, malgré leur talent, n'ont pas de goût, et quelques amateurs qui sont gens de goût, sans pour cela pratiquer les arts. On considère en général, parmi les artistes, les amateurs comme un fléau, comme des usurpateurs dont l'influence est pernicieuse. Non seulement nous ne partageons pas cette opinion, mais nous croyons que si le goût tient encore une place en France, c'est principalement au public que nous devons cet avantage. » Viollet-le-Duc ajoute qu'il ne prétend parler ici que de l'architecture; ce n'est pas assez. Ceux qui ont enseigné la composition ont pu remarquer que le goût est inné, chez les Français, dans tous les arts, aussi bien parmi les artistes que parmi les amateurs, et c'est ce don particulier qui caractérise le genre artistique de cette nation. Par exemple les Italiens, entourés de chefs-d'œuvre, ne montrent pas, dans ce siècle du moins, autant de goût qu'on pourrait le présumer. On ne saurait donc trop engager les professeurs appelés à diriger des exercices de composition à compléter par leurs avis cette qualité particulière, en ne laissant jamais passer une négligence ou une faute sur ce terrain. Cela est d'autant plus facile, qu'un manque de goût correspond presque toujours à un manque d'unité ou à la sincérité; toute composition pour être bonne, c'est-à-dire vraie, doit accuser soit les besoins qui l'ont déterminée, soit la matière employée; les motifs de décoration ne sauraient être

(1) Sculpture en bois du temps de Louis XVI dans une maison de l'Ile-Saint-Louis à Paris. Comparer ce type avec celui de la figure 295, dont il est une simple application.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

vains sans manquer au bon goût. Si les nations dont on étudie les arts dans cet ouvrage ont employé des formes différentes, c'est que ces formes correspondaient à leurs besoins, à leurs mœurs, à leur religion, au plus ou moins grand développement de leurs facultés morales ou intellectuelles, enfin, même à leur nature physique. Après avoir vécu d'éclectisme, les modernes cherchent à créer un art nouveau, à imiter la nature dans l'art, et à créer de nouvelles formes décoratives puisées en dehors des thèmes anciens. Cette tendance est certes à encourager, à condition que les œuvres seront conformes au bon goût; elles ne prendront donc que des natures belles pour point de départ, et ne les disposeront qu'en tenant compte des besoins et de la raison.

En général les artistes, et les élèves à plus forte raison, se montrent paresseux pour concevoir une idée. Cela tient à leurs études premières de dessin qui les ont exercés surtout à reproduire; ils s'habituent ainsi à baser de préférence leur composition sur ce qu'ils sont à même de se procurer pour être copié, et d'autant plus que cela leur plaît, qu'à se creuser l'imagination. Il serait désirable que les élèves fissent toujours, après une ou plusieurs copies, une composition dans laquelle ils seraient obligés d'employer ce qu'ils viennent de reproduire. Cela est très facile pour les plantes et pour les fleurs, et donne des résultats merveilleux.



Fig. 1222 (1).

Une idée! Pour une chaise? pour un vase? pour un diplôme? Oui; cela est indispensable. Ayez l'idée, et cherchez ensuite à la rendre avec des éléments beaux et arrangés avec goût.

C'est précisément parce que l'élève aura été dressé à disposer d'une manière déterminée tous les éléments qu'il a dû copier pour ses études de dessin et ses leçons sur l'art décoratif, qu'il se sera fait peu à peu un fonds considérable de souvenirs de formes ou de motifs pouvant réaliser son idée, quelque originale qu'elle puisse paraître au moment où elle est conçue. C'est un travail d'imagination qui se produit dans la tête de telle façon que l'on voit en quelque sorte, les yeux fermés, comme existant, ce qui n'a encore pas pris corps. Du reste, l'expérience est là pour démontrer que les écoles où il se fait un très grand nombre de compositions fournissent des élèves mieux préparés que celles où l'on s'est borné à bien faire copier le morceau.

L'idée première doit être simple et claire et non formée de la juxtaposition de motifs nombreux. Le professeur doit faire immédiatement élaguer ce qui est trop touffu; car c'est le défaut dans lequel tombent tous les commençants. Il fait retenir ce qui est véritablement original et utilisable et veille

(1) *Vase d'honneur* offert à M. Dietz-Monnin, exécuté par MM. Christofle et Cie; travail inspiré de l'antique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à son développement constant : c'est le seul moyen d'arriver au vrai beau. Très fréquemment un élève doué trace l'esquisse de plusieurs idées pour un même programme, c'est à lui de les comparer sous l'œil vigilant du maître, pour se fixer ensuite sur celle qui peut donner de meilleurs résultats; et précisément parce qu'il s'aperçoit bien vite qu'il est en possession des formes puisées dans ses études et selon son goût pour les tracer sans hésitation. A quoi bon se proposer de placer telle forme par simple désir qu'elle y soit, lorsqu'on est impuissant à la développer convenablement?

Le professeur devra expliquer qu'il existe deux manières de faire évaluer à première vue la tenue d'une composition : le *contraste* et l'*accompagnement*.

Le contraste consiste à mettre autour de la composition les formes les moins ouvragées, les couleurs les moins voyantes ou les teintes les plus sombres.

L'accompagnement consiste à ce que l'objet lui-même prend de la valeur par le reflet des choses de même intérêt qui l'accompagnent.

Voici quelques exemples pour mieux faire saisir la différence entre les deux systèmes :

Un tableau gagne presque toujours à être bordé d'or.

Une statue en bronze perd lorsqu'elle se trouve voisine d'autres en pierre ou en marbre, ou lorsqu'elle se détache sur de la pierre.

Les bijoux et gemmes du musée du Louvre furent d'abord exposés dans une salle aux parois assombries, dans des vitrines en ébène et sur du velours foncé; sans doute, l'œil qui n'était distrait par rien, pouvait se concentrer sur ces objets, mais ils perdaient plus qu'ils ne gagnaient dans ce milieu contrasté. Leur effet est bien meilleur dans la galerie d'Apollon, toute ruisselante de couleurs et de dorure, et étalés contre des glaces, parce que ces objets ont été conçus pour refléter un entourage somptueux.

En conséquence : 1° l'accompagnement est plus sûr que le contraste.

2° Le contraste doit être employé avec mesure.

Il est d'une utilité considérable de démontrer par des exemples que la manière d'une époque ou d'un peuple est la conséquence de la direction de son goût et de ses mœurs, et que, si on cherche à revêtir des objets d'un usage actuel avec les détails décoratifs de civilisations disparues, on commet, on ne dit pas seulement un anachronisme, mais encore une faute grossière contre le bon sens. Quant à la parure de l'objet, une fois sa forme déterminée, il faut éviter le mensonge; l'étreinte entre la matière et son genre de décoration doit être absolue; il faut savoir tirer parti des ressources des procédés modernes, si nombreux, comme on le sait, afin d'obtenir des effets nouveaux et des combinaisons ingénieuses.

C'est pourquoi l'étude des procédés techniques doit faire partie de l'enseignement; et un des meilleurs moyens de le propager, c'est de s'efforcer, par tous les moyens, de créer l'application manuelle simultanée. Il n'est pas possible à un dessinateur de créer un modèle ou un carton, s'il n'est absolument au courant des moyens de fabrication dont dispose l'industrie. Du reste, dans l'enseignement de l'art industriel et décoratif, le professeur doit s'efforcer sans cesse de provoquer le raisonnement de l'élève, au lieu de le laisser aller au seul exercice de la création d'un dessin aux formes irréalisables dans la pratique. Il doit lui demander sans cesse pourquoi il adopte telle forme plutôt que telle autre, pourquoi il l'a décorée avec tels éléments plutôt qu'avec d'autres; s'il s'est demandé si la matière à employer pourrait réaliser son idéal de forme et d'effet.

Mais l'enseignement du travail manuel, appliqué aux

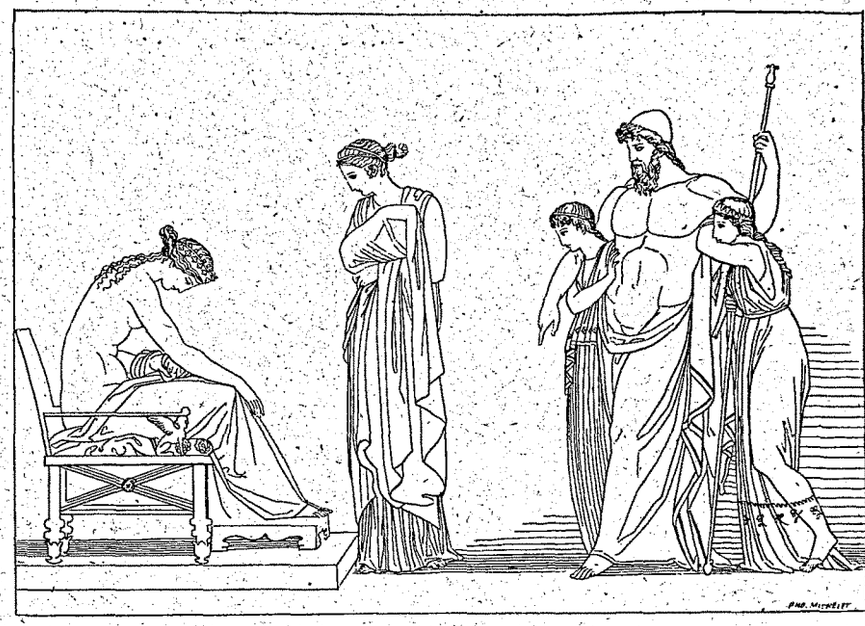


Fig. 1223 (1).

(1) *Vulcain, soutenu par des nymphes d'or qui semblent respirer, vient demander à Thétis les motifs de sa tristesse;* composition inspirée de l'antique, par JOHN FLAXMANN, statuaire (1755-1826).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -



Fig. 1224 (1).

