

741  
6(1)

COURS RATIONNEL  
DE DESSIN

A L'USAGE

DES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES

—  
DESSIN D'ORNEMENT  
—



# COURS RATIONNEL DE DESSIN

A L'USAGE

DES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES

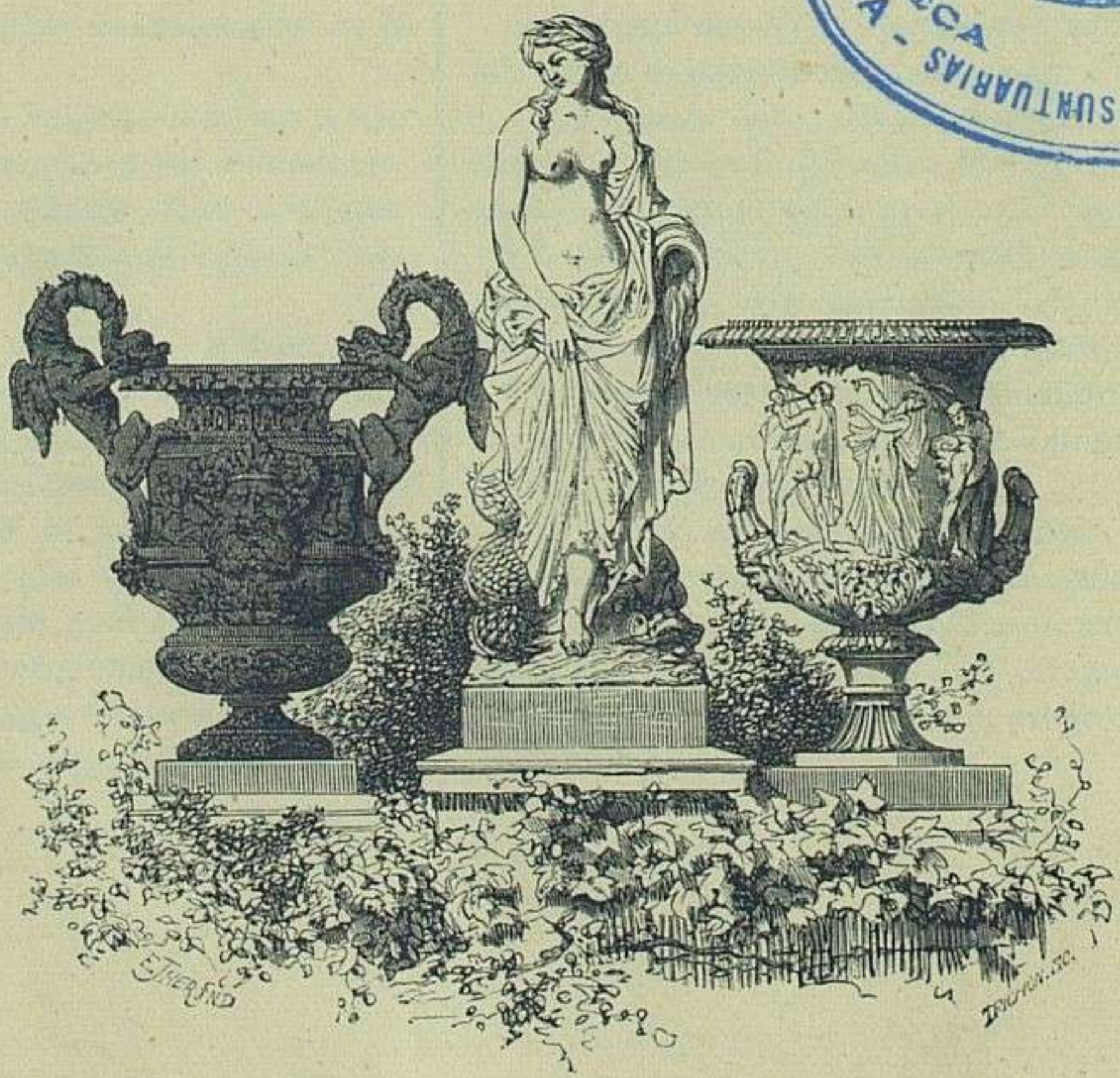
PAR

L. D'HENRIET

DESSIN D'ORNEMENT

OUVRAGE CONTENANT 192 FIGURES INTERCALÉES DANS LE TEXTE  
ET UN ALBUM DE 46 MODÈLES LITHOGRAPHIÉS  
CRAYONNAGE  
ÉLÉMENTS ET PRINCIPES DE L'ORNEMENT. — LES ARTS ET L'ORNEMENTATION  
DANS L'ANTIQUITÉ ET AUX GRANDES ÉPOQUES  
DE L'HISTOIRE DE FRANCE

TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C<sup>ie</sup>

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1878

COLECCION NACIONAL DE MONEDAS  
DE BRASIL

MONEDA NACIONAL DE BRASIL

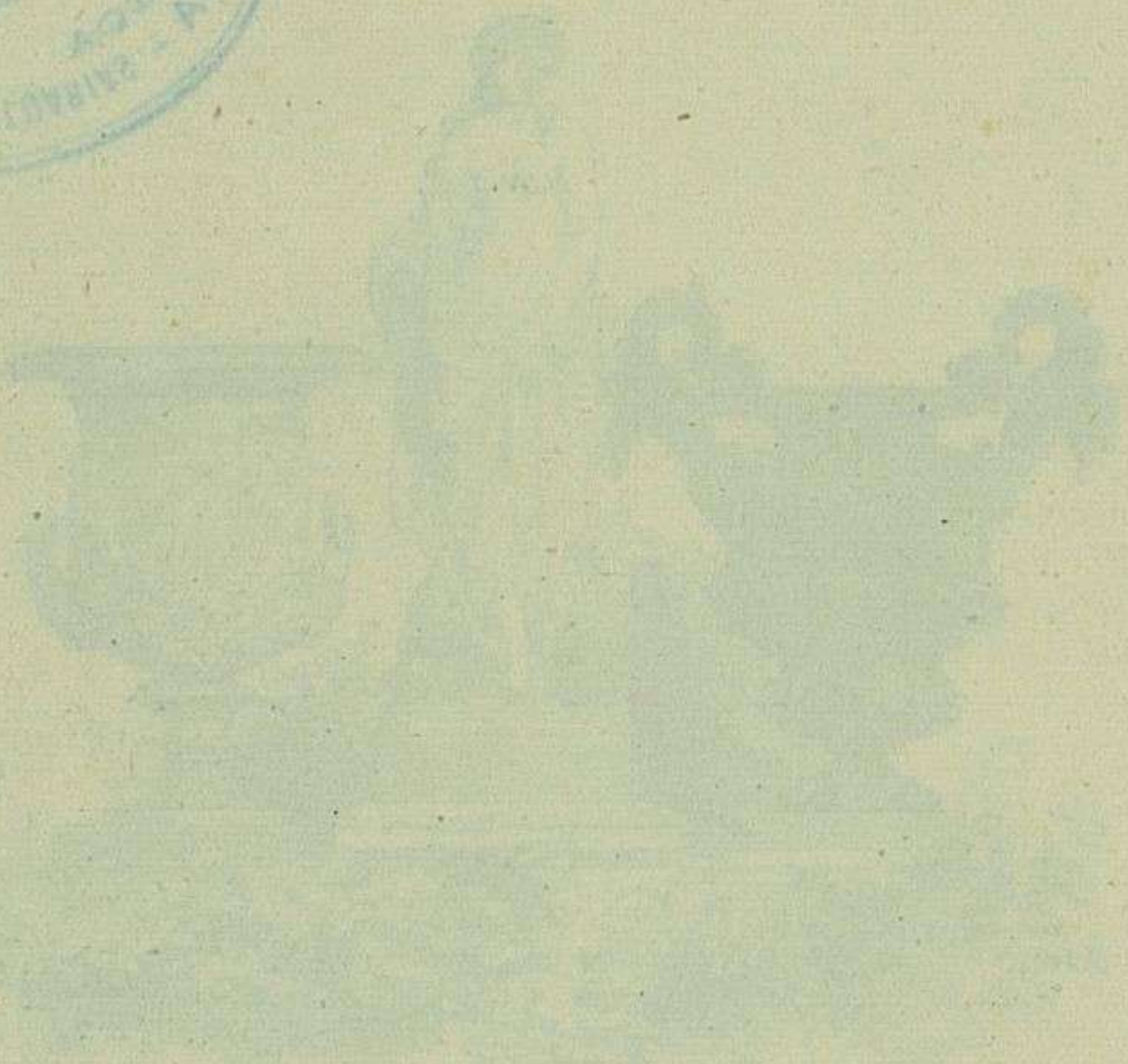
1000000

MONEDA NACIONAL DE BRASIL

MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL  
MONEDA NACIONAL DE BRASIL



1000000



1000000

MONEDA NACIONAL DE BRASIL

1000000

R. 15.000



## AVANT-PROPOS

---

La troisième partie de notre Cours rationnel de dessin est consacrée à l'ornement ; nous expliquons en quelques lignes les motifs de l'étendue que nous avons cru devoir donner à cette dernière partie.

Le programme un peu sommaire qui a admis le dessin dans les écoles ne spécifie pas d'une manière précise les matières qui doivent y être traitées. L'ornement est-il seulement un accessoire, en même temps qu'un exercice complémentaire et en quelque sorte supérieur du dessin linéaire ? Nous ne le croyons pas, bien qu'il ait été ainsi compris par la presque totalité des ouvrages qui s'en occupent. Son but est autre, suivant nous ; il assouplit la main par la pratique d'un crayonnage exécuté largement ; il habitue les yeux à la mesure, à la concordance, à l'harmonie des lignes, et ouvre enfin l'esprit à une première connaissance de la beauté dans la forme.

Telle est, sans doute, sa principale raison d'être dans l'enseignement élémentaire ; son rôle est modeste peut-être ; mais son objectif est élevé et porte au delà de l'école ; ici seulement se présente une très-réelle difficulté.

Dans l'état actuel, les maîtres font défaut et ne sont pas préparés à cet enseignement ; quelques rares professeurs, artistes ou dessinateurs de profession, sont absolument insuffisants pour répondre aux nécessités créées par le programme ; ils se réservent d'ailleurs aux écoles spéciales ou supérieures ; enfin, des méthodes pour former des maîtres, il n'en existe pas à proprement parler.

Nous ne voulons pas exagérer les graves inconvénients qui résultent de cette pénurie dans les

moyens d'exécution, et nous ajouterons même qu'il ne nous paraît pas plus indispensable d'être artiste pour enseigner les rudiments du dessin que d'être calligraphe pour apprendre l'écriture ; mais encore faut-il que le maître soit suffisamment renseigné pour être apte à développer une leçon.

Voilà pourquoi il importe qu'il trouve résumées dans un ouvrage élémentaire des notions suffisantes sur l'ornement, ses principes, son rôle et ses applications ; nous avons donc donné avec les éléments nécessaires à l'enseignement proprement dit, un tableau rapide du mouvement de l'ornementation, aux époques caractéristiques de l'art et de notre histoire nationale.

L'ornement complète notre cours dont chacune des parties, tout en se reliant au plan général, présente un tout parfaitement distinct.

LE DESSIN D'IMITATION, ou représentation des corps tels qu'ils se présentent à nos yeux, c'est l'exposé et l'application des notions pratiques de perspective qui forment la première théorie de l'art et en quelque sorte une petite grammaire du dessin.

LE DESSIN LINÉAIRE, représentation exacte, mais conventionnelle des lignes, des surfaces et des solides, ce sont les éléments de l'écriture industrielle.

LE DESSIN D'ORNEMENT, représentation des formes harmonieusement disposées, est la première initiation à l'intelligence du beau.

J'ai essayé de présenter clairement les notions nécessaires, de les grouper d'une manière méthodique, et je serais heureux d'avoir aidé à rendre abordable à tous une étude et un enseignement qui sont trop restés jusqu'ici le privilège d'un trop petit nombre.

---

# THE UNIVERSITY OF CHICAGO

## ADVANT-PROPOS

The University of Chicago is a leading center of research and learning in the United States. It is a place where the highest quality of education and scholarship are pursued. The University is committed to the advancement of knowledge and the development of the individual. It is a place where the best minds from all over the world come to study and work. The University is a place of intellectual freedom and open inquiry. It is a place where the past is studied and the future is imagined. The University is a place where the best of our society is gathered together. It is a place where the best of our country is being made.

The University of Chicago is a leading center of research and learning in the United States. It is a place where the highest quality of education and scholarship are pursued. The University is committed to the advancement of knowledge and the development of the individual. It is a place where the best minds from all over the world come to study and work. The University is a place of intellectual freedom and open inquiry. It is a place where the past is studied and the future is imagined. The University is a place where the best of our society is gathered together. It is a place where the best of our country is being made.

# TABLE DES MATIÈRES.

	Nos.	Pages.
<b>Instruments et accessoires.</b> — Le tableau noir. — Craie.....	1-3	1-2
Carton à dessiner. — Papier à dessiner. — Crayons de mine de plomb. — Crayons noirs. — Fusain. — Choix du crayon. — Gomme et canif.....	4-10	2-10
<b>Tenue, esquisse, ombres, crayonnage.</b> — Position du carton, du corps, du modèle et de la copie.....	11	4
Mise en place, esquisse. — Traits de force. — Relief et modelé. — Ébauche des ombres. — Ombre et effet. — Crayonnage en général. — Crayonnage spécial à l'ornement. — Mode de fixation du crayon. — Par quel genre de crayon doit-on commencer ?.....	12-34	4-13
<b>Le dessin d'imitation et le dessin d'ornement.</b> — <b>Déformations perspectives.</b> — <b>Enseignement.</b> — Le dessin d'ornement. — Le dessin d'ornement est un dessin d'imitation.....	35-36	14-15
Principes du dessin d'imitation. — Causes des déformations visuelles. — Emploi du crayon pour les études d'ornement.....	37-39	15-18
Enseignement oral. — Inconvénients du modèle lithographié.....	40-41	18-19
<b>Sources et principes de l'ornement.</b> — Les sources de l'ornement. — Divisions dans la décoration. — Ornaments empruntés aux lignes et aux figures géométriques. — Ornaments empruntés à la végétation ou inspirés par elle. — Ornaments empruntés à des sources diverses.....	42-47	20-24
Principes de l'ornementation. — La répétition. — L'alternance. — La symétrie. — La progression. — La confusion et la complication.....	48-53	24-28
<b>Principes essentiels de l'architecture.</b> — L'architecture au début des sociétés.....	54	29
Lois primordiales de la construction. — Influence des trois dimensions. — Prédominance de la profondeur. — Prédominance de la largeur. — Prédominance de la hauteur. — Équilibre des trois dimensions. — Influence des pleins et des vides..	55-61	39-34
<b>Inde. — Asie Mineure. — Chine. — Egypte.</b> — Influence des peuples de l'Asie Mineure sur les arts modernes.....	62	35-35
Les premiers édifices. — Inde. — Mèdes, Perses, Assyriens. — Chine. — Égypte.....	63-71	35-45
<b>L'art en Grèce.</b> — Art en Grèce. — Monuments pélasgiques.....	72-73	46-49
Naissance de l'architecture grecque. — Harmonie de l'architecture grecque. — Caractère des ordres adoptés par les Grecs. — Ordre dorique. — Le Parthénon. — Ordre ionique. — Ordre corinthien. — Ornementation.....	74-80	49-55
La grande Grèce.....	81	55
Orfèvrerie grecque.....	82-83	55-56
<b>Art romain.</b> — Caractère de l'architecture romaine primitive. — Arts et industries étrusques. — Influence des Grecs sur les Romains.....	84-86	57-58
Architecture romaine. — Arcs de triomphe. — Colisée. — Thermes. — Panthéon. — Colonnes votives.....	87-92	58-64
Orfèvrerie romaine.....	93-94	64-65
<b>Ordres d'architecture.</b> — Éléments des ordres.....	95	66-67
Ordre toscan. — Ordre dorique. — Ordre ionique. — Ordre corinthien. — Ordre composite.....	96-100	67-72
<b>Gaule indépendante.</b> — Premières habitations des Gaulois. — Monuments druidiques.....	101-102	73-76
Caractère des Gaulois. — Industries dans la Gaule. — Aptitudes des Gaulois pour les arts ; goût de la parure. — Colonies grecques dans la Gaule ; fondation de Marseille. — Premières conquêtes romaines dans le midi de la Gaule. — Chute de la nationalité gauloise.....	103-109	76-82
<b>Époque Gallo-Romaine.</b> — Effets de la conquête romaine. — Caractère de l'architecture gallo-romaine. — Chaussées, ponts et aqueducs.....	110-113	83-85

	Nos	Pages.
Transformations des mœurs gauloises. — Arcs de triomphe. — Temples. — Amphithéâtres, arènes. — Thermes, habitations privées, œuvres d'art.....	114-118	85-90
Difficulté de reconnaître la provenance des œuvres gallo-romaines.....	119	90-91
<b>Époque mérovingienne.</b> — Chute de la puissance romaine en Gaule. Établissement des barbares. — Destruction des monuments gallo-romains.....	121-123	92-95
Premières constructions barbares. — Les Wisigoths dans le midi de la Gaule. — Dagobert et saint Éloi. — Résidence des rois Francs. — Barbarie de la période Mérovingienne.....	124-128	95-98
Basiliques. — Ornementation.....	129-131	98-101
<b>Époque carlovingienne.</b> — France carlovingienne. — Charlemagne. — Monuments élevés par Charlemagne. — Naissance de la nationalité française.....	132-136	102-105
Ravages des Normands et origine de l'architecture militaire. — Constructions de la période carlovingienne.....	137-158	105-106
Ornementation. — Enluminure des manuscrits.....	139-140	106-109
Style byzantin, et son influence sur le midi de la France.....	142	109-113
<b>Période romane.</b> — Mouvement architectural du onzième siècle. — Style roman. — Les moines constructeurs. — Cluny. — Cîteaux.....	142-143	114-116
Principes de l'architecture romane. — Caractère de l'architecture. — Colonnes. — Ornementation. — Monuments romans.....	144-148	116-124
Peinture murale. — Vitraux. — Orfèvrerie. — Tissus décoratifs.....	149-150	124-127
La misère au onzième siècle. — Châteaux forts.....	151-153	127-129
<b>Période ogivale ou gothique.</b> — Caractère des arts au moyen âge. — Module architectural. — Origine de l'ogive.....	154-156	130-133
L'architecture aux mains des laïques.....	157	133-136
Disposition des églises. — Arcs-boutants. — Ornementation au treizième siècle. — Piliers. Colonnes. Chapiteaux. Voûtes. Contre-forts. Pinacles. Fenêtres. Roses.....	158-160	136-143
Ornementation au quatorzième siècle.....	161	140-142
Ornementation au quinzième siècle. — Églises gothiques les plus remarquables. — Sculpture et images religieuses.....	161-164	142-147
Costumes. Bijoux. Parures. — Luxe des équipements militaires. — Mobilier....	165-168	147-157
<b>Renaissance.</b> — Mouvement de l'architecture du moyen âge. — Ce qu'on entend par le mot de Renaissance.....	169-170	151-152
Habitation, privées du quatorzième siècle au seizième. — Origine de la Renaissance. — Transition. — Le château de Chambord.....	171-173	152-157
Renaissance française. — La statuaire au seizième siècle. — Palais de Fontainebleau. — Pierre Lescot et le Louvre. — Les Tuileries.....	174-178	157-164
Ornementation dans la parure. — Mobilier. — Céramique.....	179-181	164-169
Style Louis XIII.....	182-183	169-172
<b>Époque de Louis XIV.</b> — Décadence de la Renaissance française. — Caractère général du style Louis XIV. — Architecture religieuse du dix-septième siècle. Dôme des Invalides. — Colonnade du Louvre. — Versailles. Trianon. Marly. — Ornementation du style Louis XIV.....	184-190	173-180
Mobilier. — Orfèvrerie. — Tapisseries. Les Gobelins. Aubusson. Beauvais. — Tissus décoratifs. — Costumes.....	191-194	180-185
<b>Époque de Louis XV et de Louis XVI. — XIX<sup>e</sup> siècle.</b> — Caractère de l'ornementation du style Louis XV. — Mobilier. Parure.....	195-196	186-188
Architecture au dix-huitième siècle.....	197	188-192
Ornementation du style Louis XVI. — Mobilier. Porcelaines. Parure.....	198	192-195
<b>Tendances de l'art au dix-neuvième siècle.</b> — La Madeleine, l'Arc de Triomphe, le nouvel Opéra.....	201-202	196-200

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

# COURS RATIONNEL DE DESSIN

A L'USAGE

DES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES

DESSIN D'ORNEMENT

## PREMIÈRE PARTIE

NOTIONS GÉNÉRALES

### CHAPITRE I

INSTRUMENTS ET ACCESSOIRES

Le tableau noir. — Craie. — Carton à dessiner. — Papier à dessiner. — Crayons de mine de plomb. — Crayons noirs. — Fusain. — Choix du crayon. — Gomme et canif.

1. L'enseignement du dessin d'ornement n'exige qu'un petit nombre d'instruments.

Pour le maître, il suffit d'avoir de la craie et quelques grands tableaux noirs; pour l'élève, il faut: un carton, du papier à dessin, des crayons de mine de plomb et des crayons noirs, du fusain, de la gomme à effacer, enfin un canif en bon état.

Le dessin d'ornement, devant être exécuté à main levée, n'exige ni règle, ni compas, ni instrument de précision d'aucune espèce.

2. Le **tableau noir** peut être en bois noirci ou en toile tendue sur un châssis; les dimensions n'ont rien d'absolu; mais il est nécessaire qu'il y en ait un pour les explications du maître et plusieurs autres pour les exercices des élèves; ceux qui servent pour le dessin linéaire peuvent être parfaitement utilisés pour le dessin d'ornement; les mesures linéaires et les rapporteurs dessinés sur les bords ou sur les angles pourront même servir comme renseignement visuel; mais on défendra l'emploi des instruments qui, en transformant le dessin à main levée en des-

sin mathématique ou de précision, iraient à l'encontre du but proposé. La largeur du tableau est choisie arbitrairement; cependant on calcule qu'un élève pour se mouvoir librement doit occuper un espace de 0<sup>m</sup>,80, de telle sorte que la largeur sera portée à 0<sup>m</sup>,80, 1<sup>m</sup>,60, 2<sup>m</sup>,40 environ, suivant que le tableau sera destiné à 1, 2 ou 3 élèves.

Le chevalet sera proportionné au tableau pour la force et pour la grandeur.

3. La **craie** se vend en petits bâtons prismatiques de 8 à 10 centimètres de longueur. On peut la tenir à la main, ou mieux, l'emmancher dans de solides porte-crayons.

La craie est un calcaire blanc, formé par un nombre incalculable d'animaux microscopiques (les infusoires); elle se trouve en bancs d'une grande épaisseur dans la Picardie et la Champagne; cette dernière lui doit la stérilité de quelques-unes de ses parties.

La bonne craie est suffisamment résistante, douce au toucher, et ne contient pas de veines dures qui rayent le tableau sans laisser d'autre trace qu'une ligne blanche peu

visible, quoiqu'elle ait creusé la surface du tableau.

4. Le **carton à dessiner** sert à deux fins : pendant l'étude, l'élève dessine dessus ; après l'étude, il y renferme les papiers et les modèles.

On remarquera que la feuille de papier à dessin ne doit pas reposer directement sur le carton, mais sur cinq ou six feuilles de papier ordinaire bien souple, sans plis ni ondulations ; cet appui sert de coussin et, en amortissant le coup de crayon, rend le trait plus doux et plus moelleux.

L'élève se munit également d'une autre feuille de papier à laquelle on donne le nom de *sous-main* ; elle se pose sur la copie en cours d'exécution, de manière à empêcher que le mouvement et le frottement de la main n'étendent le crayon et ne salissent le papier à dessiner.

5. Le **papier à dessin** est plus épais que le papier écolier ordinaire ; autrement il ne résisterait pas aux retouches successives, et ne garderait même pas une surface régulièrement plane sous la pression des traits de force.

On en fabrique de divers formats : *grand-aigle* (1<sup>m</sup>,40 sur 0<sup>m</sup>,72) ; *demi-grand-aigle* (0<sup>m</sup>,72 sur 0<sup>m</sup>,57) ; *quart grand-aigle* (0<sup>m</sup>,57 sur 0<sup>m</sup>,38) ; *huitième grand-aigle* (0<sup>m</sup>,38 sur 0<sup>m</sup>,29) ; *colombier* (0<sup>m</sup>,90 sur 0<sup>m</sup>,65) ; *raisin* (0<sup>m</sup>,65 sur 0<sup>m</sup>,50) ; *demi-raisin* (0<sup>m</sup>,50 sur 0<sup>m</sup>,35) ; *quart raisin* (0<sup>m</sup>,35 sur 0<sup>m</sup>,25) ; *carré* (0<sup>m</sup>,65 sur 0<sup>m</sup>,45).

On le choisira non glacé et légèrement grainé ou vergé ; les meilleurs sont fabriqués à la main. Les marques Canson et Whatmann, que nous avons recommandées pour le dessin linéaire, sont certainement excellentes, le grain un peu gros et les aspérités de la surface ne seraient pas pour nous un inconvénient, car ils s'opposent à un crayonnage trop fin, l'objectif de l'élève et celui que les dessinateurs flétrissent du nom de *léché* ; mais la pâte extrêmement ferme en est un peu dure pour le crayon noir, et nous préférons un papier à dessin plus commun connu sous le nom de *papier Ingres*, du nom du maître qui l'a mis en honneur.

Ce papier se vend bon marché ; il est le plus souvent teinté, et la gamme des tons en est assez étendue ; il convient parfaitement au crayon noir, car la surface en est suffisamment *grainée* et la pâte extrêmement souple.

Il conviendrait moins au crayon de mine de plomb dont les tons sont plus gris et ressortiraient insuffisamment sur le fond du papier ; lorsqu'on emploiera ce dernier crayon, on choisira donc un papier très-légèrement teinté ou, si l'on veut, du papier blanc.

Rappelons ici que les teintes du papier sont absolument arbitraires. On peut copier sur pa-

pier blanc un modèle exécuté sur papier teinté et *vice versa* ; la teinte du papier n'a qu'un seul but ; permettre une exécution plus facile et plus rapide en ménageant une transition entre le blanc et le noir, c'est-à-dire entre la lumière et l'ombre : elle sert quelquefois aussi à accuser plus énergiquement le relief à l'aide du crayon blanc appliqué sur les surfaces les plus vivement éclairées.

6. Les **crayons de mine de plomb** sont bons quand la mine en est solide et douce sans être cassante et qu'elle ne renferme pas des particules pierreuses qui rayent le papier et s'opposent à l'égalité des ombres ; ils sont généralement en bois de cèdre ; ceux dont la mine est enveloppée de bois blanc se taillent difficilement et sont pour la plupart de qualité inférieure.

Les crayons de mine de plomb sont marqués des n<sup>os</sup> 1 à 4 ; le n<sup>o</sup> 1 est le plus tendre ; le n<sup>o</sup> 4, le plus dur, ne sert guère qu'aux tracés géométriques de dessin linéaire <sup>1</sup>.

Les crayons considérés généralement comme les meilleurs sont vendus sous les marques Faber, Conté et Gilbert.

7. Le **crayon noir**, dit **Conté**, du nom de son inventeur <sup>2</sup>, se vend en petites baguettes prismatiques et porte trois numéros ; mais, contrairement à ce que nous avons dit pour le crayon de mine de plomb, le n<sup>o</sup> 1 est le plus dur ; comme ces crayons n'ont qu'une longueur de 6 centimètres environ, on les emmanche dans des porte-crayons en cuivre où ils sont fixés par deux anneaux mobiles.

Il serait difficile de tailler ces crayons comme ceux de mine de plomb, c'est-à-dire de haut en bas ; voici comment on procède : on prend dans la main gauche le porte-crayon maintenu entre le pouce et les trois derniers doigts, la pointe du crayon appuyée sur le deuxième doigt, et on taille en allant toujours de la pointe au corps du crayon. Avec un peu d'habitude, on obtient une pointe assez fine, qu'il convient d'ailleurs d'arrondir avant l'emploi sur un papier à gros grain.

8. Le **fusain** est un arbrisseau qui vient naturellement le long des haies ; réduit en

<sup>1</sup> Les crayons de mine de plomb sont fabriqués avec de petits prismes débités à la scie dans des plaques de plombagine, sorte de charbon pur, qui, malgré son nom, ne contient pas la moindre parcelle de plomb ; pour en faire varier la dureté, on y mélange de l'argile, procédé qui permet d'utiliser les rognures après qu'elles ont été pulvérisées.

<sup>2</sup> Conté vivait dans la deuxième moitié du dernier siècle ; il mourut en 1805 ; il se livra à l'étude des sciences au point de vue surtout de leurs applications industrielles ; il s'occupa de la direction des ballons, à l'époque où on voulait les utiliser à la guerre ; envoyé en Égypte comme commandant des aérostiers, il s'y rendit utile par une activité infatigable, et sut créer des fabriques de toute sorte pour l'armée qui manquait de tout.

charbon, il sert à tracer des esquisses légères qui disparaissent avec la plus grande facilité, quand on les frotte avec le revers d'une peau de gant, ou qu'on les fouette légèrement avec un mouchoir.

On s'en sert fréquemment pour les ébauches d'ornement, quand le dessin est exécuté au crayon noir, parce que ce dernier crayon s'efface assez difficilement; mais dans les copies exécutées au crayon de mine de plomb on peut adopter pour l'esquisse ce même crayon manié fort légèrement.

9. **Choix du crayon.** — Les deux crayons ne sont pas employés indifféremment; le crayon noir est très-certainement le meilleur, mais il ne se prête pas également à tous les genres de dessin. On le choisira toutes les fois que le modèle présentera des traits larges, des noirs vigoureux et des ombres massées; la mine de plomb donne des teintes grises qui miroitent à l'œil comme des reflets métalliques; mais ces tons brillants conviennent aux dessins qui ne présentent que des ombres plus douces, entrecoupées de points éclairés. Toutes les fois que le sujet comportera des traits fins et délicats, on sera amené à se servir de la mine de plomb qui est moins cassante, s'aiguise mieux et se prête facilement au fini des détails.

La mine de plomb laisse sur le papier une trace onctueuse sur laquelle le crayon noir ne marque plus, ou tout au moins ne marque que fort irrégulièrement; il en résulte que l'on ne peut superposer des traits de crayon noir sur une première ombre à la mine de plomb, tandis que, au contraire, on pourrait sans difficulté superposer le crayon de mine de plomb sur le crayon noir.

Mais il convient de ne pas mélanger les

deux crayons qui diffèrent de mode d'emploi, de ton et d'intensité de noir.

10. Le **caoutchouc** ou **gomme élastique** est d'un mauvais emploi dans le dessin, parce qu'il laisse sur le papier une trace huileuse. On fait usage maintenant pour le crayon de mine de plomb d'une gomme préparée qui efface le crayon par frottement, comme la première, mais sans avoir d'autre inconvénient que celui de pelucher lentement le papier par le fait même du frottement.

La gomme à effacer l'encre ne vaut rien pour le crayon, parce qu'elle gratte comme le ferait un grattoir ordinaire en acier, plus lentement seulement et d'une manière plus régulière; on reconnaît sa qualité à une certaine souplesse qu'elle doit toujours conserver; celles qui sont dures sont d'un mauvais emploi; la marque Faber est la meilleure à notre connaissance.

Le crayon noir s'enlève à l'aide de boulettes de mie de pain bien rassis; on en frotte le crayon comme on le ferait avec de la gomme; mais l'effaçage n'est jamais complet.

De tous les procédés qui effacent plus ou moins le crayon, il n'en est pas un seul de réellement bon, et ils ont tous l'inconvénient d'altérer le grain du papier, de laisser une trace à sa surface, et de s'opposer ainsi à la régularité et à la pureté du trait; on s'en servira donc avec une extrême modération; ajoutons que chaque élève doit être muni d'un **CANIF** à lame solide avec une petite pierre à aiguiser. Sans un bon canif bien aiguisé, il est impossible de bien tailler un crayon; le crayon noir, il est vrai, n'exige pas de pointe fine; en revanche, la pâte en est dure à la taille; elle use rapidement la lame qui, par suite, doit être assez fréquemment aiguisée.



## CHAPITRE II

## TENUE, ESQUISSE, OMBRES, CRAYONNAGE

Position du carton, du corps, du modèle et de la copie. — Mise en place, esquisse. — Traits de force. — Relief et modelé. — Ébauche des ombres. — Ombre et effet. — Crayonnage en général. — Crayonnage spécial à l'ornement. — Mode de fixation du crayon. — Par quel genre de crayon doit-on commencer? — PL. 1 à 10.

Nous donnerons d'abord quelques avis sur la tenue du carton, du modèle et de l'élève. Nous ne ferons guère que répéter ici, en les modifiant légèrement pour les adapter plus spécialement à l'étude de l'ornement, ce que nous avons dit à ce sujet dans la première partie de notre cours rationnel de dessin (le dessin d'imitation).

11. **Position du carton.** — On recommandera à l'élève de tenir son carton incliné légèrement, l'extrémité haute appuyée sur le bord d'une table, la partie basse reposant sur les genoux. La main gauche maintient à la

fois sur le carton la feuille de papier qui sert à la copie et le sous-main qui garantit les parties sur lesquelles on ne dessine pas.

12. **Position du corps.** — L'élève doit prendre une position facile; toute gêne alourdit la main et fatigue l'attention; le corps et la tête seront un peu rejetés en arrière de manière à embrasser autant que possible d'un seul coup d'œil et le modèle et la copie.

La position de la main qui dessine est à peu près celle qu'on lui donne pour l'écriture; la voici (fig. 1).

Cependant il est bon de remarquer que si

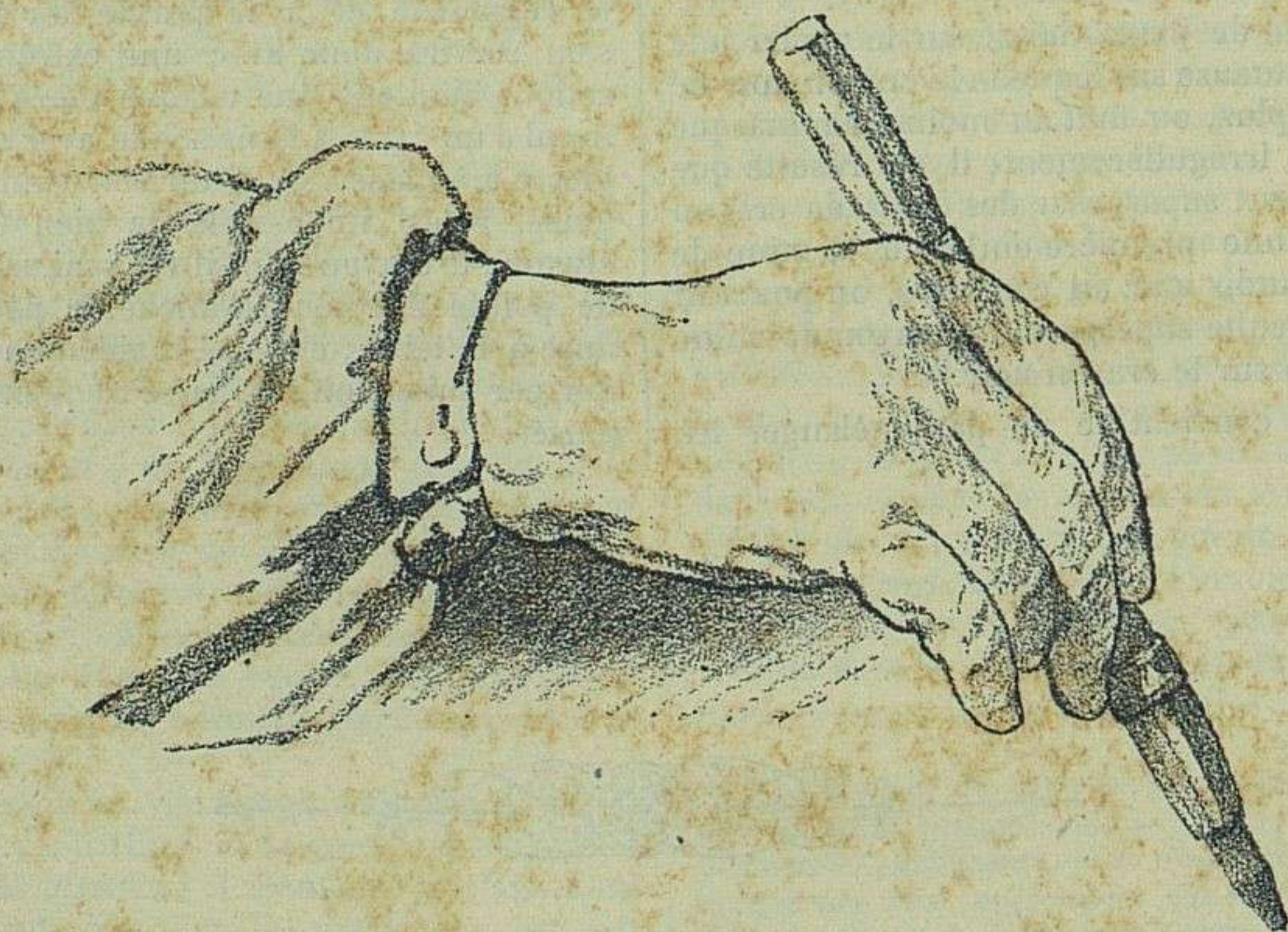


Fig. 1. — Tenue de la main.

la position de la plume est à peu près constante chez une même personne, il n'en est pas tout à fait de même pour le crayon dont la position se modifie suivant les effets qu'on veut obtenir. En général, on peut dire que le crayon sera d'autant plus couché et sa pointe d'autant plus éloignée de l'extrémité des doigts que les traits et les ombres à exécuter doivent être plus larges et plus légers.

13. **Position du modèle et de la copie.** — On place souvent les modèles à côté et à gauche du dessinateur; cette position est défectueuse, parce qu'elle fausse plus ou moins les proportions relatives du modèle et de la copie.

Nous avons vu dans les notions usuelles de perspective que, suivant telle ou telle position, une surface subit ou ne subit pas de déformation. Les surfaces placées verticalement



devant un spectateur sont dans ce dernier cas. C'est pour cela que dans les écoles spéciales de dessin, les modèles sont fixés sur des cadres verticaux placés directement en face de chaque élève, et disposés de manière à en permettre facilement le changement.

Il faut éviter de tourner le papier, quelle que soit d'ailleurs la difficulté qu'on éprouve à exécuter un trait droit ou circulaire; cette recommandation est basée non sur une stérile discipline d'école, mais sur une nécessité pratique.

En effet, pour bien copier, il faut comparer, et la comparaison n'est réellement possible qu'à la condition que modèle et copie se présenteront dans le même sens; or s'il est facile à la rigueur de déplacer un modèle lithographié pour le mettre dans une position qui conviendrait à la copie, il n'en est pas de même des objets que nous aurons à dessiner par la suite, et il est nécessaire d'habituer la main à dessiner dans tous les sens; c'est là très-certainement une gêne; mais c'est une gêne utile et qu'il importe de ne pas esquiver dès le début.

**14. Nécessité de se mettre à une certaine distance pour comparer le modèle et la copie.** — L'œil ne peut embrasser qu'une étendue limitée; mais cette étendue augmente avec l'éloignement; à quelques pas, nous ne pouvons voir un arbre de la racine au sommet; éloignons-nous, et ce n'est plus l'arbre seul, mais la plaine et la montagne que nous embrassons d'un seul regard.

D'autre part, nous avons vu qu'un objet apparaît sous une forme différente, chaque fois qu'il change de position par rapport à l'observateur, ou que l'observateur change de position par rapport à lui.

Pour que le dessinateur puisse comparer exactement la copie à l'original, il faut donc qu'il embrasse d'un seul coup d'œil et le modèle et la copie, et on admet généralement qu'il faut se tenir à une distance de trois mètres pour voir sans fatigue une surface d'un mètre.

Il n'est pas toujours possible au dessinateur de garder cette distance relative; mais dans ce cas, il doit de temps en temps prendre une reculée suffisante pour faire les comparaisons et juger des effets.

En tout cas le maître veillera à ce que l'élève n'ait pas la tête trop rapprochée de sa copie: cette position, en fatiguant la vue, ne permet de percevoir les détails qu'aux dépens de l'ensemble.

**15. L'esquisse.** — Avant de commencer une copie, l'élève regardera attentivement le modèle, pour en bien saisir les masses principales et le mouvement général des lignes qu'il comparera à des lignes connues. Les arêtes de la feuille de papier peuvent être

considérées comme des horizontales et des verticales, et servent ainsi de premier terme de comparaison.

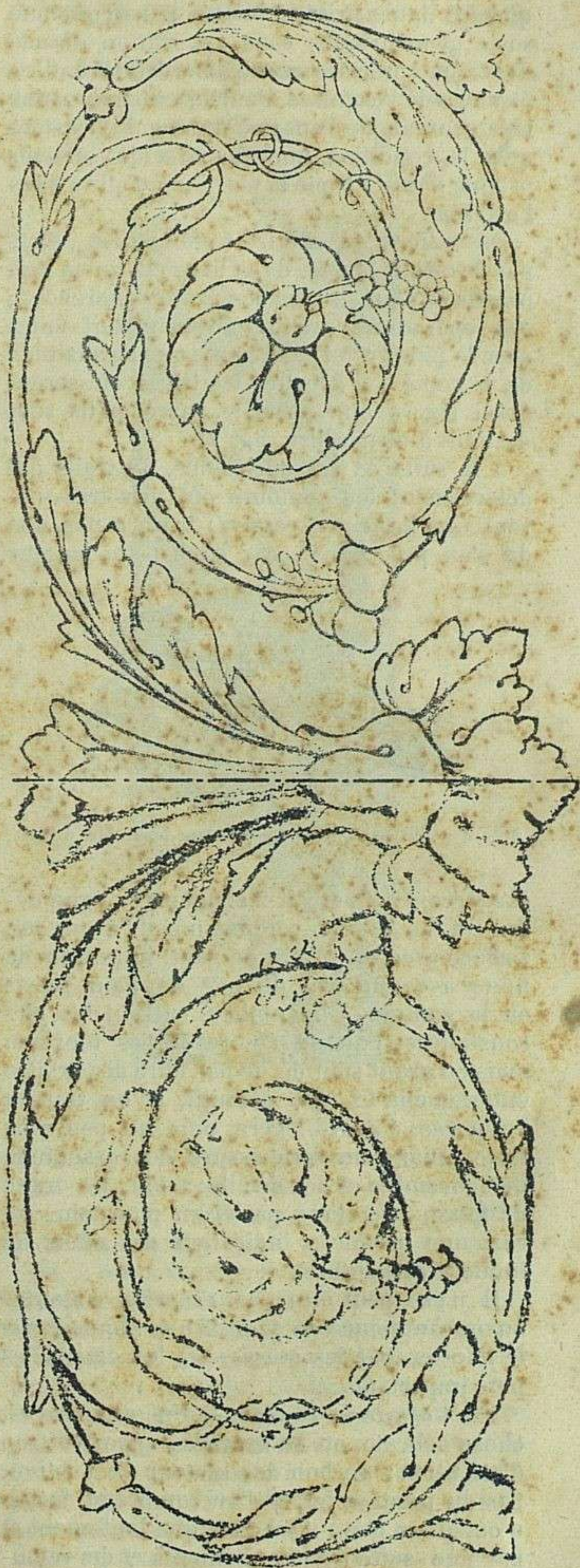


Fig. 2. — Ébauche au fusain. — Esquisse sans traits de force.

Cet examen attentif a pour but de per-

mettre de reporter sur la copie des lignes sommaires qui expriment des masses semblables à celles du modèle ; ce ne sont d'abord que des lignes brisées, des figures en quelque sorte géométriques sans application directe des formes précises ; mais, dans cette première ébauche de l'esquisse, l'œil doit retrouver une idée générale de l'ensemble, ce qui n'existera qu'à la condition que chacune des masses prenne dans la copie la position qu'elle a dans l'original.

On indique ensuite les contours des objets par des traits légers, dans lesquels on se rapproche de plus en plus des formes cherchées ; ces opérations préliminaires seront faites avec le plus grand soin, parce que l'exactitude de la copie en dépend ; les traits en seront aussi légers que possible, parce qu'ils sont destinés à disparaître (fig. 2).

A la suite de ces opérations, les traits qui déterminent les contours ont pris très-souvent une largeur excessive ; il n'y a pas lieu de s'en préoccuper, car dans cette largeur

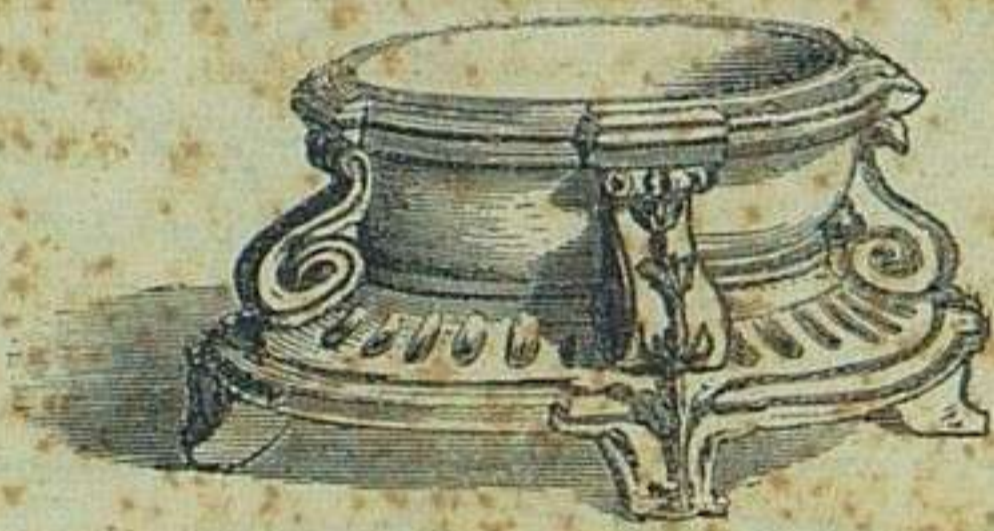


Fig. 3. — Disposition des ombres dans les solides évidés.

exagérée, l'œil perçoit facilement la ligne définitive. Le fusain, comme nous l'avons vu, s'efface avec un revers de gant, le crayon de mine avec un peu de mie de pain rassis ou la gomme. On emploie, suivant les circonstances, l'un ou l'autre de ces moyens, mais en ayant soin de ne pas faire disparaître entièrement le trait primitif, et on tracera l'esquisse, d'abord légère, puis un peu plus forte, quand on sera assuré de l'exactitude de l'ensemble et des détails ; enfin, les traits de force, dont nous parlerons plus loin, seront une première indication des effets de lumière et d'ombre.

Il n'est peut-être pas superflu d'ajouter qu'on commence en général une esquisse par le haut et par les masses ou les détails les plus importants.

**16. Calque et report.** — Une esquisse est chose délicate, on ne saurait y apporter trop d'attention ; un bon dessinateur ne l'obtient pas du premier jet, et l'on comprend facilement qu'un élève n'y arrive que lentement et par une suite de tâtonnements et de retouches ; il en résulte que le papier est souvent fatigué ; la gomme, la mie de pain usent et graissent le papier, qui devient pelucheux ou luisant : dans le premier cas le crayon s'ac-

croche aux petites aspérités du papier et donne des ombres dures, mêlées de points trop noirs ; dans le second, le crayon ne prend pas ou prend inégalement et sèchement.

Pour éviter cet inconvénient, l'élève se borne souvent à faire une esquisse d'une exactitude insuffisante, afin de ne pas fatiguer le papier. Il y a un moyen qui nous semble bien préférable, c'est, l'esquisse une fois terminée, de la calquer et de la reporter sur une nouvelle feuille de papier. Chacun connaît cette opération ; bornons-nous donc à dire qu'on se sert à cet effet de papier préparé à la mine de plomb ou à la sanguine ; le côté préparé est appliqué directement sur la nouvelle feuille de papier ; le dessin mis par-dessus, on passe sur tous les traits avec un crayon dur ; comme ce report s'efface très-facilement, on le repasse au crayon ordinaire, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut.

Le papier préparé peut servir fort longtemps.

N'oublions pas enfin que *calquer n'est pas dessiner*, et que s'il est permis à l'élève de reporter, au moyen du décalque, une esquisse faite par lui, *il doit être absolument interdit dans une école de calquer un modèle pour éviter d'en faire l'esquisse.*

**17. Les traits de force.** — On appelle ainsi des lignes plus vigoureuses, partant plus larges et d'un noir plus intense, qui sont tracées sur les arêtes séparant les faces éclairées des faces dans l'ombre. Nous en voyons un exemple sur l'ornement dessiné dans la figure 4. Les traits de force sont tracés sur les arêtes inférieures, parce que la lumière est supposée au-dessus, et à gauche, parce que cette lumière est placée à droite.

Les traits de force s'appliquent à peu près à tous les genres de dessin, et on les emploie aussi bien dans le dessin linéaire que dans le dessin d'imitation ; on les retrouve même dans les objets figurés en projection où ils ont parfaitement leur raison d'être, puisqu'on peut projeter une arête plongée dans l'obscurité aussi bien qu'une arête vivement éclairée.

On comprendra sans peine que le trait de force d'un évidement sera placé du côté opposé au trait de force du solide plein, par la raison fort simple que le trait de force qui est l'esquisse de l'ombre doit être accentué comme cette ombre elle-même et du même côté ; dans le vase de la figure 3, le trait vigoureux de l'esquisse serait placé à droite pour la concavité et à gauche pour la convexité, et l'intensité du trait de force correspondrait directement à celle de l'ombre définitive ; il sera cependant toujours moins noir que celui de la copie terminée afin de ménager la possibilité des retouches.

**18. Le relief et le modelé.** — L'esquisse seule, alors même qu'elle est accentuée par

les traits de force serait insuffisante pour rendre parfaitement sensible la forme des corps ; il faut encore y ajouter les ombres qui don-

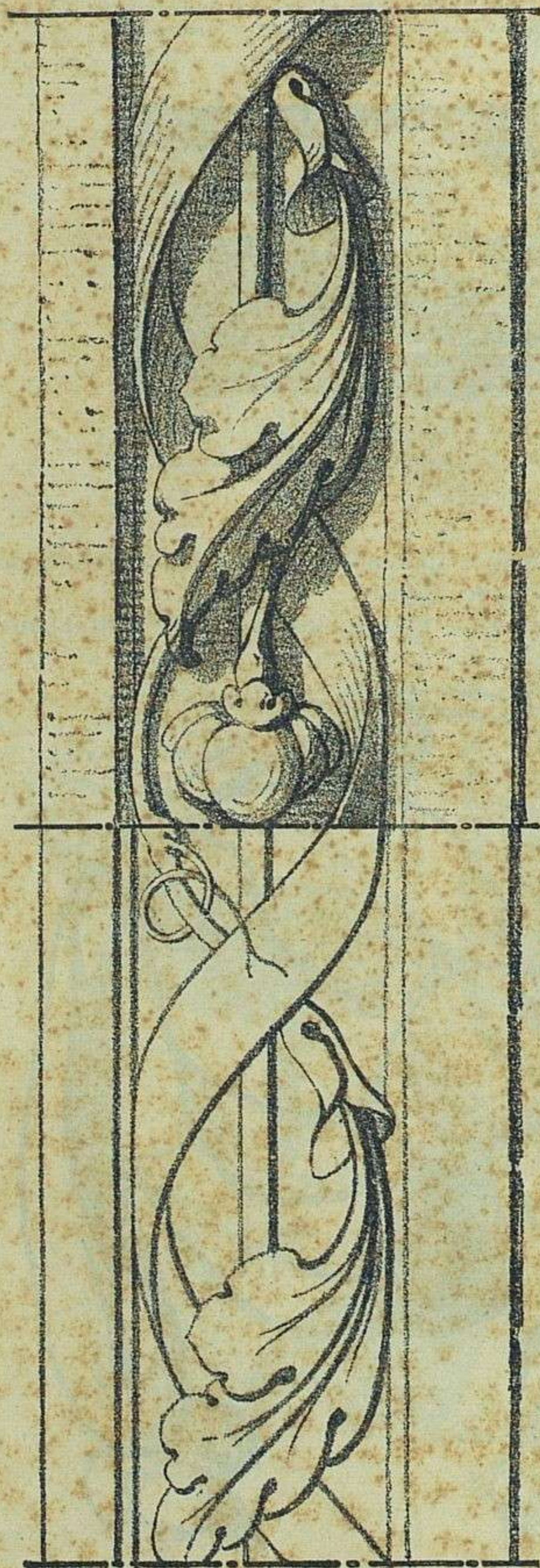


Fig. 4. — Esquisses avec traits de force. — Ombres.

nent le relief et le modelé ; c'est grâce à ces ombres que le dessinateur industriel arrive à accuser les plans, à faire tourner un cylindre, creuser un évidement, monter circulairement une hélice, et que l'artiste parvient à faire ap-

paraître sur une simple toile le mouvement et la vie ; l'illusion ne peut être obtenue qu'à la condition d'imiter la dégradation des lumières et des ombres qui existent dans la réalité.

19. **Ebauche des ombres.** — On procédera pour l'ombre comme pour l'esquisse, c'est-à-dire qu'on indiquera légèrement les grandes masses avec les détails les plus



Fig. 5. — Ébauche des ombres.

saillants, et l'on obtiendra ainsi une première ébauche de l'effet d'ensemble et une idée générale de la répartition de l'ombre et de la lumière (fig. 5).

20. L'**effet** vient ensuite (fig. 6). C'est l'application plus vigoureuse des ombres ; elles complètent le relief, et leur intensité se modifie suivant diverses circonstances qui dépendent du corps lui-même, du milieu dans lequel il est placé, de la lumière qui l'éclaire, de diverses conditions enfin que nous avons examinées dans la première partie de notre cours (dessin d'imitation), et qu'il n'est pas nécessaire de répéter ici.

On examinera enfin si les ombres ont entre elles les mêmes rapports de légèreté ou de vigueur, et on fera les retouches nécessaires pour donner à l'ensemble la tonalité et l'harmonie du modèle.

21. **Le crayonnage.** — Nous avons parlé des *ombres* en général; il nous reste à examiner les modes d'exécution. Existe-t-il une règle particulière qui puisse guider d'une ma-

nière sûre le dessinateur ou l'élève? Non, et nous montrerons que le *crayonnage*, moyen pratique d'exprimer une ombre, c'est-à-dire un relief, n'est qu'une représentation un peu

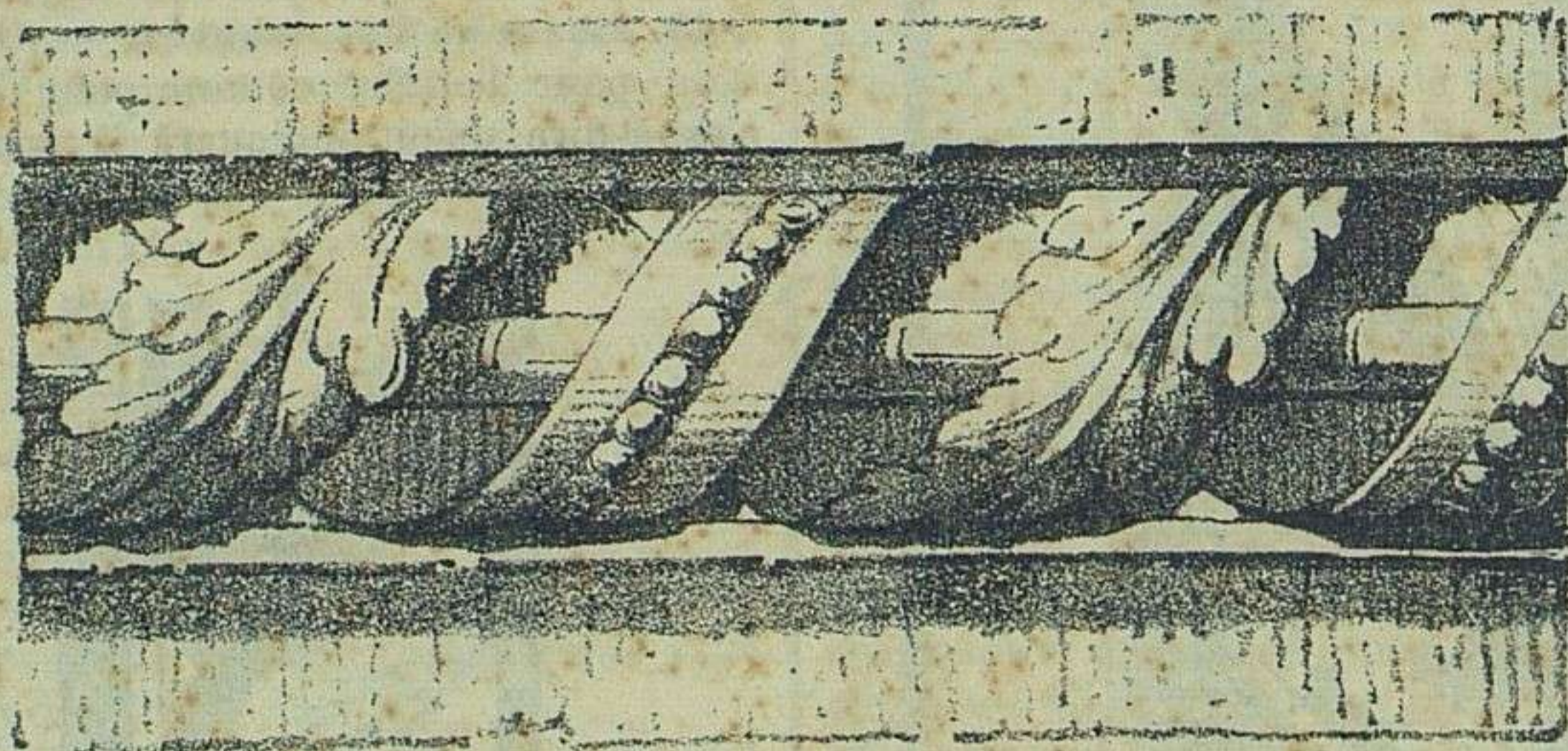


Fig. 6. — Ombre et effet.

arbitraire et convenue, dans laquelle chacun apporte une pratique plus ou moins habile et un tempérament particulier, ce qu'en termes

de métier on appelle la *main*, la *manière* ou la *touche* de l'artiste.

Dans la nature, les objets se distinguent

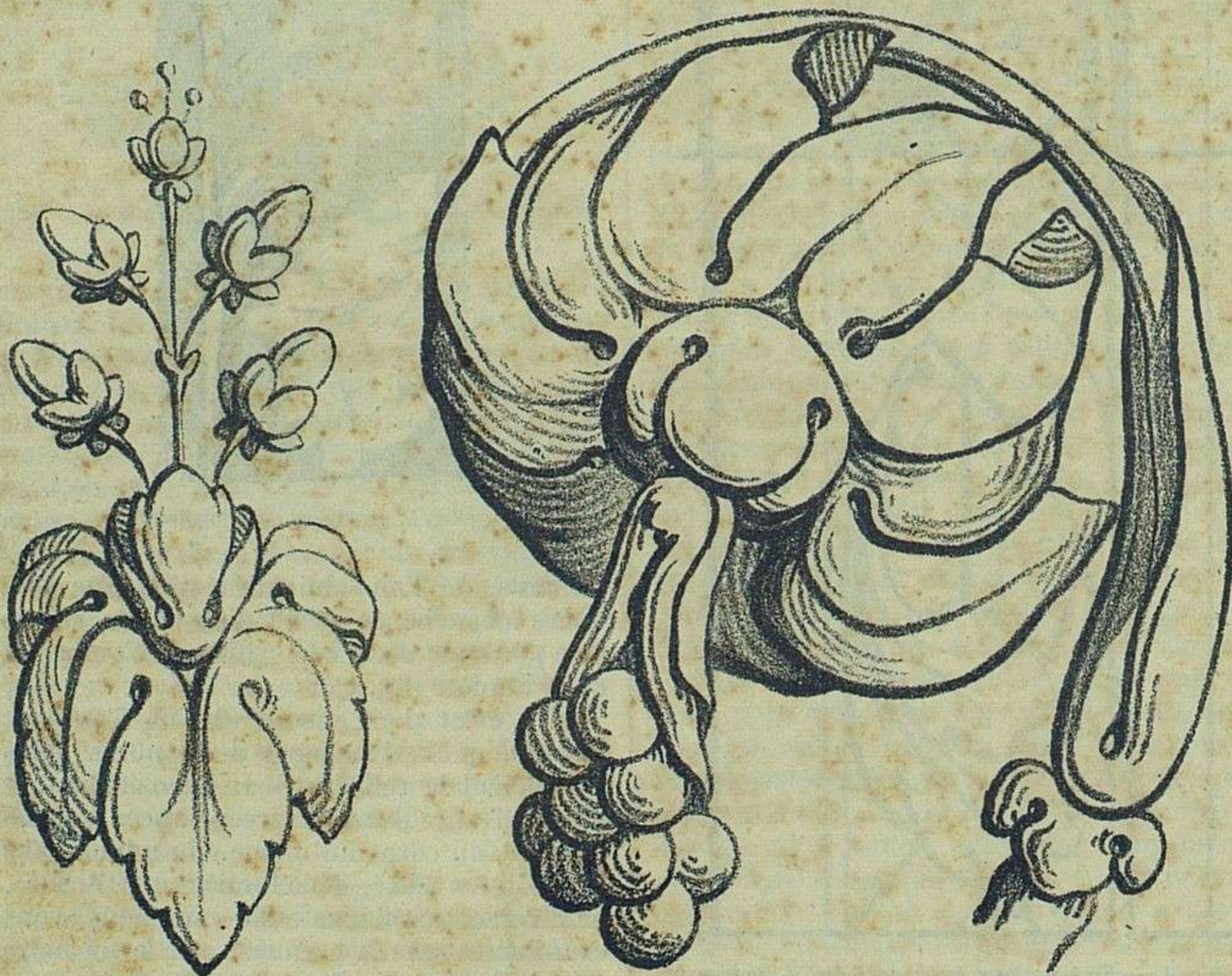


Fig. 7. — Le crayonnage. — Ombres obtenues par des hachures simples.

clairement les uns des autres, sans que les contours soient délimités par des lignes précises, sans que les ombres soient accusées par des traits, et nous en avons une assez

exacte interprétation dans les produits de la photographie, si admirable dans la reproduction de la pierre ou du marbre, si impuissante cependant dans la représentation de la

vie, même végétale. Ici toutes les ombres sont fondues, leur intensité varie à l'infini; mais le mode est toujours le même, en ce sens que la lumière et l'ombre sont constamment in-

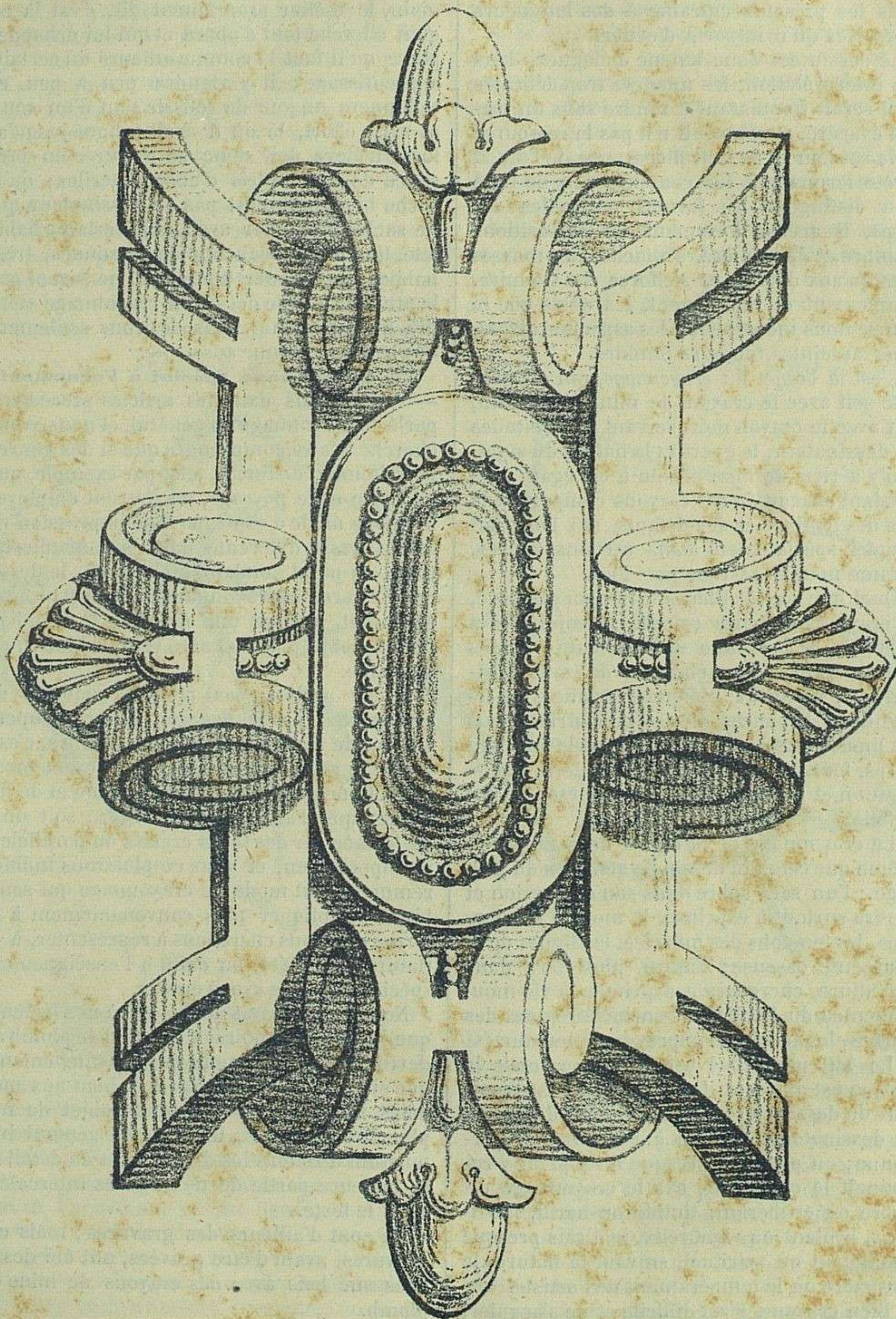


Fig. 8. — Le crayonnage. — Ombres obtenues par des teintes unies aux hachures.

terprétées de la même manière, par des tons parfaitement fondus, mais où manquent le mouvement et la vie.

D'un autre côté, le dessin est pauvre dans ses moyens d'action : du papier et un crayon ; il ne dispose de rien autre chose. Rendre avec

ces seuls instruments la variété infinie des tons et des nuances est chose à peu près impossible. Fondre les ombres comme la nature nous les présente entraîne à des longueurs excessives qu'il importe d'éviter.

Le dessin est donc amené à élaguer, dans son interprétation, les nuances trop délicates qu'il serait impuissant à rendre sans un travail exagéré, et comme il n'a pas la ressource de la couleur et de la transparence de l'air, il arrête fermement les contours afin de faire bien distinguer les formes naturelles des corps, il accuse fortement les oppositions d'ombre et de lumière, s'attache aux masses plus qu'aux détails, et s'efforce de traduire, simplement et rapidement, les effets que la nature nous montre sous des aspects si divers, mais en teintes toujours fondues.

C'est là l'objet du *crayonnage*, qui est exécuté soit avec le crayon de mine de plomb, soit avec le crayon noir, suivant les habitudes du dessinateur, le genre et la nature du sujet. Il n'y a rien de bien absolu à cet égard; cependant chacun de ces crayons comporte à la fois des qualités et des défauts, qui l'ont fait adopter spécialement dans certains genres, comme nous le verrons plus loin.

Quel que soit d'ailleurs le crayon employé, le crayonnage varie comme le sujet, l'effet cherché, la personne qui l'exécute; teintes unies, simples ou mélangées de traits horizontaux, verticaux, obliques, réguliers ou irréguliers, hachures droites ou courbes, tous les modes sont bons, qui accusent le relief du corps, font valoir les effets de lumière, la disposition et le mouvement des masses et des détails.

Le crayonnage de la figure ne sera pas le même que celui du dessin de genre ou du paysage: l'un sera sobre dans son expression et tendra surtout à exprimer le modelé des formes, les tensions des muscles, les lignes de la charpente osseuse; l'autre, plus libre dans son allure, cherchera à exprimer la vie mouvementée du feuillage, l'enchevêtrement des herbes, les accidents imprévus du terrain.

Le but pour tous est le même, mais le moyen est différent. Le crayonnage est l'écriture du dessin; on reconnaît au coup de crayon le dessinateur, comme à l'écriture la personne; on pourrait presque dire qu'on y reconnaît le caractère; car le crayonnage est sobre ou exubérant, timide ou hardi, moelleux, brillant ou vigoureux, je dirais presque intelligent ou spirituel, suivant la nature, le caractère ou le tempérament de l'artiste.

Bien crayonner est difficile et ne s'acquiert qu'à la longue. L'élève, dans ses essais, n'est pas maître de sa main; il cherche un trait léger; il fait mou et incertain; la ligne vigoureuse du modèle devient charbonnée dans la copie; ses ombres sont maigres ou empâtées;

c'est qu'il a, en effet, en commençant, à surmonter des difficultés de diverse nature: le coup de crayon, c'est-à-dire le tour de main, le métier proprement dit, c'est là ce qu'il cherche tout d'abord et qui lui échappe, parce qu'il faut là comme ailleurs un certain apprentissage; il y viendra peu à peu, et s'étonnera un jour de réussir tout d'un coup et sans effort, là où il avait échoué jusqu'alors. L'élève doit donc se rassurer en présence de ses efforts d'abord stériles; qu'il sache bien qu'il n'est pas de dessinateur qui ne sache crayonner avec une certaine habileté, tandis que beaucoup de personnes, très-habiles à crayonner une copie, ne savent pas le premier mot de dessin; le crayonnage viendra quand même; nous désirons seulement que le dessin vienne aussi vite.

## 22. Crayonnage spécial à l'ornement.

— Nous avons dans les articles précédents parlé du crayonnage en général, et nous avons cherché à faire comprendre que si des genres parfaitement distincts, tels, par exemple, que la figure et le paysage, ne peuvent employer le même mode d'exprimer une impression visuelle aussi différente dans ses manifestations, ce point fondamental écarté, le dessinateur garde le crayonnage qui lui est propre, et traduit, suivant une manière tout individuelle, l'objet placé sous ses yeux ou l'idée qu'il a conçue.

Il n'y a donc pas pour l'ornement de crayonnage particulier; on se préoccupera surtout de rendre les formes naturelles, c'est-à-dire le relief, par une esquisse exactement faite et une juste opposition d'ombre et de lumière; que d'ailleurs cette ombre soit unie ou formée par des traits croisés ou parallèles, il importe peu, et nous emploierons indifféremment tout mode de crayonnage qui semblera s'appliquer plus convenablement à la forme que nous cherchons à représenter, à la nature de l'objet, ou enfin à l'enseignement spécial que nous avons en vue.

Nous rappellerons seulement à nos lecteurs que les crayons noirs et de mine de plomb ne devront pas être employés indistinctement; que si le premier s'adapte fort bien aux modèles lithographiés qui font l'objet de nos planches spéciales, il serait en général impuissant à rendre les délicatesses de détail de la majeure partie de nos figures intercalées dans le texte.

Ce sont d'ailleurs des gravures; mais ces gravures, avant d'être gravées, ont été dessinées sur bois avec des crayons de mine de plomb.

23. Mode de fixation du crayon. — Le frottement du crayon noir ou de la mine de plomb, ne détermine sur le papier qu'une adhérence incomplète, et les finesses du dessin sont les parties, qui tendent à disparaître

les premières, parce que ce sont celles où le crayonnage a été le plus léger.

Pour fixer toutes les particules de noir, il suffit de tremper le dessin dans un liquide qui contienne un principe onctueux et collant. Les marchands de couleur et de crayon vendent des *fixatifs* qui peuvent être utilisés avec avantage pour la mine de plomb et le crayon noir ; mais il y en a un qui est simple et économique, bien que peut-être inférieur à ces derniers, c'est le lait légèrement étendu d'eau ; on procédera comme il suit :

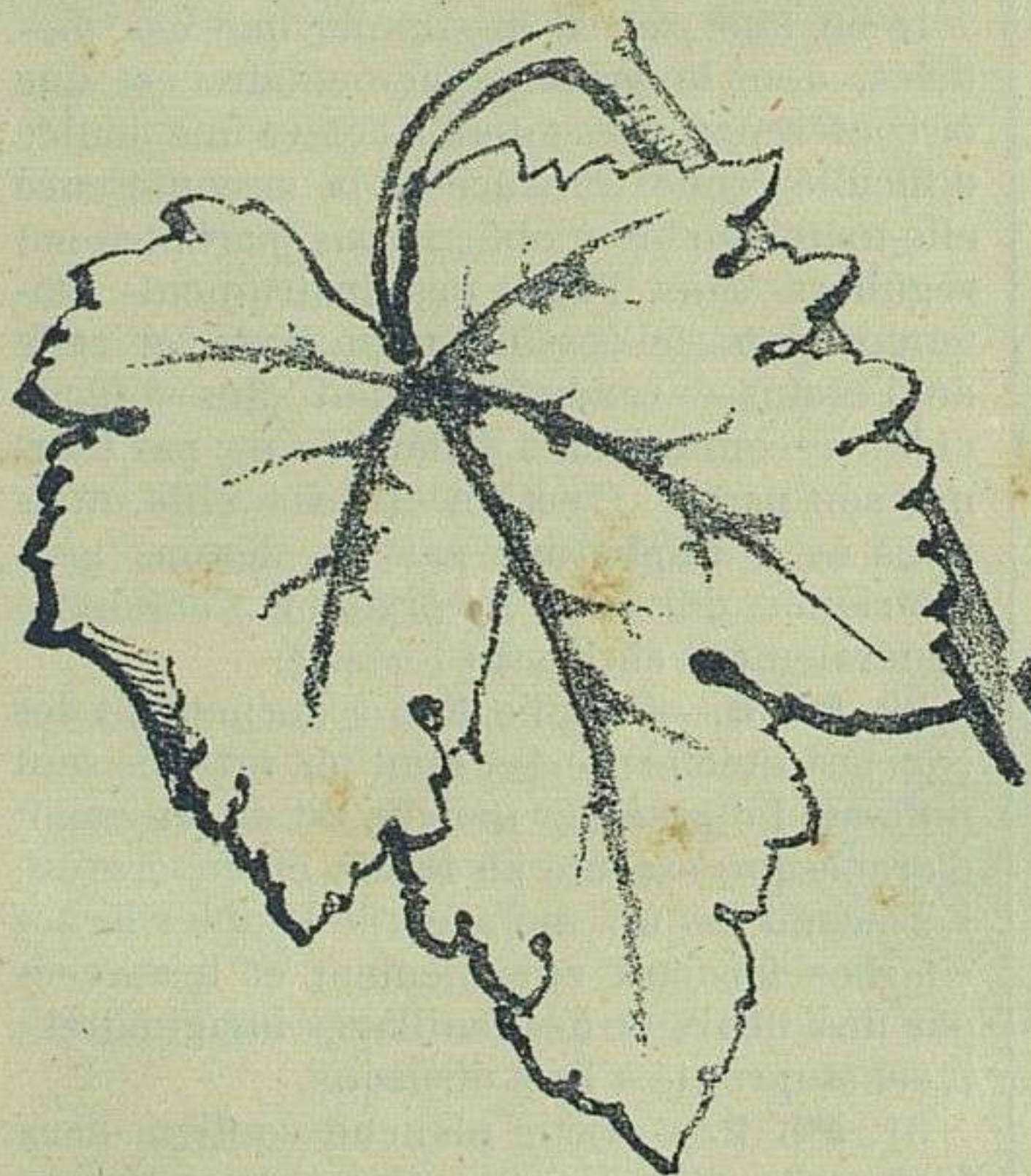
Si le dessin est petit, une assiette suffira ; s'il est trop grand, prendre une feuille de papier un peu fort qu'on relève sur les bords et qui sert de récipient ; y verser du lait sur la hauteur d'un centimètre environ ; faire

glisser la feuille de papier dans le liquide, l'égoutter pendant quelques instants, et la faire sécher en l'étendant à plat ; le procédé s'applique aux deux crayons.

Si le lait n'était pas écrémé, il graisserait sensiblement le papier, et laisserait sur le crayonnage une trace blanchâtre ; dans ce cas, il faudrait, avant que la feuille fût sèche, la plonger dans un bain d'eau pure ; lorsqu'après le séchage le papier est grippé, on le mouille légèrement par derrière avec une éponge et on le fait sécher sous presse.

Nous ajouterons que les fixatifs font en général disparaître les reflets métalliques de la mine de plomb ; mais par contre, ils enlèvent au crayon une partie de sa vivacité ; c'est la raison pour laquelle beaucoup de dessina-

FEUILLE DE VIGNE.



FEUILLE DE LIERRE.