(1) Lettre B; composition allemande du XIXe siècle; 7/8 de l'original; inspiré du Moyen âge.

arts décoratifs, présente des difficultés dont la principale est qu'il exige une certaine préparation antérieure; en effet ce genre d'apprentissage doit amener à devenir assez habile pour exécuter ce que l'on a composé.

On a fait observer, aux pages 317 et 318, que les artisans du Moyen âge ainsi que ceux de quelques nations, étaient à la fois des exécutants d'une habileté patiente et adroite et des compositeurs expérimentés; la réalisation d'un idéal analogue a rencontré un obstacle dans l'organisation actuelle du travail qui en a déterminé la division extrême et regrettable.

Sans doute, certains procédés modernes et des machines-outils ingénieuses permettent d'exécuter avec facilité et avec économie certaines combinaisons décoratives, mais les ouvrages produits ainsi manquent des qualités qui s'obtiennent par le tour de main individuel; trop souvent la forme perd certaines finesses et certains refouillements, ou bien se trouve démaigrie; trop souvent le coloris et le modelé sont simplifiés, ou bien, sans harmonie par suite des exigences des procédés mécaniques. Lorsqu'un objet manufacturé ainsi ne se reconnaît pas par son prix au rabais, il présente toujours un certain caractère de banalité. L'ouvrier se borne à exécuter, soit à la main, soit en dirigeant une machine, la même pièce à l'infini, exactement semblable, sans pouvoir même en varier les détails. S'il s'agit de reliefs de sculpture, il reproduit purement et simplement le modèle préparé par un artiste modeleur spécial lequel, lui-même, a suivi un dessin préparé en vue de l'adaptation de ce détail à un ensemble que l'ouvrier ne connaît pas. Enfin l'apprentissage ne se réalise en quelque sorte plus.

Il appartient aux professeurs d'art décoratif de porter leurs études et leurs efforts sur toutes ces questions.

Le meilleur système qu'on puisse leur conseiller, pour rendre leur enseignement utile d'une manière effective, est de spécialiser, autant que possible, les études, les sujets de composition et les applications dans le sens de l'industrie ou des industries dominantes dans la ville où se trouve leur établissement, à moins qu'elle ne soit une grande capitale. Dans ce dernier cas, ils ne doivent jamais manquer de séparer les élèves qui veulent être dessinateurs ou décorateurs, selon l'acception générale, de ceux qui entendent devenir exécutants.

Aux premiers, ils donneront une instruction plus généralisée, attendu qu'on ne leur demandera que des dessins pour des ouvrages où l'exécutant n'a pas à interpréter, ou pour de grands ateliers où le travail est divisé à l'extrême. Aux seconds, ils devront fournir une instruction spécialisée sur le genre d'industrie décorative qu'ils entendent pratiquer et, de plus, obtenir des personnes qui ont la respon-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sabilité de la direction de l'établissement, la création d'ateliers d'exécution.

Dans cette dernière circonstance, dont la généralisation doit être la plus désirable, il conviendra d'empêcher la reproduction pure et simple de types existants et de ne pas laisser entreprendre des œuvres importantes et conçues en vue de la vente ou pour séduire le public. Même il devra y avoir une entente étroite et constante entre le professeur chargé de faire composer et le chef d'atelier, afin que ce dernier ne laisse pas l'élève se complaire dans des ouvrages d'un goût contestable; car, si ce chef d'atelier sera presque toujours un exécutant habile, il n'aura que rarement fait des études artistiques suffisantes; de plus, il sera toujours inconsciemment porté à diriger ses jeunes apprentis vers des œuvres plus ingénieuses que conformes à une utilisation rationnelle de la matière.

Enfin, le but principal à poursuivre dans le travail manuel appliqué aux arts décoratifs sera d'atteindre la plus grande perfection d'exécution. Les types qui ont été présentés dans cet ouvrage ne comportent-ils pas, ainsi qu'on a pu le constater, à la fois une simplicité extrême de décoration avec une exécution irréprochable? Les règlements des anciennes corporations n'étaient-ils pas inexorables sur ce point? Tout travail insuffisant n'était-il pas rejeté? Les Japonais n'attachent-ils pas, avec raison, plus d'importance à la pureté et à la limpidité d'un laque foncé et uni, qu'à la richesse de son ornementation?

Aussi, les élèves, après avoir conçu chacun un objet suivant une idée originale et rationnelle, décoré ensuite par des éléments très simples sous la direction de leur professeur, devront être assujettis, pour sa réalisation à l'atelier, à des exigences successivement plus grandes et jusqu'à perfection.

Si un ouvrage comme celui-ci devait retenir les élèves dans les manières connues, dans l'imitation ou la répétition des œuvres de diverses époques ou des pays étrangers, il serait plus funeste que profitable. C'est pourquoi il est indispensable d'expliquer encore une fois ici comment doit être entendue l'étude du passé, car elle exige une direction particulière.



Fig. 1225 (1).

(1) *Verre à bière.* Le récipient en cristal repose dans une gaine en argent et en or; orfèvrerie moderne de M. F. Boucheron. Voyez livre VII de cet ouvrage pour y retrouver les types caractéristiques dont cet habile orfèvre s'est inspiré.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Descartes, dans l'ordre philosophique, bien entendu, gêné par les idées qu'il avait reçues dans sa jeunesse, se demandait si, pour juger sainement les choses sans aucune influence, *il ne ferait pas mieux de rejeter tout ce qu'on lui avait appris*. En réalité, le grand philosophe ne prétendait mettre en doute les opinions qu'il avait reçues que pour opérer entre elles un triage à l'aide d'un examen sérieux, dont le résultat serait d'adopter de nouveau les unes, en s'en rendant bien compte, et de bannir les autres de son esprit.



Fig. 1227.

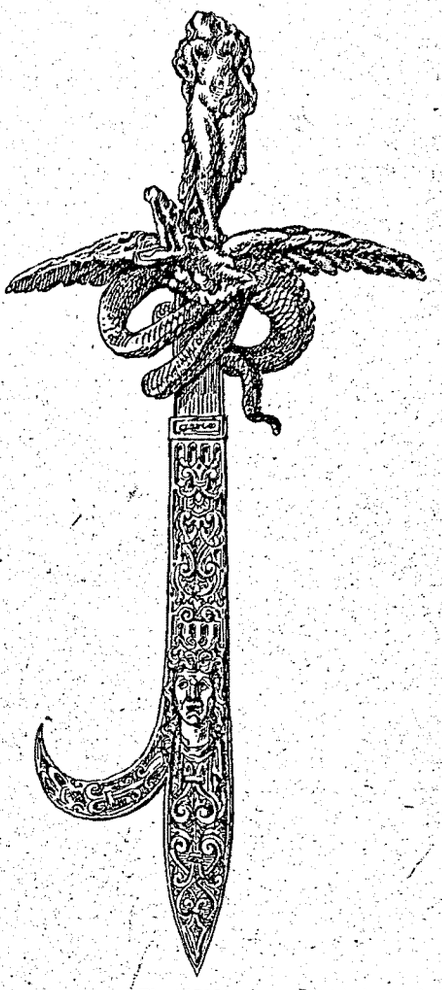


Fig. 1228.

C'est de même qu'il faut opérer pour l'étude des arts du passé et des pays étrangers, de crainte de se laisser aller à des préférences. L'apparition d'une publication sur l'art d'une époque ou d'une région a toujours eu pour résultat de déterminer une sorte d'engouement qui se traduisait par un essor de mode dans le même caractère. Il faut donc se servir des publications si nombreuses sur les arts avec un certain discernement. Les unes fournissent cette histoire générale de l'art qui est considérée maintenant, à juste titre, comme indispensable à tout esprit cultivé; d'autres, rédigées surtout au point de vue de la science archéologique, se spécialisent sur certaines périodes et sur des régions déterminées. Il y en a qui ne sont, en réalité, que des traités de la curiosité et du bibelot, composés pour les seuls collectionneurs. Ce qui nous importe, c'est que le professeur s'applique de préférence à développer à l'aide de ces ouvrages, et quel qu'en soit l'esprit, surtout l'étude du caractère particulier de chaque période, non pour en provoquer des reproductions soi-disant pures, mais pour s'efforcer d'y faire discerner avec sagacité les rapports constants qui exis-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tent presque toujours entre la structure, la matière et la décoration.

C'est ainsi que l'on arrivera à découvrir comment les peuples ont eu des idées pour adapter certaines formes à leur genre de civilisation et à leurs mœurs; en un mot, comment les programmes ont été appliqués par eux. En comparant les arts les uns avec les autres, on constatera aussi ce qui a été pris aux devanciers et pourquoi, quand et comment les formes décoratives sont nées, à quel moment et sous quelle influence elles se sont épuisées, leur apogée, enfin leur épuisement et les causes.

On pourra se servir de cet ouvrage, en le divisant en un certain nombre de leçons, pour faire aux élèves des conférences successives. A chaque leçon, le professeur aura le soin de choisir, dans les livres d'art dont il dispose, et particulièrement dans la collection de l'*Art pour tous,* les types de toute la période qui sera étudiée, et de les exposer sur les murs de la salle. C'est d'après ces types que les élèves devront faire les croquis qui doivent accompagner les notes qu'ils auront prises pendant la séance. Il est de toute importance que le professeur se fasse représenter les cahiers de mise au net, d'abord pour les classer par ordre de mérite et y affecter une note, ensuite pour y corriger les fautes inévitables.