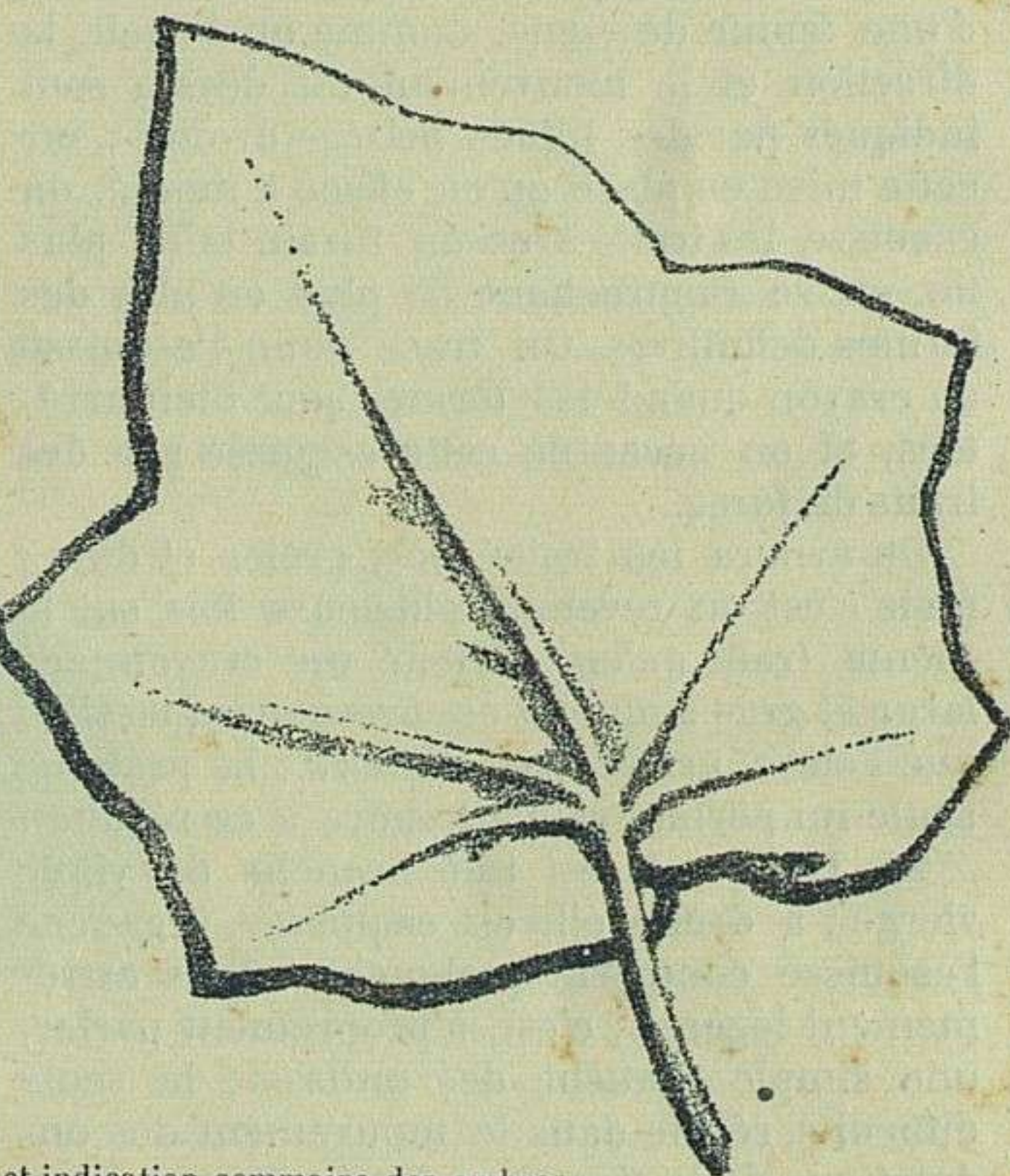


Fig. 9. — Esquisse avec traits de force et indication sommaire des ombres.

teurs en proscrivent l'emploi, et se bornent à éviter autant que possible tout frottement au dessin, en mettant par-dessus une feuille de papier mince et souple.

**24. Par quel genre de crayon doit-on commencer l'enseignement de l'ornement.** — En général, les écoles spéciales de dessin ont adopté le crayon noir pour la figure, l'ornement ou les fleurs, et ont réservé la mine de plomb pour le paysage et les petits dessins de genre. Dans les écoles professionnelles, où le dessin industriel est presque exclusivement enseigné, on a par contre éliminé le crayon noir ; le crayon de mine de plomb, dans ses numéros les plus durs, a été réservé pour les esquisses seules, parce qu'il permet des traits purs et plus faciles à effacer. Quant aux ombres, elles sont

obtenues, soit par une série de traits parallèles exécutés au tire-ligne, soit par un lavis au pinceau rendu plus ou moins foncé au moyen d'une superposition de teintes plates d'encre de Chine délayée dans l'eau.

Le mode adopté par les écoles professionnelles a une raison d'être parfaitement logique, puisque c'est le genre spécial de dessin appliqué dans l'industrie. Quant aux écoles ordinaires de dessin, le crayon qu'on met dans la main du commençant dépend surtout du modèle.

Il convient cependant de tenir compte de la difficulté relative de leur maniement ; le crayon noir est certainement supérieur dans ses effets qui sont plus larges et plus vigoureux ; mais il est d'un emploi plus difficile que la mine de plomb ; il se taille avec une

certaine difficulté, salit les mains et le papier si on ne prend pas beaucoup de précautions ; en un mot, il exige une main plus légère et plus sûre, et son usage mal réparti, et croyons-nous trop généralisé, a peut-être dégoûté plus d'élèves qu'il n'en a formé.

Si le dessin d'ornement est exécuté par des commençants, on choisira ceux dont les ombres sont légères, les masses moins grandes, les noirs peu accentués, et on conseillera l'emploi du crayon de mine de plomb dont le maniement plus facile ne provoque pas, comme le crayon noir, un trait souvent charbonné ; aussitôt que l'élève aura acquis une certaine pratique du crayonnage, on lui fera exécuter les copies au crayon noir qui assouplissent forcément la main en nécessitant une touche plus légère.

25. **Pl. 1.** — Cette planche comprend l'ébauche au fusain d'une feuille de lierre et d'une feuille de vigne. Comme on le voit, la direction et le mouvement du dessin sont indiqués par des lignes brisées droites ; sur cette mise en place qu'on efface à moitié, on esquisse les traits avec un fusain taillé plus fin, en se rapprochant de plus en plus des formes définitives. On trace enfin l'esquisse au crayon quand les formes sont bien arrêtées, et on accentue cette esquisse par des traits de force.

On évitera les traits secs, grêles et durs ; mais c'est en revenant plusieurs fois sur le même trait qu'on obtient un crayonnage large et gras auquel il est presque impossible que l'élève arrive tout d'abord ; la pratique seule lui permettra d'atteindre à ce résultat.

26. La **Pl. 2** est une branche de vigne vierge ; à droite elle est esquissée, à gauche l'esquisse comporte quelques ombres extrêmement légères ; c'est, à proprement parler, une simple ébauche des ombres ; la seule difficulté réside dans le mouvement des ondulations de la tige dont les flexions doivent rester naturelles et douces, et dans le groupement des feuilles qui rayonnent tour à tour à droite et à gauche, suivant les lois de la symétrie végétale.

27. **Pl. 3.** — Nous avons dessiné quelques combinaisons de lignes géométriques ; la première a pour base un quadrillé, la seconde une série de lignes horizontales équidistantes coupées en diagonale par des obliques entre-croisées ; le tracé s'explique de lui-même. On n'oubliera pas que ces études doivent être faites à main levée et que les instruments n'y sont pas tolérés ; c'est l'application des principes que nous exposons plus loin à propos des exercices de lignes de toute nature divisées en parties égales ou proportionnelles.

28. **Pl. 4.** — Dessinée comme la précédente en esquisse simple ; les traits de force

y sont vigoureusement accentués ; c'est une combinaison de figures géométriques, et une application des triangles, des carrés et des parallélogrammes entrelacés. Comme dans le modèle précédent, les instruments doivent être interdits ; les deux premières figures sont inscrites dans un cercle ; la dernière est un losange coupé par des parallèles qui se croisent.

29. **Pl. 5.** — Même système d'esquisse relevée de traits de force. C'est une des nombreuses combinaisons qu'on peut agencer en employant comme élément d'ornementation les lignes droites entrelacées avec les lignes courbes, ou même les circonférences tangentes ou sécantes ; nous avons inscrit dans les cercles qui forment la première figure, trois petites rosaces d'une extrême simplicité. Les lignes d'opération sont tracées sur les deux modèles.

Il ne faut pas se dissimuler que ces modèles, dont le principe élémentaire est une circonférence, présentent à l'élève une double difficulté : celle du tracé de la circonférence elle-même qu'on n'obtient pas parfaitement régulière sans l'aide des instruments défendus dans le dessin à main levée, et celle de l'esquisse rendue d'autant plus difficile qu'on recommande à l'élève de ne pas tourner son papier. C'est un exercice utile, mais nous ne multiplierons pas les dessins géométriques, qui dans la pratique s'exécutent généralement en dessin linéaire.

30. **Pl. 6.** — Application à l'ornement des courbes indéterminées dont les variétés sont infinies. Le premier modèle est un fragment d'arabesque exécuté au fusain et au crayon. Le second est un mélange de simples lignes courbes formant enroulement et terminées par des fleurs et des feuillages imaginaires ; il est emprunté à l'art étrusque.

31. **Pl. 7.** — Cette planche contient deux fragments d'arabesques ébauchés au fusain et esquissés au crayon ; tous les deux portent des ombres légères ; mais ces ombres peuvent être considérées comme un contre-trait de l'esquisse ; elles sont formées de hachures parallèles qui suivent la forme des pétales. C'est à la fois un exercice d'ombre et de trait.

32. **Pl. 8.** — Dans cette planche, dont notre figure 4 est une réduction partielle, nous avons voulu mettre en lumière les opérations successives d'une copie. Ces opérations comprennent :

- 1° La mise en place ;
- 2° L'ébauche de l'esquisse, ces deux premières opérations faites au fusain ;
- 3° Le trait de l'esquisse ;
- 4° L'esquisse avec les traits de force ;
- 5° L'ébauche des ombres ;
- 6° L'ombre ; ces quatre dernières opérations faites au crayon.



33. **Pl. 9.** — Nous avons dessiné un enroulement formé de ces plantes imaginaires si fréquemment employées comme motif d'ornementation. Les détails présentant une moindre simplicité que dans les motifs précédents, nous avons cru utile d'y joindre en regard l'ébauche au fusain et l'esquisse. Les ombres sont extrêmement légères et rendues par des teintes unies, sans mélange de ha-chures. Les deux parties de l'ornement sont symétriques l'une de l'autre, et l'esquisse nécessitera une certaine attention, en raison des courbures particulières de l'enroulement.

Toutes les fois qu'un modèle a pour base un de ces enroulements dont les courbes sont régulières quoique indéterminées, la première partie de l'esquisse consiste à tracer au fusain l'axe de cette courbe ; il serait presque impossible d'arriver à l'exactitude de l'ensemble et des détails si, au préalable, le

mouvement général de la tige mère n'était pas convenablement esquissé.

Ce modèle a surtout pour objet d'habituer la main aux courbes harmonieuses, à une esquisse souple et ferme et aux ombres légères.

34. La **Pl. 10** nous montre une tige de tabac ordinaire ; c'est un exemple de mise à l'effet et de crayonnage plus difficile.

Les planches 7 à 10 donnent une progression peut-être un peu rapide ; mais nous avons voulu présenter successivement les opérations par lesquelles passe une copie avant d'arriver à son entier achèvement.

L'inconvénient n'a d'ailleurs qu'une importance secondaire, car le surplus du cours donne pour chacune des époques des études graduées que le maître choisira en les proportionnant à la force de l'élève ; et il y trouvera de nouvelles applications des principes que nous venons de développer.



## DEUXIÈME PARTIE

### LOIS GÉNÉRALES DU DESSIN. — ENSEIGNEMENT. — SOURCES DE L'ORNEMENTATION.

#### CHAPITRE III

##### LE DESSIN D'IMITATION ET LE DESSIN D'ORNEMENT. — DÉFORMATIONS PERSPECTIVES. — ENSEIGNEMENT.

Le dessin d'ornement. — Le dessin d'ornement est un dessin d'imitation. — Principes du dessin d'imitation. — Causes des déformations visuelles. — Emploi du crayon pour les études d'ornement. — Enseignement oral. — Inconvénients du modèle lithographié.

35. **Le dessin d'ornement.** — Nous ne perdrons pas notre temps à donner une définition inutile de l'ornement; nous dirons seulement qu'il est une des formes de l'art; qu'il s'applique aux objets les plus usuels comme aux monuments les plus somptueux, et que l'ornement a de tout temps servi à égayer les yeux et charmer l'esprit. Le sauvage s'y exerce, et son goût naturel le porte à une peinture rudimentaire qui nous semble ridicule et qu'il admire naïvement; il trace sur son propre corps des *ornements* qui l'embellissent, en lui donnant aux yeux de ses ennemis un aspect formidable; *il se tatoue*; c'est un amateur primitif, qui porte toujours avec lui sa galerie de tableaux: ainsi le philosophe Bias portait, dit-on, sa fortune; l'enfant ornemente à sa manière ses cahiers et ses livres, et l'homme qu'aucune éducation n'a encore dégrossi, exprime son goût pour l'ornementation par un assemblage de couleurs dures, heurtées, de même qu'en musique, il lui faut le tambour et les clairons, les cymbales et la grosse caisse.

Son goût serait moins rude si le dessin avait pénétré plus tôt dans l'école. « En voyant chaque jour des chefs-d'œuvre pleins de correction et de noblesse, les natures les moins disposées aux grâces, élevées au milieu de ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prennent le goût du beau, du décent et du délicat; elles s'accoutument à saisir ce qu'il y a de bon et de défectueux dans les œuvres de l'art ou dans celles de la nature, et cette heureuse rectitude de jugement devient une habitude de leur âme. »

Il y a vingt-trois siècles que Platon écrivait

ces lignes, et ne semble-t-il pas cependant qu'elles soient écrites d'hier, pour mettre en lumière la pauvreté artistique de notre enseignement élémentaire, la nudité des murs de l'école, l'absence presque absolue de modèles simples de formes, sobres de couleurs ou harmonieux de lignes, qui élèvent progressivement les yeux à l'intelligence et au sentiment de l'art?

« On s'est habitué dans notre siècle, dit M. Viollet-le-Duc, à considérer l'art comme une superfluité que les riches seuls peuvent se permettre; nos collèges, nos maisons d'école, nos hospices, nos séminaires, sembleraient, aux yeux de certaines personnes, ne pas remplir leur but s'ils n'étaient pas froids et misérables d'aspect, repoussants, dénués de tout sentiment d'art; la laideur paraît imposée dans nos programmes d'éducation ou d'utilité publique, comme si ce n'était pas un des moyens les plus puissants de civilisation, que d'habituer les yeux à la vue des choses belles et convenables à la fois; comme si on gagnait quelque chose à placer la jeunesse et les classes inférieures au milieu d'objets qui ne parlent pas aux yeux, et ne leur laissent qu'un souvenir froid et triste. »

On commence heureusement à comprendre qu'il y a là une lacune qu'il faut combler, et le programme, peut-être un peu sommaire, des écoles, a admis l'étude du dessin linéaire et de l'ornement, sans spécifier cependant les matières qui devaient y être plus spécialement traitées, non plus que le mode de trait ou de crayonnage qu'il y avait lieu d'adopter.

Pourquoi l'ornement, qui peut être considéré comme une branche du dessin d'imita-

tion, et qui emploie généralement les mêmes procédés d'exécution, se trouve-t-il ainsi mêlé et confondu dans le programme avec le dessin linéaire, qui n'est guère autre chose qu'une représentation géométrique des surfaces et des solides ? C'est ce que nous ne nous chargeons pas d'expliquer, et nous avons cru que ces deux branches de dessin, essentiellement différentes l'une de l'autre, et poursuivant chacune un but différent, devaient être enseignées séparément ; nous avons donc traité à part le dessin linéaire, et nous nous réservons d'examiner ici les connaissances qui nous semblent être plus spécialement comprises dans le dessin d'ornement.

**36. Le dessin d'ornement est un dessin d'imitation.** — « Dessiner un objet, c'est le représenter avec des traits, des clairs et des ombres » ; mais cette représentation n'est pas absolue dans son mode d'expression ; elle varie suivant les temps, les lieux, surtout suivant l'objet proposé, et se donne comme premier objectif de répondre à la pensée du dessinateur ; ce pourra être un sujet historique, une figure humaine, un paysage, une fleur, un ornement, comme aussi un outil, une charpente, un plan topographique.

Si le dessinateur poursuit un but d'utilité immédiate ; s'il veut établir une représentation graphique où l'exactitude soit indispensable, comme fait l'architecte, quand il dresse un plan destiné à être mis dans les mains de l'ouvrier chargé de l'exécution de l'œuvre, il est clair qu'il doit employer un dessin graphique rigoureux, où les dimensions puissent être lues ; il ne laissera rien ni à l'arbitraire, ni à l'interprétation ; il dessinera son plan à l'échelle, de telle sorte que les longueurs, les largeurs et les épaisseurs soient si exactement rapportées, que l'application de l'échelle suffise à donner la valeur de ces dimensions, si d'ailleurs, ainsi qu'il arrive le plus souvent, elles ne sont pas inscrites sur le plan lui-même.

Bien plus, comme les dessins d'imitation altèrent le rapport des lignes et des surfaces, il adopte une représentation toute de convention, qui lui donne les dimensions exactes, ou les éléments nécessaires pour les déterminer par une opération graphique ; c'est là le but de la méthode des projections que nous avons exposée avec la perspective, cavalière dans la deuxième partie de notre Cours rationnel de dessin<sup>1</sup>.

Mais si le dessinateur emprunte son sujet à la nature ou à la fantaisie, s'il s'efforce d'élever la pensée par la peinture d'un fait qui honore l'humanité, il ne peut toucher ou émouvoir qu'à la condition de reproduire dans son

œuvre la pensée qui l'a animé et de faire apparaître en quelque sorte dans l'œil du spectateur la vision qui lui est apparue dans une heure de féconde inspiration. C'est le privilège de l'artiste de donner la vie aux œuvres enfantées par son cerveau, et c'est là l'idée que les Grecs ont exprimée si poétiquement par la fable charmante du sculpteur Pygmalion donnant la vie à la statue créée par son génie.

L'ornement appartient essentiellement aux productions dont la fonction première est d'égayer la vie en charmant les yeux ; et le dessinateur puise les motifs de son inspiration dans la nature ou les conceptions de sa fantaisie ; ces conceptions, si originales soient-elles, seront presque exclusivement encore empruntées aux trois règnes de la nature, l'homme étant impuissant à créer le plus petit détail d'ornementation qui ne soit inspiré, au moins indirectement, par les objets, animés ou inanimés, qui peuplent l'univers. Il donnera l'illusion de la réalité, non pas s'il reproduit les formes réelles, mais bien s'il imite les formes apparentes ; s'il modèle les reliefs par des clairs et des ombres gradués ainsi que le fait la nature ; si, dans cette reconstruction, il imite jusqu'aux déformations naturelles qui peuvent résulter de la structure de l'œil, et de la manière dont, par suite de cette structure, les objets reçoivent sur la rétine une image plus ou moins déformée par la position relative de l'objet et du spectateur.

Ainsi traité, l'ornement est évidemment un *dessin d'imitation*. Quelquefois, cependant, on le figure sans tenir compte de ces déformations ; l'ornement est alors dessiné en élévation ou en plan ; c'est une véritable projection horizontale ou verticale qui fait disparaître les déformations visuelles de la représentation perspective ; mais alors le dessin est complété par les ombres qui aident à l'illusion, et le défaut disparaît en partie.

**37. Principes du dessin d'imitation — Déformations visuelles.** — Si les applications de la perspective étaient aussi immédiates dans l'ornement que dans le dessin usuel, nous croirions nécessaire de reproduire ici les explications que nous avons développées dans la première partie de notre Cours de dessin (dessin d'imitation), où elles étaient indispensables, parce qu'elles sont la base essentielle de toute construction des solides élémentaires.

Nous les avons résumées dans la deuxième partie de notre cours (dessin linéaire) parce qu'elles servaient à faire comprendre la différence qui existe entre la perspective naturelle, qui est la vraie, et la perspective cavalière qui est écourtée et simplifiée pour

<sup>1</sup> Dessin linéaire.

faciliter les opérations graphiques du dessin linéaire.

Nous n'en ferons ici qu'un résumé extrêmement succinct pour expliquer en peu de mots la cause des déformations visuelles, et nous renverrons pour le surplus des développements aux deux premières parties de notre cours.

Quand un objet éclairé est vu par un observateur, les rayons lumineux partant de cet objet, comme le pourraient faire des fils en nombre infini, aboutissent à l'œil dont ils traversent le *crystallin*, sorte de lentille transparente placée dans l'axe de l'œil; puis, après avoir convergé en arrière de ce cristallin en un foyer unique, ils se dispersent de nouveau pour aller former au fond de l'œil et sur la *ré-tine*, leur image renversée.

Du phénomène que nous venons de décrire sommairement, il résulte : 1<sup>o</sup> que l'image est renversée dans l'impression visuelle, les points hauts de l'objet devenant sur la rétine les points bas; nous ne parlons ici que pour mémoire de ce premier point, car l'image se redresse dans la sensation physique que nous ressentons; 2<sup>o</sup> le foyer où convergent les rayons lumineux derrière le cristallin est le sommet d'un cône optique dont la base se perd à l'horizon; la vue embrasse tout l'espace compris dans ce cône optique, et l'étendue que nous apercevons d'un coup d'œil est d'autant plus vaste que nous nous éloignons davantage, et que, par suite, la profondeur du cône est plus grande.

A 100 mètres nous pourrions voir un arbre de 30 mètres de haut de la base jusqu'au sommet; à 2 mètres de distance, nous n'en apercevions pas un mètre sans faire un mouvement de tête.

### 38. Causes des déformations visuelles.

— On sait que le cube est un solide régulier terminé par six carrés égaux; or, quelle que soit la manière dont on le présente à nos yeux, il est impossible qu'il nous montre plus d'une face qui ne soit pas déformée; toutes les autres faces seront altérées, et, dans l'impression visuelle, chacun de ces quadrilatères plus ou moins déformés pourra garder deux arêtes parallèles; mais les deux autres sembleront fuir à un centre commun.

C'est qu'en effet nous ne voyons pas les objets comme ils existent en réalité; un carré peut tour à tour, dans son apparence perspective, garder sa forme originale ou se transformer en quadrilatère irrégulier; un cercle peut rester rond ou devenir un ovale, suivant sa position par rapport à nous, ou notre position par rapport à lui.

Tout le monde a remarqué que les objets nous semblent d'autant plus petits qu'ils sont plus éloignés de nous; les déformations perspectives ne sont guère qu'une application de ce phénomène si connu.

La vision s'opère en effet de telle sorte qu'un même objet empruntera telle ou telle forme, suivant qu'il est placé en telle ou telle position; vu de côté, il se déforme; vu de front, il garde son aspect original, tout en diminuant de grandeur. C'est que de front toutes ses parties sont, en quelque sorte, parallèles à la face intérieure de l'œil sur laquelle l'image vient se projeter, et que de côté les lignes s'éloignent de cette face intérieure en diminuant leurs dimensions proportionnellement à leur éloignement. Un carré, vu de front, restera carré, tandis que s'il est vu de côté, il se transformera en trapèze, le côté le plus rapproché de l'œil envoyant sur le nerf optique une image plus grande que le côté qui en est le plus éloigné.

D'autre part les lignes fuyantes vont se perdre à l'horizon visuel dont la hauteur dépend de la hauteur même de l'œil du spectateur; leur inclinaison sera donc montante ou descendante, suivant leur position au-dessous ou au-dessus de son œil, et c'est pour cela que le carré *vu de côté*, lors même qu'il demeure parfaitement immobile, change d'aspect aussi souvent que l'œil de l'observateur change de position.

La figure 10 suffit à montrer les principales déformations perspectives ainsi que la cause qui produit ces déformations; on voit qu'il n'y a de faces déformées que celles qui fuient à l'horizon, et que toutes les lignes fuyantes s'en vont aboutir à divers points de concours placés sur cette même ligne de l'horizon; l'inclinaison des lignes fuyantes varie donc avec la hauteur de cette ligne qui est elle-même à la hauteur de l'œil de l'observateur.

Les règles de perspective peuvent se résumer en deux propositions que nous résumons ici :

1<sup>re</sup> PROPOSITION. — *Les lignes parallèles au spectateur gardent en perspective leur direction naturelle : suivant leur éloignement, elles diminuent de grandeur; mais les figures perspectives sont proportionnelles aux figures originales et ne sont pas déformées.*

2<sup>e</sup> PROPOSITION. — *Toutes les lignes perpendiculaires ou obliques au spectateur subissent une déformation apparente, et toutes les lignes parallèles convergent à un seul et unique point de concours.*

De la première de ces propositions, il résulte que toutes les lignes vues de front ne subiront d'autres déformations que celle d'une diminution de grandeur proportionnelle à l'éloignement de l'objet; mais cette diminution n'altérera pas le rapport des lignes entre elles, ni la grandeur des angles.

De la deuxième proposition, il résulte : 1<sup>o</sup> que toutes les faces fuyantes sont altérées, la direction et la grandeur des angles étant mo-

difiées aussi souvent que se modifie la position du spectateur ; 2° que toutes les lignes parallèles cessent d'être parallèles, et convergent à un centre commun qui est déterminé par l'obliquité de la ligne originale et la position de l'œil de l'observateur.

Ces observations succinctes suffisent à faire comprendre la loi générale des déformations

perspectives ; c'est tout ce que nous croyons utile de rappeler ici. C'est par des tracés basés sur les méthodes graphiques que nous avons exposées dans notre dessin d'imitation que sont faites les constructions préliminaires des esquisses des planches nos 25, 36, 38. Sans un tracé préparatoire qui donne, sinon toutes les parties, au moins la direction des lignes princi-

## DÉFORMATIONS PERSPECTIVES.

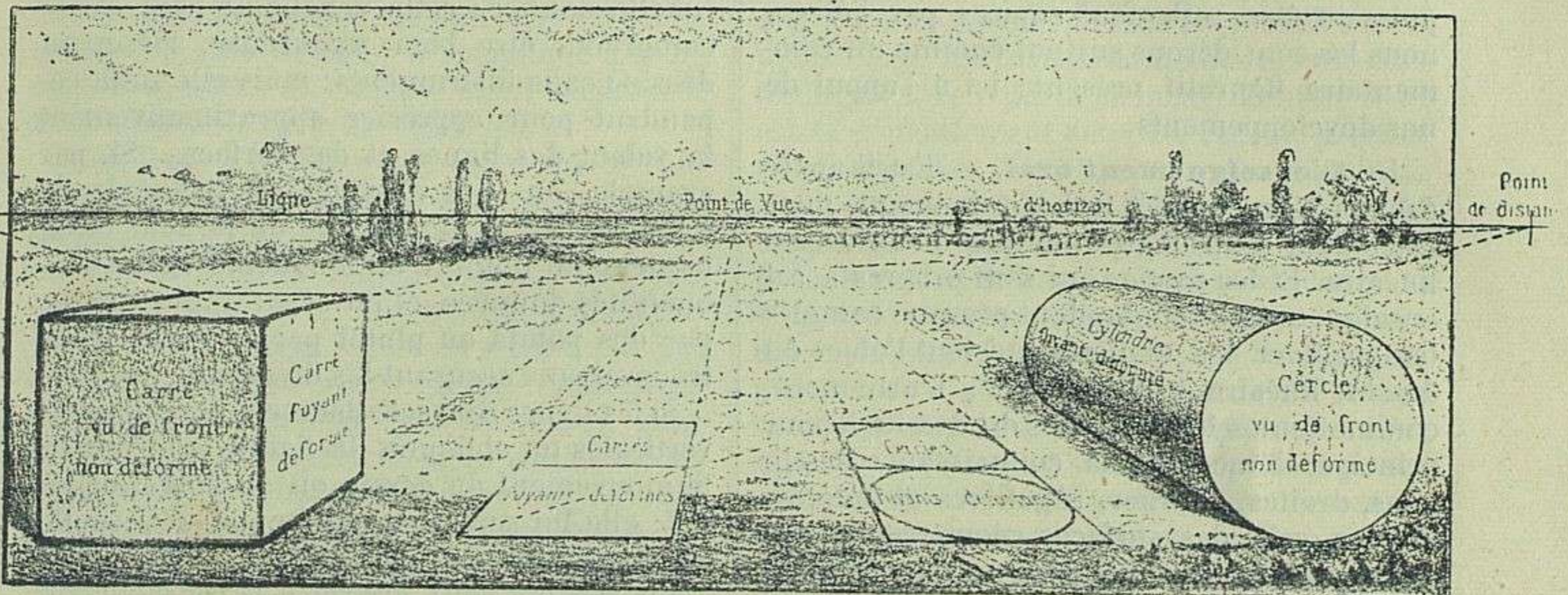


Fig. 10. — Apparences visuelles du carré, du cercle, du cube et du cylindre.

pales, il serait impossible d'obtenir une représentation fidèle de l'objet. Dans la généralité des cas, et toutes les fois qu'il s'agit de fleurs, d'ornementations empruntées à des enroulements, des rinceaux, des arabesques et d'autres motifs du même genre, la nécessité de la perspective apparaît moins évidente : on voit cependant par les exemples que nous venons de citer que le dessin d'ornement ne peut pas faire abstraction de ces lois fondamentales du dessin d'imitation.

**39. Emploi du crayon pour les études d'ornement.** — Les méthodes de dessin linéaire et d'ornement destinées aux écoles élémentaires n'ont guère été jusqu'ici que des recueils de modèles au trait exécutés à l'encre de Chine, au tire-ligne et à la plume comme si le dessin d'ornement était un simple accessoire du dessin linéaire. Nous croyons qu'il y a eu là pendant longtemps un véritable contre-sens. Exécuté à la plume, l'ornement n'est plus que une sorte de mauvais pastiche de la gravure ; il a toute la sécheresse du dessin au trait et les ombres deviennent ou impossibles ou d'une longueur désespérante.

On comprend facilement qu'un dessin linéaire soit exécuté à l'aide d'instruments qui donnent une précision géométrique ; mais en est-il de même de l'ornement qui est un dessin à main levée, et qui, en assouplissant sa main, doit exercer l'élève à l'élégance harmonieuse

des lignes, habituer ses yeux au rythme pondéré de la symétrie et de la proportion, ouvrir enfin son intelligence à une première initiation de la beauté dans la forme ?

Le dessin exécuté à la plume a le double inconvénient d'être d'une difficulté excessive en même temps que d'une impuissance presque absolue dans la représentation des ombres ; et quand nous parlons d'impuissance, nous n'entendons pas dire que des artistes expérimentés, maîtres de leur main et de leur outil, n'arrivent pas à des effets remarquables dans ce genre de dessin ; mais nous parlons ici du dessin dans l'école, de son application pratique à l'enseignement, et nous le comparons dans ses effets et ses résultats au crayon que nous recommandons. Là où quelques larges coups de crayon suffiront, il faudra des traits de plume en nombre en quelque sorte infini pour obtenir une ombre d'une étendue égale ; les traits au crayon se superposent l'un à l'autre sans difficulté : les traits à l'encre grattent le papier, l'humectent lentement, et ne se superposent qu'à la condition de laisser un intervalle de temps suffisant entre le tracé de chacune des lignes superposées ; les retouches y sont difficiles, sinon impossibles ; en somme, c'est un mode d'exécution peu pratique, et qui n'a d'application utile que dans le dessin linéaire, et là seulement où les instruments sont impuissants, dans les courbes indéterminées par exemple : c'est alors une exception.

On évitera d'en faire une règle, et nous proscrirons le dessin à la plume de l'enseignement du dessin d'ornement.

Le défaut que nous signalons ici est d'ailleurs bien connu de tous ceux qui ont enseigné l'ornement dans les écoles spéciales de dessin; il n'en est pas une à notre connaissance où le crayon ne s'emploie exclusivement. Tous nos modèles sont donc préparés pour le crayon; quant aux gravures intercalées dans le texte, bien que quelques-unes puissent être utilement copiées par l'élève, nous les considérons surtout comme un commentaire figuratif présenté ici à l'appui de nos développements.

**40. L'enseignement oral.** — Est-il applicable à l'ornement? Oui certainement, mais cependant à un degré moindre qu'au dessin linéaire. Et les parties qui sont propres à cet enseignement se confondent presque complètement avec les matières qui font l'objet du dessin linéaire à main levée. L'ornement, comme toutes les branches du dessin, a pour principe élémentaire la connaissance des lignes, droites, courbes, régulières et indéterminées, celle des surfaces géométriques isolées, combinées, semblables ou symétriques; en cela le dessin linéaire et le dessin d'ornement sont solidaires l'un de l'autre; les exercices de dessin à main levée sont donc communs à ces deux enseignements, et nous ne pouvons que répéter ici les avis que nous avons donnés dans la deuxième partie de notre cours de dessin, sous le nom de *dessin linéaire à vue*.

« Ce dessin s'exécute au tableau, comme sur le papier, et les explications orales qui s'appliquent au dessin graphique s'appliquent également au dessin à vue. La seule différence, c'est que ce dernier est fait sans le secours des instruments, et que l'élève rencontre une nouvelle difficulté, celle de tracer des lignes droites ou courbes, verticales, horizontales ou obliques, à main levée. L'enseignement doit donc tâcher d'habituer l'élève aux exercices suivants :

1° Dessiner des lignes droites et courbes; il n'est pas nécessaire de les tracer d'un seul coup; il vaut mieux s'y reprendre à plusieurs reprises; il n'y a qu'un dessinateur parfaitement exercé qui puisse d'un seul mouvement de la main tirer une ligne bien régulière.

2° Partager ces lignes en parties égales ou proportionnelles. La division des lignes en parties égales ou proportionnelles est un excellent exercice pour habituer l'élève au maniement des échelles; aussi sera-t-il bon de faire tracer des lignes qui seront ensuite divisées en 2, 3, 4, 5, 10 parties, et le maître pourra faire observer que ces parties étant la moitié, le tiers, le quart, sont la réduction de cette ligne à l'échelle de  $1/2$ ,  $1/3$ ,  $1/4$ , etc.

3° Tracer des lignes verticales ou horizontales.

4° Tracer des lignes diversement obliques, l'obliquité de ces lignes étant déterminée par l'angle que ces obliques font, soit avec l'horizontale, soit avec la verticale; comme terme de comparaison, on se servira de l'angle droit partagé en divisions de dix en dix degrés qui est figuré à l'un des angles du tableau.

5° Construire des figures égales ou semblables, autrement dit, les dessiner à une échelle donnée; cette échelle ne peut, on le comprend, être bien rigoureuse, lorsqu'on dessine sans instruments; mais elle suffit cependant pour apprécier approximativement la valeur des lignes et des surfaces. Si, par exemple, on veut dessiner un rectangle de 4 mètres sur 2, on portera en largeur et en hauteur un nombre de longueurs égales aux quantités données, et on séparera les mètres par des points ou plutôt par de petits traits transversaux accusant les divisions.

Si les lignes sont sensiblement horizontales, verticales ou obliques, la figure empruntera le mouvement du dessin ou de l'objet original; elle lui sera proportionnelle, si l'échelle a été suffisamment observée. »

En résumé pour arriver à la reproduction des formes, il faut savoir établir des traits de longueur, de courbure ou d'inclinaison déterminée, figurer des surfaces géométriques, égales, semblables, proportionnelles et symétriques; il faut encore savoir les incliner et les diviser à volonté, parce que toutes les mises en place et les ébauches qui amènent progressivement à l'esquisse, ont toujours pour principe élémentaire des lignes droites, courbes ou obliques, ou des surfaces géométriques auxquelles on rapporte les figures à reproduire; il est logique de passer du connu à l'inconnu, et il est aussi facile de tracer un contour sur une direction déjà déterminée, qu'il serait difficile de profiler ce même contour, en lui donnant tout à la fois sa direction et sa forme définitive.

Le dessin à vue exécuté au tableau est donc excellent pour tous les exercices préliminaires, pour l'analyse des formes élémentaires, et on l'emploiera fort utilement pour la décomposition des éléments constitutifs du modèle; il a d'ailleurs un avantage incontestable qui est d'habituer le bras et la main à une tenue souple, facile et dégagée, et, par suite, au véritable tracé à main levée.

Ajoutons enfin que l'élève qui travaille au tableau ne doit pas être placé trop près de la planche; il doit se mettre à une certaine reculée, sans quoi ses yeux n'embrasseraient pas l'ensemble de son esquisse, et il n'arriverait qu'avec de longs tâtonnements à imprimer à son dessin le mouvement cherché.

**41. Inconvénients du modèle litho-**

**graphié.** — Comme nous l'avons déjà vu dans le dessin linéaire, le dessin à vue au tableau se prête aussi convenablement aux exercices élémentaires qu'il s'applique difficilement aux dessins plus compliqués; le modèle lithographié est donc indispensable, parce que seul il peut donner des exercices de crayonnage qu'il serait réellement impossible de présenter au tableau; il permet d'ailleurs d'avoir à peu de frais une collection suffisante de modèles gradués, dont les difficultés d'exécution sont proportionnées au degré d'avancement de l'élève; enfin il s'applique à toute espèce de motif et s'adapte aussi facilement à un ensemble qu'à un détail isolé.

Mais il est à craindre que l'élève ne le considère comme une image, et qu'il se borne à une copie machinale, sans préoccupation aucune des formes originales dont il est l'expression, des effets de lumière interprétés par le crayonnage. Là est l'écueil qu'il faut éviter, et nous ne connaissons pas de meilleur moyen pour y arriver que de donner pour devoir à l'élève après la copie conforme du modèle, la traduction libre de ce même modèle sous forme de croquis, et en faisant varier la position de la lumière. Il exécutera d'abord les motifs les plus faciles; l'album en comporte un assez grand nombre de cette

espèce. Ce sera une simple esquisse vivement exécutée, et relevée de traits de force qui suffiront à accentuer les jeux d'ombre et de lumière; puis on exécutera peu à peu cette traduction de mémoire, de manière à prendre l'habitude de se passer du modèle, et d'interpréter sans intermédiaire le mouvement des lignes, le modelé et le relief des formes, et l'ensemble même de la composition que les lacunes de la mémoire forcent à compléter.

Quand l'élève a acquis une certaine pratique du crayonnage, de tous les modèles à lui mettre dans les mains, le meilleur, sans contredit, c'est le modèle en plâtre comme il en existe généralement dans les écoles spéciales de dessin. Les difficultés d'exécution de la copie sont bien moins grandes qu'on ne le suppose, et l'élève en prend aisément l'habitude; les effets de lumière varient à volonté, et d'un même sujet on peut faire bien des modèles différents, suivant que la lumière est placée à droite ou à gauche, ou qu'elle frappe avec des degrés d'obliquité différents: c'est une étude qu'on ne saurait trop recommander, car elle a le grand avantage de démontrer expérimentalement à une classe tout entière que l'ombre crayonnée sur le modèle n'est qu'un moyen pratique d'exprimer à plat l'image d'un relief.



## CHAPITRE IV

### SOURCES ET PRINCIPES DE L'ORNEMENT

Les sources de l'ornement. — Divisions dans la décoration. — Ornaments empruntés aux lignes et aux figures géométriques. — Ornaments empruntés à la végétation ou inspirés par elle. — Ornaments empruntés à des sources diverses. — Principes de l'ornementation. — La répétition. — L'alternance. — La symétrie. — La progression. — La confusion et la complication.

42. **Les sources de l'ornement.** — L'ornementation, quel que soit l'objet auquel elle s'applique, obéit à certaines lois générales qui apparaissent confusément dans notre esprit parce que les détails en sont disséminés sur une infinité d'objets divers ; nous allons essayer d'en dégager quelques principes essentiels.

Et d'abord, l'ornement n'est pas un art d'ordre primordial, il ne précède pas l'architecture, il la suit ; et, s'il contribue puissamment à l'impression générale, s'il s'en dégage un sentiment de tristesse ou de gaieté, de soulagement ou de fatigue, une sorte de repos moral ou d'ennui, c'est en raison de sa solidarité même avec l'œuvre qui lui a donné naissance ; si enfin la construction doit être décorée sous peine de rester morne et froide, il semblerait par contre illogique de créer une construction pour recevoir une décoration. En un mot, les arts décoratifs sont la parure du vêtement, et ils n'auraient pas de raison d'être sans le vêtement lui-même.

L'homme veut donc une parure à ses édifices ; il emploie à titre d'ornement tous les objets qu'il voit, les trois règnes de la nature, les minéraux, la végétation tout d'abord, les fleurs, les fruits, les feuilles, feuilles d'olivier, de laurier ou de chêne, chardon et acanthe. Rien n'est vulgaire, tout est bon, suivant les pays, le chou frisé, le persil, les olives, les amandes, les pommes de pin. Des feuillages imaginaires s'infléchiront et se tourmenteront pour obéir aux rigides contours dans lesquels ils sont emprisonnés. Mais l'homme ne se contente pas de ces motifs d'ornementation empruntés à la nature, dont il copie, sans les imiter servilement, les créations les plus simples ou les plus délicates : des lignes droites, obliques ou courbes, froides conceptions de son cerveau, il fait naître des combinaisons multiples qui étonnent par leurs complications ou charment par la grâce de leurs enlacements ; quelques assemblages de lignes, quelques figures géométriques suffisent à former des décorations d'une variété infinie, et forment à elles seules tout un sys-

tème d'ornementation qui se retrouve à toutes les phases de la civilisation humaine. Des animaux viendront aussi, emblèmes de la nature sauvage à moitié domptée. L'Indien fera porter ses temples par des éléphants de pierre ; le Persan décorera ses chapiteaux d'une double tête de taureau ; le Grec remplacera quelquefois le pilier et la colonne par des êtres humains. Des hommes robustes, esclaves soumis, porteront le temple d'Agrigente ; des jeunes filles, comme dans le Pandroséion (fig. 46) d'Athènes, soutiendront un édifice léger. Ici les bras coupés entre l'épaule et le coude, les plis des vêtements, qui rappellent l'idée des cannelures des colonnes, la calme sérénité des figures, tout servira à diminuer l'apparence de la vie, et ramènera à cette tranquillité des lignes qui convient en architecture à ce qui sert de support, et telle sera la beauté de ces six cariatides en marbre blanc, que celles de la cour du Louvre, les grandes nymphes de Pierre Sarrazin, un des chefs-d'œuvre de la sculpture décorative et architecturale en France, pourront à peine rivaliser avec elles.

43. **Les divisions dans la décoration.** — Quand les surfaces à décorer sont arrêtées, on divise ces surfaces par de grandes lignes qui correspondent aux divisions architecturales, et ces parties sont ensuite subdivisées par des lignes secondaires qui constituent des compartiments à décorer ; ces compartiments, à leur tour, reçoivent, s'il est nécessaire, de nouvelles divisions qui sont enrichies d'ornements plus petits ; ceux-là sont destinés à donner satisfaction au goût naturel qui nous porte à nous rapprocher de plus en plus des objets qui provoquent notre attention.

Les ornements représentés sur les surfaces dont nous venons de parler se partagent d'abord en deux classes bien distinctes :

- 1° Les lignes et les figures géométriques ;
- 2° Les motifs empruntés à la végétation ou inspirés par elle.

Nous examinerons pour chacune d'elles les



principes sur lesquels est basée l'ornementation qui leur est particulière.

44. **Ornements empruntés aux lignes et aux figures géométriques.** — En réalité, tout ornement procède d'une construction géométrique, et lors même que cette construction n'a pas laissé de traces apparentes, on peut dire que ceux mêmes qui semblent s'en écarter davantage encore sont guidés, réglés

et pondérés par des lignes mères auxquelles la décoration doit obéir, sous peine d'être jetée dans une confusion qui choque la vue et fatigue la pensée. C'est là l'utilité de ces divisions dont nous parlions plus haut.

Mais, en dehors de cette première application des lignes géométriques, il en est une autre qui appartient directement à l'ornementation : c'est l'emploi, comme idée déco-

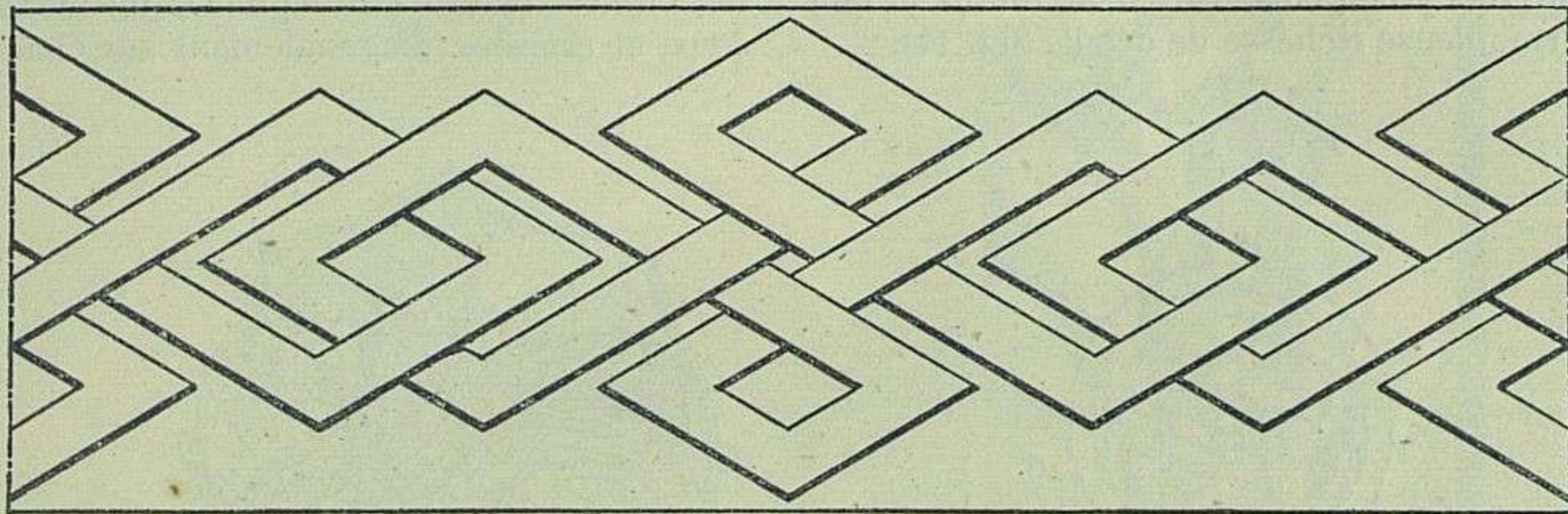


Fig. 11. — Losanges entrelacés. — Ornement emprunté à des figures géométriques.

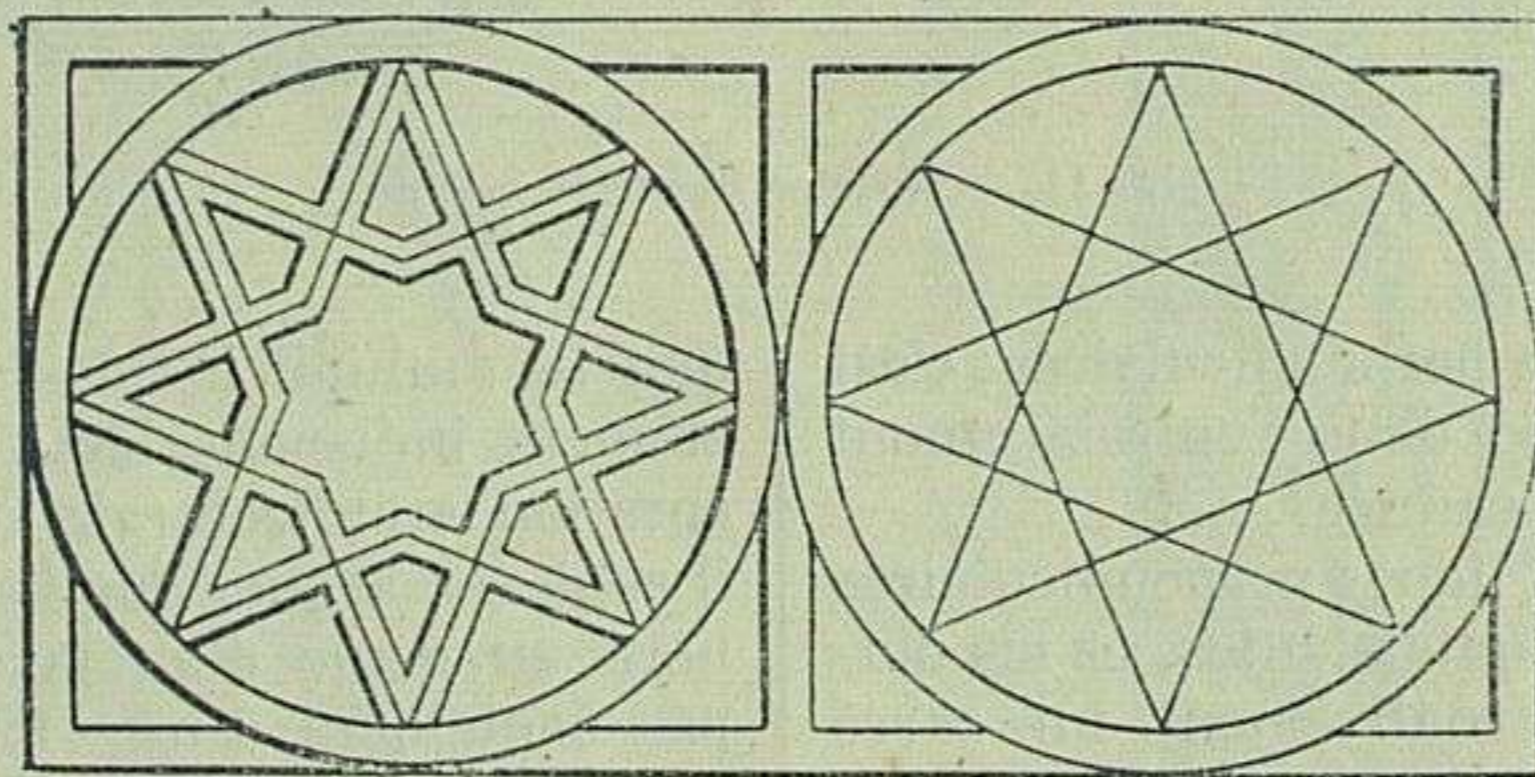


Fig. 12. — Figures géométriques. — Combinaison de triangles entrelacés (ornement arabe).

rative, des lignes et des figures géométriques. On la retrouve d'abord dans les civilisations rudimentaires ; le sauvage de la Nouvelle-Zélande, de l'Amérique ou des îles de l'Océanie, s'en sert pour orner ses armes de guerre, et si ses efforts trahissent le plus souvent une profonde inexpérience, quelques-unes de ses œuvres, qu'on peut admirer dans les collections des musées, étonnent par une simplicité de moyens, une variété de ressources et une grâce décorative longtemps ignorées.

Ce qui domine dans ces ornements, ce sont les combinaisons de lignes horizontales, verticales ou obliques, les angles multipliés, les triangles, les carrés ou les losanges croisés de diagonales, les figures en zigzag, les étoiles, les entrelacs et les cordes torsées ; ce sont encore les mêmes motifs que nous trouverons dans les civilisations plus avancées, et chez les peuples où l'art décoratif est parvenu à son apogée ; témoin les Grecs et les Maures (fig. 11, 12, 13).

D'un simple quadrillé dérive l'ornement

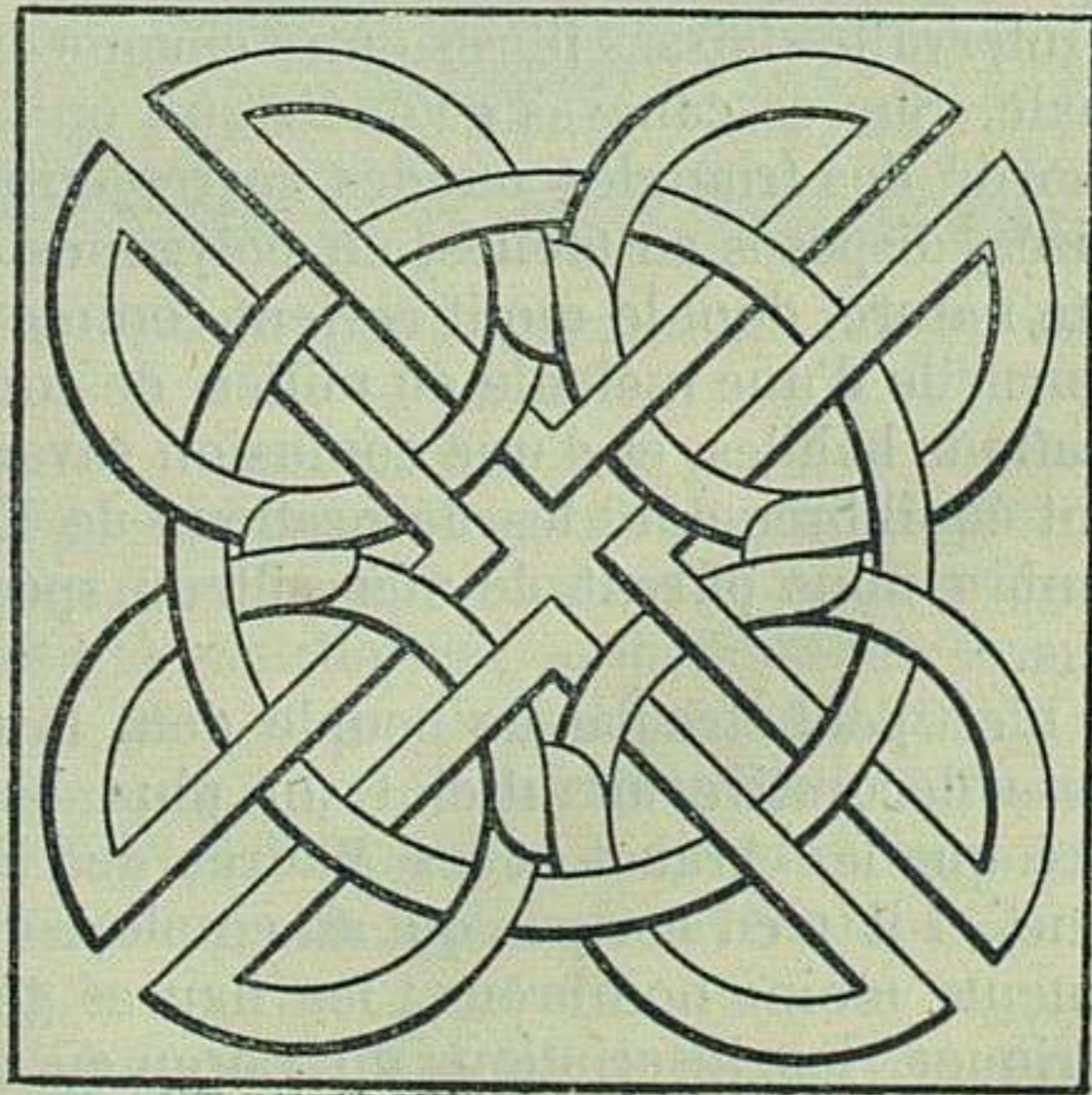
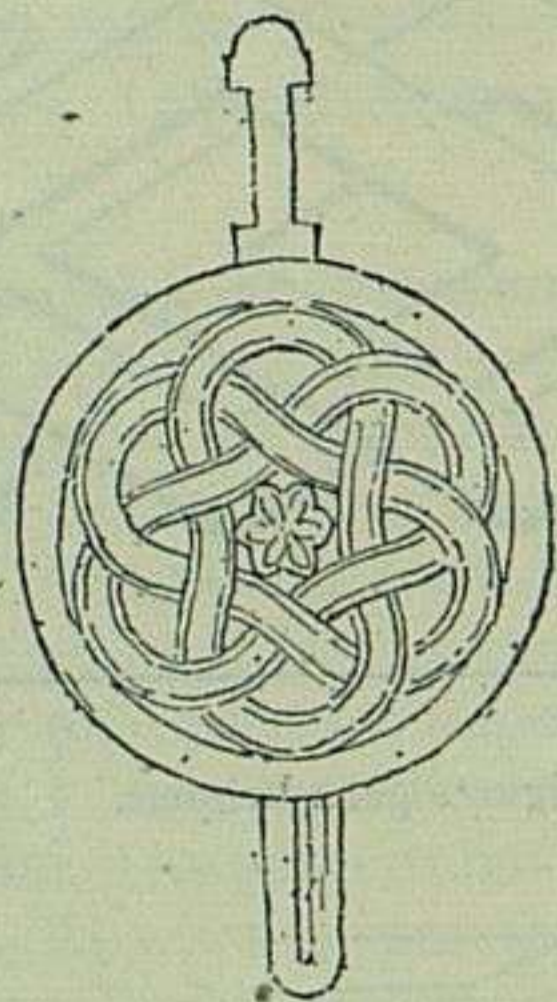


Fig. 13. — Figures géométriques. — Combinaison de droites et de circonférences entrelacées (ornement arabe).

connu sous le nom de *grecque*, *frette* ou *méandre*, et cette disposition de lignes est si

naturelle, que nous en trouvons des exemples chez les Arabes qui l'ont peut-être empruntée aux Grecs, en Chine, et jusqu'au fond du Yucatan (Voir la planche n° 3).

Deux courbes ondulées, qui se croisent alternativement, donnent naissance aux tresses, aux cordes nouées, aux entrelacs. Les Celtes les adoptèrent après les Grecs, et les Maures trouvent, dans ce simple et modeste élément, qui devient caractéristique de leur décoration, une prodigieuse variété de motifs et une harmonieuse richesse de détails (fig. 14).



Lorsque l'on examine les dessins entrelacés même les plus compliqués, on voit qu'ils sont établis sur des dispositions beaucoup plus simples que ne tendrait au premier abord à le faire supposer la complication apparente des entrelacs ; et on peut les rapporter à des combinaisons premières dont nous bornerons à définir deux des plus importantes.

Dans la première, les lignes perpendiculaires l'une à l'autre sont équidistantes deux à deux, et croisées diagonalement sur chaque

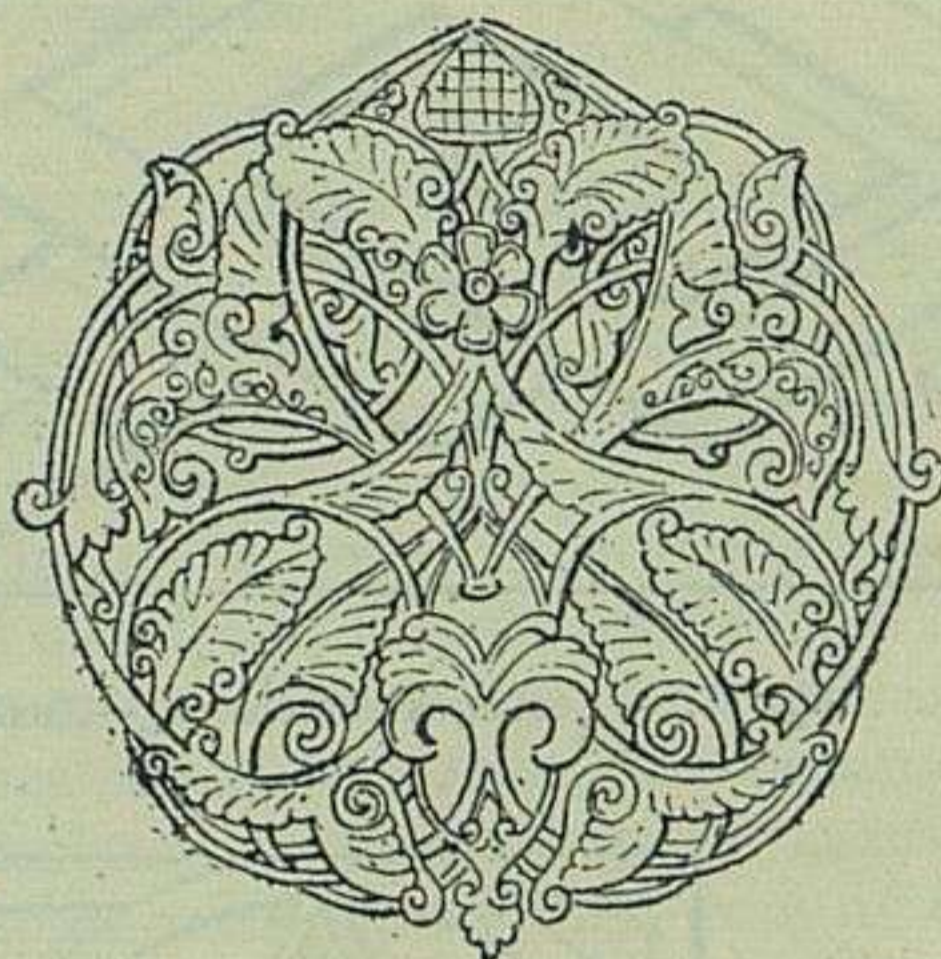


Fig. 14. — Modèles d'entrelacements.

carré par de nouvelles perpendiculaires ; c'est la disposition adoptée dans l'entrelacement des joncs des chaises cannées.

Dans le second, les lignes perpendiculaires l'une à l'autre sont équidistantes, et les diagonales croisent alternativement un carré seulement sur deux.

Le nombre d'ornements qui peuvent être dessinés sur cette base est considérable ; car on peut varier en quelque sorte à l'infini la disposition des carrés et des diagonales, et les intervalles laissés libres entre chaque diagonale. Sur ce canevas géométrique on fait ressortir des triangles ou des carrés entrecroisés, disposés en étoiles, en polygones de toute nature, dont le motif revient comme la ritournelle d'une mélodie au milieu de complications habiles, et d'une confusion savamment équilibrée dont les décorations de l'Alhambra nous offrent de merveilleux spécimens.

Il n'est peut-être pas de peuple dont la richesse décorative ait atteint un plus haut degré que les Arabes et les Maures de l'Espagne, et il n'en est pas qui ait employé des éléments moins nombreux ; les figures géométriques, les inscriptions du Coran en caractères arabes, forment le fond de leur ornementation rehaussée, il est vrai, par un mélange de couleurs habilement distribuées, et répandues avec une merveilleuse harmonie. Cet exemple seul suffirait à prouver

que la multiplicité des motifs n'est pas un élément indispensable à la variété de la décoration architecturale ou industrielle ; car il est à remarquer que la conception particulière au génie d'un peuple s'applique, non pas seulement à une forme particulière de l'art, mais à toutes les œuvres d'une même époque et par conséquent à l'industrie elle-même : c'est là ce qui est advenu à la Grèce, à Rome, à la France, à l'Italie, aux grands siècles qui ont illustré l'humanité, ainsi que nous le verrons un peu plus loin dans la troisième et la quatrième partie de notre cours de dessin d'ornement.

**45. Ornaments empruntés à la végétation ou inspirés par elle.** — A cette classe appartiennent tous les ornements tels que feuilles, fleurs, fruits, et leurs dérivés dans lesquels on peut comprendre tous les enroulements et les volutes connus généralement sous le nom d'arabesques ; ces ornements sont formés de tiges contournées en cercles, en spirales ou en courbes indéterminées, et d'où partent des feuillages et des fruits imaginaires, mais inspirés par le souvenir de la végétation naturelle.

Les végétaux sont une source féconde d'ornementation, et les artistes y ont amplement puisé pour vivifier leurs inspirations ; cependant il convient de dire que les tiges les plus élancées, les fleurs dont les pétales se disposent le plus convenablement suivant les

principes d'une radiation régulière ont encore trop de caprice dans leurs mouvements,

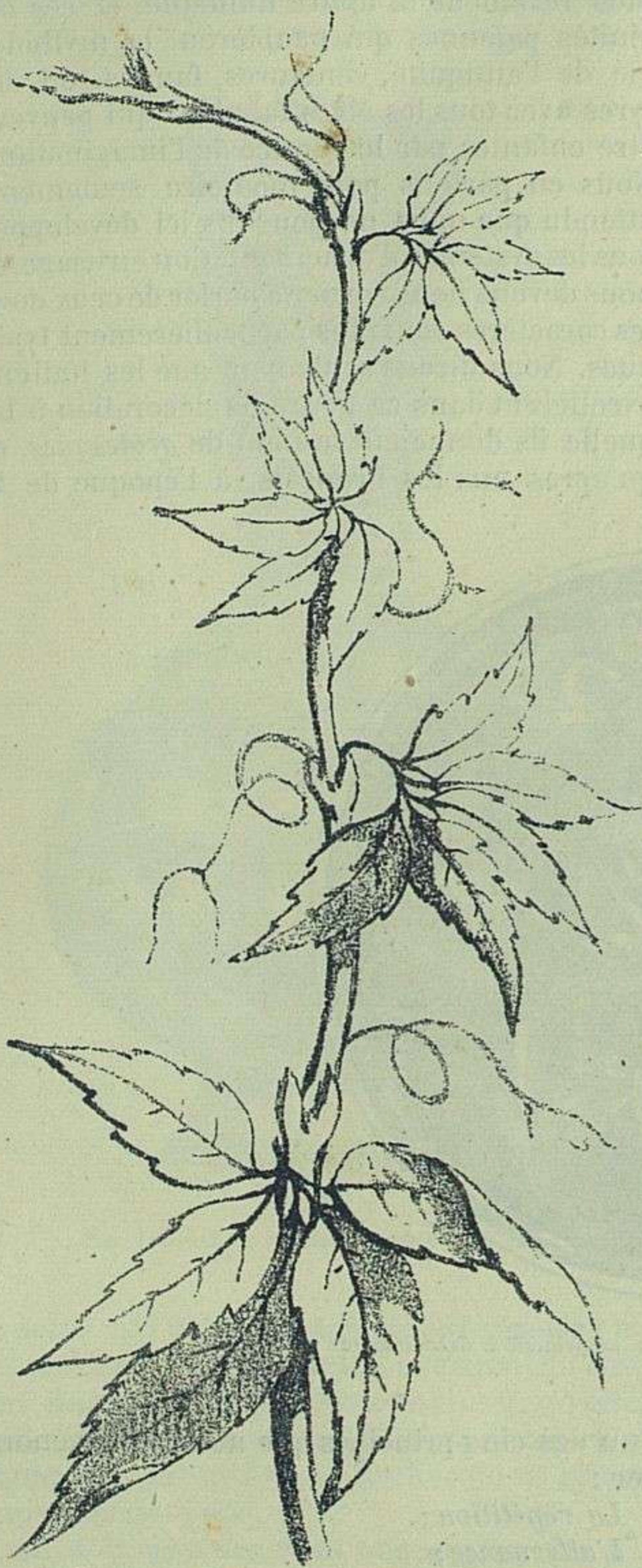


Fig. 15. — Branche de vigne vierge. — La symétrie dans la nature.

pour être employées telles quelles dans la décoration ; il faut qu'elles se plient aux formes architecturales sur lesquelles on les applique, et qu'elles obéissent doucement aux contours des surfaces qu'elles décorent. Elles ne seront donc pas exécutées comme on les voit dans la nature, et la représentation, tout en se rapprochant assez de la réalité pour en éveiller le souvenir, sera assez conventionnelle pour se conformer aux exigences de l'œuvre dont elles doivent orner la surface sans en détruire l'unité (fig. 16).

Toutes les lignes secondaires sortiront d'une tige mère et se raccorderont avec cette tige

comme une courbe avec sa tangente ; autrement le rameau ne semblera pas sortir de la branche et les lois de la nature seront faussées.

C'est ce qu'ont fait les Grecs qui surent observer de près la nature, sans s'astreindre cependant à la copier ou à l'imiter servilement ; tous leurs ornements sont conçus sur les principes que nous venons d'indiquer,

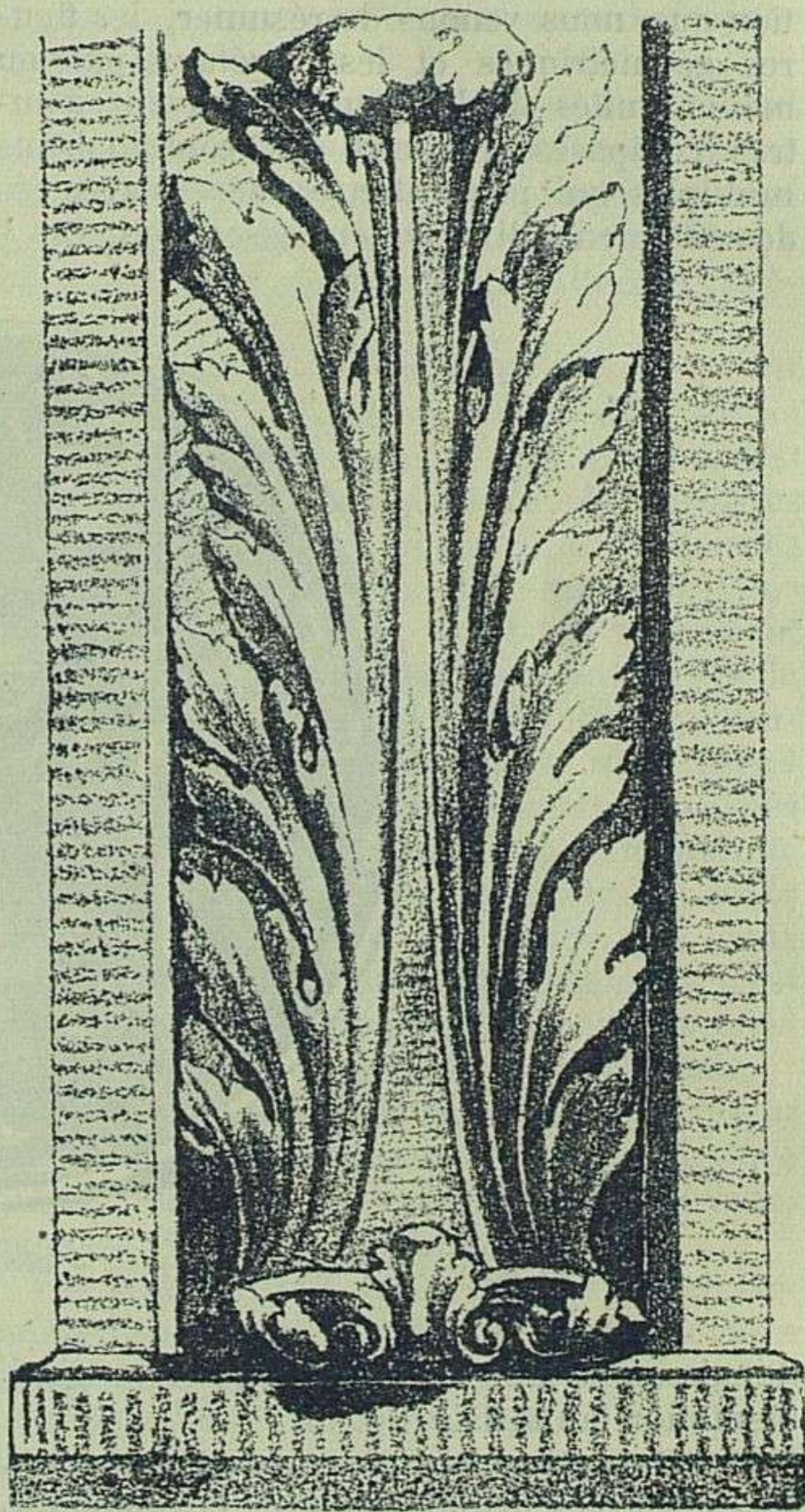


Fig. 16. — Exemples de végétation décorative. — Feuille d'acanthé.

c'est-à-dire sur le rayonnement partant de la tige mère, la courbure tangente des lignes, enfin la distribution proportionnée des surfaces, sans laquelle la décoration serait boiteuse, parce qu'elle porterait inégalement sur les parties d'un même tout, et attirerait l'attention sur un point au détriment des autres.

L'ornement typique de toutes les volutes ou arabesques inspirées des végétaux est une feuille d'acanthé, qui se contourne en courbes gracieuses. Elle sort d'une tige principale, pour donner à son tour naissance à d'autres tiges qui produisent de nouvelles] feuilles ;

au milieu des enroulements de la volute se présentent des fleurs imaginaires, aux pétales rayonnants, au relief d'une parfaite égalité formant des stations de repos pour la vue qui se fatiguerait à la longue de ces feuillages trop répétés; on en trouvera de nombreuses applications dans nos planches spéciales.

46. **Ornements empruntés à des sources diverses.** — Des deux sources d'ornementation que nous venons de résumer, les figures géométriques et les végétaux plus ou moins imités de la nature, dérivent d'autres composés résultant des combinaisons multiples qui peuvent être opérées avec ces deux éléments diversement assemblés. On y

a joint des animaux ou des personnages fantastiques, sphinx, griffons, quelquefois mais plus rarement la figure humaine, et ces divinités païennes qui peuplèrent la mythologie de l'antiquité, centaures, faunes, ou satyres avec tous les êtres fabuleux qui peuvent être enfantés par le caprice de l'imagination. Nous en parlons pour mémoire seulement, attendu que nous ne pouvons ici développer tous les systèmes d'ornementation en usage, et nous devons nous borner à parler de ceux dont les caractères sont plus particulièrement typiques. Nous dirons seulement que les Italiens excellèrent dans ce genre de décoration à laquelle ils donnaient le nom de *grotesques*, et qu'après eux les Français, à l'époque de la

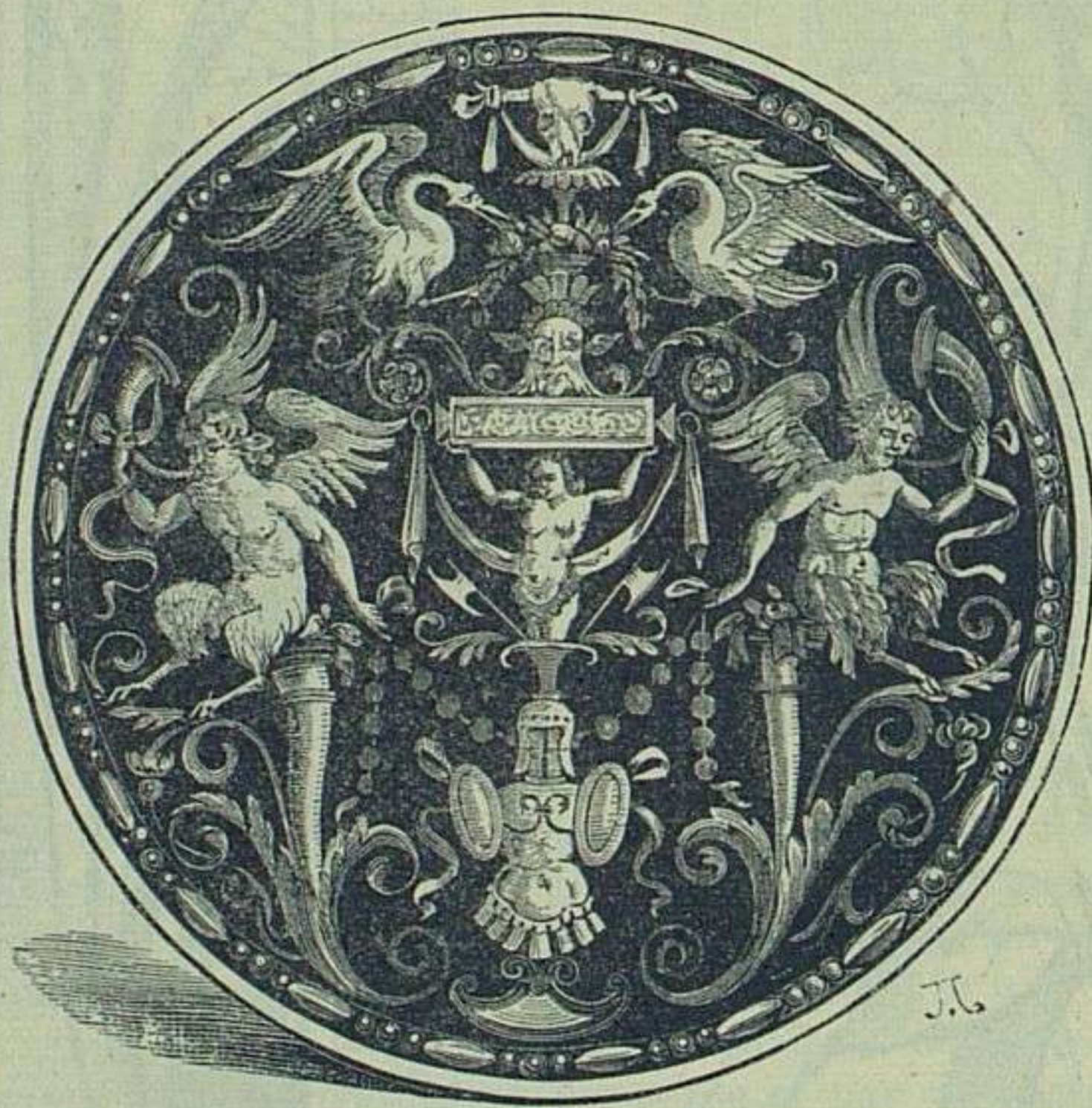


Fig. 17. — Coupe à grotesques. — Décoration empruntée à des éléments multiples.

Renaissance, leur empruntèrent cette ornementation fantaisiste (fig. 17).

47. **Principes de l'ornementation.** — A ces sources primordiales de l'ornementation M. Ch. Blanc en ajoute quelques autres dans la première partie de sa grammaire des arts décoratifs, la seule malheureusement qui ait jusqu'à ce jour été livrée à la publicité :

« De même que les vingt-cinq lettres de l'alphabet ont suffi et suffiront à former les mots nécessaires pour exprimer toutes les pensées humaines, de même il a suffi et il suffira de quelques éléments susceptibles de se combiner entre eux pour créer des ornements dont la variété peut se multiplier à l'infini. Et, en effet, les motifs sans nombre que les hommes ont inventés jusqu'à ce jour, et ceux qu'ils inventeront encore pour orner leurs personnes, leurs demeures et leurs temples, sont engendrés par l'application de

l'un des cinq principes que nous allons énoncer :

- La répétition ;*
- L'alternance ;*
- La symétrie ;*
- La progression ;*
- La confusion.*

Tels sont, dit-il, les sources premières auxquelles on peut ramener tous les ornements dont l'idée a été empruntée à la nature et que l'homme a soumis aux lois de son esprit et à l'empire de sa liberté. »

Nous résumerons rapidement les développements qu'il donne à ce sujet.

48. La **répétition** consiste à répéter une figure quelconque sur une surface. C'est l'ornementation la plus simple; on en trouve des exemples dans des détails qui sont insignifiants par eux-mêmes, mais qui deviennent intéressants par le seul fait de la répétition. Par exemple, un enroulement qui court sur

un piédestal, ou forme la bordure d'un panneau, l'assemblage de lignes droites, qui, comme la *grecque*, se brisent toujours sous le même angle et marchent à pas égal l'une à



Fig. 18. — La répétition (vase de l'Inde).

la suite de l'autre ; indéfiniment répétées elles deviennent imposantes, « parce qu'elles ont un caractère processionnel, et qu'elles semblent obéir à un ordre mystérieux ou se conformer au rythme d'une harmonie grave, lente, cérémoniale. »

Ainsi la gravure trois fois répétée des triglyphes devient un ornement fier et décoratif dans l'entablement de l'ordre dorique, et des rangées de petits disques coniques appelés *gouttes* suffisent à enrichir le plafond du larmier ; le cube, si simple et si froid d'aspect s'anime en quelque sorte quand on en forme de longues rangées ; ce sont les denticules que l'architecte dispose sur le plus riche des ordres, le corinthien.