Ce n'est pas parce qu'on a, comme de juste, appuyé dans cet ouvrage sur l'ornementation, ce n'est pas parce qu'on a constamment placé la composition décorative sur le même rang que l'architecture, la statuaire et la peinture, que l'on ne reconnaîtrait pas la supériorité de ces derniers. Ainsi que cela a été déjà affirmé page 139, les spécialités de l'architecture, de la statuaire et de la peinture ne peuvent que profiter d'un bon enseignement de l'art industriel et décoratif.

Un long parcours de siècles et la vie de peuples entiers viennent d'être en quelque sorte résumés par leurs arts dans cet ouvrage; cela ne prouve-t-il pas une fois de plus que l'expression vraie et indestructible de la civilisation et de l'imagination humaines réside dans la littérature et dans les arts?

Mais pourquoi la pratique de l'art n'est-elle, le plus souvent, pour les hommes, qu'un moyen d'existence comme un autre? Pourquoi ceux qui l'aiment pour lui-même ne semblent-ils que de sublimes naïfs?

Cependant il ne faudrait pas qu'il en fût toujours ainsi; car, si l'on peut, avec raison, prendre l'histoire à témoin, et si l'on veut permettre à l'auteur de donner un dernier conseil: *Une nation ne vaut que ce qu'elle est par les arts.*

(1) Figure 1226 : *motif du palais du Commerce de Lyon,* par René Dardel; sculpture inspirée du XVII^e siècle. Figures 1227 et 1228, *bouclier* et *épée; Pégase* est représenté sur le bouclier; la poignée de l'épée, est composée d'Andromède et du dragon qui veut la dévorer. Travail de M. Soldi, inspiré du XVI^e siècle italien.

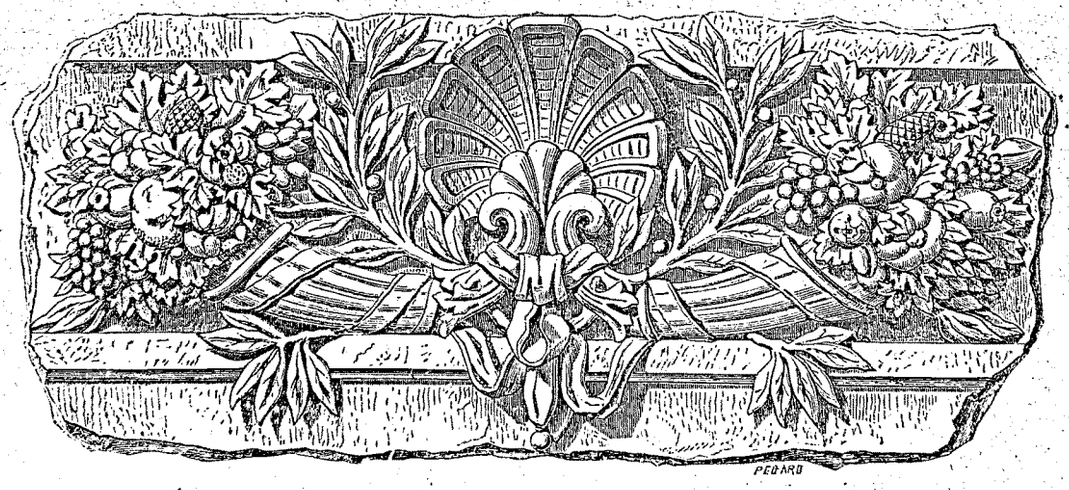


Fig. 1226 (1).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

TABLE DES MATIÈRES

PRÉLIMINAIRES. 1

ANTIQUITÉ

LIVRE PREMIER. — Égypte 5
LIVRE DEUXIÈME. — Assyrie et Chaldée, Perse ancienne, Phénicie, Palestine. 27
LIVRE TROISIÈME. — Grèce et Italie *(première partie)* : Grèce, Asie-Mineure et Colonies grecques 43
LIVRE QUATRIÈME. — Grèce et Italie *(deuxième partie)* : Italie, Empire romain jusqu'à la fin de l'Empire d'Occident . . . 89

MOYEN AGE

LIVRE CINQUIÈME. — Du IVe au XIe siècle 141
LIVRE SIXIÈME. — Du XIe au XVIe siècle. 163
LIVRE SEPTIÈME. — Arabes, Perse moderne 259
LIVRE HUITIÈME. — Inde, Chine, Japon 279

TEMPS MODERNES

LIVRE NEUVIÈME. — XVIe siècle 318
LIVRE DIXIÈME. — Du XVIe au XIXe siècle 415

Table alphabétique des types, des procédés industriels et des principes de composition décorative. 466
Errata 471
Table des ouvrages à consulter 472

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

TABLE ALPHABÉTIQUE

des Types, des Procédés industriels et des Principes de Composition décorative.

Abondance (Allégorie de l'), 450.
Abside, 144.
Abus de types d'ornement, 112, 113, 122, 158, 317, 375, 408.
Acanthe, 49, 50, 55, 81 à 84, 86, 91 à 95, 99, 136, 183, 187, 331, 348, 355, 358, 359, 362, 364, 365, 369, 370 à 374, 379, 387, 388, 395, 405 à 408, 417, 420, 426, 428, 433, 445.
Accompagnement, 459.
Accoudoirs, 218, 219.
Acrotère, 45, 46.
Actéon, 343.
Adaptation de l'art grec, 84.
— — *arabe*, 276.
— — *du moyen âge*, 247, 256, 257.
— — *japonais*, 317.
— — *XVIe siècle*, 410.
— — *XVIIe siècle*, 448.
Aigle, 24, 91, 92, 112, 114, 115, 118, 119, 206, 229, 239 à 241, 393, 430, 431, 437.
Aiguière, 270 à 272, 376, 377, 380, 383, 412.
Ailes, 7, 17, 23, 24, 93, 111, 118, 119, 372, 373, 376.
Album, 108.
Allégorie, 323.
Alternance, 12.
Alphée, 79, 80.
Amande, 39.
Amazone, 63, 77, 97, 98.
Ambon, 144.
Amon-Ra, 16.
Amour (Éros), 237, 333, 334, 363, 380, 390, 449, 453, 454.
Amphitrite, 120.
Amphore, 72, 75 à 78.
Amphorisque, 75.
Andromède, 462, 463.
Anémone, 39.
Ange, 154, 155, 196, 199, 200, 201, 204 à 206, 213 à 215, 217, 230, 234, 236 à 238, 250, 323, 324, 352, 353.
Animaux, 127, 130, 131, 157, 158, 187, 197, 200, 203, 218, 233, 250, 263, 286, 291, 336, 381, 406.
Anneau, 23, 223.
Annelets, 46, 47.
Anse, 21, 67, 72 à 80, 87, 88, 121, 123, 125, 127, 128, 132, 263, 271, 272, 292, 293, 303, 305, 316, 376, 377, 380, 382, 383, 403, 404, 412.
Ante, 51, 52, 86.
Antéfixe, 46, 54, 110.
Apadâna, 35, 36, 85, 86
Aplustre, 115.
Apollon, 63, 113, 343.
Appareil, 44.
Applique, 366, 367.
Apprentissage, 460.
Apsara, 307 à 309.
Arabesques (voyez Grotesques), 104, 261 à 265.
Arbre sacré, 32.
Arcade, 98, 101 à 103, 105, 142, 143, 164 à 166, 168, 261, 275, 276, 286, 287.
Arcature, 166.
Arc-boutant, 168, 172.
— *doubleau*, 164.
— *en fer à cheval*, 164, 273.
— *en tiers-point*, 164, 166, 168 à 171.
— *en tiers-point à quatre centres*, 132, 260.
— *en tiers point outrepassé*, 259, 260, 263, 273.
— *formeret*, 165.
— *lobé*, 262, 273.
— *lobé enlacé*, 260, 261.
— *plein cintre*, 164, 165, 169, 170, 171.
— *plein cintre outrepassé*, 164, 260, 261, 273.
— *surbaissé*, 164.
Architecture égyptienne, 6 à 11, 25.
— *assyrienne*, 29.
— *persane ancienne*, 35, 36, 40.
— *grecque*, 44 à 59, 84.
— *romaine*, 90 à 109, 135, 136, 137.
— *du moyen âge* (1), 142 à 151, 160.
— *du moyen âge* (2) 164 à 195, 247 à 252.
— *arabe*, 260 à 263, 273.
— *persane*, 268, 269.
— *américaine*, 281.
— *hindoue*, 282, 283 à 285, 313.
— *chinoise*, 288, 313.
— *japonaise*, 300, 301, 313.
— *du XVIe siècle*, 320 à 335, 399, 400,
— *des XVIIe et XVIIIe siècles*, 416, 421, 422, 447, 448.
— *de convention*, 224, 230 à 232, 236, 255.
Architrave, 9, 46, 47, 50.
Aréthuse, 79, 80.
Ariadne, 71.
Armature de puits, 222, 223.
Armoire, 356, 358, 428, 429.
Armoirie, 219, 227, 232, 239, 266, 325, 326, 329, 348, 349, 380, 384, 390, 393, 394, 412, 446.
Armure, 242, 243, 370, 413.
Art, 2.
Art (Allégorie de l'), 430, 431.
Arum, 189, 190.
Assiette, 296, 298, 438, 439.
Astragale, 47 à 49.
Asymétrie, 314.
Aubépine, 295, 296.
Autel, 114, 115, 144, 155.
Axis, 298.
Azur (blason), 239.