« Comment s'étonner maintenant que le rythme ait tant de puissance dans les arts décoratifs, et que la répétition d'une image sans valeur, d'une moulure insignifiante par elle-même, ait la propriété merveilleuse de constituer un ornement agréable, significatif, brillant, frappant. »

49. L'**alternance** est la succession de deux

motifs différents qui reviennent tour à tour régulièrement. Si l'on fait suivre un rond d'un cône, une bande bleue d'une bande verte, et que cette disposition se répète un certain nombre de fois, il y aura alternance ; cette alternance subsistera, lors même que la répétition d'un même motif n'apparaîtra qu'à des intervalles plus éloignés, pourvu toutefois que ces intervalles reviennent périodiquement, et ne s'éloignent pas assez l'un de l'autre pour que l'alternance cesse de frapper l'attention.

En quelques cas l'alternance se confond avec la répétition, comme il arriverait au cas où une étoile, un bouquet, un fleuron, seraient rangés en losange ou disposés en quinconce ; les motifs sont alors à la fois alternés et répétés.

50. **Symétrie**. — C'est la similitude qu'ont entre elles les diverses parties d'un même tout. Pris dans son sens le plus étendu, c'est la concordance harmonieuse des diverses parties entre elles et de chacune des parties avec le tout ; c'est du moins ainsi que l'entendaient les anciens qui la considéraient comme une des conditions essentielles de la beauté ; nous avons restreint la signification du mot, et maintenant on ne l'entend guère que de l'exacte concordance de parties similaires qui se répètent d'un côté comme de l'autre d'un objet. En architecture, c'est la répétition de parties semblables des deux côtés de la construction ; en ornement, c'est la répétition d'un motif qui se reproduit des deux côtés d'une tige ou d'un axe central.

La symétrie n'est pas une pure conception de l'esprit, nous l'avons empruntée à la nature qui en multiplie les exemples sous nos yeux, dans les êtres animés et inanimés.

Les végétaux ont des organes symétriquement disposés, et la concordance des formes similaires s'applique non-seulement aux diverses parties d'un même organe, mais à la position respective de chacun de ces organes ; telles sont les feuilles digitées du chanvre, la feuille à trois folioles du trèfle, la feuille de l'acacia, dont les parties disposées symétriquement des deux côtés d'une tige commune, se groupent autour d'un rameau qui les porte d'étage en étage. Les fleurs et les fruits nous donnent encore des exemples que nous pourrions multiplier ; seulement cette symétrie n'est pas géométrique.

Cette loi de la symétrie est si impérieuse qu'on la retrouve dans la presque totalité des ornements. Citons seulement comme exemple bien connu le chapiteau corinthien où la rosace qui se dresse entre les deux volutes, partage la corbeille en deux parties symétriques (fig. 16, 20 et 62).

A la symétrie il convient peut-être d'ajouter le rayonnement qui se manifeste dans un si

grand nombre d'ouvrages, dans la cristallisation naturelle ou artificielle, dans le moindre flocon de neige, dans la toile d'araignée, dans la pâquerette, le bleuet, la pervenche,

qui ornent les champs de leurs étoiles colorées, dans les astéries, les anémones de mer, comme dans les couches concentriques des plus vieux arbres de nos forêts.

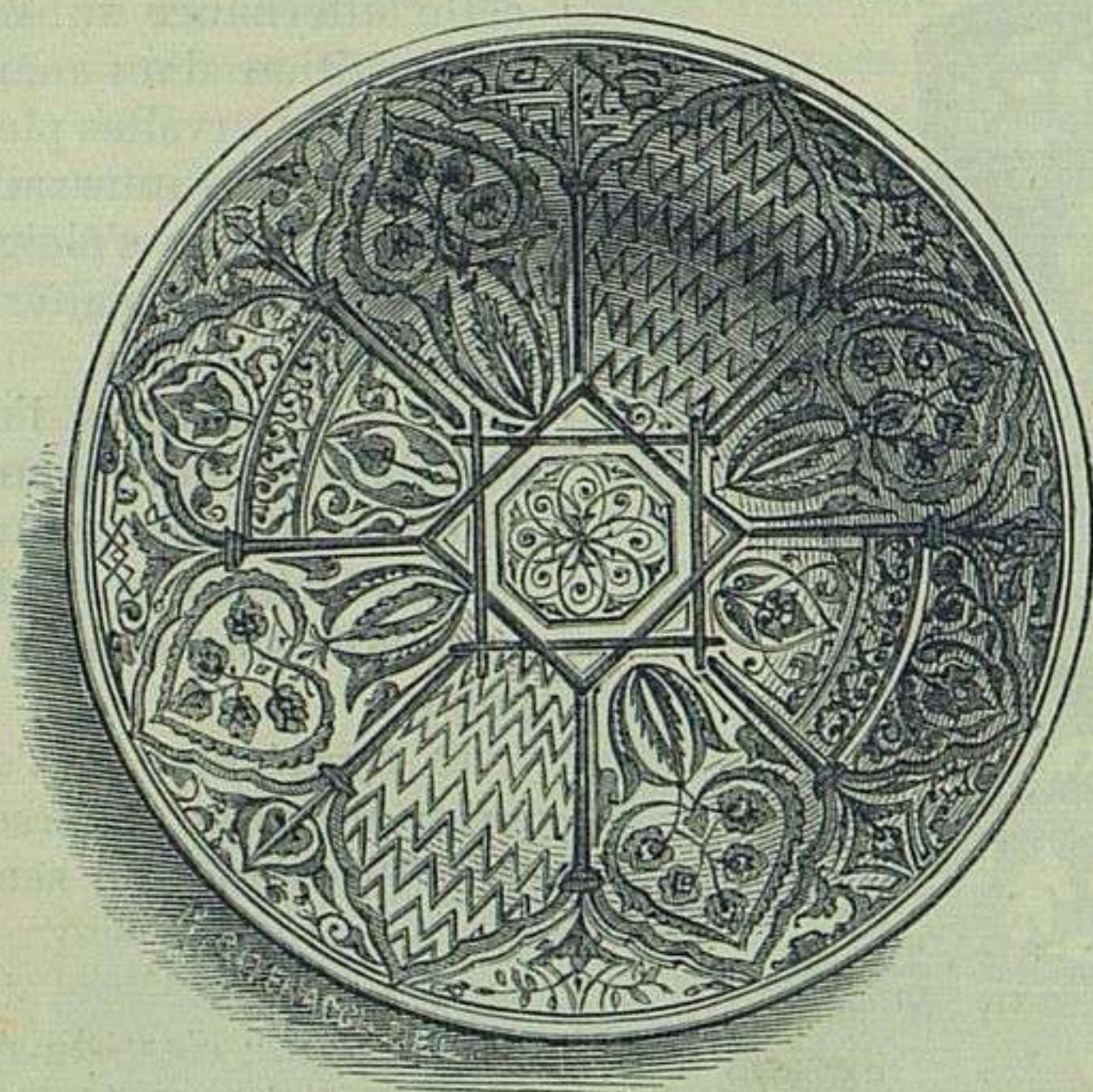


Fig. 19. — L'alternance (coupe arabe).

51. La **progression**. — Un grave moraliste, Boiste, dans le dictionnaire qui porte son nom, définit ainsi la progression : « L'humeur mène à l'impatience, l'impatience à la colère,

la colère à l'emportement, l'emportement à la violence, la violence au crime, et par cette *progression* l'on va d'un fauteuil à l'échafaud. »

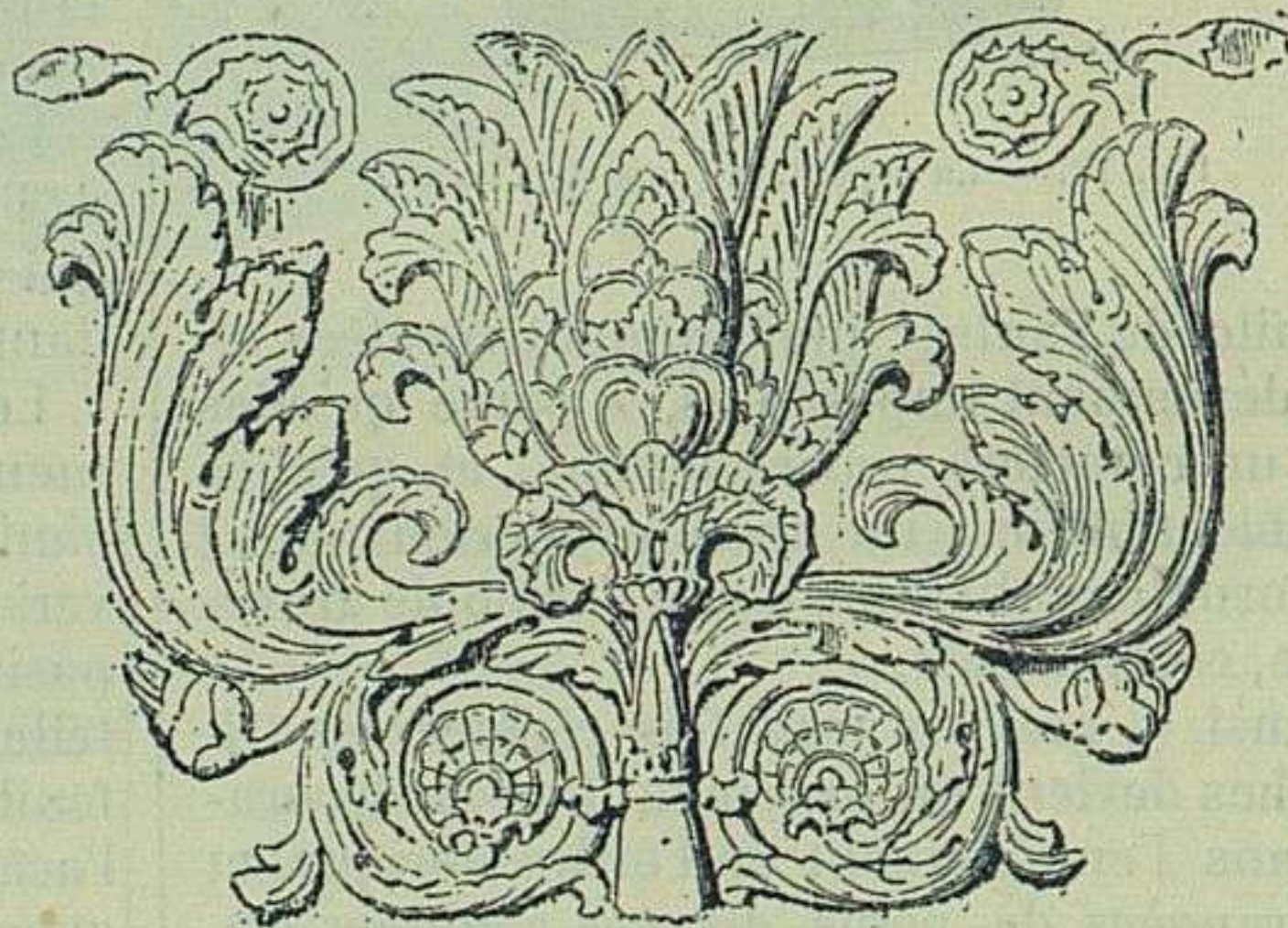
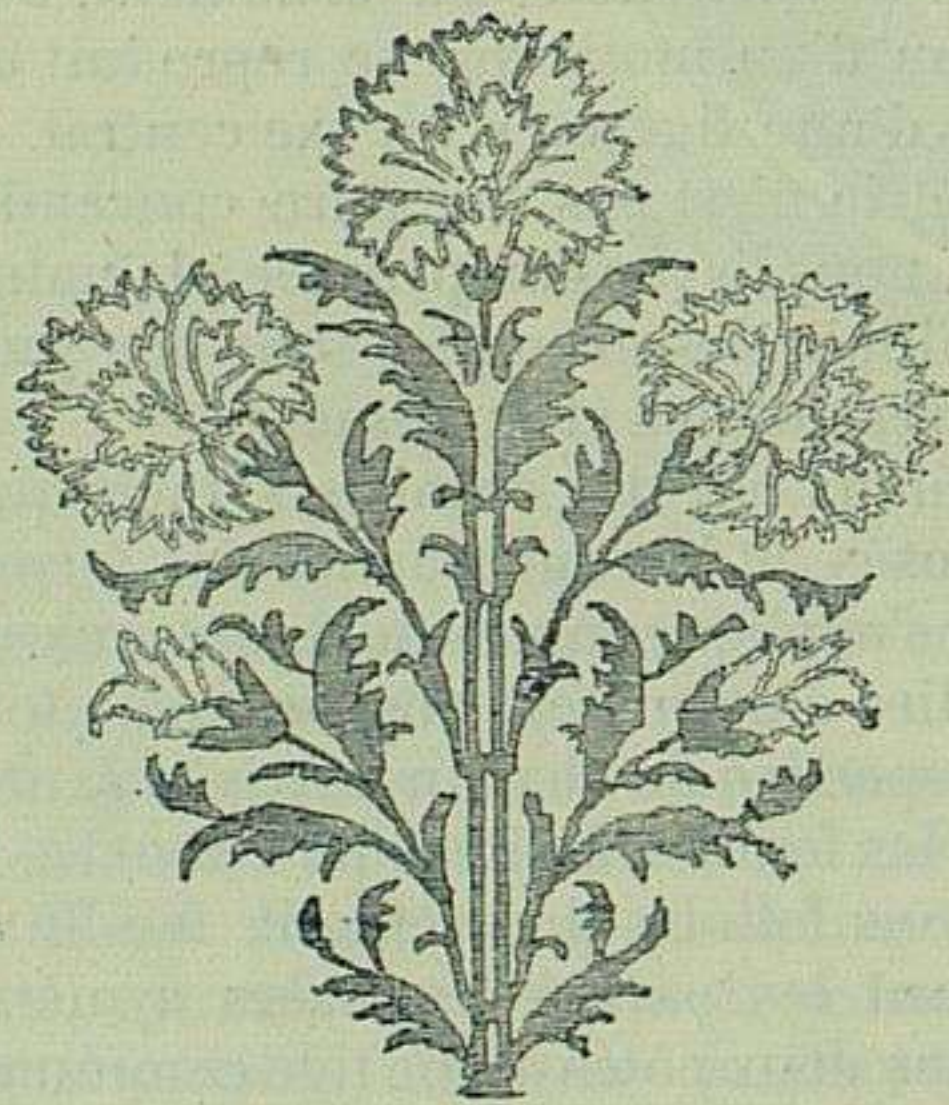


Fig. 20. — Symétrie et radiation décoratives.

Il s'agit ici d'une figure de rhétorique, mais qui définit assez bien ce qu'on entend par la progression. « Il y a progression, dit Bernardin de Saint-Pierre, lorsque les branches d'un végétal sont disposées entre elles sur des plans semblables, qui vont en diminuant de grandeur, comme dans les formes pyramidales du sapin. »

Les surfaces triangulaires telles que les frontons ne sauraient être mieux décorées que par un ornement progressif, et c'est encore celui qu'il conviendra d'adopter pour

décorer un tympan triangulaire formé par la rencontre de deux voûtes.

Les applications de la progression ne sont pas assez nombreuses pour que nous insistions davantage sur ce principe secondaire de l'ornementation.

52. La **confusion** telle qu'elle existe dans la nature peut être un élément de la beauté. C'est ce que nous voyons dans le feuillage confus des arbres, dans les veines irrégulières et les couleurs imprévues du marbre, dans les tapis de verdure, parsemés çà et là

des petites fleurs champêtres qui en émaillent la surface.

Telle n'est pas cependant la confusion qui est considérée comme un des éléments de la décoration. Celle-là n'est qu'apparente, et son désordre même est assez équilibré dans ses diverses parties pour charmer l'œil par une certaine vivacité d'allure, sans provoquer la répulsion que causerait une confusion réelle.

A la confusion décorative se rattache la *complication* dont nous avons vu des exemples dans les méandres et les entrelacements. « Le style ornemental des Arabes, ce style qui a créé des merveilles dans les mosquées et les maisons du Caire, a été inventé par le génie de la complication ; mais comme cette

complication est engendrée d'ordinaire par un enchevêtrement de figures géométriques, elle cache une régularité qui permet d'en débrouiller l'énigme. Quelquefois une étoile peu apparente se répète dans l'ornement, accompagnée d'étoiles plus petites, et alors on finit par la distinguer à travers un dédale de courbes interrompues et de lignes brisées. Quelquefois c'est un polygone dont les côtés sont les cordes d'un cercle que le dessinateur a fait disparaître après l'avoir tracé, et alors les rayons, se coupant à la circonférence sur des points marqués par le compas, se dispersent avec ordre et iront se briser encore plus loin pour former des polygones moindres soudés entre eux par d'invisibles trapèzes,

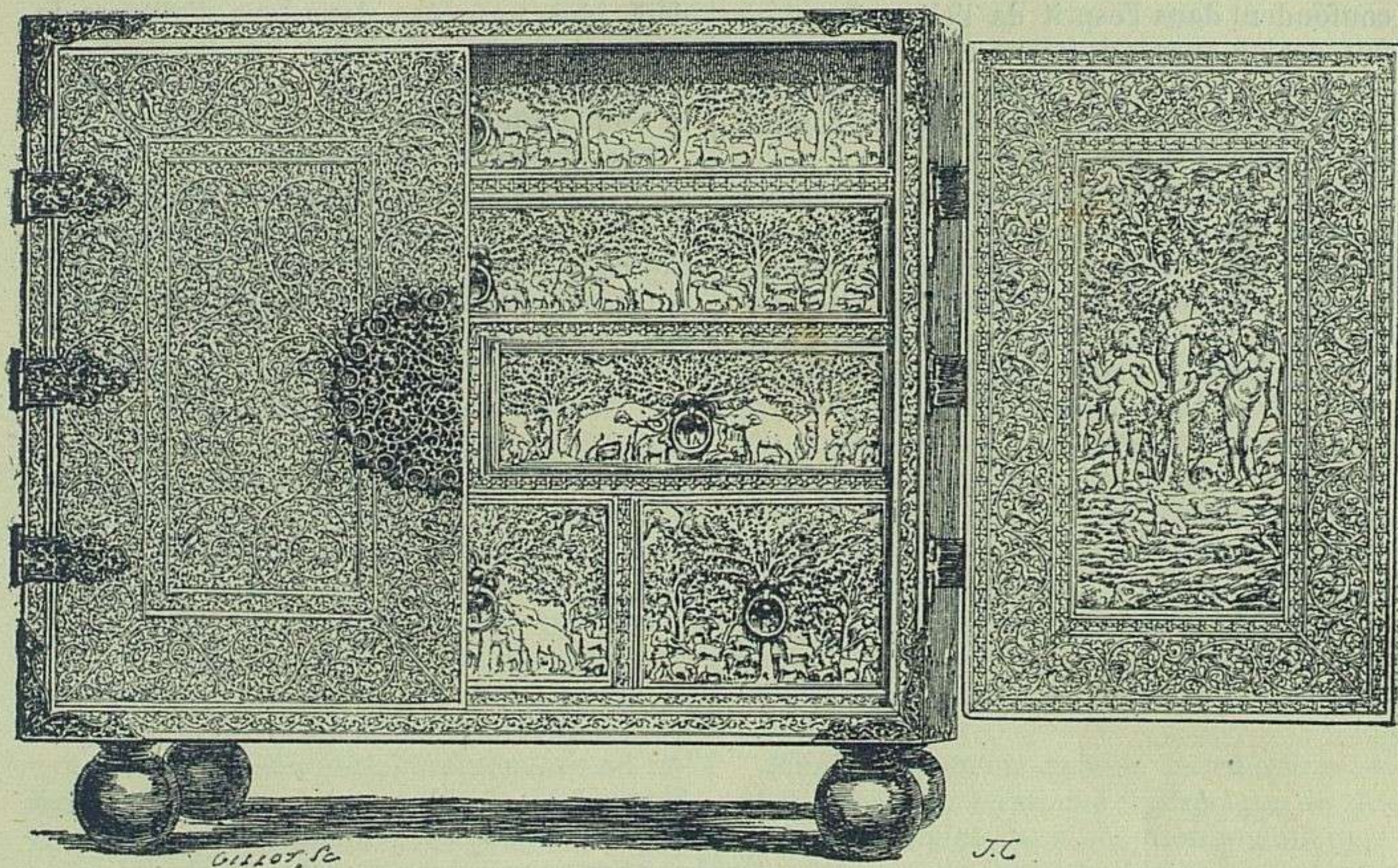


Fig. 21. — Cabinet d'ivoire. — La confusion décorative et l'équilibre dans la complication.

de sorte que, au moyen de détours et de retours prévus, tous ces rayons divergents se résoudre en de nouvelles convergences.

« Mais, lorsque la surface ornée selon le goût arabe n'offre aucun motif dominant, indiqué par son isolement ou par sa couleur, le spectateur n'a plus devant lui qu'un assemblage régulièrement confus de triangles, de losanges, de roues, de demi-lunes, de trèfles, de pentagones imparfaits, de méandres inachevés, qui se pénètrent, se coupent, se rachètent, se correspondent, se rapprochent pour se fixer, et se touchent un instant pour s'éloigner aussitôt et se dissoudre dans un labyrinthe sans issue et sans fin (fig. 21). »

En résumé, les Arabes produisent une confusion apparente et une complication char-

mante, avec un ordre rigoureux, mais dont les éléments constitutifs disparaissent aussitôt que le dessin est terminé.

53. Nous avons cherché à résumer ici les principes fondamentaux de l'ornement, les sources où l'artiste peut puiser son inspiration et les figures décoratives qui impriment un caractère particulier aux dispositions essentielles. Mais la forme que cette ornementation a revêtue aux diverses grandes époques de l'humanité, celle qui résulte de notre génie national, nous n'en avons pas encore parlé.

Mettre en lumière les caractères distinctifs de l'ornement qui peut être traité, soit à la plume ou au tire-ligne, soit au crayon de mine de plomb ou au crayon noir ; ajouter

quelques indications sur les objets dont se sert l'élève dessinateur, leurs qualités et leur emploi; expliquer en quoi consiste une ébauche, une esquisse et le crayonnage en général, tel a été, résumé brièvement, le but des conseils que nous avons donnés dans la première partie de notre cours d'ornement; nous ne reviendrons sur ce sujet que lorsque le modèle comportera quelques détails particuliers qu'il peut être intéressant de faire connaître.

Le crayonnage assouplit la main; il habitue les yeux à la concordance et à l'harmonie des lignes; il ouvre l'esprit à une première initiation du beau; mais cette initiation est insuffisante, parce que tous les caractères distinctifs des divers genres d'ornementation se confondent dans l'esprit de l'élève à qui on fait copier successivement et sans méthode les modèles les plus disparates, empruntés d'ailleurs aux styles les plus opposés, comme aux origines les plus diverses.

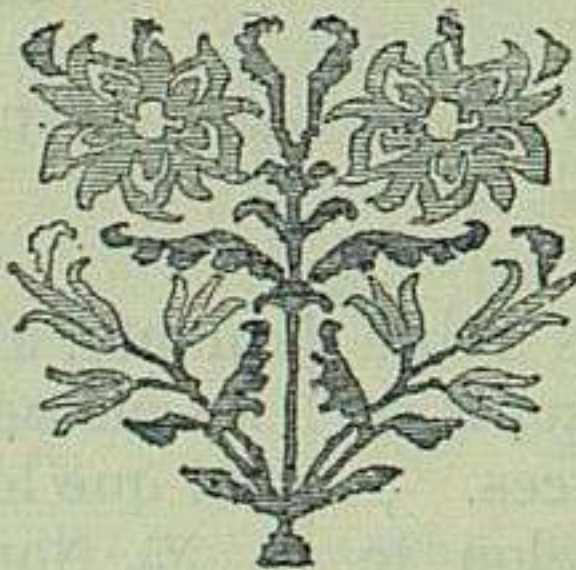
Ne serait-il pas possible de faire autrement et ne pourrait-on dans une série de modèles même peu nombreux, mais empruntés à des sources parfaitement authentiques, faire défiler sous les yeux de l'élève le tableau des formes variées adoptées par l'ornementation

aux différentes époques de notre histoire nationale? Ne pourrait-on en même temps lui exposer fort brièvement le caractère propre à chaque époque, les similitudes et les différences qui ont marqué les transformations successives en rappelant sommairement le mouvement des idées et des mœurs qui ont provoqué ces changements?

Nous croyons la chose possible et nous en ferons l'objet de la deuxième partie de notre cours d'ornement.

Quant aux modèles nous verrons bientôt que, pour être choisis dans des époques historiques déterminées, ils n'en forment pas moins un cours gradué où le maître trouvera à chacune des périodes des sujets d'une exécution facile, et d'autres destinés aux élèves déjà plus avancés; dans tous d'ailleurs le crayonnage en est accusé franchement, de manière à ne pas laisser d'ambiguïté dans la traduction qui doit en être faite par l'élève.

Les développements où nous allons entrer se divisent en deux parties: la première est consacrée aux périodes historiques qui ont exercé une influence directe ou indirecte sur notre art national; la seconde s'occupe de cet art national lui-même.





# TROISIÈME PARTIE

## LES ARTS DANS L'ANTIQUITÉ ET LEUR INFLUENCE SUR L'ARCHITECTURE ET L'ORNEMENTATION NATIONALES

### CHAPITRE V

#### PRINCIPES ESSENTIELS DE L'ARCHITECTURE

L'architecture au début des sociétés. — Lois primordiales de la construction. — Influence des trois dimensions. — Prédominance de la profondeur. — Prédominance de la largeur. — Prédominance de la hauteur. — Équilibre des trois dimensions. — Influence des pleins et des vides.

54. **L'architecture au début des sociétés.** — Pour comprendre l'architecture qui va s'implanter sur notre sol, il nous faut remonter pendant quelque temps le cours des âges, interroger la civilisation grecque et ses monuments les plus caractéristiques, les sources où elle puisa ses inspirations premières, et l'art romain qui, dérivé de l'art grec, nous a transmis à nous-mêmes ses principes de construction, les ordres d'architecture et la majeure partie de notre ornementation.

Au début des sociétés, l'architecture est religieuse et symbolique. Lorsque le langage est encore dans l'enfance, les peuples s'expriment plus facilement par des signes que par des mots ; ils n'écrivent pas leurs idées, ils les façonnent ou les gravent. Les premières œuvres architecturales ne sont pas même des habitations humaines. Elles servent plutôt à consacrer une pensée religieuse commune ou quelque grand souvenir. Ce souvenir se perdrait peu à peu, si un témoin qui vit plus longtemps que l'individu lui-même ne continuait à être debout, pour le raconter et en perpétuer la mémoire. La Bible est ici un fidèle reflet de l'esprit humain. « Venez, disent les descendants de Noé, bâtissons-nous une ville et une tour, dont le sommet soit jusqu'aux cieux, et acquérons-nous de la renommée, de peur que nous soyons dispersés par toute la terre. »

55. **Lois primordiales de la construction.** — Mais toute construction obéit à des lois générales ; elle a pour supports verticaux des murs ou des piliers isolés. Pour

couvrir l'espace qui sépare ces appuis, on peut employer divers systèmes ; le plus simple, c'est évidemment de poser horizontalement des pierres assez larges pour porter sur deux appuis. Si les piliers sont absolument isolés les uns des autres, comme le seraient quatre colonnes, on devra d'abord les réunir deux à deux par de larges pierres, qui servent à leur tour de points d'appui pour d'autres dalles destinées à recouvrir l'espace intermédiaire.

C'est là ce qu'on appelle l'*architecture en plate-bande*. On en trouve en Bretagne de singuliers exemples dans ces monuments druidiques auxquels on donne le nom d'*allées couvertes*, et que le peuple dans sa langue imagée nomme *tuiles des fées* ou *tables du diable* (fig. 22).

Bien des siècles avant les Celtes, ce mode de construction avait été employé à l'exclusion de tout autre par les Égyptiens, qui pouvaient d'autant mieux l'adopter que leurs matériaux s'y prêtaient merveilleusement. La toiture étant horizontale, devenait une terrasse, ce qui n'avait aucun inconvénient dans un pays où la pluie est à peu près inconnue ; mais il n'en était pas de même de la Grèce à laquelle l'Égypte transmet cette architecture. Il fallut adapter la couverture au climat. De là naquit le fronton qui représente le profil de la double inclinaison du toit.

La difficulté de se procurer des pierres d'une longueur suffisante pour couvrir l'espacement entre les points d'appui, avait amené les architectes grecs, et, après eux, les Romains qui

les imitèrent, à remplacer la pierre formant plate-bande par une suite de petites pierres taillées en forme de coins ou de *claveaux*, et qu'on consolida en noyant dans la pierre de fortes barres de fer ; mais cette supercherie de construction ne satisfaisait pas les yeux, car elle n'offrait ni solidité réelle, ni solidité apparente, et d'ailleurs elle ne pouvait s'appliquer qu'à des portées extrêmement restreintes.

Il fallut donc trouver le moyen d'éviter de subordonner toute l'architecture à la grandeur des matériaux dont on pouvait disposer, et d'utiliser ceux qu'on avait sous la main. Ce

fut la gloire des architectes romains, sinon d'inventer la voûte, qui fut, dit-on, connue des Grecs, mais au moins de savoir l'appliquer à leur architecture monumentale, et lui donner une valeur inconnue jusqu'alors. Si la plate-bande n'a guère varié de forme, il n'en est pas de même de la voûte qui changea suivant le goût ou la fantaisie des peuples ; mais qu'elle ait été à *plein cintre* ou *surbaissée* avec les Romains, *surhaussée* avec les Arabes, ou *exhaussée en ogive* avec les chrétiens du moyen âge, toutes ses formes se réduisent à une disposition d'arcs de cercle, et l'on peut dire que la construction est basée

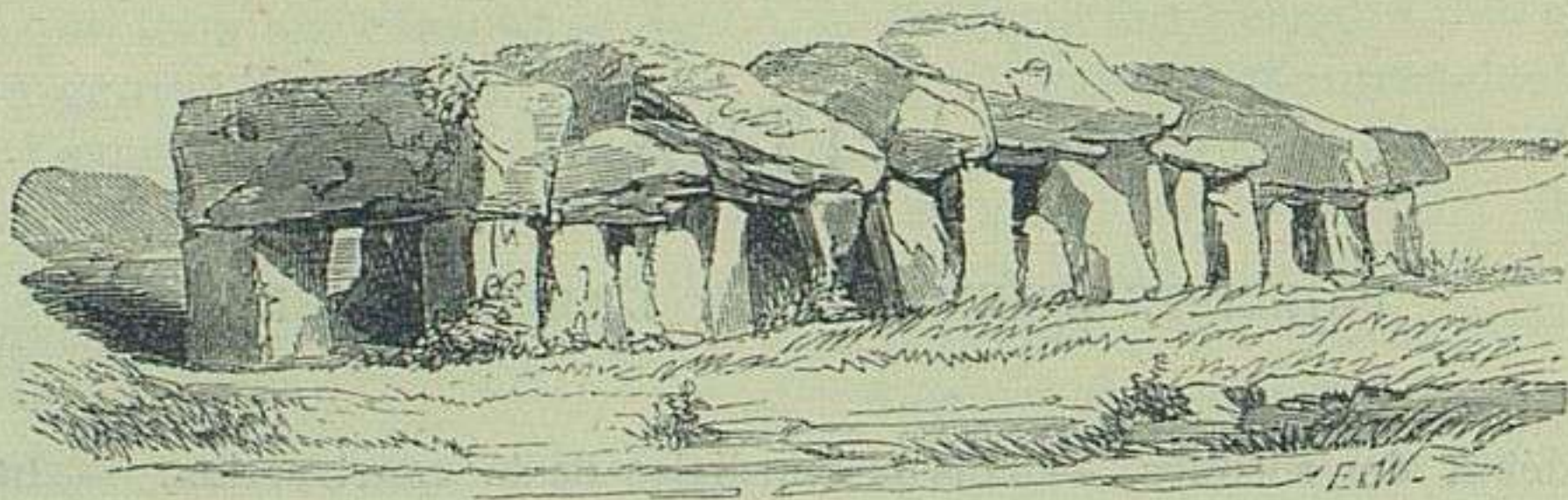


Fig. 22. — La première architecture en plate-bande.

sur deux principes : les points d'appui, murs, piliers ou colonnes, et le recouvrement de l'espace intermédiaire par une voûte de forme variable.

D'ailleurs l'architecture n'a pas seulement pour but de construire des abris plus ou moins vastes, où les lois de l'équilibre soient fidèlement observées ; il faut aussi qu'elle satisfasse à une certaine recherche du beau, qui prend sa source, soit dans une imitation de la nature, soit dans un sentiment intime dont la poésie est l'expression.

**56. Influence des trois dimensions.** — On a observé que partout les œuvres d'architecture ont porté la marque de l'état d'infériorité ou de progrès de la famille qui les a produites. Qu'il s'agisse de Rome ou de la Grèce, de l'Égypte, de la Chine ou de l'Inde, l'architecture est un témoin constant, et l'ornementation suivra toutes les phases de l'architecture. Nous le verrons plus loin pour notre pays. Quelquefois elle raconte les origines. Chez les Grecs, la cabane ou la maison de bois est devenue temple ; dans l'Inde et dans l'Égypte, la grotte fut changée en sanctuaire ; chez les Chinois, ce fut la tente qui se transforma en pagode. On est allé plus loin, et on affirme, non sans une grande apparence de raison, que le génie des différents peuples s'est trahi par leur architecture : ce qu'il y a de plus intime dans la conscience se révèle ainsi dans le langage des pierres. Un exemple fera saisir cette proposition. Suivant que telle ou telle nation a préféré l'une ou l'autre des dimensions en architecture, on peut admettre qu'elle est sensible à telle ou telle idée.

Que la largeur soit dominante, elle nous rappelle la solidité et la durée ; si l'édifice a une grande profondeur, l'impression qu'il produit est une sorte de crainte mystérieuse ; s'il s'élève en hauteur, on peut affirmer que l'architecte a voulu élever l'âme du spectateur.

Les temples de l'Inde sont profonds ; les temples de l'Égypte sont larges ; les églises chrétiennes sont hautes ; ces contrastes correspondent à des religions différentes.

**57. Prédominance de la profondeur.** — Les temples indiens, ceux qui constituent l'architecture en profondeur, sont des excavations pratiquées dans le roc par un travail patient qui a duré des siècles. L'Inde en est remplie, et tous les jours on en découvre de nouveaux dans des retraites ignorées jusqu'ici : quelques temples égyptiens sont dans le même cas (fig. 23).

Les plus fameux sont ceux de l'île de Ceylan, des environs de Bombay, d'Ellora, d'Éléphanta, de Bénarès. Aucun plan bien visible ne s'y fait comprendre ; la pensée de l'architecte est obscure comme le sanctuaire qu'il a creusé sous les montagnes. Quant aux minarets et aux coupoles qui surmontent beaucoup des édifices de l'Inde, ils ont été construits par des musulmans, dont le style n'a rien de commun avec les tendances religieuses des populations indiennes.

**58. Prédominance de la largeur.** — Les Égyptiens, originaires de l'Asie, avaient conservé quelques traits d'une ressemblance éloignée avec les Indiens ; mais leur génie, modifié peut-être par la monotonie d'un climat brûlant, ne pouvait s'accommoder des mêmes

croyances. Regardant la vie d'ici-bas comme le seuil d'une autre existence, ils prenaient moins de soins de l'habitation des vivants que de celle des morts. Si leurs maisons étaient

SALLE INTÉRIEURE D'UN GRAND TEMPLE ÉGYPTIEN.

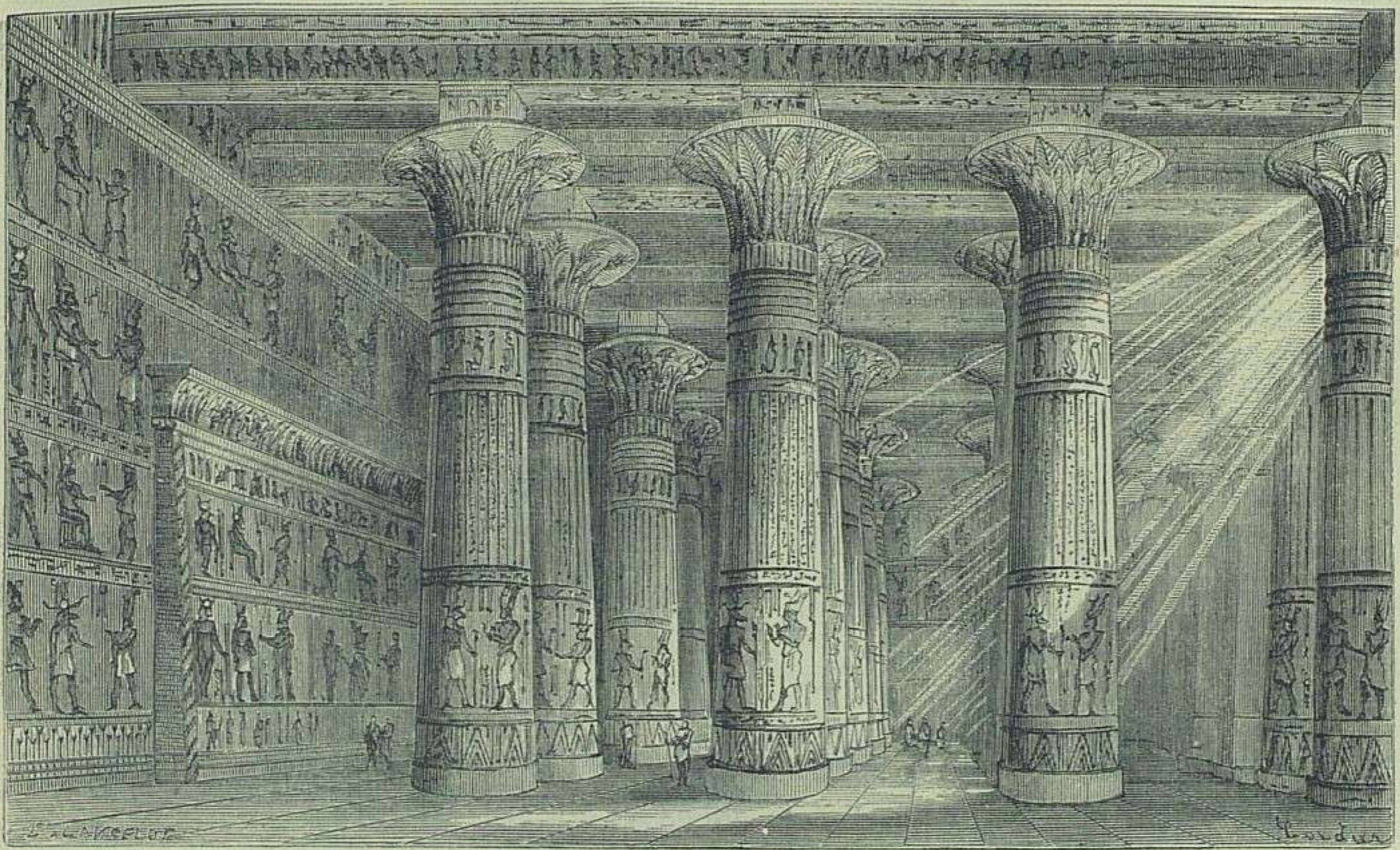


Fig. 23. — Prédominance de la profondeur.

LE RAMESSÉUM. — TEMPLE DE RAMSÈS LE GRAND (SÉSOSTRIS).

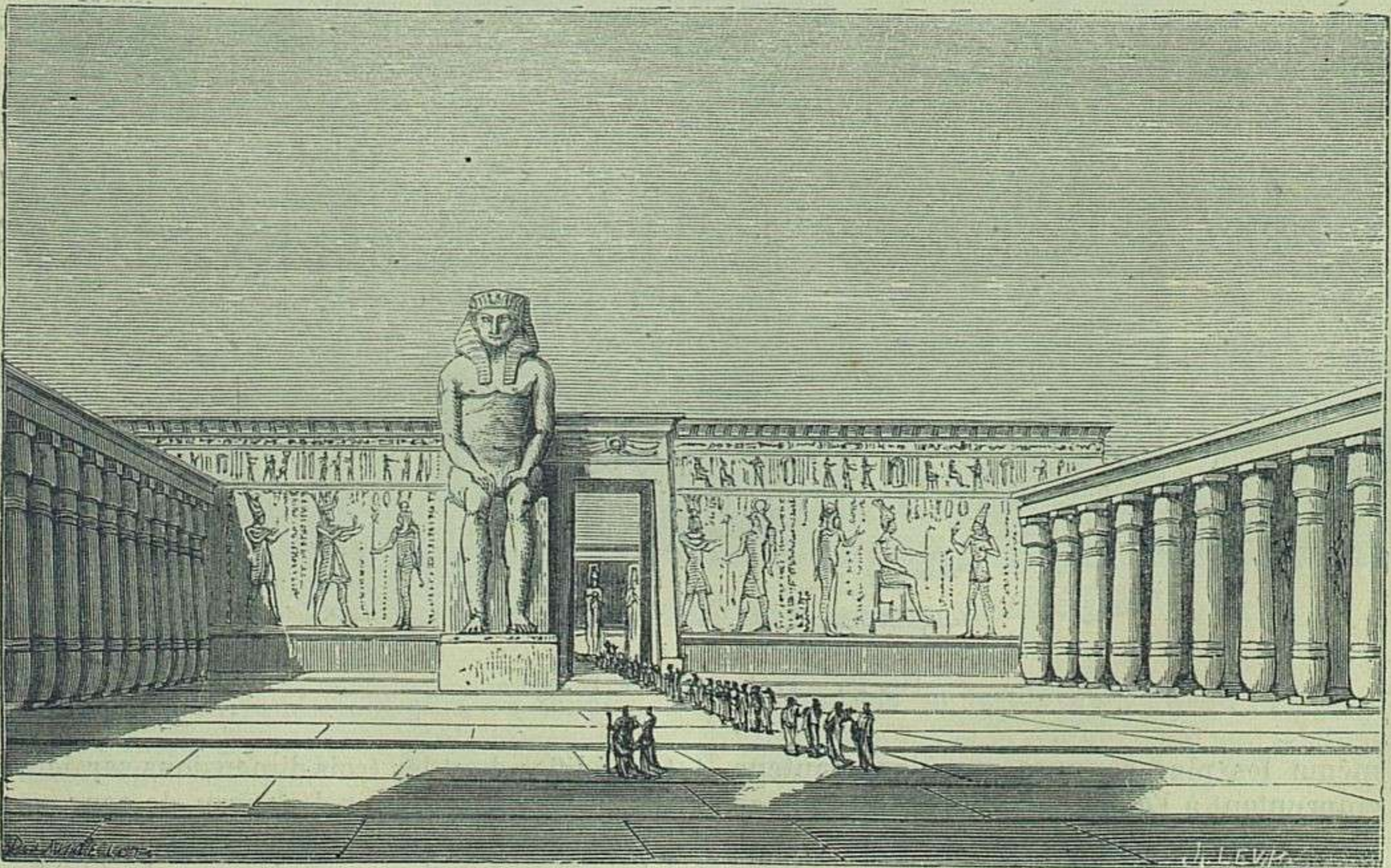


Fig. 24. — Prédominance de la largeur.

des huttes de terre et de roseaux, leurs tombeaux étaient bâtis pour des siècles. L'architecture chez ce peuple préoccupé de la durée sans fin doit être caractéristique de ses

croyances. L'immense largeur des bases, tel est le signe dominant des constructions de l'ancienne Égypte. « Tout est énorme, robuste, épais et court : mur, piliers et colonnes. Une inclinaison en talus augmente encore cette largeur. Les pyramides elles-mêmes, dont l'une, celle de Memphis, est le monument

le plus élevé de la terre, assises sur leurs vastes bases, sont beaucoup moins hautes que larges ; celle de Chéops a près de 223 mètres à son pied, quand la hauteur est seulement de 146 mètres, c'est-à-dire que le rapport de l'une à l'autre des deux dimensions est de  $\frac{5}{8}$ . Toutes les constructions égyptiennes,

CATHÉDRALE DE CHARTRES.

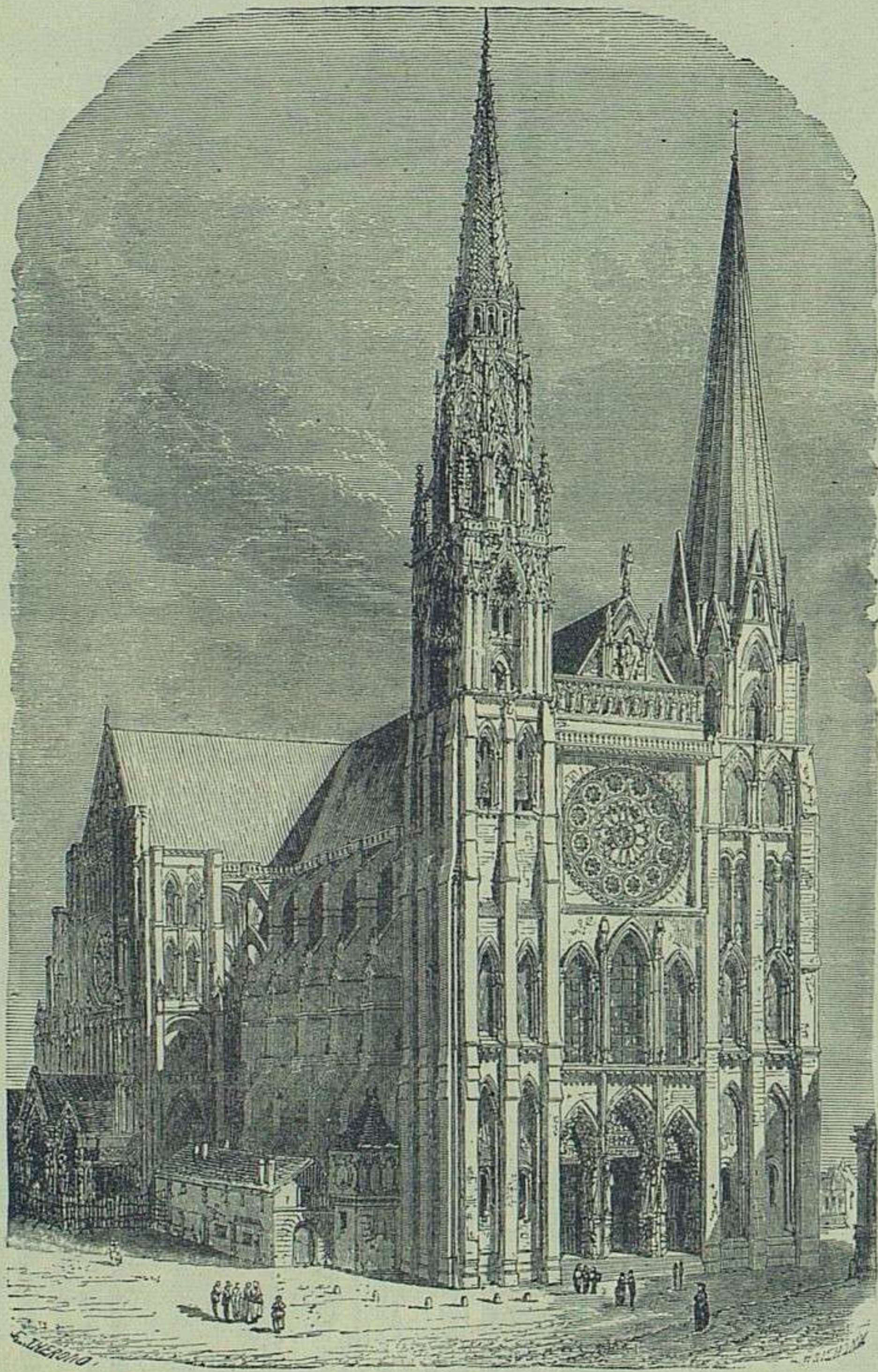


Fig. 25. — Prédominance de la hauteur.

même les plus connues pour leur hauteur, empruntent à l'étendue de leur base cet aspect de résistance au temps et de durée indéfinie (fig. 24).

Les Grecs dont le génie est simple et clair, plein de sobriété, ont pris un moyen terme et admis une sorte d'équilibre dans les trois dimensions de leurs édifices. Sachant bien que

tout édifice dont les trois dimensions seraient les mêmes, paraîtrait dépourvu de sens et d'expression, ils ont, le plus souvent, donné à leurs constructions une largeur double de la hauteur et une longueur double de la largeur (Voir le Pandroséion d'Athènes (fig. 46) ou la Maison Carrée de Nîmes (fig. 82).

59. **Prédominance de la hauteur.** —

L'architecture plus particulière à la France et qu'on appelle ogivale, c'est celle des cathédrales qui s'élèvent en hauteur vers le ciel : c'est la traduction architecturale du « *Sursum corda* ». La foi du moyen âge a soulevé la voûte romaine ; le souffle de l'esprit a haussé les tours ; c'est l'image parlante de l'aspiration ardente des architectes qui créaient, et des populations qui bâtissaient ces prodigieux édifices. La dimension en largeur est sacrifiée visiblement et à dessein (fig. 25). La Sainte-Chapelle, ce merveilleux bijou monumental, a 36 mètres d'élévation et 9 mètres seulement de large, c'est-à-dire le quart de la dimension dominante (fig. 132-123.)

**60. Équilibre trop absolu des trois dimensions.** — Le sacrifice de l'une des dimensions est un tel élément de caractère et de grandeur apparente dans les édifices, que, pour n'avoir pas fait de concession à cette exigence, les architectes qui ont érigé certains monuments très-fameux, ont manqué complètement

l'effet qu'ils voulaient produire, et leur œuvre, grande en réalité, mais dépourvue de cet artifice infallible, ne donne pas l'impression de la véritable grandeur. Pour ne citer qu'un exemple, les voyageurs qui ont visité Saint-Pierre de Rome, cette basilique colossale pour l'érection de laquelle on n'a rien épargné, ont éprouvé un singulier désappointement. La première fois qu'ils y sont entrés, ils ont été étonnés, comme on l'a dit dans un langage un peu recherché, *de n'être pas surpris*. Cette déception est générale, et affecte ceux qui n'en peuvent pas démêler la raison, non moins que ceux à qui la nature de leurs études permet de s'en rendre un compte plus exact. Ce monument qui s'annonçait comme devant résumer toutes les beautés de l'architecture religieuse, et effacer par sa splendeur les églises romanes ou ogivales, dont la construction, durant plus d'un siècle et demi, a été l'objet des soins de vingt-deux papes et a coûté la somme énorme de 251 millions de

FAÇADE DE SAINT-PIERRE DE ROME.



Fig. 26. — Équilibre des trois dimensions.

francs qui en vaudraient plus du double aujourd'hui, est, malgré le génie incontesté de ses architectes, une œuvre immense plutôt que grande. « Quel effet croyez-vous que vous fera le premier coup d'œil de Saint-Pierre de Rome ? » écrit le président de Brosses ; et il répond : « Aucun. » Rien ne m'a tant surpris, à la vue de la plus belle chose qu'il y ait dans l'univers, que de n'avoir aucune surprise.... Il (ce bâtiment) ne paraît ni grand ni petit, ni

haut ni bas, ni large ni étroit. On ne s'aperçoit de son énorme étendue que par relation. Tout y est simple.... » (fig. 26 et 27.)

L'écrivain, homme de goût cependant, en conclut que tout y est sublime. Il se trompe certainement ; car il est fâcheux que les choses démesurées ne paraissent même pas avoir leur véritable mesure.

On voit à Saint-Pierre de petits anges qui portent un bénitier ; ces petits anges sont des

géants, on ne s'en aperçoit pas. L'autel principal, avec ses piliers, paraît de dimensions ordinaires. Ce n'est qu'en comparant le prêtre à l'autel, et la taille des piliers à celle des assistants, que l'on se représente combien l'ensemble est gigantesque. Tout déjoue l'admiration. Il faut des calculs, des rapprochements ; et lorsque le visiteur veut retrouver le lendemain l'émotion qu'il a acquise la veille plus par réflexion que par sensation, il retombe sous l'empire des mêmes causes et

la « déception du regard résiste à la certitude de l'esprit. » Où est le secret de cette illusion qui se produit en sens contraire de celle qu'on voudrait ressentir ? Dans la concordance trop absolue des trois dimensions. La hauteur est très-haute, la largeur très-large, la profondeur très-profonde, et ces trois grandeurs se neutralisent.

Les architectes de nos vieilles cathédrales s'y prenaient autrement ; ils donnèrent à leurs dimensions des apparences de merveilleuse lé-

INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME.

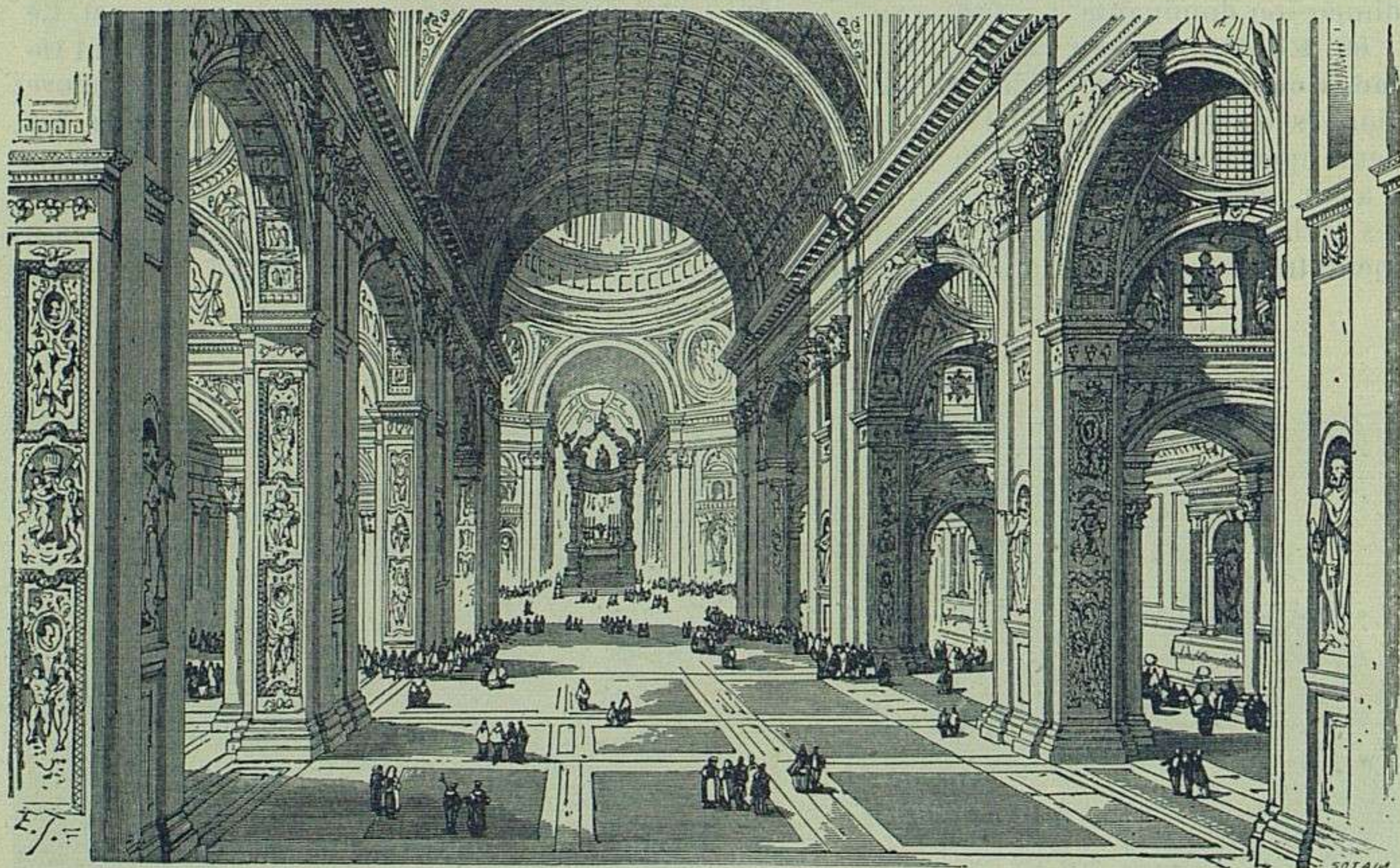


Fig. 27. — Équilibre des trois dimensions.

gèreté en resserrant, pour l'élaner plus haut, l'ogive de leurs édifices, qui paraissent grands et qui, dans Saint-Pierre de Rome, ne seraient que des chapelles. Les yeux sont trompés sans doute ; mais l'esprit est fortement remué, et c'est là un des triomphes de l'art qui doit tendre à obtenir les effets les plus grands par les moyens les plus simples.

**61. Influence des pleins et des vides.** — Une autre remarque a été faite, qu'il convient de mentionner. L'architecture éveille une idée de tristesse ou de gaieté, de frivolité ou d'austérité, suivant que les vides et les pleins y sont ménagés dans telle ou telle proportion. C'est là une des parties de son éloquence. Si les pleins dominent, si les vides sont rares, une certaine tristesse s'empare du spectateur. Si l'on multiplie les vides, les portes, les fenêtres, les entre-colonnements, l'édifice paraît plus joyeux, plus hospitalier, on pourrait dire, plus sociable. Quand des hommes se réunissent pour vivre sans famille, prier et

méditer, ils élèvent un mur entre eux et le monde. Une prison n'est percée que de peu de jours ; une forteresse n'a que des meurtrières pour laisser passer le canon d'une arme à feu. Un tombeau est fermé.

Les églises catholiques du moyen âge sont percées, il est vrai, de grandes fenêtres vitrées ; mais le moine architecte a amorti l'éclat des rayons du soleil, en les arrêtant au passage par des couleurs intenses qui répandent à l'intérieur « la mélancolie des sombres lumières ».

Par contre, les lieux de plaisir et de réunion, les théâtres, élargissent les ouvertures. En certains endroits, on les multiplie par des glaces, ouvertures factices, vides apparents qui laissent passer le regard. Dans la Chine, nation sensuelle, préoccupée de la recherche d'une vie riante et purement terrestre, la maison, très-légerement construite, est percée à jour de toute part.

## CHAPITRE VI

INDE. — ASIE MINEURE. — CHINE. — ÉGYPTE

Influence des peuples de l'Asie Mineure sur les arts modernes. — Les premiers édifices. — Inde. — Mèdes, Perses, Assyriens. — Chine. — Égypte.

**62. Influence des peuples de l'Asie Mineure sur les arts modernes.** — Il ne nous paraît pas possible d'apprécier avec quelque certitude comment et où commence notre architecture nationale; aucun livre ne nous donne des renseignements suffisants à cet égard, et ce que nous croyons avoir de mieux à faire en cette occurrence est de nous abstenir de toute conjecture inutile. A partir d'une certaine période que nous verrons plus loin, l'architecture de notre pays relève évidemment de l'art grec et de l'art romain. Nous savons que l'art romain procède lui-même de l'art grec, lequel a ses origines dans celui d'Égypte. L'architecture égyptienne se relie visiblement à celle des pays d'Orient, de l'Inde et de la Perse; nous en parlerons plus loin. Connaître la manière dont naquit et se développa la première architecture en Orient, ne nous paraît pas superflu; cela pourra nous aider à comprendre comment les choses se sont passées dans notre pays.

Pour cela il nous faut savoir ce que c'était que cet art antique qui tient une si grande place dans l'histoire du genre humain, remonter un instant le cours des âges, et chercher d'où cet art est sorti; car les arts, comme les sciences, ont été le résultat d'une longue suite d'efforts. Ils ne sont pas, quelque soit à ce sujet le préjugé d'un grand nombre de personnes, sortis tout d'un coup de quelque inspiration soudaine d'un cerveau privilégié, comme cette Minerve, la sage déesse, que les Grecs, dans leurs gracieuses légendes, représentent naissant du cerveau de Jupiter, le plus grand des dieux.

Il y a donc lieu de nous reporter par la pensée jusqu'aux sources présumées de l'architecture que nous avons aujourd'hui, et de voir comment, par les liens d'une longue tradition, nous sommes plus ou moins étroitement rattachés à ceux qui nous ont précédés sur ce globe où nous faisons aujourd'hui notre œuvre moins bonne ou meilleure suivant nos forces, et les lumières que nous ont transmises ceux qui venaient avant nous.

A l'époque où les sociétés d'Orient construisirent leurs premiers monuments, le sa-

cerdoce, gardien du dépôt des connaissances humaines, de l'écriture sacrée, de la tradition des arts, des secrets de la philosophie religieuse, avait la puissance exclusive; cette puissance se montra dans l'érection des temples et des cités religieuses. Mais des conquêtes successives, le soin de la défense du sol, apanage de la classe guerrière, amenèrent peu à peu, au même degré d'influence, un pouvoir rival; le chef des milices s'égalait au pontife; à côté du temple fut bâti le palais. Deux villes se formèrent souvent, qui personnifiaient ces deux dominations; d'un côté, la ville royale et militaire; de l'autre, la ville pontificale et sacrée. Citons quelques exemples de ces cités rivalisant d'influence dans le même État. Dans l'ancienne Perse, ici Persépolis, là Ecbatane, la ville des mages; dans l'Inde, Amretsir et Lahore; dans l'Arabie, Bagdad et la Mecque; à Babylone, la cité de Bélus et la ville royale de Nabuchodonosor, établie sur les deux rives de l'Euphrate. En Égypte, la puissance laïque l'emporta aussi à la longue. La ville des Pharaons, Thèbes, cette Thèbes qu'Homère appelait la ville aux cent portes, et dont l'armée française de l'expédition d'Égypte (1798) salua les ruines mutilées d'un cri unanime d'admiration, dépassa en beauté l'ancienne Méroë, qu'avaient illustrée ses collèges de prêtres, ses temples et ses observatoires. Ce n'est que lorsque le pouvoir civil commence à prendre quelque importance que les arts principaux, et notamment l'architecture qui les résume parce qu'elle les renferme presque tous, peuvent être considérés comme réellement affranchis. Jusque-là, peinture et sculpture, liées à l'œuvre architecturale, sont soumises à la majesté du dogme. « Défense était faite aux artistes, — c'est Platon qui nous l'apprend, — de s'écarter jamais des modèles déposés dans le temple. » Dégagées du joug, peinture et sculpture perdent un peu de leur solennelle et imposante grandeur, mais elles acquièrent le mouvement et la vie. Nous allons examiner sommairement les monuments les plus caractéristiques de ces civilisations disparues.

63. **Les premiers édifices.** — La cabane a été probablement le type des premiers édifices construits de matériaux rapportés; le tronc d'arbre a donné le modèle de la colonne. On voit encore dans l'architecture persane certaines colonnes formées de tiges élancées réunies en un faisceau, et présentant une sorte de chapiteau de feuillages, qui s'enroulent sous la plate-bande de bois ou de pierre. Peu à peu les ornements sont venus, divers suivant les climats, les habitudes des premiers architectes, et les matériaux mis en usage.

64. **L'Inde** paraît avoir été le foyer d'une

des plus anciennes civilisations dont l'humanité ait gardé la trace. Plus de dix siècles avant notre ère, un peuple dont la langue, les traits, les idées, offraient de frappantes analogies avec les nôtres, un peuple qu'on nomme aryen, sans être sûr du nom qu'il a porté lui-même, habita la presqu'île indienne, et y laissa des monuments de son génie. Les temples souterrains peuvent être considérés comme étant ses œuvres les plus anciennes. De forme rectangulaire, souvent disposés en plusieurs étages, ils sont soutenus par des piliers trapus, carrés ou octogonaux. Ces monuments taillés au marteau et au ciseau,

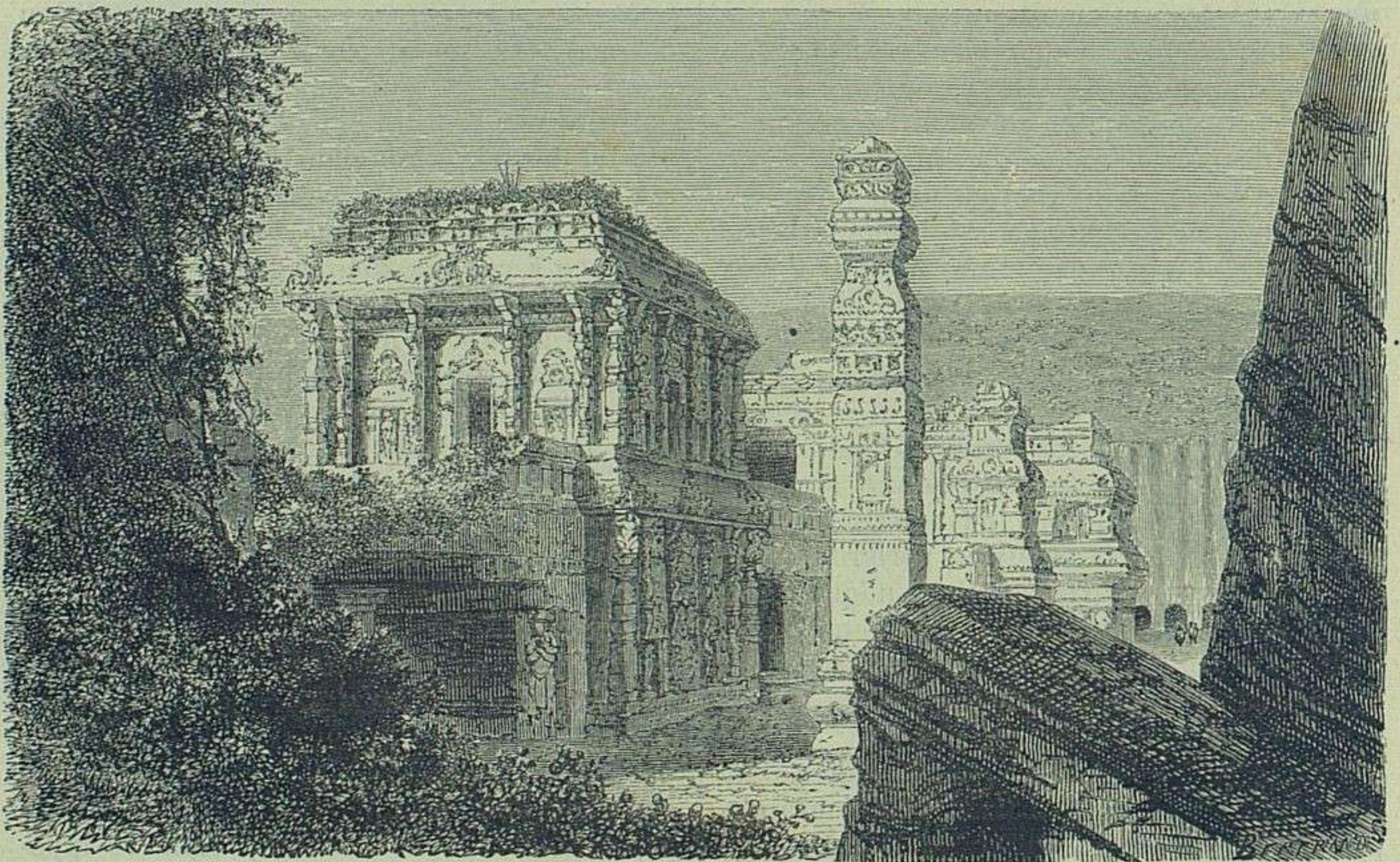


Fig. 28. — Inde. — Temples d'Ellora taillés en plein roc.

sont loin des centres populeux d'aujourd'hui. Dans les collines d'Ellora, les galeries souterraines n'ont pas moins de deux lieues d'étendue. Les sculptures, imitations ou fantaisies, informes, naïves, prodigieuses, sont répandues à profusion et figurent les dieux monstrueux de l'Inde. L'Inde y a mis en effet ses croyances et sa foi en une vie confuse, de forme multiple, sans cesse transmise et partout présente. Cette architecture, enfance de l'art, n'est pas toujours agréable aux yeux; un grand poète, Victor Hugo, a décrit exactement l'expression d'étonnement plutôt que d'admiration sans mélange, qu'ont éprouvée plusieurs voyageurs en visitant ces lieux sacrés: « On sent, dit-il, vivre et remuer l'édifice hideux. »

Ce qu'on aime surtout à voir à Ellora (fig. 28), dans la ville aujourd'hui déserte de

Mavalipouram, c'est un temple, grand à peu près comme l'église de la Madeleine à Paris, celui de Kailasa, fait d'un rocher dans lequel on l'a d'un seul bloc façonné, taillé, fouillé, gravé et sculpté en tous sens; auquel ne manque ni l'harmonie des proportions, ni la grâce; qui couvre un espace de 123 mètres de longueur sur 60 mètres de largeur, et qui se trouve complètement isolé au centre d'une cour creusée elle-même au flanc de la colline. Portiques, colonnades supportées par des éléphants, obélisques hauts de 12 mètres; chapelles, pagodes, escaliers gigantesques, galerie où l'on a ménagé cette demi-lumière qui est presque l'obscurité, et que recherchent les monuments religieux, tout cela, travail immense, a usé l'adresse et les forces de plusieurs générations.

Les temples anciens de l'Inde, en même



temps qu'ils sont les plus intéressants, sont les moins nombreux. Il est certaines villes de l'Inde, Delhi par exemple, qui porte aujourd'hui les traces de trois architectures successives : celle des Hindous, celle des Afghans et celle des Mongols ou Tartares turcomans, de même origine que les Turcs.

65. **Mèdes, Perses, Assyriens.** — La civilisation des Assyriens, des Mèdes, des Babyloniens et des Perses ne semble pas avoir été inférieure à celle de l'Inde ; mais de leurs an-

tiques monuments, il n'est resté que peu de chose. Nous voyons cependant que les voyageurs mettent sans cesse au jour et font connaître quelques débris mutilés qui rappellent une ville disparue, des foyers éteints, des peuples presque entièrement anéantis. En 1843, M. Botta, consul de France à Mossoul, en Turquie d'Asie, retrouva l'emplacement de l'ancienne capitale de l'Assyrie, Ninive, ruinée en 625 avant Jésus-Christ, puis une dernière fois ravagée et détruite en l'an 49 de

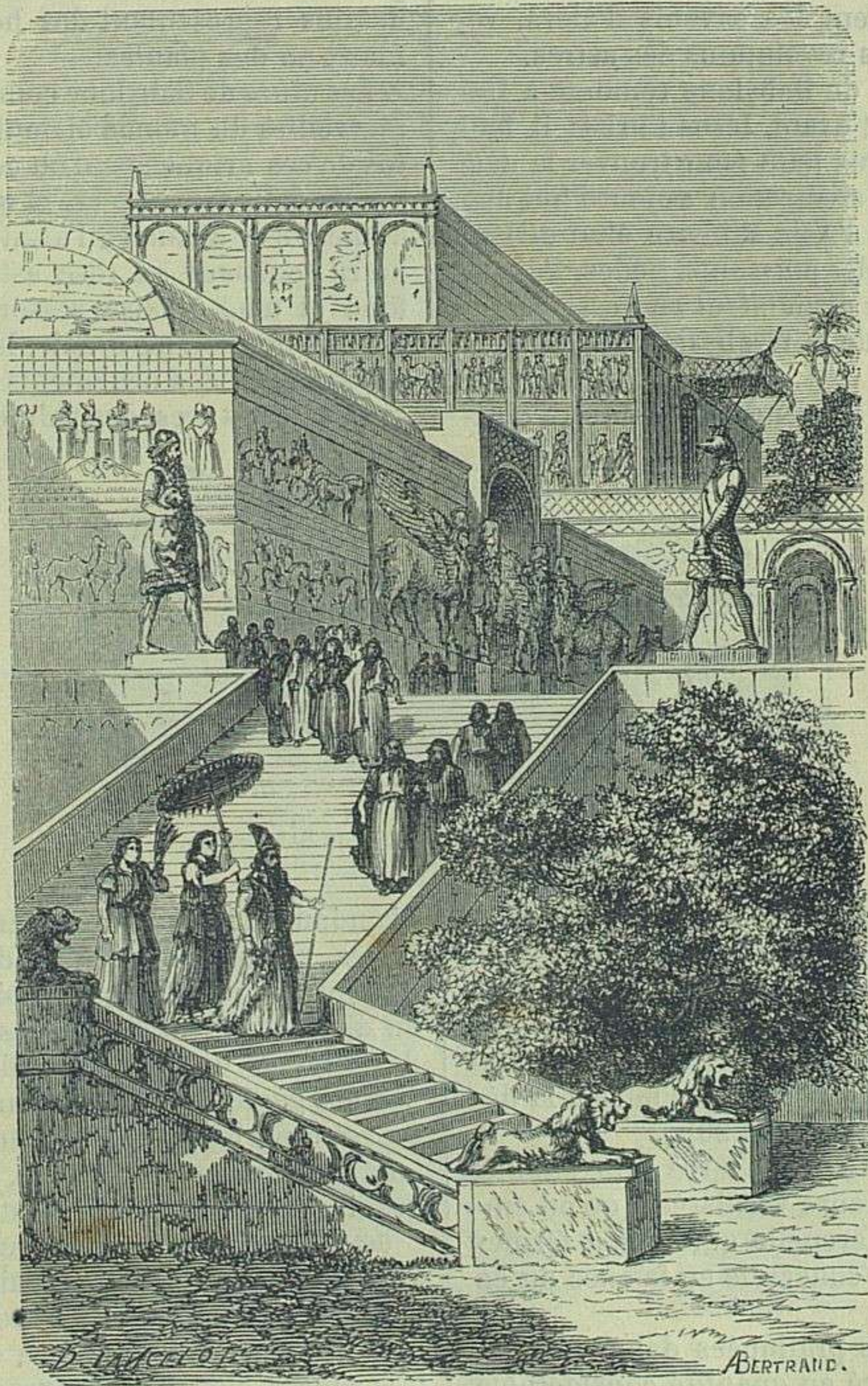


Fig. 29. — Khorsabad. — Temple assyrien restauré.

notre ère. C'était une ville de six cent mille habitants, dont l'enceinte, si l'on en croit Diodore de Sicile, mesurait dix-huit lieues de circuit. Il est vrai qu'il est raisonnable de se défier des récits souvent un peu légendaires des écrivains anciens, surtout quand nous n'avons en main aucun moyen de les vérifier. Les murs de Ninive avaient 30 mè-

tres de haut et ils étaient flanqués de tours. On a découvert au village de Khorsabad (fig. 29) les ruines d'un immense palais, couvert de bas-reliefs et de sculptures d'un art fort avancé, et dont plusieurs peuvent être admirés au musée du Louvre dans les salles de l'art assyrien. M. Layard, qui explora le monticule de Nimroud, reconnut les demeures

res de Sardanapale et de Salmanasar, et un savant a déchiffré les écritures dites cunéiformes, jusqu'ici plus mystérieuses encore que les hiéroglyphes de l'Égypte.

Il en est de même de Babylone, tour à tour esclave et reine de Ninive; Babylone, la ville aux jardins suspendus, qui ne sont point une fable; la ville où dominèrent les rois des rois, ville gigantesque, dont les murs étaient d'une hauteur et d'une épaisseur extraordinaires, et flanqués de 250 tours; à laquelle on arrivait par des portes d'airain massif, et qui renfermait cette fameuse tour de Bélus, sur laquelle les prêtres, qui étaient les savants d'alors, venaient étudier les révolutions des astres.

La destruction de Babylone remonte à Darius vers l'an 522 avant Jésus-Christ; il faut donc chercher plus haut pour trouver la date de cette grande civilisation aujourd'hui disparue, alors que l'Asie Mineure était divisée en quelques peuples puissants, Mèdes, Perses, Assyriens, qui se disputaient successivement l'empire du monde et rivalisaient de richesse et de luxe.

Hérodote nous apprend que les murs d'Ec-

batane étaient peints de sept couleurs. Il est certes permis de se défier quelque peu de la crédulité du *Père de l'histoire*; mais il s'agit ici, non pas d'une tradition plus ou moins historique, transmise de génération en génération et accueillie par un historien trop amoureux de merveilleux; c'est un pays qu'il a visité, et on peut d'autant mieux ajouter foi à son récit que l'on a retrouvé, non loin de là, dans les fouilles pratiquées pour mettre à nu les ruines du palais assyrien de Khorsabad, des murs entièrement revêtus de briques peintes en couleurs vitrifiées et ornées de dessins représentant des hommes, des animaux ou des plantes.