Bacchus (Dionysios), 107.
Baguette, 51, 52.
Bahut, 221.
Balance, 126, 127.
Baldaquin, 354, 355.
Balustrade, 321, 403, 415.
Balustre, 111, 112, 287, 321, 354, 355, 433, 434.
Bambou, 315.
Bandeau d'imprimerie, 387 à 389, 445.
Bandeaux de vases grecs, 72 à 80.
Barbe (Sainte-), 220.
Barque, 13, 17, 23.
Base égyptienne, 9.
— persane ancienne, 36, 86.
— grecque, 47, 50, 52, 55, 58, 59, 85, 86.
— romaine, 92, 94, 98, 102, 104.
— moyen âge (1), 142, 144, 145.
— — (2), 165, 166, 168, 191 à 193, 252.
— arabe, 262.
— hindoue, 282.
— XVIe siècle, 320, 331.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 416.
Bassin plat, 227, 381.
— profond, 265.
Bâtons, 237.
Bâtons rompus, 209, 303.
Bec de chouette, 51.
Bélier, 15, 291.
Bénitier, 153.
Besans, 369, 370.
Bijouterie, 437.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Bijoux égyptiens, 23 à 25.
— étrusques et romains, 132, 133, 138.
— moyen âge, 229, 230.
— XVIe siècle, 378.
— XVIIIe siècle, 437.
Bœuf, 67, 72, 126, 127, 291.
Boîte de montre, 375, 436, 437.
Boîtier, 163, 235.
Bossage, 330.
Bonnet phrygien, 70.
Bouc ailé, 93.
Boucle de ceinturon, 129.
Boucles d'oreille, 23, 133.
Bouclier, 61, 112, 118, 127, 128, 202, 231, 358, 368, 370, 462, 463.
Bouddha, 279, 290, 291.
Bouquet de fleurs, 417, 437, 443, 455, 456.
— de feuilles, 381, 392, 405 à 408.
Bouteille, 295, 296.
Bracelet, 23, 134, 378.
Branche palmée, 119, 311, 355, 452, 453, 458, 462.
Brasier, 127, 128, 225.
Broche, 437.
Broderie, 33, 34, 152, 241, 242, 299, 312, 385, 386, 438 à 440.
Bronze, 32, 124 à 129, 226, 227, 291, 292, 301 à 305, 313, 315, 316, 373, 374, 433, 434.
Bucrane, 97, 111, 112, 115, 395, 403.
Buffet, 361.
Buire, 270, 380, 383.
Burette, 270, 271, 383.
Buste, ou corps imaginaire, 302, 370 à 374, 379, 384, 387 à 389, 395, 396, 407 à 409, 433, 434, 449, 453.

Cabinet, 415, 426.
Cabochon, 155, 228 à 231, 233.
Cachemire, 287.
Cadenas, 264, 265.
Cadre, 418, 420.
Caducée, 122, 301, 302, 306.
Caissons, 105.
Calice, 228, 435, 437.
Camaïeu, 338, 438.
Camée, 119, 120, 338, 339.
Canapé, 418, 420, 427.
Canards, 296, 298.
Canaux, 68, 94, 111, 299.
Candélabre, 111, 112, 124, 125, 138, 139, 302, 303, 373, 395, 419, 433, 434.
Canéphore, 53.
Cannelure, 36, 46 à 49, 52, 55, 90 à 92, 105, 106, 113, 124, 139, 324, 327, 328, 416.
Canthare, 73, 79, 80.
Cariatide, 50, 84, 356, 361, 376, 401, 402, 409, 415, 421, 422, 430, 431, 450.
Carquois, 113, 118, 358, 360, 365.
Carrelage, 209, 210, 253, 272, 379, 380.
Carte à jouer, 243, 244.
Cartel, 434, 436.
Cartocci, 250, 407, 412.
Cartouche, 206, 325, 354 à 359, 403, 408, 431 à 433, 435, 442 à 445, 448, 454.
Cartouche égyptien, 15.
Casque, 18 à 20, 60, 61, 66, 69, 70, 72, 75, 77, 111, 118, 119, 128, 129, 132, 160, 163, 208, 231, 242, 324, 358, 369 à 371, 412, 413, 416, 436, 442, 444.
Cassette, 376.
Cassolette, 348, 434, 435, 451.
Caulicoles, 91.
Cella, 8, 62, 63.
Céramique égyptienne, 20, 21.
— *assyrienne*, 34.
— *persane ancienne*, 37.
— *grecque*, 71 à 83.
— *étrusque et romaine*, 120 à 122.
— *moyen âge*, 209, 210, 253.
— *arabe et persane*, 270 à 272.
— *américaine*, 281.
— *chinoise*, 315, 316.
— *japonaise*, 311, 315, 316.
— *XVIe siècle*, 379 à 382.
— *XVIIe et XVIIIe siècles*, 437, 438.
Cérès (Demeter), 107, 114, 115.
Cerf, 72, 292, 336, 381, 396.
Chaire, 159, 219, 244, 245, 356.
Chaise, 33. 34, 107, 116, 118, 362, 426, 427.
Chambre, 244 à 246.
Châlit, 354, 355.
Chandelier (ou flambeau), 124, 125, 227, 293, 294, 433, 434.
Chape, 240.
Chapiteau égyptien, 9, 10, 25.
— persan ancien, 36.
— grec, 45 à 51, 53, 55, 59, 84.
— romain, 91, 92, 94, 98, 99, 101, 102, 104, 106, 135, 136, 142, 143,
— moyen âge (1), 147, 148, 151.
— — (2), 165 à 169, 186, 187, 188 à 190, 249.
— arabe, 261, 262.
— hindou, 282.
— japonais, 301.
— XVIe siècle, 321 à 324, 326 à 331, 356, 357, 359.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 415, 416, 418, 419, 420, 430, 448.
Char, 18, 33.
Chardon, 237.
Charnières, 220.
Charpente, 146, 151.
Chasse, 235.
Chasse-mouches, 33, 34, 37, 282.
Châsse, 230, 231.
Chasuble, 214, 215.
Cheminée, 244 à 246, 330, 332, 402, 416, 418, 420.
Chêne, 444, 449, 453, 458.
Chéneau, 46, 47, 54, 55, 82, 110, 327.
Chenet, 366, 367.
Cheou-lao, 290, 292.
Chérubin, 325, 331, 353, 354, 373, 374, 381, 382, 432 à 434.
Cheval, 18, 63, 69, 75, 77, 87, 119, 204, 284, 291.
Cheval marin (hippocampe), 115, 374, 410, 411.
Chevet (ou oreiller), 22, 308.
Chevron, 9, 18, 52.
Chèvrefeuille, 33, 275.
Chien, 16, 108, 291, 309, 336, 381, 390.
Chien de Fô, 289, 290, 295, 296, 307, 309.
Chimère, 111, 331, 348, 356, 357, 360, 364, 365, 371, 372.
Chinoiseries du XVIIIe siècle, 454, 455.
Chiton, 66.
Chlamyde, 66.
Choix des matériaux de composition, 318.
Chouette, 68 à 70, 335,
Christ, 100, 145, 152, 154, 155, 161, 196, 197, 199, 200, 204, 215, 226, 227, 231, 235, 236, 248, 353.
Chrysanthème, 297, 299, 315.
Ciboire, 228.
Ciel, 354, 355.
Cinq ordres, 400.
Ciste, 130.
Claire-voie, 182, 183.
Cléopatre, 19.
Clef, 364, 365, 431, 432.
Clerestory, 166.
Clocheton, 286, 313.
Coffre, 220, 221.
Coffret, 153, 368.
Coiffure égyptienne, 18 à 20.
— assyrienne, 30, 32, 33.
— persane ancienne, 37.
— grecque, 62 à 66, 68 à 72, 77, 80.
— étrusque et romaine, 97, 100, 107, 112, 116 à 119.
— moyen âge (1), 152, 153, 156, 161, 163.
— — (2), 197, 205, 207, 208, 235, 243 à 245.
— hindoue, 282 à 286.
— chinoise, 289, 297, 298.
— japonaise, 302, 307 à 309.
— XVIe siècle, 337, 338, 343.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 422, 423, 425, 441.
Collier, 23, 24, 134, 154, 379, 386, 436, 437.
Colonne égyptienne, 9 à 11.
— persane ancienne, 35, 36.
— grecque, 44 à 47, 55, 59.
— romaine, 90 à 93, 94, 98, 99, 101, 102, 104, 106.
— moyen âge (1), 142, 143, 145, 147, 148, 150, 151, 155.
— — (2), 165 à 169, 174.
— arabe, 261, 262, 276.
— hindoue, 282.
— chinoise, 288.
— japonaise, 300, 301.
— XVIe siècle, 320 à 322, 324, 326 à 328.
— XVIIe et XVIIIe siècles, 415, 448.
— torse, 415, 426.
Coloquinte, 39.
Coloration, 18, 211, 213 à 215, 253 à 256, 277, 278, 349, 350, 379 à 381, 438.
Colosses, 7, 8, 68, 69.
Commerce (Allégorie du), 430, 431.
Communication des ouvrages, 278.
Composite, 94, 98, 321, 324, 327, 331.
Composition de la statuaire, 410.
— *de l'orfèvrerie*, 412, 413.
— *des bijoux*, 25, 138.
— *des vases*, 87, 88, 315 à 317, 376, 377.
— *des voûtes et plafonds*, 339, 342, 344 à 347, 410, 411.
Comus, 420.
Conférences sur l'art décoratif, 461 à 463.
Congélations, 447, 448.
Conseils pour l'exécution des compositions décoratives, 88, 188, 278, 317, 318.
Conservation des œuvres d'art, 182.
Console, 321, 322, 401, 403, 416, 429.
— (meuble), 418, 420.
Construction égyptienne, 11, 25.
— *assyrienne et persane ancienne*, 40, 41.
— *grecque*, 84, 85.
— *romaine*, 102, 103, 105, 135, 136.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Construction moyen âge (1), 143, 147, 149, 151, 160.
— — (2), 164, à 166, 248, 254, 255.
— *hindoue*, 282, 283.
— *chinoise*, 288.
— *japonaise*, 300, 301.
Construction des ornements, 86, 87, 93 à 95, 121, 274, 276, 405 à 407.
Contraste, 459.
— simultané des couleurs, 255, 256.
Coq, 311, 312.
Coquille, 331, 450.
Corbeille (calathos), 9, 10, 49, 50.
— en tresses, 107, 417, 427, 455, 456.
— mystique, 114.
Corinthien grec, 49, 50, 84.
— romain, 91, 92, 94, 98, 101, 105, 106, 135, 136.
— XVI^e^ siècle, 320 à 322, 327 à 329, 344.
— XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, 316, 418.
Corne d'abondance, 119, 352, 388 à 390, 395, 396, 433, 434, 463.
Cornes, 68.
Costume civil et religieux égyptien, 8, 14 à 21.
— assyrien, 30, 32, 33.
— persan ancien, 37, 109.
— grec, 50, 53, 60 à 63, 65 à 69, 71, 72, 75, 77, 78, 81, 82, 87, 88, 109.
— étrusque, 96, 97.
— romain, 97, 105, 116 à 119, 128.
— moyen âge (1), 152, 153, 156.
— — (2), 163, 176, 205, 207, 208, 214, 215, 235, 243.
— persan, 268.
— hindou, 286.
— chinois, 297.
— japonais, 307, 318.
— XVI^e^ siècle, 324, 337, 338, 379, 383, 386, 393, 400.
— XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, 421, 422, 425, 441.
Costume militaire égyptien, 18.
— — assyrien, 30.
— — persan ancien, 37, 109.
— — grec, 60, 61, 109.
— — romain, 128.
— — moyen âge (1), 160.
— — — (2), 163, 204, 221, 242 à 245.
— — XVI^e^ siècle, 324, 338, 343, 348, 369, 413.
— — XVIII^e^ siècle, 428.
Coupe, 131, 132, 138, 379, 380, 403, 433, 434.
Coupole, 143, 146 à 152, 160, 168, 173, 174, 269, 320 à 322.
Couronne princière ou héraldique, 18 à 20, 152, 154, 156, 197, 199, 216, 229, 230, 238, 329, 333, 348, 355, 382, 390, 394, 431, 432.
Couronne végétale, 56, 108, 119, 332, 348, 394.
Courtepointe, 354, 355.
Couteau, 436 à 438.
Crabe, 69, 404.
Craquelé, 296, 298, 317.
Cratère, 67, 68, 72, 77.
Crémaillère, 225, 366, 367.
Créneaux, 179, 180, 375.
Crête, 231 à 233, 327, 329, 333.
Crochet, 188 à 190, 192, 193.
Croix, 154, 155, 231, 236, 250, 437.
— ansée, 16, 20, 24.
Crosse, 155, 156, 214, 228, 229.
Crossette, 453.
Cuiller, 22, 23, 363.
Cuirasse, 60, 61, 112, 117, 119, 128, 160, 204, 217, 324, 413, 428.
Cul-de-lampe, 332, 360, 419, 420, 450.
— pour terminer les pages, 387, 389, 445.
Culot, 332, 333, 347 à 349, 354 à 359, 387, 388, 395, 401, 403, 405 à 408, 445.
Cuvette, 435, 436.
Cyathe, 73.
Cybèle 375.
Cygne, 69.