Les murs de Babylone comptés dans les sept merveilles du monde étaient sans doute revêtus de ces briques dont on conserve des fragments dans les musées, et qui sont couvertes d'une sorte d'émail; l'argile d'un blanc jaunâtre tournant au rose est ménagée comme fond et tend à faire ressortir la variété des dessins dont on les ornait; les artistes d'alors y figuraient des ornements symétriquement disposés, des oves, des palmettes, des rosaces,

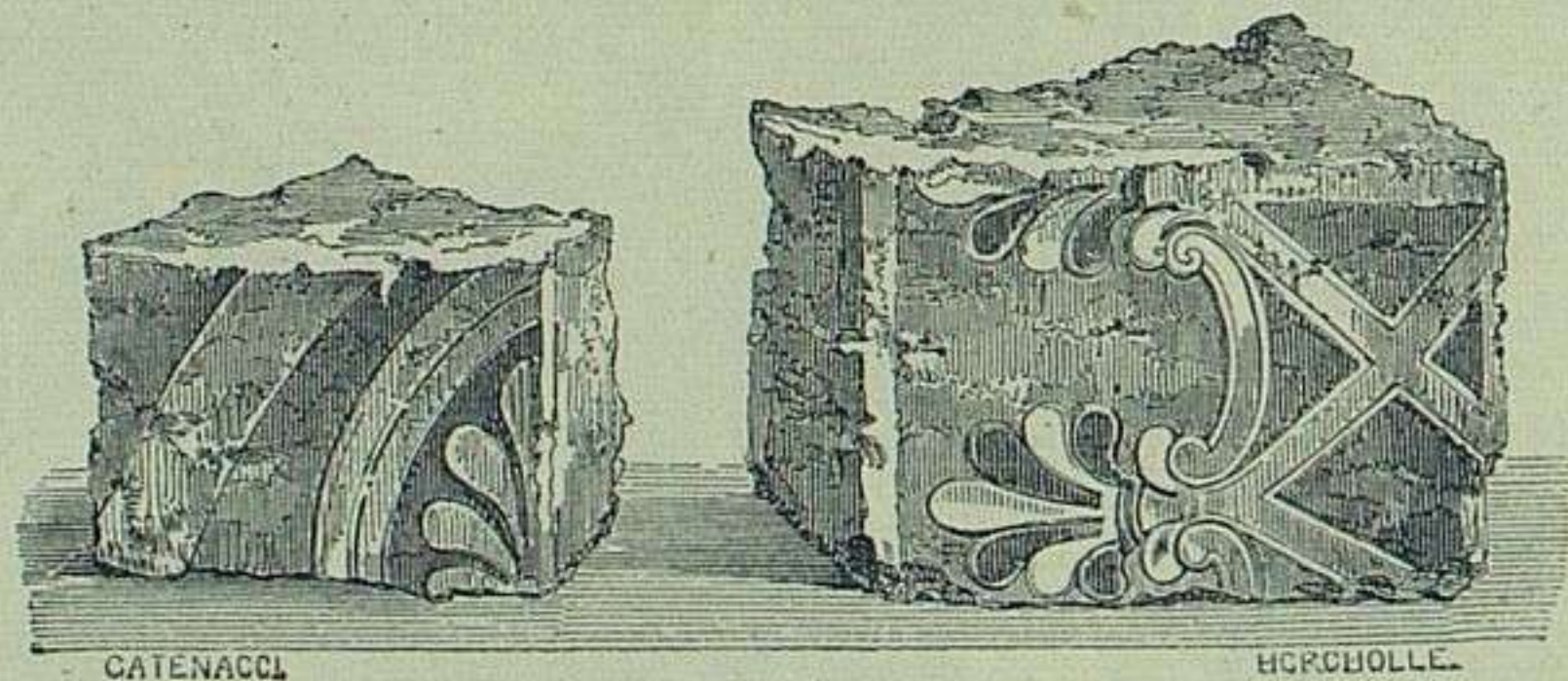


Fig. 30. — Briques émaillées de Babylone.

des fleurons assez analogues à ce que nous retrouverons plus tard dans l'ornementation grecque; les couleurs vitrifiées, bleu turquoise, gris bleuté, blanc plus ou moins grisâtre, jaune de différents tons, se combinaient avec les ornements pour contribuer à la décoration de l'ensemble (fig. 30).

C'est encore cette même terre cuite enduite d'émail ou de couleurs vernissées, qu'on employait pour les cercueils qui étaient fermés par une sorte de couvercle en faïence ou en poterie.

Dans les fouilles pratiquées dans un remblai, on a retrouvé en quantité considérable de ces cercueils posés les uns sur les autres, et à l'intérieur, des poteries et des figurines en terre, quelques-unes modelées avec une grande délicatesse, puis de nombreux ornements en métal précieux, en fer ou en cuivre, quelques-uns en verre. Ils devaient présenter une grande analogie avec les cercueils égyptiens trouvés au fond du Sérapeum à Memphis (fig. 33, 34).

Babylone présente aujourd'hui une plaine

abandonnée; et sur une étendue de dix-huit lieues, remplie de débris de toute espèce, pas un champ, pas une habitation. On peut en dire autant de Persépolis, la ville sacrée des Perses, qui fut, assurait-on, construite par des génies. Dans la plaine de Mardasch, on retrouve les débris des temples et des palais, des terrasses écroulées, de murailles de granit et d'une citadelle abattue sur le sol.

66. **Chine.** — D'autres peuples non moins anciens, notamment les Chinois, n'ont pas gardé beaucoup plus de traces de leurs œuvres architecturales; mais à cela, il y a d'autres causes que les ravages de la guerre et des incendies; les matériaux étaient sans durée. Babylone employait surtout la brique; le bambou employé par les Chinois ne résiste pas. On ne connaît guère parmi les grandes constructions de la race chinoise, qui s'est à coup sûr proposé un autre idéal que le nôtre, que cette étonnante muraille, longue de six cents lieues, sur laquelle six cavaliers pouvaient et peuvent encore courir de front, défense d'une population que nous dédaignons

trop, mais qui ne sut jamais résister à ses conquérants.

Des premières habitudes d'un peuple pasteur, et des matériaux que lui fournit la nature avec laquelle il était en contact journalier, sortit cette architecture bizarre, dont on ne voit pas tout d'abord la raison d'être et qui s'appelle l'architecture chinoise. Lorsque les Tartares descendirent dans les plaines de la Chine pour y fixer leur demeure, ils con-

servèrent dans leurs constructions les formes de la tente (fig. 31), sans doute, disent les auteurs, parce que ces formes leur rappelaient le souvenir de leurs campements primitifs, la liberté d'une vie errante, et la poésie des ancêtres. Il y a peut-être une raison plus simple que celle qu'on présente ici ; c'est que cette forme naissait tout naturellement de la tente qui devint ainsi le type traditionnel de ces constructions rudimentaires.

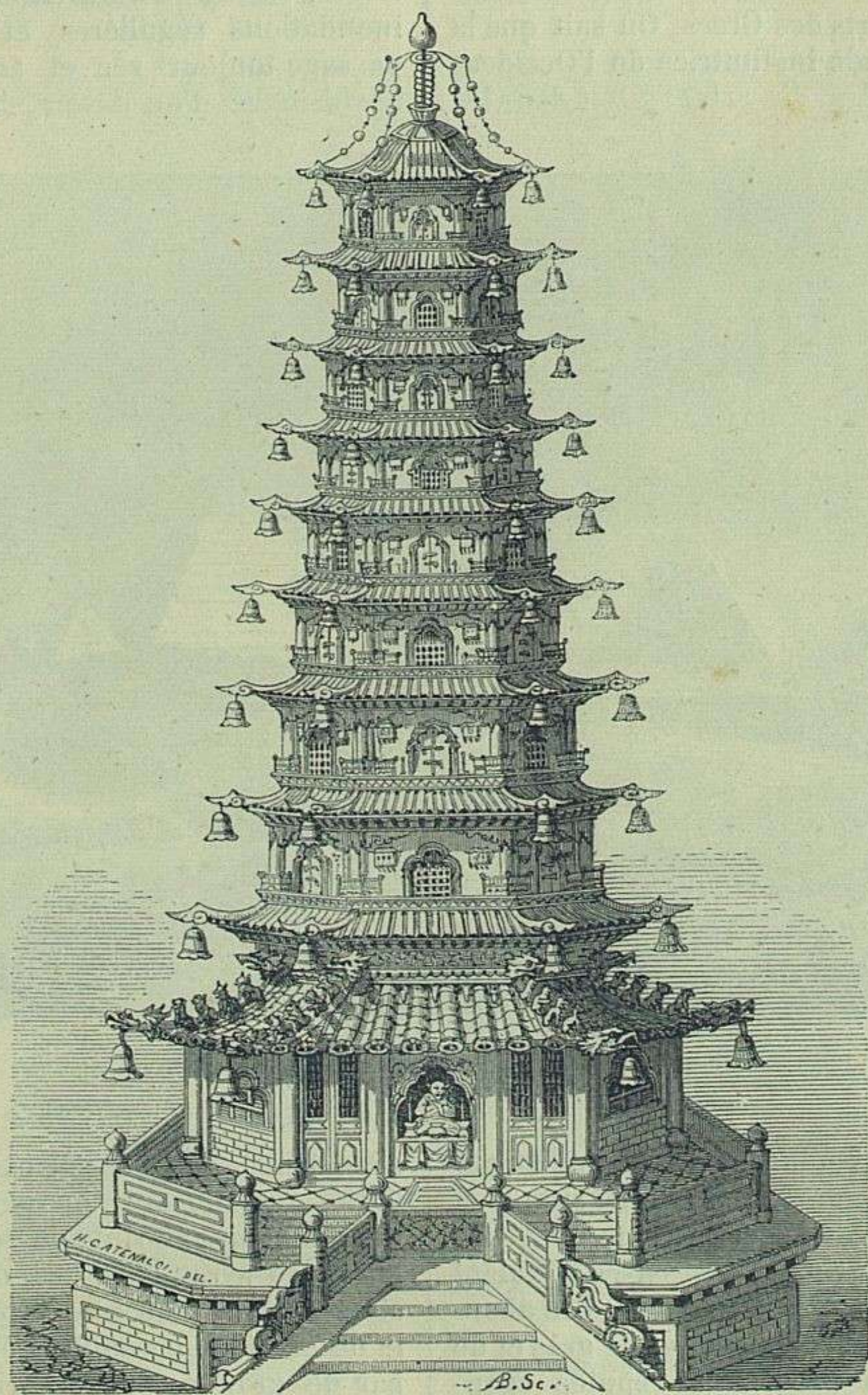


Fig. 31. — Chine. — Tour de porcelaine, près Nankin.

La maison, le palais, les pagodes, les tours, tout a l'apparence d'un pavillon porté sur des pieux. Bâties généralement en bois et en bambous, ces édifices n'ont quelque durée qu'à la condition d'être peints et vernis ; ils ont l'air de jolis meubles ou d'immenses jouets d'enfants. L'architecture semble sourire dans ce pays, comme la figure des habitants. Il est vrai que la conformation de leurs

traits, leurs yeux, leur bouche, relevés, passent pour n'avoir pas été sans influence sur la direction oblique et relevée également que les artistes chinois ont donnée à la plupart des ornements essentiels de leurs édifices ; nous ne savons ce qu'il peut y avoir d'exact dans cette affirmation que nous n'avons point à examiner, car les constructions chinoises ont eu si peu d'influence sur notre architec

ture propre et notre ornementation, que nous l'aurions passée sous silence, si nous n'avions voulu montrer par un nouvel exemple l'influence des mœurs et des habitudes d'un peuple sur les monuments qu'il élève et le mode de décoration qu'il adopte.

67. **Égypte.** — Les Égyptiens placés à l'une des extrémités du continent africain, à proximité de l'Asie et de l'Europe méridionale, ne sont pas, à proprement parler, nos modèles immédiats; mais ils ont eu une grande influence sur les arts des Grecs. On sait que la Grèce fut la grande institutrice de l'Occident dans les lettres, dans les arts et aussi dans les

sciences. L'architecture égyptienne, si simple, si solide, si majestueuse d'aspect, posséda en effet la première tous les éléments qui serviront de base à l'architecture monumentale des autres nations. Il ne lui manque qu'une chose que les Grecs trouveront, la grâce dans la beauté. L'Égypte la négligea, étant plus touchée d'imposer par la masse que de plaire par l'harmonieux accord de l'ensemble et des détails. Ce ciel d'un azur invariable, ce Nil au mouvement monotone, aux inondations régulières et périodiques, ce paysage toujours sec et accablé de lumière, le voisinage d'un désert sans fin, tout cela

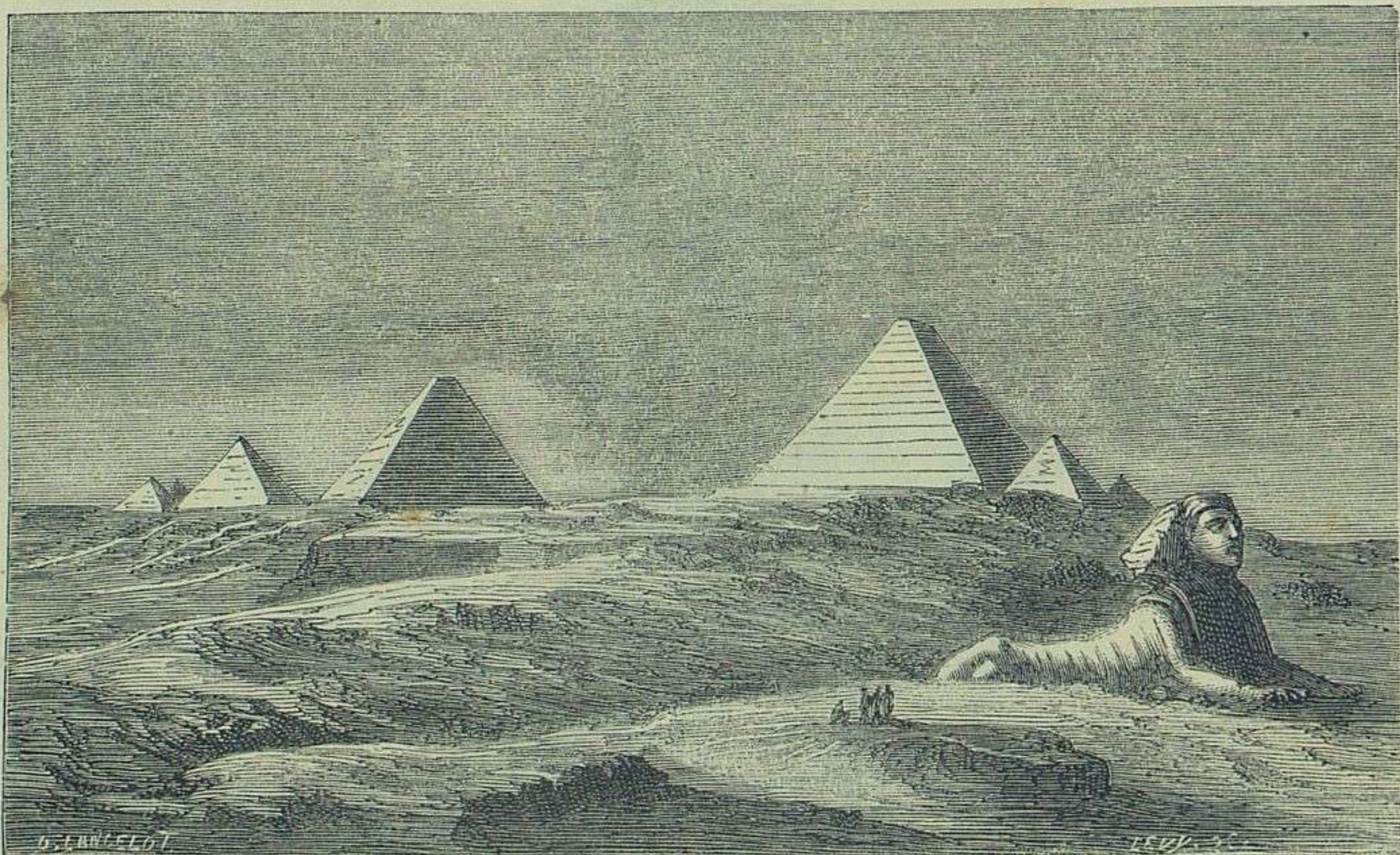


Fig. 32. — Égypte. — Les pyramides et les sphinx.

fit, comme on l'a remarqué, un peuple grave, calme et résigné, qui trouva un art simple et presque immobile, et éleva patiemment des colosses. Ses constructions massives n'étaient d'ailleurs possibles que dans un pays où abondent les montagnes de calcaire, de grès et de granit. Malgré la provenance réputée égyptienne de l'art grec, nous verrons plus loin qu'en vertu de la différence des matériaux répandus dans le pays, et du climat déjà plus rigoureux, plus exposé aux pluies, les Grecs ne construiront plus en granit, et abandonneront les terrasses pour adopter ces toitures à faible pente, qu'on trouve diversement inclinées suivant qu'on s'avance plus au nord ou au midi.

En Égypte comme dans l'Inde, les excavations dans le roc, sont les premiers monuments; l'amoncellement extérieur des matériaux put conduire à l'idée de la pyramide, et

cette forme, symbole par excellence de la solidité, dut convenir au génie de ce peuple qui croyait à l'éternité de son œuvre. En dehors des pyramides, des obélisques et des statues assises qu'on retrouve encore dans le désert, tous les édifices égyptiens accusent par de grandes lignes horizontales leur développement en longueur.

68. **Les pyramides.** — Quelques mots sur les pyramides. Les premières dynasties des Pharaons élevèrent celles de Giseh, à l'époque où les Perses et les Grecs gardaient encore leurs troupeaux sur les bords de la mer Caspienne. Elles sont au nombre de neuf, dont trois sont plus grandes que les autres. Trois rois de la quatrième dynastie se firent dresser ces imposantes demeures sépulcrales. Durant trente années consécutives, cent mille hommes, se relayant tous les trois mois, taillèrent dans le roc la pyramide de Chéops et

la couvrent de cette montagne artificielle qui mesure plus de cent quarante mètres de haut, et qui, exhaussée comme sur un piédestal sur les premières assises de la chaîne lybique, dominant de tous côtés l'horizon, se fait apercevoir à dix lieues de distance (fig. 32).

L'intérieur de la grande pyramide semble devoir être massif. Une petite ouverture, placée à environ quatorze mètres au-dessus de la base, donne accès à une suite de petits couloirs obscurs. On arrive par un long et

difficile trajet, dans la *salle de la reine*, et de là dans celle *du roi*, toute en un granit poli dont on découvre à peine les joints, et dont le plafond est formé par neuf pierres d'énormes dimensions. Une ceinture de pyramides plus petites et ruinées entoure de deux côtés le monument de Chéops : c'est, dit-on, la nécropole de Memphis, la grande ville royale qui commença à rivaliser avec l'antique cité de Thèbes, lorsque Ménès remplaça la monarchie religieuse et théocratique par un gou-

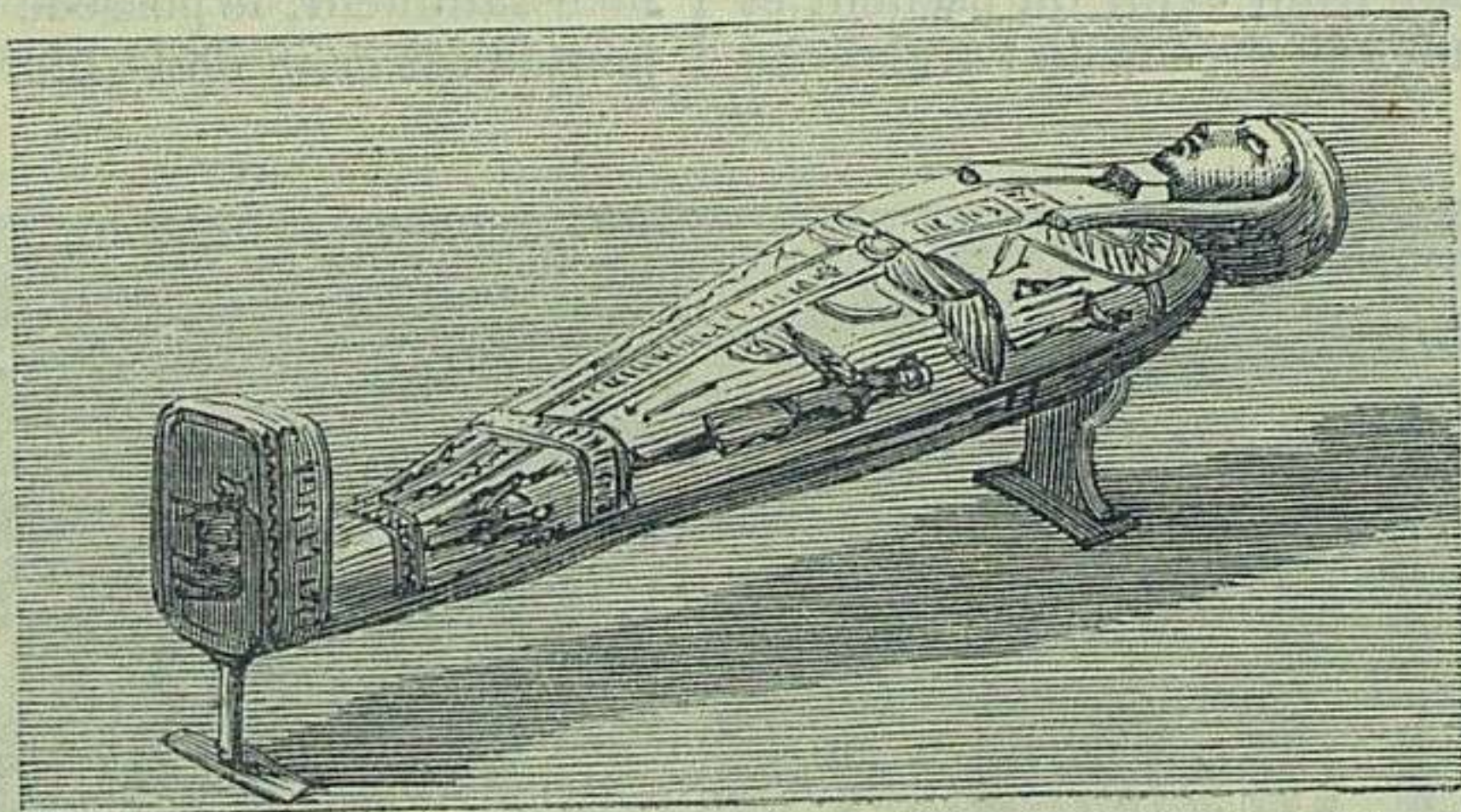


Fig. 33. — Égypte. — Étui contenant une momie.

vernement civil. A cent mètres en avant de la grande pyramide, taillé dans le roc, enfoncé jusqu'aux épaules, la bouche et le nez

brisés, apparaît un sphinx dont la tête seule a neuf mètres de haut.

Les grands seuls avaient ces vastes pyrami-

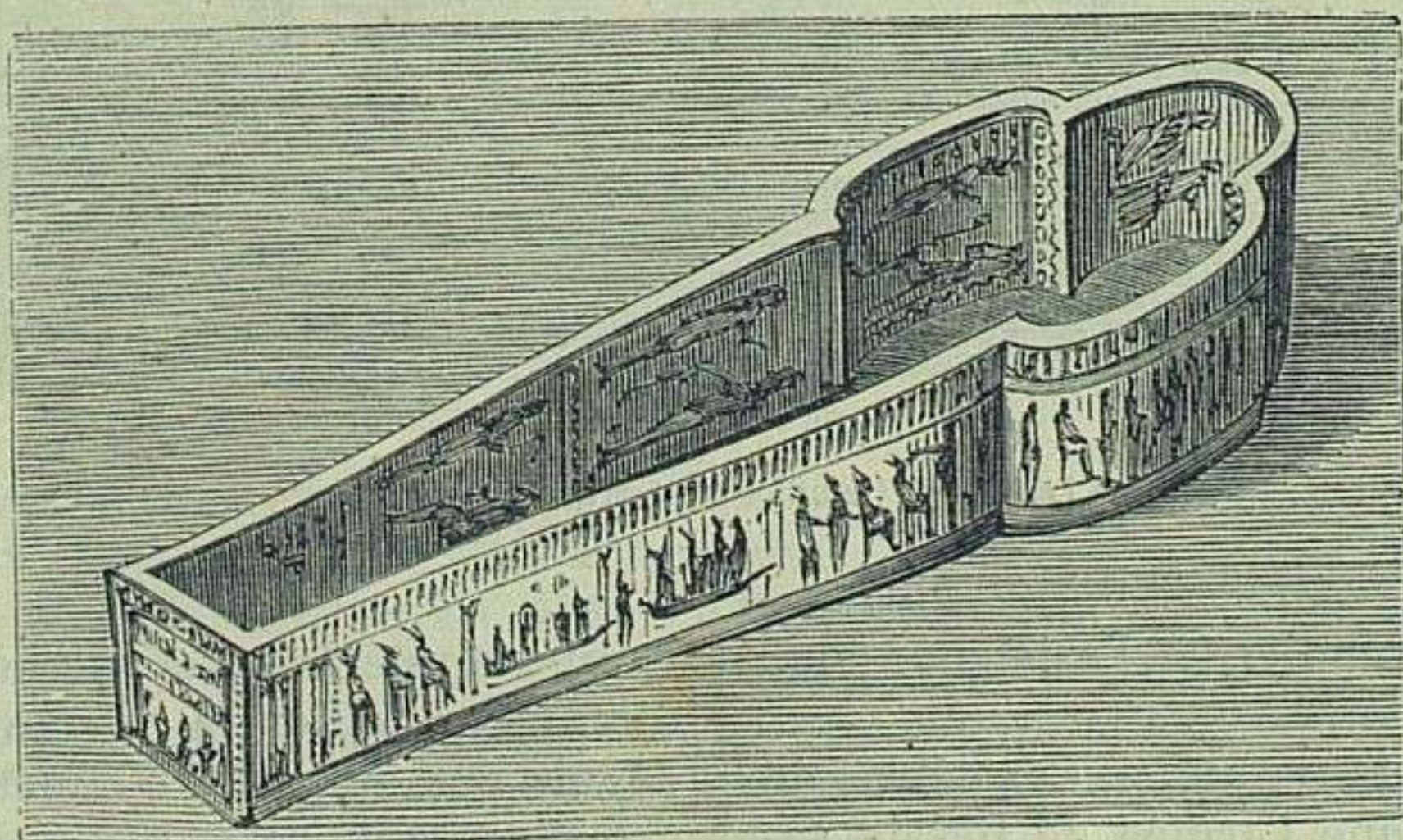


Fig. 34. — Égypte. — Cercueil contenant l'étui.

des où leurs cadavres, préservés de la corruption par le naphte, le bitume et les aromates, étaient si bien cachés. Les petits plaçaient leurs morts dans des cimetières souterrains où l'on pénétrait par des puits verticaux, tombeaux communs qu'on voit encore à Abydos, à Saïs, et où l'on retrouve tant de momies d'hommes et d'animaux différents (fig. 33, 34).

69. **Temples égyptiens.** — Au fond de la Nubie, sur le bord du Nil, s'ouvrent les deux temples d'Isamboul creusés dans le roc et destinés à une éternelle durée. Six statues

colossales se tiennent debout à l'entrée. Partout se présente l'image de Ramsès Meïamoun et celle de sa femme Nofré-Ari divinisée comme lui. « C'est la grotte de la pureté et de l'amour, aux détails pleins d'intérêt et de charmes, où, depuis la façade gigantesque fouillée dans le rocher jusqu'aux ornements des piliers qui supportent la voûte des trois salles creusées dans ses flancs, jusqu'aux moindres décors des parois ciselées et enluminées, tout révèle comme une tendre et religieuse association de pensées entre Ramsès

et la belle compagne de sa jeunesse, tout porte l'empreinte d'un sentiment d'harmonie et d'égalité conjugale (fig. 35).

Lorsque le célèbre voyageur Burckhardt découvrit la façade de ce monument et mesura ses cariatides hautes de trente-six pieds, il crut avoir touché à ce que l'art égyptien avait créé de plus grandiose. « Quel ne fut donc pas son étonnement quand, au détour d'un angle de cette falaise de rochers, il se trouva en face de quatre colosses de dimension double, taillés dans une seconde montagne, élevant leur front ceint du pschent et leurs vastes épaules au-dessus de l'avalanche

de sable que le vent de Libye roule incessamment du haut de la paroi dont ils font partie, et qui semblaient attendre dans le silence du désert qu'un représentant de la civilisation moderne vint les tirer de l'oubli, où, depuis trente-deux siècles, la renommée les laissait dormir (1) ».

Ces temples souterrains sont d'un aspect austère; une demi-obscurité y règne. Une pensée, dit Lamennais, domine l'Égypte, pensée grave et triste, dont nulle autre ne la distrait, qui pèse sur l'homme, le préoccupe incessamment, le possède tout entier, et cette pensée est celle de la mort.... Le temple de

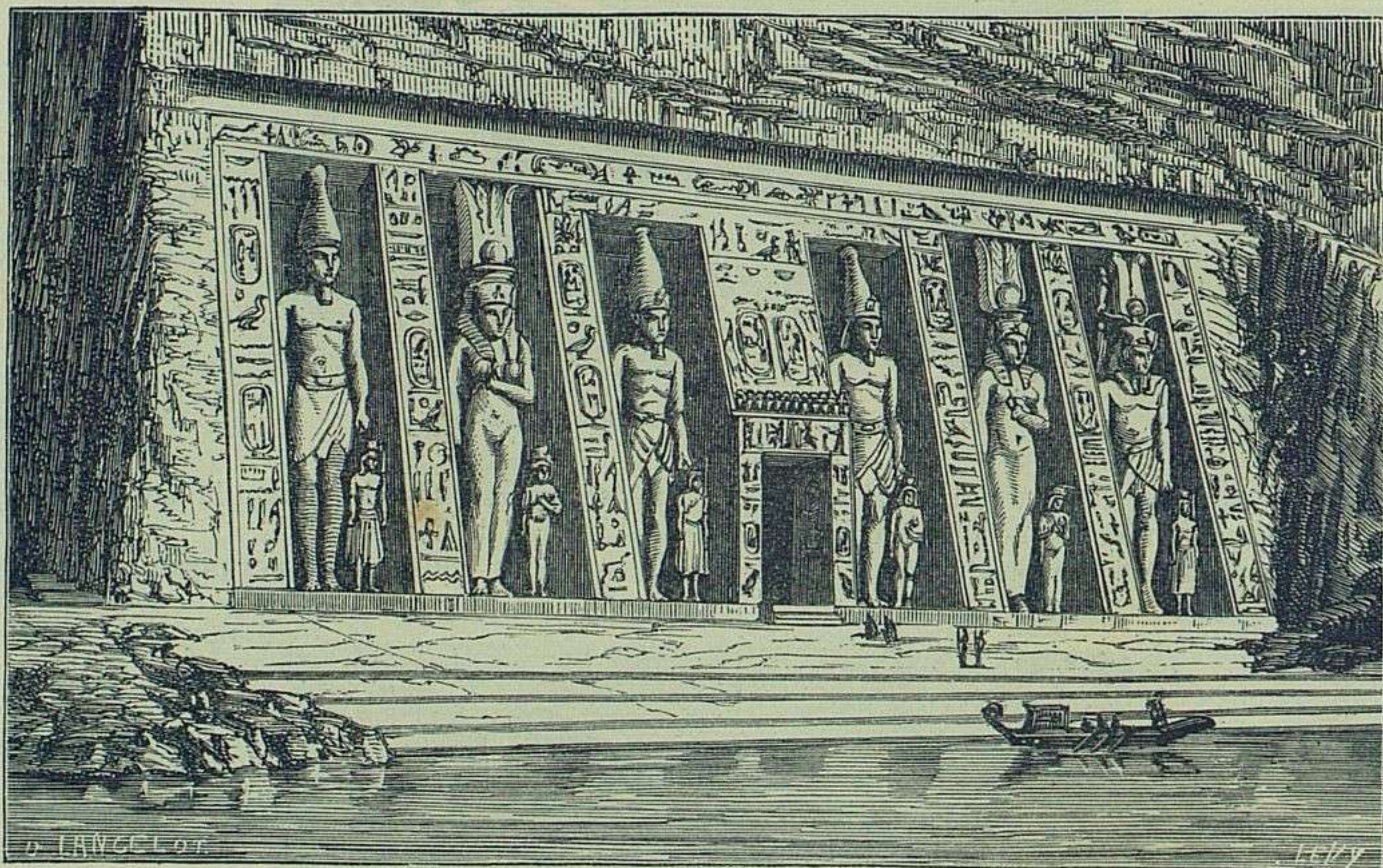


Fig. 35. — Égypte. — Les Spéos (temples souterrains d'Ibsamboul), façade restaurée.

ce peuple a été un sépulcre..., l'existence pour lui commence au tombeau.

70. **Louqsor et Karnak.** — Ces débris de l'antique Thèbes, que l'armée de Desaix salua de cris enthousiastes, n'ont plus que des cabanes misérables et des rues étroites. Les habitations sont construites de boue et de décombres. Notons ici que c'est à Louqsor que nous avons emprunté pour l'ériger sur une des plus belles places publiques de Paris (2), l'obélisque en granit rouge de Syène, de vingt-quatre mètres de haut, qui la décore aujourd'hui. Il est, comme la plupart des monuments égyptiens, couvert d'inscriptions hiéroglyphiques, c'est-à-dire écrites dans cette

langue mystérieuse et sacrée dont un Français, Champollion, a retrouvé le secret perdu depuis des milliers d'années. La profusion des ornements de ce genre, peints ou gravés, est du reste remarquable en Égypte.

Les palais de Karnak étonnent encore l'imagination. Une avenue de sphinx à têtes de béliers conduisait à deux immenses *pylones*, sorte de tours carrées plus larges d'en bas que d'en haut. Ces *pylones* formaient l'entrée d'une cour bordée de temples aujourd'hui ruinés, remplie jadis d'énormes colonnes. On passait sous une porte magnifique appelée *propylone* avant d'arriver à la grande salle, celle des colonnes, œuvre de Sésostris et de ses prédécesseurs. Douze colonnes comparables à la colonne Vendôme, comme hauteur et comme dimension, s'élèvent dans l'axe de la salle. Les

1. De Lanoye, *L'Égypte il y a 3000 ans*.

2. Place de la Concorde.

pierres du plafond sont portées par des architraves (1), qui reposent sur cent trente-quatre colonnes dont les plus grosses ont environ trois mètres et demi de diamètre et plus de vingt-deux mètres d'élévation. Dans les ruines de la galerie des Colosses, on peut voir le plus grand des obélisques qui existent encore en Égypte : c'est un monolithe de trente mètres de haut. A ses pieds gisent les débris d'un autre monolithe semblable. D'autres obélisques, d'autres temples, d'autres palais, sont groupés non loin de ceux-ci. Une route triomphale, qui compte aujourd'hui cent douze sphinx de granit monolithe, et qui n'en

comptait pas moins d'un millier, aboutit au palais de Louqsor (fig. 36 et 37).

Ce pays tant de fois assujéti ou subjugué fut conquérant à son heure, sous Sésostri, Ramsès Meïamoun, qui porta ses armes en Éthiopie, dans l'Asie qui garda des monuments de ses victoires, et en Europe où il soumit les Scythes et les Thraces. Nombre des monuments élevés par lui ont été transportés chez les peuples plus tard vainqueurs de l'Égypte, et figurèrent, ou figurent encore à Rome et à Constantinople ; mais quelques-uns ne seront jamais ravis au pays qui les a édifiés ; ce sont ceux qui ne sont pas cons-

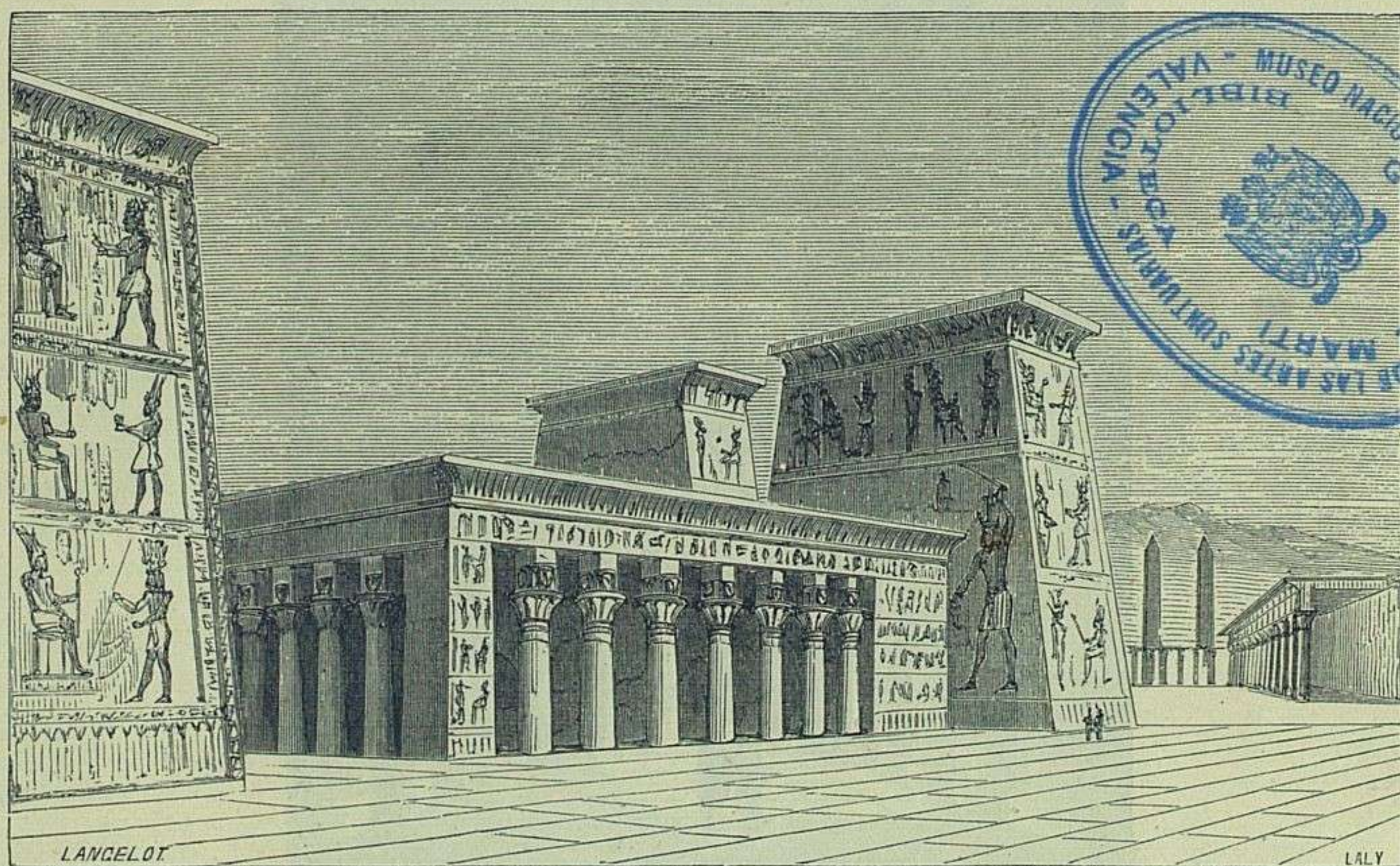


Fig. 36. — Égypte. — Temples de Philæ restaurés, d'après la commission d'Égypte.

truits de matériaux rapportés, mais taillés en plein roc comme nous l'avons vu au Spéos d'Ibsamboul.

71. **L'art égyptien est inspiré par la théogonie.** — On se tromperait, si l'on croyait que les Égyptiens n'étaient propres qu'à l'édification de ces colosses que nous a transmis l'antiquité. On trouve dans les nécropoles des produits d'une céramique très-avancée ; ils fabriquaient une terre cuite qui tient le milieu entre la porcelaine et la faïence ; car elle est capable de résister à une température extrêmement élevée ; ils la coloraient par des oxydes de cuivre en bleu céleste ou vert tendre. Ces terres sont si fines et si serrées qu'elles sont aptes à recevoir les reliefs les plus délicats. Quelques-unes sont recou-

1. Plate-bande de pierre placée sur le chapiteau des colonnes.

vertes d'un émail ou portent des ornements incrustés en noir, en bleu, en violet, en blanc ou en jaune (fig. 38).

Les objets d'origine égyptienne collectionnés dans les musées démontrent d'une manière irrécusable que, à une période qui remonte à quinze ou vingt siècles avant l'ère chrétienne, les œuvres d'art ou d'industrie avaient une liberté d'expression, et quelquefois même une verve qui disparaîtront totalement quand le dogme sacré et les formes hiératiques auront envahi toute la vallée du Nil. A partir de cette époque l'art égyptien sera immobilisé.