Dais, 198, 200, 218, 219.
Dallage, 56, 209, 210, 253.
Dalle tumulaire, 176.
Dalmatique, 240.
Damasquinerie, 265, 371.
Damier, 11, 12, 209.
Dauphin, 69, 333, 356, 359, 375, 432, 434, 454.
Décor, 4.
Décorateur, 4.
Décoration égyptienne, 9 à 13, 25.
— *assyrienne*, 29, 41.
— *persane ancienne*, 37.
— *grecque*, 84.
— *romaine*, 106 à 109, 137 à 139.
— *moyen âge* (1), 160, 161.
— — (2), 210, 211, 244 à 246.
— *arabe*, 276.
— *chinoise*, 288, 289.
— *japonaise*, 300, 306, 311.
— *XVI^e^ siècle*, 410 à 413.
— *XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, 447 à 456.
Décoration des moulures du bois, 355 à 360.
Découpage des ornements, 262 à 264, 275, 277.
Dentelle, 385, 386.
Denticules, 49, 50, 55, 59, 91, 99, 102.
Dents de scie, 248.
Diagramme, 162, 248, 249, 263, 274, 275, 287.
Diane (Artémis), 114, 115, 136, 137, 343, 390, 395, 396.
Dielytria, 191.
Dieu à tête d'aigle, 32.
Dindon, 376.
Diptyque, 153.
Discobole, 63.
Disproportion des personnages, 18, 62, 196, 197, 282.
Dôme, 160, 173, 269, 284, 286, 313, 320 à 322, 375.
Dorique grec, 46, 47, 84.
— romain, 102 à 104 136.
— XVI^e^ siècle, 321, 322, 327.
Dossier, 218, 219.
Drageoir, 296, 297, 363.
Dragon ailé, 370.
— chinois, 290, 291.
Draperie pendante, 325, 347, 354, 355, 357, 360, 372, 401, 402, 417, 433, 441, 445.
Dressoir, 220, 245.
Dromos (avenue), 7.
Disque solaire, 7, 17, 24.
Dzijo, 301, 302, 306.
Écaille (Imbrication), 9, 55, 74, 231, 299, 383, 404, 446, 452, 458.
Échelle, 3, 18, 25, 26, 68, 85, 86, 88, 176, 248, 272, 348, 376, 452.
Échine, 46 à 48.
Écrevisse, 381.
Écriture chinoise et japonaise, 291, 317.
Écu, 206, 239, 325, 348, 349, 384, 394, 412.
Écusson, 355, 356, 358, 359, 452.
Égide, 120.
Éléphant, 240.
Émail des céramistes, 270 à 272, 379 à 381.
— *des orfèvres*, 23, 154, 155, 226 à 231, 233, 293, 294, 305, 412.
— *des peintres*, 272, 349 à 352.
— *en basse taille*, 352, 378.
Emploi des métaux, 307.
Encadrement ou entourage, 390, 392, 395, 396.
Enfant, 100, 356, 362, 363, 371, 373, 378, 384, 383, 387, 388, 391 à 393, 448, 449, 452 à 454.
Engobe, 81, 271.
Enroulement en cartouche, 357, 362, 369, 387, 389, 391, 392, 398.
Enseigne militaire, 112.
Enseignement du dessin, 445, 446.
Entablement, 45 à 47, 50, 91, 92, 94, 102, 105, 106, 320 à 322, 324, 327 à 330, 401, 415, 416, 448.
Entrée de serrure, 365, 367.
Entrelacs, 33, 67, 86, 157, 183, 209, 211, 238, 264, 265, 355, 383, 462.
Épée, 242, 243, 368 à 374, 462, 463.
Épervier, 23.
Épi, 181, 329, 333.
Épingle, 133.
Équilibre, 18, 138.
Érable, 185, 231.
Escargot, 388.
Esculape, 69.
Espérance (Allégorie de l'), 415.
Étampe, 223, 363.
Étoffe, 158, 240, 241, 243, 278, 286, 307.
Étreinte entre la structure et la décoration, 139, 251, 276, 318, 459.
Eurydice, 66.
Exèdre, 99.

Faïence, terre cuite, brique émaillée, 20, 21, 31, 34, 37, 71 à 83, 109, 110, 121, 122, 204, 205, 209, 210, 267, 269 à 272, 379 à 382, 437, 438.
Faisceau de licteur, 112, 358, 360, 430, 431.
Faune, 317, 412.
Faucille, 114.
Fauteuil, 21, 22, 158, 159, 266, 267, 418, 420, 427.
Fermail, 229.
Ferronnerie, 222 à 225, 264, 265, 363, à 368, 431 à 434.
Feuille d'acanthe dite d'olivier, 39, 187.
— d'eau, 49, 50, 115.
Fidélité (Allégorie de la), 415.
Figuier, 256, 257.
Filigrane, 134, 233.
Flacon, 383.
Flagellum, 16.
Flammes, 446.
Flèche, 169, 170, 365.
Fleur de lis, 210, 219, 220, 221, 227, 239, 253,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

329, 333, 353, 365, 366, 382, 389, 394, 422, 424, 435, 444, 445.
Fleuron, 184, 186, 194, 211 à 213, 224, 229, 236, 241, 248, 249, 254, 263 à 265, 274 à 276, 286, 287, 302, 304, 403, 405 à 408.
Fleuves, 390, 422, 424, 447, 448.
Flore, 161, 257, 286, 315, 413.
Flûte de Pan, 111.
Fong-Houang (Phénix), 288.
Fontaine, 320, 334, 337, 447, 448.
Fonte de fer, 368.
— *du bronze*, 201, 202, 292, 301 à 305, 368.
Flore (Allégorie de la), 323.
Formeret, 165, 211.
Forteresse, 18, 30.
Fortune (Allégorie de la), 393.
Fougère, 186 à 192, 193.
Foukousa, 312.
Fourchette, 363.
Fresque, 106.
Frise, 46, 47, 62, 63, 91 à 94, 102, 106, 327.
Frontispice, 387, 390, 392.
Fronton, 44, 46, 57, 61, 99, 106, 320 à 322, 327 à 329, 376, 448.

Gable, 181, 182, 192, 193, 198 à 200, 230, 231.
Gaine, 330, 361, 376, 387, 400 à 402, 409, 415.
Galathée, 120.
Garde de sabre, 307, 309.
Gargouille, 46, 252, 253.
Gazelle, 16.
Génie, 110, 111, 117, 118, 372, 273, 387, 388, 396, 400, 449, 453, 454, 458.
Génie décoratif, 93, 347, 348, 407, 408, 457.
Girouette, 181, 333.
Glace, 416.
Gland, 380, 401.
Globe, 422, 424.
Gobelet, 383, 437, 438.
Godron, 67, 88, 325, 360, 377, 382, 383, 403, 458.
Gorgerin, 46, 47.
Gorgone, 60, 114, 120.
Gourde, 296, 298.
Goût, 457.
Goutte, 46, 102, 355, 358, 454.
Goutière, 354, 355.
Grafitti, 348.
Gravure, 208, 306 à 308.
Grenade, 39.
Grenouille, 381.
Grecque (voyez méandre).
Griffe de base, 191.
— de lion, 111, 124 à 128, 159, 325, 348, 428.
Griffon égyptien, 23.
— grec, 46.
— romain, 93, 106, 112.
— byzantin, 153, 158.
— XVI^e^ siècle, 389, 396.
Grille, 223, 224, 431.
Grisaille, 212, 213.
Grotesques (arabesques), 104, 106, 137, 206, 216, 326, 331, 332, 342, 346 à 349, 370, 372, 395, 396, 402, 417, 430, 431, 445.
Grue, 302, 303, 307, 308.
Gueules (blason), 239.
Guirlande, 94, 97, 106, 108, 114, 115, 122, 123, 206, 324, 341, 342, 347 à 349, 356, 357, 362, 363, 365, 369, 373, 376, 377, 388, 391, 400, 401, 403, 404, 409, 419, 420, 428 à 430, 432, 434, 435, 441, 443, 444, 448, 449 à 454.
Guivre, 243, 244.

Hanap, 382.
Harnachement, 243, 244.
Harpe, 18, 19.
Hathor, 6, 17.
Hastier, 224.
Hélice, 49, 50, 91, 92, 94.
Hercule (Héraclès), 64, 66, 73, 376, 428, 432, 434.
Heurtoir, marteau de porte, 226, 265, 266, 366, 367, 374.
Hiéroglyphe, 6.
Huit Pa-Chen, 295 à 298.
Hydrie, 72 à 74, 87.
Hypogée, 6.
Hypostyle, 7, 9.

Idée, 314, 317, 458, 458.
Indienne, 286, 287.
Indra, 279, 282.
Interprétation des animaux, 42, 67, 69, 70, 72, 74, 75, 77, 87, 89, 100, 108, 115, 129, 130, 134, 153, 157, 158, 227, 240, 253, 284, 292, 303, 305, 309, 311, 381, 406.
— *de la plante ou de la fleur*, 62, 79, 106 à 108, 132, 185 à 193, 249, 250, 253, 256 à 258, 274, 275, 277, 315, 317, 455.
— *des poissons*, 107, 108, 299.
Ionique grec, 47, 48, 84.
— romain, 99, 101 à 104, 136.
— XVI^e^ siècle, 322, 328.
— XVIII^e^ siècle, 419, 420.
Iris, 185, 186, 315.
Isis, 9, 16, 17, 24.
Ivoire, 153, 163, 199, 200, 233 à 235, 299, 307 à 309, 313, 314.

Jacinthe, 275.
Jade, 290.
Jambière, 129, 413.
Janus, 119.
Jatte, 295, 296.
Jeunes artistes, 138.
Joaillerie, 437.
Joute, 163.
Junon (Hera), 114, 115.
Jupiter (Zeus), 91, 114, 115.
Justice (Allégorie de la), 291, 323, 450.

Kakemono, 305, 306.
Khakeron, 12.
Kipô, 305.
Klaft, 8, 15.
Kouan-non, 302.
Kouan-Yin, 289, 290.
Ky-lin (animal de bon augure), 288.

Lambrequin de casque, 250, 412, 436.
— de vase, 292, 298, 303, 305, 310, 438.
— en draperie, 439.
Lambris, 416.
— de porte, 416.
Lampe, 124, 125.
Landier, 225, 244, 245, 432, 434.
Lanterne, 300, 302, 304.
Lapin 291, 311, 312.
Lettres grecques, 56, 69.
— romaines, 108, 117, 119.
— moyen âge (1), 157.
— — (2), 207, 208, 236 à 239.
— Arabes, 261 à 264, 273.
— XVI^e^ siècle, 333, 337, 338, 352, 365, 383, 384, 387 à 393.
— XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, 422, 444.
— XIX^e^ siècle, 460.
Laque, 299, 309 à 311, 313, 461.
Larve, 113.
Laurier, 122, 132, 355, 449, 452, 458, 463.
Lékytos, 79.
Levrette, 323, 324.
Lézard, 381.
Lierre, 131, 132, 189, 403, 452, 453, 457, 458.
Lion, 15, 22, 23, 31, 32, 38, 40, 41, 68 à 70, 119, 176, 180, 210, 227, 239, 253, 263, 266, 323, 332, 333, 361, 365, 371, 383, 384, 394, 400, 401 à 403, 422, 424, 446.
Lionne, 15, 16, 44, 433, 434.
Lis, 39.
Lisse, 439, 440.
Lit, 33, 34, 59, 97, 244 à 246, 354 à 356, 426.
Litre, 210, 211.
Lotus, 10, 12 à 14, 21 à 23, 26, 33, 36, 37, 41, 76, 78, 249, 290, 298, 306, 307, 312.
Louve, 89, 117, 118.
Lyre, 70, 78, 112.

Mâchicoulis, 179, 180.
Makimono, 306.
Mandore, 20, 22, 23.
Manipule, 240, 241.
Manuscrit, 156, 157, 196, 236, 237, 278.
Mappa Circensis, 153.
Mariage, 306, 307.
Marli, 295 à 298.
Marque d'imprimeur, 388, 389, 392.
Mars (Arès), 91, 111, 114, 115, 354, 355, 358, 359, 376, 390, 392.
Mascaron, 325, 348, 354 à 358, 360 à 362, 364, 365, 369, 371 à 374, 376, 377, 381, 382, 384, 387 à 392, 394, 395, 401 à 404, 409, 416, 420, 428, 434, 445, 448, 449, 452, 462.
Masque, 60, 108, 111 à 113, 121.
Mastaba, 6.
Mât décoratif, 7.
Méandre , 9, 49, 56, 57, 75, 79, 82 à 84, 87, 88, 97, 108, 121, 155, 210, 211, 241, 242, 292, 293, 303, 305, 344.
Médailles et monnaies, 68 à 70, 119, 207, 208, 237, 238, 422, 424,
Médaillon, 206, 252, 323, 325, 327 à 329, 340, 348, 358, 359, 375 à 377, 384, 387 à 390, 395, 398, 401, 416, 417, 429 à 431, 448, 449, 451, 453, 454, 457, 458.
Menuiserie, 218, 219, 274, 353.
Mercure (Hermès), 66, 114, 115.
Métope, 46, 47, 60, 84.
Meuble à dossier, 357.
Minerve (Athéna), 45, 60, 61, 72, 75, 114, 115, 131, 132, 137, 376.
Miroir, 22, 107, 129, 130, 378, 426.
Miséricorde, 218, 219.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Mitre, 16 à 19, 30, 33, 37, 238, 241.
Mobilier, 21, 22, 219 à 221, 224, 225, 244 à 246, 266, 267, 288, 289, 300, 326, 327, 402, 426.
Modillon, 91, 92, 105.
Momie, 6, 8.
Mosaïque, 56, 86, 108, 109, 145, 149, 152, 216.
Muflier, 189.
Muses, 343.
Musique (Allégorie de la), 291.

Naïade, 447, 448.
Naos, 8, 45.
Nattes, 9.
Naturalisme, réalisme, 176, 201, 207, 252, 313, 314, 317, 410.
Navire, 239.
Nécessité de savoir dessiner la figure humaine, 413.
Nef, 375.
Nélumbo, 284, 286, 290, 296, 298, 306, 307, 312.
Nephtys, 24.
Neptune (Poseidon), 114, 115, 334, 374, 375, 435, 437.
Nérée, 72, 73.
Netzké, 307 à 309, 314.
Niche, 181, 202 à 205, 320 à 324, 327 à 329, 344, 415, 447, 448.
Nielles, 395 à 397.
Nimbe, 100, 152, 154, 156, 161, 196, 200, 204, 205, 213, 214 à 217, 231, 233, 235, 237, 238, 302, 306, 352.
Nuit (Allégorie de la), 336.
Nymphe, 65, 336, 337, 343, 395, 396, 459.
— de Fontainebleau, 381.

Obba, 73.
Obélisque, 7, 117 118, 320, 390.
Œillet, 271, 272, 275.
Œnoché, 73, 403, 404.
Ogival, 164.
Ogive, 164.
Oiseau, 13, 22, 80, 82, 133, 157, 158, 176, 187, 200, 210, 211, 229, 230, 232, 237, 275, 286, 287, 315, 347, 405.
Oliphant, 242, 243.
Opisthodome, 45.
Ombilic, 380.
Or, 277, 278.
Orfèvrerie, 23, 24, 25, 132, 133, 138, 154 à 156, 229, 230 à 232, 272, 281, 375 à 377, 412, 413, 435 à 437.
Organisation du travail, 247, 248, 256, 460.
Ornement égyptien, 26.
— *assyrien*, 41.
— *grec*, 87.
— *romain*, 138.
— *moyen âge* (1), 161.
— — (2), 249, 250.
— *arabe et persan*, 274, 275.
— *hindou, chinois et japonais*, 311 à 314.
— XVI^e *siècle*, 412.
— XVII^e et XVIII^e *siècles*, 448 à 456.
Ornemaniste, ornementiste, 4.
Ornementation, 4.
Orphée, 66, 100.
Osiris, 16.
Ossements, 177, 323, 325.
Ostensoir, 228, 230, 255.
Ours, 407.
Ove, 4, 47, 50, 51, 54, 67, 68, 81, 83, 84, 86, 92 à 94, 102, 110, 122, 206, 403, 404, 435.