Mais quelle que soit la date de leur création, les figures, les vases, les bijoux, les instruments de la vie sociale ou religieuse, que nous voyons peints ou gravés sur les monuments égyptiens, l'ornementation qui les décore, sont empruntés aux sources de la théo-

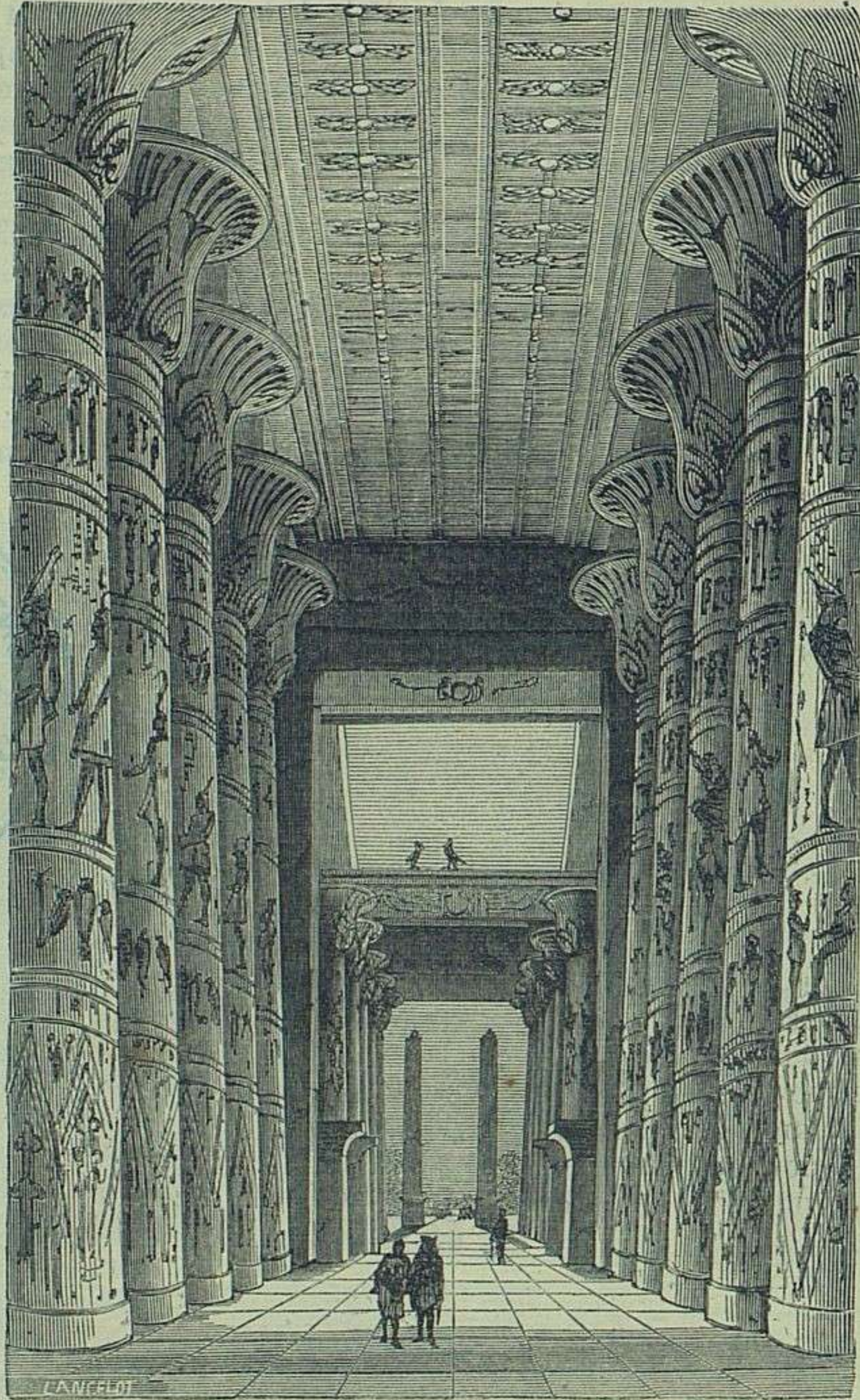


Fig. 37. — Grande salle d'un temple de Karnak. — Nef centrale restaurée, d'après la commission d'Égypte.

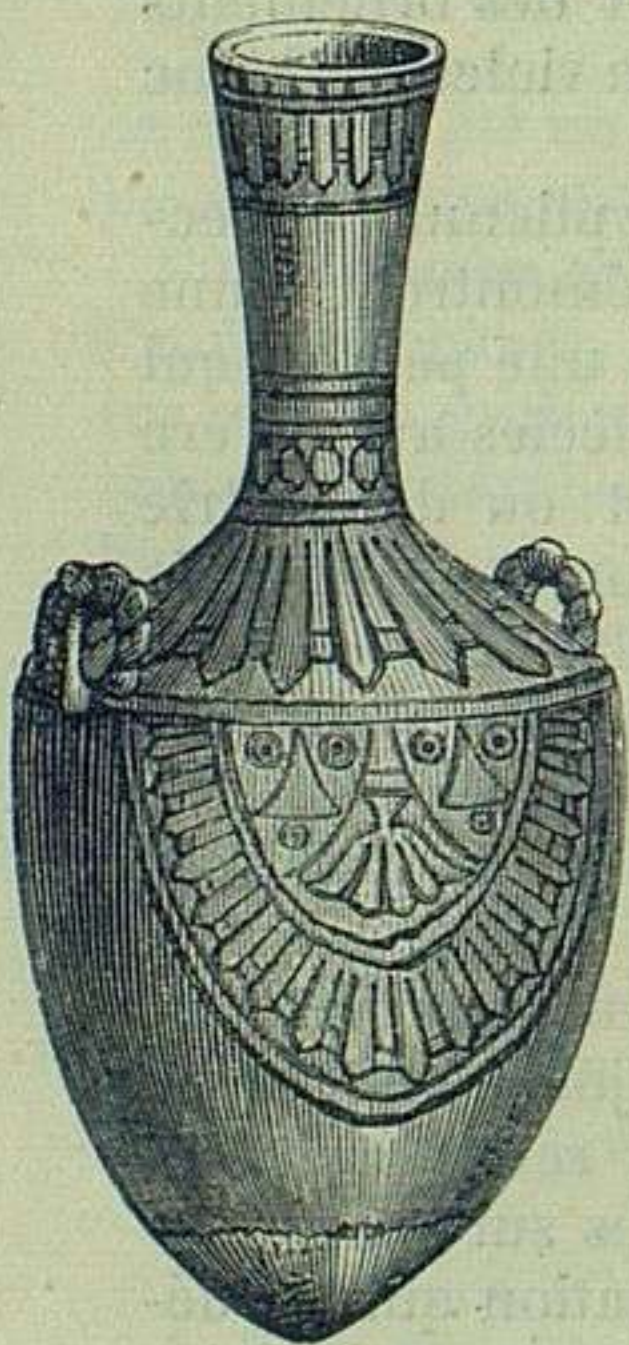


Fig. 38. — Égypte. — Vases en terre bleue avec ornements incrustés ou émaillés.



gonie, et rappellent sous toutes les formes la pensée religieuse qui domine la civilisation égyptienne.

Ce sont des divinités représentées dans les grandeurs les plus diverses : Patch et Ra, les figures symboliques du soleil, aux têtes de lionne et d'épervier ; Athor, la Vénus pharaonique coiffée de cornes de vache ; Anubis, à la tête de chacal, et tant d'autres expressions

symboliques et emblèmes sacrés sortis du règne animal ou du règne végétal. L'ibis, une espèce de cigogne, le vautour et le chacal sont des divinités bienfaisantes, parce qu'ils débarrassent le sol des reptiles venimeux et des cadavres putréfiés abandonnés sur les sables brûlants ; une mouche, que chacun repousse, en raison des matières sur lesquelles elle se pose, devient pour l'Égyptien

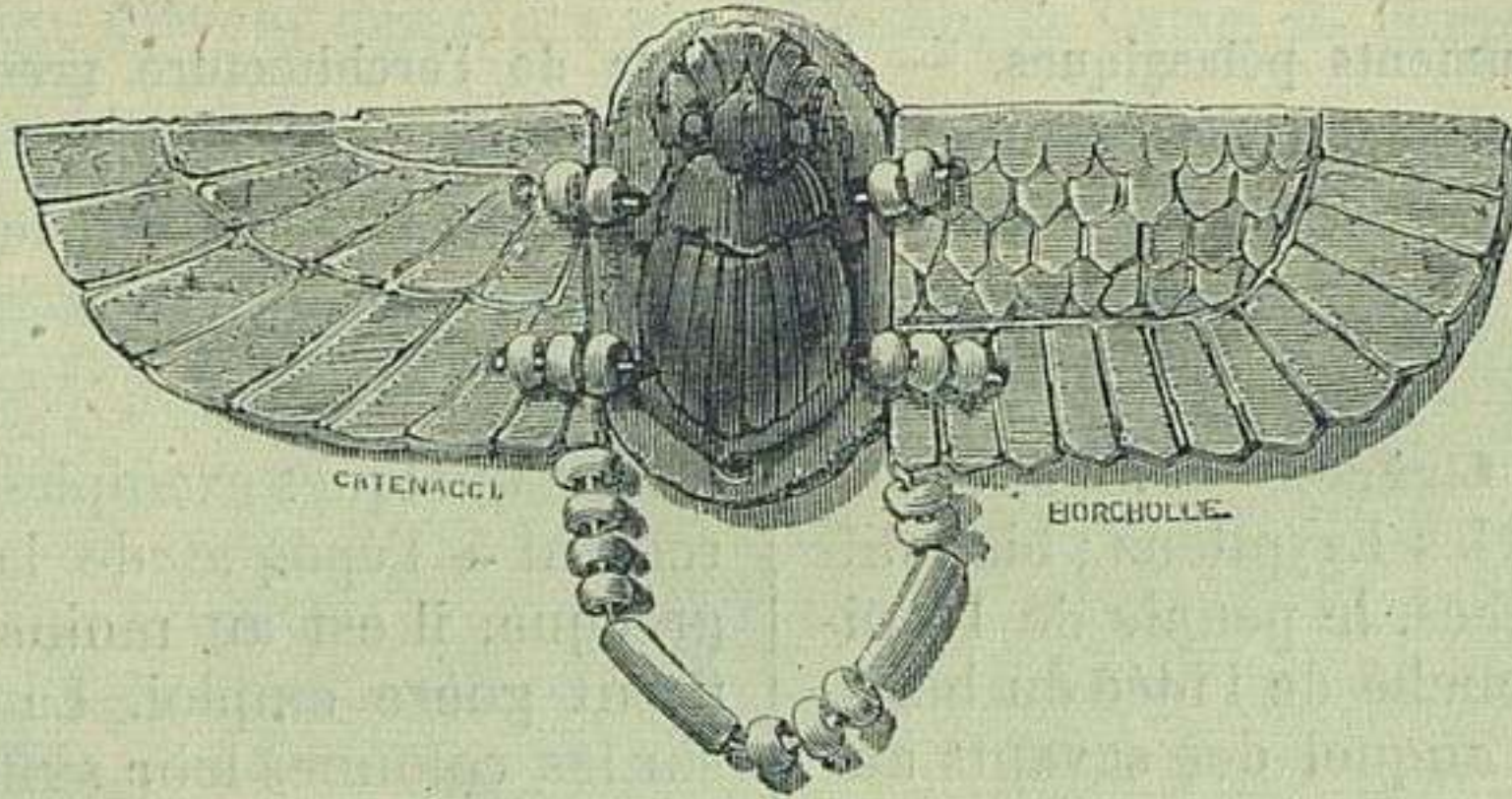


Fig. 39. — Le scarabée sacré; bijou égyptien.

un symbole religieux, parce que cet insecte y trouve les éléments dans lesquels il cachera ses œufs ; ces œufs, après avoir été fécondés par le soleil, donneront naissance à une larve qui accomplira à son tour le mystère de la

génération. Le petit scarabée prendra place dans la théogonie égyptienne, pour avoir dans son œuvre infinie imité le Créateur (fig. 39).

Les fruits, les fleurs entrent aussi dans



Fig. 40. — Vase en terre de l'époque des Ptolémées.

cette manifestation religieuse ; mais un nénuphar, le lotus, y joue un rôle important, parce que sa fleur s'ouvre au lever du soleil, se ferme à son coucher ; et elle semble ainsi symboliser le soleil, divinité fécondante de la terre.

Les figures 38, 39 et 40 représentent quel-

ques vases en poteries, puis le scarabée sacré, sous forme de bijou ; enfin un autre vase où se retrouve la trace manifeste des arts de la Grèce : ceux-ci, après avoir pris naissance en Égypte, exercèrent à leur tour une influence considérable sur ce pays, à l'époque où les Ptolémées y établirent leur domination.

## CHAPITRE VII

### L'ART EN GRÈCE

Art en Grèce. — Monuments pélasgiques. — Naissance de l'architecture grecque. — Harmonie de l'architecture grecque. — Caractère des ordres adoptés par les Grecs. — Ordre dorique. — Le Parthénon. — Ordre ionique. — Ordre corinthien. — Ornementation. — La grande Grèce. — Orfèvrerie grecque.

**72. L'art dans la Grèce.** — Nous venons de voir ce que furent les Égyptiens ; bien différents étaient les Grecs, le peuple de l'antiquité qui fut le plus touché de l'idée du beau, le seul peuple même auquel des savants autorisés aient accordé le nom de peuple artiste, parce que l'art fut chez lui un moyen d'éducation, d'émulation pour le bien, et non pas seulement la satisfaction donnée à un besoin de faste, d'élégance ou d'ostentation. Ils élevèrent des édifices magnifiques, qui aujourd'hui encore, après plus de deux mille ans, servent toujours de modèles à nos architectes. L'art s'épanouit particulièrement au siècle de Périclès, après que les Grecs eurent délivré leur pays et l'Europe des armées asiatiques. Il produisit ces merveilles dont quelques-unes sont restées debout, et seront sans doute à jamais l'objet de l'admiration des hommes.

L'influence que les Grecs ont exercée, surtout à deux époques distinctes, sur notre architecture nationale, celle qu'ils exercent encore, nous forcent à nous arrêter, à la vue de leurs monuments, aux lois de leurs constructions, aux ordonnances des trois ordres qu'ils établirent.

Les architectes grecs ont modifié les éléments, les proportions, les ornements, les arrangements des divers ordres, suivant les circonstances, les temps et les lieux, n'adoptant pas leurs propres règles comme absolues, les pliant au contraire selon leurs besoins, avec une ingénieuse souplesse, de façon à donner à leurs constructions l'apparence d'un tout harmonieux.

Les matériaux qu'ils ont employés le plus souvent pour leurs temples, consistent en un calcaire très-dur, un marbre que le temps n'a point noirci, comme on le voit trop communément dans nos climats pluvieux, mais auquel le soleil a ménagé, comme il les donne à certains fruits murs, des tons rouges et dorés qui tempèrent la monotonie du blanc. Les joints des murs et des colonnes étaient dissimulés par une taille précise et par une juxtaposition rigoureuse de matériaux. Si l'on

trouve quelques exemples de voûtes antérieurement à l'époque de la belle construction grecque, il est au moins certain qu'ils n'en firent guère emploi. La plate-bande placée sur les colonnes leur suffit pour l'érection de leurs temples, de dimensions toujours restreintes. On sait que le peuple n'y était pas admis ; l'autel était devant le temple, qui ne renfermait guère que le sanctuaire du dieu.

Du reste, sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, ainsi que nous le verrons plus loin, la plus grande différence existe entre nos monuments et ceux des Grecs. Nos cathédrales du moyen âge, édifices civils presque autant que religieux, le plus souvent bâtis par des laïques, servant quelquefois aux réunions populaires, parfois même aux réunions théâtrales, n'ont que bien peu de points communs avec les temples des Grecs, et tel de nos monuments religieux, de style emprunté aux Romains qui l'avaient eux-mêmes reçu des Grecs, occupe un espace hors de toute proportion avec ceux qui lui servirent de modèles.

Ainsi l'église de la Madeleine à Paris, souvenir du Parthénon, du temple de Thésée, ou de la Maison Carrée de Nîmes, est plus grande que la plupart des temples grecs. Elle mesure 100 mètres de longueur sur plus de 40 de largeur. Le Parthénon n'a que 72 mètres de long sur 30 de large environ.

Les architectes grecs furent à proprement parler les premiers *maîtres des pierres vives*, comme on l'a dit plus tard de ces hommes qui construisirent les cathédrales du moyen âge. Telle fut la beauté de leurs monuments, qu'en parlant des propylées d'Athènes, Plutarque, qui ne passe pas cependant pour un enthousiaste, a pu écrire : « Ces ouvrages ont conservé une fraîcheur, une virginité que le temps ne peut flétrir ; ils paraissent toujours brillants de jeunesse, comme si un souffle les animait et qu'ils eussent une âme immortelle. » Ce qui nous reste des propylées justifie cette admiration.

**73. Monuments pélasgiques.** — Les plus

anciens monuments qui soient connus en Grèce ont reçu le nom de monuments pélasgiques. Ces monuments se trouvent aussi en d'autres endroits, et particulièrement dans l'ancien pays des Étrusques (l'Étrurie, aujourd'hui la Toscane). Ils remontent fort loin ; mais la date de leur construction est inconnue : les Grecs ont ajouté mille fables à ce qu'il peut y avoir de vrai dans les récits des fondations de leurs cités. Ici c'est un demi-dieu, là c'est un dieu qui élèvent des murs au

son de la lyre. Il est difficile de démêler ce qu'il y a de réellement historique dans toutes ces légendes. Quoi qu'il en soit, on attribue aux Pélasges les constructions connues sous leur nom, tant en Asie qu'en Grèce et en Italie.

Qu'étaient-ce que les Pélasges ? On ne peut pas le dire exactement. Partis d'un point assez mal déterminé de l'Asie centrale, ils traversèrent l'Asie Mineure, peuplèrent l'Ionie, l'Éolie, la Carie, la Thrace, l'Épire, la Macé-

## GRÈCE. — MONUMENTS PÉLASGIQUES.

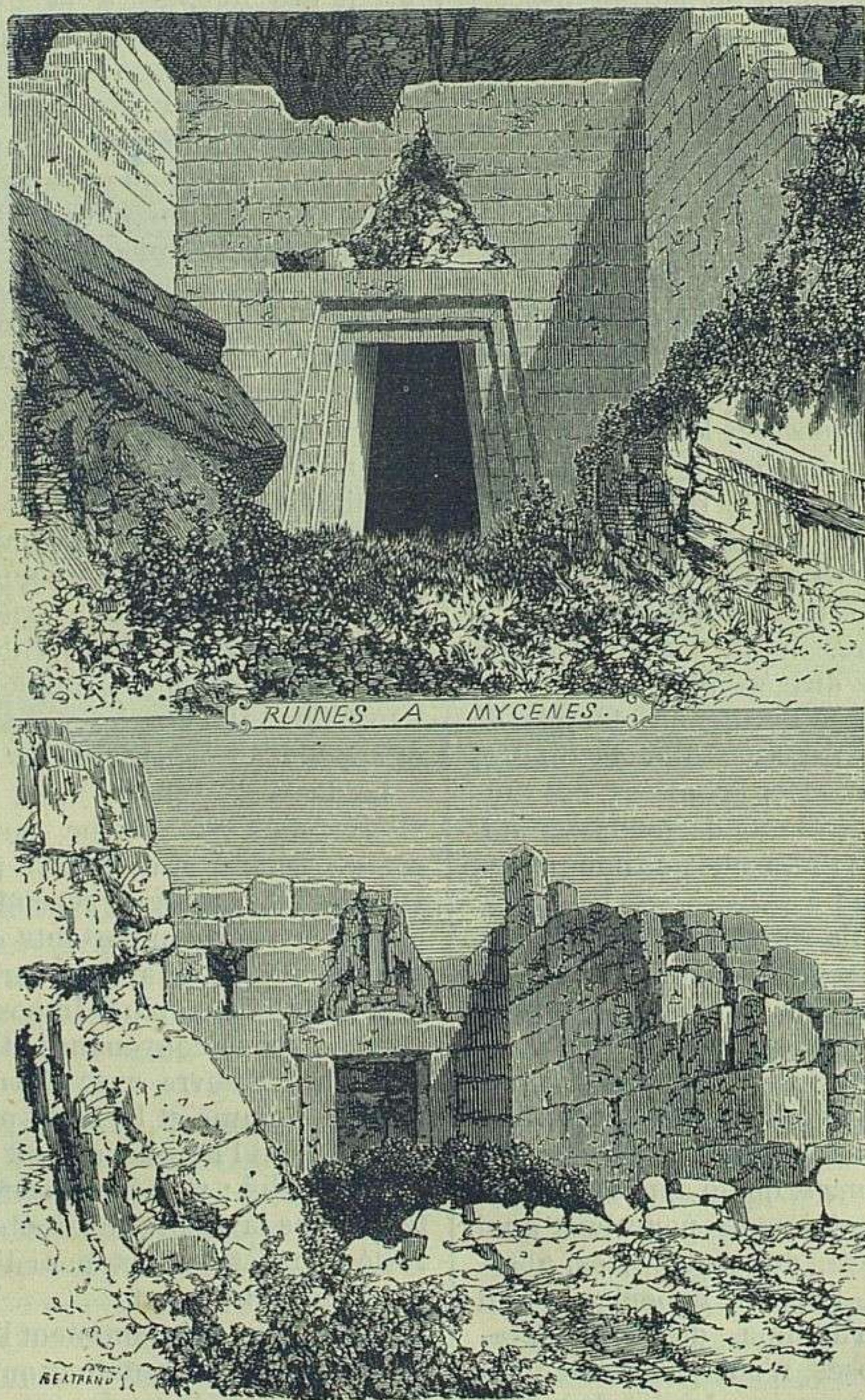


Fig. 41. — Porte des lions et trésor d'Atrée.

doine, la Thessalie, couvrirent la Grèce, gagnèrent l'Étrurie, puis les bords italiens de la Méditerranée : ils s'avancèrent jusqu'aux côtes de France et d'Espagne. En Asie l'acropole de Sipyle, double enceinte située près d'un tumulus auquel on montait par un esca-

lier dont quelques degrés sont encore visibles, passe pour avoir été bâtie par eux. Le tumulus lui-même est regardé comme la sépulture de Tantale, roi de Lydie, mort en l'an 1410 avant Jésus-Christ. Cette date, nous ne la reproduisons ici telle que la donnent certains auteurs,

que pour donner une idée de la haute antiquité de ces monuments. L'acropole de Tirynthe est plus ancienne. Le poète Euripide la suppose bâtie par les Cyclopes, forgerons souterrains ; elle daterait du dix-huitième siècle avant notre ère. Elle est formée de pierres polygonales assemblées sans mortier. Nous donnons ici le dessin de deux parties de l'acropole de Mycènes, la *porte des Lions*, entrée principale de l'acropole, et celle du trésor d'Atrée, dont une des pierres mesure à elle seule près de soixante-cinq mètres cubes, masse effrayante si l'on tient compte de son poids qui doit s'élever à plus de cent cinquante mille kilogrammes, et des moyens dont on pouvait disposer à l'époque de la construction (fig. 41).

**74. Naissance de l'architecture grecque.** — On pense que ce fut d'abord chez les Doriens et les Ioniens d'Asie qu'eut lieu le premier développement architectural, et que se manifesta cet art, un peu pesant, et d'aspect austère chez les uns, chez les autres moins sévère et plus gracieux. Les communications avec l'Égypte contribuèrent à ce mouvement. Les Grecs prirent, en la modifiant suivant leur génie, la colonne égyptienne. Quand ils furent assurés de conserver leur patrie, malgré les débordements des grandes armées asiatiques, ayant vaincu le roi des rois, ils songèrent à l'ornement de leurs cités et au luxe de la vie. On vit à la fois fleurir les lettres, les arts, les sciences, qui résument la philosophie d'alors. Ictinus et Callicrate, deux architectes, dirigés par Phidias, un statuaire, élevèrent le Parthénon, temple de Minerve, ou de la Sagesse, fille de Jupiter, patronne d'Athènes, et les Propylées, ces monuments toujours brillants de jeunesse, suivant l'expression de Plutarque que nous avons citée plus haut.

Nous avons dit : ils songèrent à orner leurs cités. Cela ne fut pas vrai de tous, et Sparte notamment fit exception. Nous n'avons parlé ainsi que pour généraliser. Ils sentirent de bonne heure qu'il y avait d'étroits rapports d'harmonie entre les diverses parties d'un édifice ; ils se formulèrent à eux-mêmes des règles ou ordonnances, qu'on appelle ordres, mais qui ne furent jamais pour eux, quoi qu'on en ait pu dire, des règles fixes, absolues et invariables. Le génie hellénique, ami de la mesure, du rythme, de la pondération en toutes choses, n'eût pas consenti à s'enchaîner lui-même par les règles qu'il n'avait adoptées, pour employer une locution de notre temps, que sous bénéfice d'inventaire.

Nous abrégeons ici pour le lecteur le récit dans lequel Vitruve (1) raconte l'origine

des trois ordres, qui correspondent : le premier à l'idée de force et de simplicité ; le deuxième à l'idée de délicatesse et de grâce ; le troisième à celle de magnificence.

« Dorus, fils d'Hellen, roi d'Achaïe, ayant fait bâtir dans Argos un temple consacré à Junon, ce temple se trouva être de la manière que nous appelons *dorique*. Plus tard, dans toutes les villes d'Achaïe, on en fit de ce même ordre ; mais ensuite, les Athéniens ayant, suivant leur coutume, envoyé dans l'Asie Mineure treize colonies sous la conduite d'Ion, le pays dont ils s'emparèrent fut nommé Ionie, et ils fondèrent treize cités. Ils firent des temples à la manière dorique ; comme ils ne savaient pas quelle proportion donner aux colonnes, ils mesurèrent un homme et trouvant que le pied était la sixième partie du corps, ils appliquèrent cette proportion, quel que fût le diamètre de la colonne ; ils donnèrent à la tige, y compris le chapiteau, une hauteur égale à six fois le diamètre ; *et la colonne dorique eut la proportion, la force et la beauté du corps de l'homme*. Quand ils voulurent élever un temple à Diane, ils cherchèrent une nouvelle manière qui fût belle, lui donnèrent la délicatesse du corps de la femme, portèrent la hauteur de la colonne à huit diamètres, *ajoutèrent des ornements et des parures*, et imitèrent les plis tombants d'une robe par les cannelures creusées le long du fût. La colonne *ionique* prit le nom du peuple qui l'avait inventée. Le troisième ordre, le *corinthien*, imite la grâce d'une jeune fille ; il en a les proportions délicates et appelle les ornements les plus élégants. »

Le texte de Vitruve n'est qu'un souvenir altéré du symbolisme architectural des grands siècles, et il ne faut pas le prendre à la lettre ; il renseigne cependant sur un des points les plus importants de l'art grec en général. Partout l'art et l'architecture, une des formes les plus imposantes de l'art, cherchèrent la convenance et les rapports naturels de l'œuvre avec l'homme. Rien qui écrase l'homme et le fasse paraître trop petit ; rien qui l'humilie ou soit hors de proportion avec lui ; rien de bizarre ou de monstrueux. De là vient sans doute que cet art est resté pour les yeux et pour l'esprit une fête et un enchantement.

Nous allons voir comment l'architecture et, avec elle, l'ornementation qui n'en était que la parure, dérivèrent des principes mêmes de la construction.

Les murs percés çà et là de quelques ouvertures pouvaient suffire aux habitations primitives ; mais bientôt le besoin d'air et de lumière donna naissance à la colonne dont

au siècle d'Auguste, c'est-à-dire quatre siècles après le bel âge de l'architecture grecque.

1. Vitruve est le seul architecte romain dont les écrits soient arrivés jusqu'à nous. Il vivait à Rome

les premiers architectes empruntèrent l'idée à la végétation qui les entourait. Tantôt le fût lisse dans toute sa hauteur, et sans base, nous donnera l'image d'un tronc d'arbre coupé à la naissance des branches pour servir de point d'appui; tantôt une fiction plus hardie nous montrera le support creusé de rainures ou cannelures; ces cannelures rappellent l'idée d'un faisceau de tiges réunies par

une forte ligature que figurent les moulures de la base ionique et ces filets creusés à la partie supérieure de la colonne dorique.

Les premiers temples grecs étaient en bois, et l'on garda ce mode de construction pour les combles longtemps après que la pierre et le marbre se furent substitués au bois pour les murs et les colonnes. Aussi l'entablement tout entier est-il une imita-

GRÈCE. — ORDRE DORIQUE.

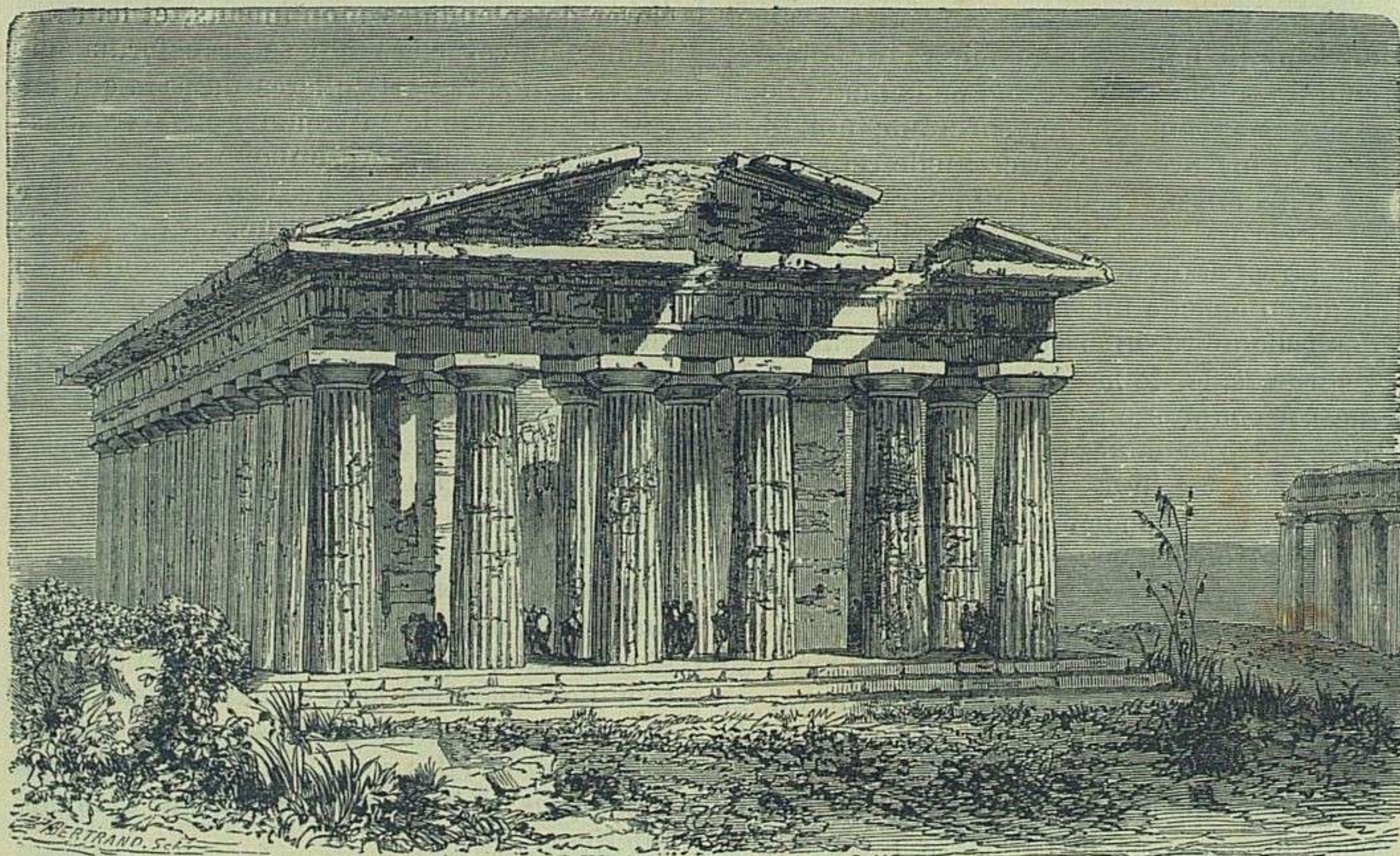


Fig. 42. — Temple de Neptune à Pæstum.

tion de cette charpente, ainsi que nous le voyons particulièrement dans l'ordre dorique dont le temple de Neptune, à Pæstum, est l'expression sinon la plus belle, au moins la plus imposante et la plus caractéristique (fig. 42).

Les colonnes épaisses, trapues, peu distantes l'une de l'autre, semblent sortir de terre. C'est un faisceau dont la base se perd dans le sol, mais dont le sommet paraît maintenu par une ligature gravée. Le faisceau abandonné à lui-même s'évase en forme de patère pour recevoir le *tailloir*, forte pièce carrée destinée elle-même à recevoir l'*architrave* (maîtresse poutre); celle-ci s'appuie sur toute la rangée des colonnes et porte la série des solives qui reposent d'un côté sur l'*architrave* et de l'autre sur le mur.

Entre les solives sont les *métopes*, espaces intermédiaires qui d'abord formaient un vide et qu'on remplit ensuite au moyen d'une plaque de marbre placée un peu en reculement. L'about des solives présentait une surface

d'un effet désagréable à l'œil; on en tailla les arêtes verticales en biseau, et sur la face on posa des baguettes également verticales; de là les *triglyphes* (trois gravures) que les architectes reproduisirent en marbre.

Enfin les chevrons de la couverture reposaient sur une pièce de bois placée par-dessus les solives parallèlement à l'*architrave*; on clouait une planche sur la face et le dessous des chevrons, et au-dessus régnait le *chéneau*, canal destiné à recevoir les eaux de pluie, et à les projeter au dehors par des têtes de lions ou d'autres animaux.

La *corniche* en pierre n'est encore qu'une imitation de ce couronnement en bois, et le *larmier* rappelle les larmes de la pluie qui tombaient goutte à goutte arrêtées par une rainure creusée dans la bande de recouvrement des chevrons.

75. **Harmonie de l'architecture grecque.** — Dans le temple de Pæstum, les colonnes hautes de cinq fois leur diamètre sont courtes et fortes; elles ont un renflement peu

sensible, mais une forme conique assez accentuée; les cannelures ne sont pas circulaires, mais creusées à angles vifs; l'entrecolonnement est très-faible; l'architrave est épaisse, la frise lisse et les moulures de la corniche d'une extrême simplicité mêlée d'une certaine raideur architectonique; l'aspect général en est imposant et sévère; l'ornementation proprement dite est encore absente, et la beauté réside tout entière dans la grandeur harmonieuse des lignes et les formes générales de la construction.

Nous avons dit que les colonnes avaient environ en hauteur cinq fois leur diamètre, ce qui semble indiquer que le diamètre de la colonne est en quelque sorte une unité qui sert de mesure régulatrice: telle est en effet sa fonction, non-seulement pour la colonne, mais encore pour toutes les parties de l'édifice: c'est là un des caractères essentiels de ce qu'on appelle un *ordre* en architecture. Le demi-diamètre inférieur de la colonne devient la règle, le *module*, ou, si l'on veut, la mesure commune à toutes les parties de l'édifice, comme le nez chez les modernes et le doigt chez les Grecs et les Égyptiens étaient le *canon* des proportions humaines.

Mais si la hauteur est invariable chez un homme parvenu à toute sa croissance, il n'en est pas de même de la largeur qui est essentiellement variable suivant la force de la charpente osseuse, la puissance ou la délicatesse des muscles de l'individu; de même pour la colonne, dont il suffit de faire varier le rapport du diamètre à la hauteur pour en changer le caractère: car si l'on prend deux colonnes d'égale hauteur dont l'une ait cinq fois seulement, pendant que l'autre aura neuf fois son diamètre, on conçoit aisément que cette dernière paraîtra grêle et mince, pendant que la première restera ramassée et trapue. Cet aspect est d'ailleurs parfaitement conforme aux lois naturelles de la résistance des matériaux; car nos lecteurs savent qu'un point d'appui, tel qu'un poteau, posé verticalement, supporte sans s'écraser une charge d'autant plus considérable que le rapport de la hauteur au diamètre est plus petit.

Si enfin l'entablement porté par la colonne est soumis à des proportions analogues, le monument tout entier gardera le caractère de la partie, et il en résultera un tout harmonieux: car il y aura accord du tout avec la partie et de la partie avec le tout.

Ce fut la gloire des artistes grecs de rechercher la beauté, non dans la dimension colossale ou gigantesque, mais dans cette harmonie que nous appelons proportion et qu'ils appelaient symétrie, et qui n'est qu'une admirable pondération de toutes les parties entre elles.

Si l'on examine attentivement tous les mo-

numents qu'ils nous ont laissés, on remarque qu'ils ne dérivent guère que d'un seul et unique mode de construction: l'architecture en plate-bande; c'est une enceinte flanquée sur un ou plusieurs côtés de colonnes qui servent, avec les murs, de points d'appui: enceinte et colonnes portent un recouvrement sur lequel repose la couverture dont les versants déterminent le fronton des deux faces.

Voilà le thème simple et nu dont les architectes grecs ne s'affranchirent que bien rarement; mais sur ce thème unique, ils surent élever de splendides monuments, et leur imprimer un caractère qui se transforma suivant les mœurs particulières du pays qui les édifiait, la divinité à laquelle on les consacrait, l'idée qu'ils représentaient.

**76. Caractère des ordres adoptés par les Grecs. — Ordre dorique.** — Nous indiquerons maintenant les caractères dominants des trois modes de construction ou ordres adoptés par les Grecs, en les examinant surtout au point de vue de l'ornementation qui les distingue.

L'ORDRE DORIQUE, le premier de tous, appartient en propre à cette race robuste et forte, mais aussi âpre et dure dont Sparte fut l'expression politique. Le temple de Pœstum a une beauté presque sauvage. Point d'ornements autres que les cannelures et les sèches et rares moulures de l'entablement et du fronton. Les colonnes sont ramassées sur elles-mêmes et puissamment assises sur le soubassement dont elles semblent sortir: elles ont à peu près en hauteur cinq fois leur diamètre inférieur.

Mais le mode dorien se transforme peu à peu, et c'est dans le temple élevé à Minerve, la vierge fière et pure, protectrice d'Athènes, qu'il reçoit sa plus magnifique interprétation. Les colonnes se sont élancées, car le rapport du diamètre à la hauteur s'est élevé de 5 à 6. La grâce se mêle à la force; les cannelures du fût se creusent en une seule courbure élégante; les métopes, les frises et le fronton sont décorés de boucliers votifs et de sculptures empruntées à l'histoire politique et religieuse de la Grèce, sculptures dont la statuaire moderne désespère d'atteindre l'admirable perfection. Le génie de l'architecte Ictinus et du sculpteur Phidias se mêlent et se confondent en une pensée commune et produisent le *Parthénon*, c'est-à-dire « l'ouvrage d'architecture le plus parfait de l'ordre dorique et le plus beau de toute l'antiquité. Rien ne pourrait être ajouté aux raffinements du goût qui avait su, par une corrélation des contraires, y mettre l'empreinte d'une douceur imposante et d'une élégance majestueuse et solennelle (1). »

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin.*

77. **Le Parthénon** est resté une œuvre sans égale et les voyageurs de tous les temps et de tous les pays l'ont placé au point culminant de l'art, parce qu'il atteignit au grandiose,

sans recourir aux dimensions gigantesques; à la majesté, à l'harmonie, par la simple combinaison des lignes, et le plus souvent des lignes droites.



Fig. 43. — Débris du Parthénon.

Le corps du temple, en marbre blanc pentélique, fut entouré d'un péristyle soutenu par quarante-six colonnes assises sans bases