Palmes, 270, 271, 276, 277, 287, 441, 443, 444.
Palmette, 30, 32, 33, 37, 41, 47 à 49, 51, 53 à 57, 59, 67, 72 à 80, 82, 84, 86, 88, 96, 111, 121, 122, 136, 233, 249, 332, 333, 357, 360, 362, 364, 370, 372, 409, 426, 427, 429, 445, 452, 463.
Panneau, 355 à 357.
Paon, 158, 452.
Papillons, 298.
Papyrus, 12 à 14, 22, 26.
Parasol, 33, 34, 36.
Parchemins repliés, 220.
Patère, 94.
Pavot, 13.
Pêcher, 298, 299.
Pedum, 16.
Pégase, 462, 463.
Peinture égyptienne, 18, 25, 26.
— *grecque*, 70.
— *étrusque et romaine*, 96, 100, 106 à 108, 137.
— *moyen âge* (1), 152, 162, 168, 174, 175.
— *moyen âge* (2), 210, 211, 214 à 218.
— *persane*, 269, 270.
— *américaine*, 281.
— *chinoise*, 289, 290, 313.
— *japonaise*, 313.
— XVI^e *siècle*, 339 à 347, 400 à 411.
— XVII^e *et* XVIII^e *siècles*, 423 à 426, 457.
Pélican, 385, 386.
Pelle, 432, 434.
Pendeloque, 378.
Pendentif, 147 à 151, 339, 341.
Pendule, horloge, 374, 375, 434, 436.
Penture, 222.
Père Éternel, 199, 200, 216, 237, 353.
Perles, 47, 50, 51, 86, 92 à 94, 250, 252, 253, 449.
Perroquet, 389.
Persée, 60.
Perspective, 314.
Phylactère, 234, 235, 237, 379, 383, 386, 390, 391, 394.
Piécettes, 51, 427.
Pied-de-biche, 433, 434.
Pierreries, 437, 438.
Pincette, 432, 434.
Pirogue, 310, 311.
Pirouettes, 51, 86, 250, 252.
Pitong, cornet à pinceaux, 295, 296.
Plafond, 108, 276, 410, 411, 450, 454.
Plantain, 188.
Plaque de cheminée, 330, 332, 416.
Plat, 131, 156, 288, 291, 295 à 298, 350, 351.
Plinthe, 53.
Plombs, 226.
Poids, 31.
Pois de senteur, 238.
Poissons, 23, 107, 108.
Polygones étoilés, 264, 266, 274, 385, 386.
Pomme de cèdre, 39.
— de pin, 325, 404.
Poncis, 121, 287.
Pondération, 198.
Porcelaine, 263, 288, 290, 293 à 299, 311, 312, 315 à 317.
Porc-épic, 394.
Portrait, 424, 425.
Postes, 21, 88, 94.
Pot, 211, 212.
Potiche, 311, 312.
Pourpre, 38.
Poule, 291.
Pou-Tai, 290.
Prisonniers, 21.
Prix de l'arbalète, 229, 230.
Profil, 46, 47, 51, 52, 85, 86, 251, 252.
Pronaos, 8, 45.
Proportions du corps humain, 85, 387 à 389.
Prudence (Allégorie de la), 323, 415, 450.
Prunier, 315.
Pschent, 19.
Puissance (Allégorie de la), 291.
Pylône, 7.
Pyramide, 6.

Quadrige, 68, 69.
Quatre-feuilles, 226, 231.

Raccord d'angle de moulure, 51, 93, 355, 359, 360, 379.
Raccord sincère, 275, 276.
Racines, 305.
Rais de cœur, 4, 50, 51, 84, 86, 92 à 94, 136, 250, 252, 253.
Raisin, 31, 39, 68, 434, 436.
Rame, 336.
Rampe, 419, 420, 431, 432.
Rapport, 287.
Rapport des fonds avec les ornements, 87, 284, 382, 395 à 398.
Rat, 291.
Recourbée enroulée, 11.
Reliquaire, 227, 228, 230, 231, 255.
Reliure, 397, 398, 445, 446.
Renommée (Allégorie de la), 450.
Renoncule, 270, 271.
Renversement alternatif, 76.
Représentation en géométral, 3.
— en perspectif, 3.
Réseau d'hexagones, 292, 303, 304.
— de quadrille, 20, 21, 209, 243, 266, 292, 305, 416, 452.
Réseaux divers, 385, 386.
Retable, 155, 235, 236.
Retorcimento, 383.
Rhyton, 72.
Richesse (Allégorie de la), 430, 431.
Rinceau, 3, 55, 84, 86, 87, 93, 108, 125, 136, 138, 184, 185, 194, 211, 213, 232, 233, 237, 241, 250, 253, 265, 266, 302, 304, 309, 311, 347, 348, 351, 354 à 356, 358, 359, 365, 369 à 372, 405 à 408, 412, 417, 428 à 430, 432, 436, 439, 440, 442, 445, 446, 448, 451 à 457, 460, 461.
Rocaille, 418 à 420, 435, 437, 443, 444, 452.
Rochers, 298, 315.
Rome personnifiée, 117, 118.
Rosace, 12, 29, 33, 37, 53, 92, 93, 97, 110, 111, 133, 134, 138, 144, 185, 218, 219, 249,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

332, 354, 355, 358, 359, 403, 405 à 409, 416, 427, 428, 445, 453, 457.
Rose, 275, 286, 287, 456.
Roseau, 453.
Rotonde, 146.
Ruban, 94, 114, 115, 332, 358, 378, 379, 388, 396, 453, 463.
Rudentures, 9, 52, 86.

Sabre, 286, 307, 308.
Saisons (Allégorie des), 430, 431.
Salamandre, 325, 329, 394.
Salière, 375, 381.
Sanglier, 291, 336.
Sarcophage, 6, 7, 38, 39, 97, 98, 145, 176, 177, 324.
Saturne, 114, 115.
Satyre, 116, 117, 336, 377, 433, 434, 451.
Scarabée, 23, 24.
Sceptre, 118, 237, 291, 337.
— consulaire, 153.
Schenti, 8, 13, 14, 16, 17, 20 à 23.
Seau à rafraîchir, 435, 437.
Secos, 8, 45.
Sekhet, 15.
Serge, 439.
Serpent, 118, 120, 291, 311, 312, 372, 378, 381, 403, 434, 436.
Serpents à ailes de chauve-souris, 114.
Serrure, 219, 223.
Seuil sculpté, 29, 33.
Sgraffito, 347, 348.
Siège honorifique, 126, 127.
Signe Cheou (longévité), 291, 296, 298.
— Fô (allégorie du bonheur), 295, 296, 298.
Silène, 107.
Sirène, 378, 435, 437.
Si-Wang-Mou, 298.
Singe, 291.
Smaltes, 56.
Soleil, 422, 424.
Soufflet, 362.
Source, 422, 423.
Speos, 8.
Sphère céleste, 114, 118.
Sphinx, 6, 14, 15.
— féminin, 114, 115, 347, 348, 372, 373, 376, 390, 417, 448, 449, 452.
Spirale, 12, 52, 72, 87, 88.
Stalactites, 259, 261, 262, 269, 276.
Stalle, 178, 218, 219, 352, 353.
Stamnos, 72, 73.
Statuaire égyptienne, 14 à 19, 25, 26.
— *assyrienne*, 29 à 33.
— *persane ancienne*, 37.
— *grecque*, 60 à 66, 69, 71, 84.
— *romaine*, 115 à 120.
Statuaire moyen âge (1), 145, 153.
— — (2), 196 à 209, 252, 253.
— *arabe*, 263.
— *persane*, 269, 270.
— *hindoue*, 280, 282 à 284.
— *américaine*, 281.
— *chinoise*, 289 à 292.
— *japonaise*, 279, 301, 302.
— *du* XVI^e^ *siècle*, 335 à 337, 400, 409, 410.
— *des* XVII^e^ *et* XVIII^e^ *siècles*, 421 à 423,
Statue équestre, 128, 129, 204.
Stèle, 6, 30, 55 à 57, 60, 79, 88, 96, 97, 301.
Strigile, 97, 98.
Structure des meubles, 218, 219, 254, 429.
Stylisation, 13, 26, 79, 185, 188, 189, 191 à 193, 257, 258, 277.
Sucrier, 435, 437.
Sujets de composition, 88, 138, 162, 258, 278, 317, 410, 413, 457.
Superposition des motifs, 262, 275, 307, 317, 360, 409.
Symétrie, 198, 314, 327.
Syringe, 6.

Tabatière, 295, 299, 307, 309.
Table, 34, 244, 245, 360, 361, 403, 426, 429.
Tailloir, abaque, 9, 10, 11, 46, 49, 50, 51, 91, 188, 190, 191, 282.
Talent (Allégorie du), 291.
Talon, 51, 92.
Tapisserie, 439 à 443, 451.
Tasse, 122, 316.
Taureau ailé à figure humaine, 29.
Tempérance (Allégorie de la), 323.
Terme, 358, 420, 421.
Terre cuite, 81 à 83, 109, 110, 267.
Tête de bélier, 111, 114.
— de bœuf, 94.
— de Chimère, 126.
Théologie (Allégorie de la), 340, 342.
Thésée, 62.
Thétis, 459.
Tiare, 237, 353.
Tigre, 291.
Tœnie, bande, 46, 47.
Tombeau, mausolée, monument funéraire, 38, 56 à 59, 96 à 100, 176 à 178, 323 à 325, 335, 336, 421, 423.
Torche, 114, 379.
Tore, 51.
Torsade, 250, 252.
Tortue, 302.
Toscan, 136, 137, 447, 448.
Traité de composition, 290, 315.
Transept, 144, 146, 166, 174.
Travail manuel, 317, 318, 459 à 461.
Trèfle, 92, 93.
Trépied, 45, 46, 113, 126, 127, 348, 432, 434.
Tresse, 9, 47, 403.
Triforium, 166.
Triglyphe, 46, 47, 62, 84, 94, 102, 355.
Trinité, 353.
Triptyque, 182, 234, 235, 245, 353.
Triton, 72, 73, 347, 380, 396, 435, 437.
Tritonide, 56.
Trophée militaire, 358, 377, 390, 396, 454.
Trône, 114, 115.
Trumeau (architecture), 169.
— (décoration), 418, 420.
Tourelle, 181, 375.
Tulipe, 275.
Type ethnographique égyptien, 8, 25.
— grec, 84.

Urœus, 15, 17 à 19, 24.
Urne funéraire, 325, 337.
— répandant de l'eau, 336, 422, 424, 453.

Vairé, 394.
Vase, 20, 21, 34, 48, 67, 68, 72 à 81, 86, 88, 110, 115, 120, 121, 122, 263, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 311, 312, 315, 316, 376, 377, 380, 382, 383, 403, 404, 412, 417, 437, 448, 450, 452 à 454, 458.
Vasque, 334.
Vautour, 19, 20.
Velours, 427.
Vénus, 9, 63, 64, 66, 69, 114, 115, 350, 410, 411.
Verre, 461.
Verrerie, 122, 123, 156, 299, 382, 383, 437, 438.
Verrou, 365.
Vertu (Allégorie de la), 348, 349, 377.
Vesta (Hestia), 90, 91, 94, 95, 114, 115.
Victoire (Allégorie de la), 354, 355.
Vierge (sainte), 196, 199, 205, 214, 215 à 217, 231, 234, 235, 237, 238, 248, 351, 352.
Vigne, 21, 31, 67, 68, 100, 113, 123, 131, 132, 434, 436.
Vitrail, 175, 212 à 215, 254, 255, 348, 349.
Volute, 47 à 49, 84, 87, 88, 94, 97, 102, 419, 420.
Voussoir, 165, 248.
Voûte, 103, 105, 164, 165, 168, 172, 339 à 341, 344, 346, 347, 410, 411, 417 à 419.
Vulcain, 459.

Xylix, 72.
Xylographie, 209, 387.

Zodiaque, 114, 115, 291.

ERRATA

Page 11, note 1, ligne 9, *au lieu de* (fig. 273), *lisez* (fig. 279).
Page 24, colonne 1, ligne 25, *au lieu de* (fig. 2 et 4), *lisez* (fig. 2 et 3).
Page 84, colonne 1, ligne 11, *au lieu de* le netteté, *lisez* la netteté.
Page 177, colonne 1, ligne 36, *au lieu de* sous lequel, *lisez* sur lequel.
Page 215, colonne 1, ligne 22, *au lieu de* (fig. 550), *lisez* (fig. 548).
Page 324, colonne 1, ligne 7, *au lieu de* lionne, *lisez* levrette.
Page 324, colonne 2, lignes 2 et 3, *au lieu de* d'Hieronimo Basso, cardinal de Recanati, neveu de Jules II, *lisez* d'Ascanio Sforza.
Page 373, colonne 2, ligne 4, *au lieu de* il y en a quatre rangées dans le chœur, *lisez* il y en a deux placés devant l'autel de saint Bruno.
Page 381, colonne 1, ligne 27, *au lieu de* de masques, de satyres, *lisez* de masques de satyres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

TABLE DES OUVRAGES A CONSULTER

Bibliothèque de l'art décoratif et industriel.

Art (L') pour tous, encyclopédie de l'art décoratif et industriel. Directeur: E. Reiber. — Par an, 12 numéros, 96 estampes avec blanc au verso, 26 volumes parus.

Architecture du V^e^ *au* XVII^e^ *siècle*, sculpture, peinture, mosaïque, ferronnerie, etc., par Gailhabaud. 4 vol. in-folio, 401 planches et texte.

Architecture et décoration turques au XV^e^ *siècle*, par Léon Parvillée, 50 planches gravées ou en couleur avec texte.

Armes et armures, 60 planches.

Art antique de la Perse, par M. Dieulafoy. 5 livraisons grand in-4°, nombreux dessins, 100 planches tirées à part.

Art arabe, par Prisse d'Avesnes. 3 vol. de planches et 1 vol. de texte : 200 planches, dont 137 chromos, 39 lithographies, 22 gravures en taille-douce, 2 héliogravures.

Art russe, ses origines, son histoire, son avenir, par Viollet-le-Duc. 1 vol. in-8° de 272 pages, avec 97 bois gravés, 14 gravures en taille-douce et 18 chromos.

Arts arabes, architecture, menuiserie, bronzes, enduits, pavements, vitraux, etc., par J. Bourgoin. Texte et 92 planches gravées ou en chromo.

Bronzes d'art, 114 planches.

Céramique, Faïences et Émaux, 110 planches, dont 26 en couleur.

Céramique, Verrerie et Vases, 70 planches, dont 4 en couleur.

Chapelles de Notre-Dame de Paris (Peintures murales), par Maurice Ouradou. In-folio, 62 planches en couleur et texte descriptif.

Château de Heidelberg, par Pfnor. 2^e^ édition. 1 vol in-folio. 24 planches gravées sur cuivre et texte.

Compositions et dessins de Viollet-le-Duc, publiés sous le patronage de l'œuvre du maître, 100 planches.

Costumes, 80 planches.

Costumes de guerre, du IX^e^ au XVII^e^ siècle, 36 planches in-folio en photoglyptie et notice.

Décorations extérieures, 68 planches.

Décorations intérieures, 120 planches.

Décorations intérieures de Jean Bérain, 30 planches in-folio.

Décorations peintes, 60 planches en couleur.

Dictionnaire de l'Architecture française, du XI^e^ *au* XVI^e^ *siècle*, par Viollet-le-Duc. 10 vol. in-8°, 3,745 gravures sur bois.

Dictionnaire des termes employés dans la construction, connaissance et emploi des matériaux, outillage, application, législation, par P. Chabat. 4 vol. grand in-8° de 600 pages chacun, 3,500 gravures.

Dictionnaire du Mobilier, de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par Viollet-le-Duc. 6 vol. in-8°, 2,103 gravures et 43 chromos.

Édifices de Rome moderne, par P. Letarouilly. 3 vol. gr. in-folio, 355 planches gravées.

Entretiens sur l'Architecture, par Viollet-le-Duc. 2 vol. in-8° illustrés et atlas de 38 planches.

Étoffes, 65 planches, dont 23 en couleur.

Ferronnerie d'art, 60 planches.

Figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, par Heuzey, 60 planches et table explicative.

Fragments d'Architecture, Égypte, Grèce, Rome, Moyen âge, Renaissance, temps modernes, par P. Chabat, 60 planches.

Histoire des Arts industriels, Moyen âge et Renaissance, par Labarte. 3 vol. in-4°, avec 81 planches et 65 vignettes intercalées.

Histoire des origines et de la formation des ordres grecs, par Chipiez. 1 vol. in-4°, texte et 166 figures, dont 32 tirées à part.

Meubles d'art, 90 planches.

Meubles, par Du Cerceau, héliogravure Baldus, 52 planches in-folio.

Monographie de la cathédrale d'Orvieto, par Benois, Resanoff et Krakau. 1 vol. de 30 planches in-folio, dont 11 chromos, 19 planches gravées et texte.

Monuments de Pise au Moyen âge, par Rohault de Fleury. 1 vol. illustré de figures, avec atlas de 66 planches gravées sur cuivre.

Monuments modernes de la Perse, par Coste, 71 planches grand in-folio gravées ou en couleur, avec texte illustré de bois gravés.

Musée de Peinture et de Sculpture des collections publiques et particulières de l'Europe, par René et Louis Ménard. 10 vol in-18, 1,172 gravures au trait par Réveil.

Œuvre de Jean Goujon, par Réveil. 1 vol., 88 planches gravées et texte.

Orfèvrerie, 110 planches.

Ornements divers, 125 planches.

Palais, châteaux, hôtels et maisons de France, par Sauvageot. 4 vol. petit in-folio, 297 planches avec texte historique et explicati illustré.

Palais de Fontainebleau, par Pfnor. 2 vol. de 150 planches, dont 5 chromos.

Peinture (La) décorative en France, du XI^e^ *au* XVI^e^ *siècle*, par Gélis-Didot et Laffillée. 50 planches in-folio en chromolithographie et texte explicatif illustré.

Porcelaine de Chine, par Du Sartel. 250 pages de texte illustré et 32 planches, dont 18 chromos.

Proportions du corps humain, d'après les plus belles figures de l'antiquité, par Audran. 1 vol. in-folio et 30 planches gravées e texte.

Renaissance monumentale en France, de Charles VII à Louis XIV par A. Berty. 2 vol. grand in-4°, 100 planches et texte historique e descriptif.

Sainte-Chapelle de Paris, histoire et description, par Decloux e Doury. 1 vol. in-folio, 5 planches gravées, 20 chromos et texte.

Sculpture, bois et ivoire, 90 planches.

Sculpture, pierre et marbre, 90 planches.

Sculpture française, par A. de Baudot et Mieusement. 120 planches un texte illustré et une carte de la France par Écoles.

Vases de Du Cerceau, 27 héliogravures par Baldus.

Vatican et Saint-Pierre de Rome, par Letarouilly. 2 vol. in foli grand colombier, 264 planches, dont 24 chromos.

Vie privée des anciens. Égypte, Asie, Grèce, Rome, par R. Ménard et Cl. Sauvageot. 4 vol. in-8° (2483 pages de texte illustrées d 3007 vignettes).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -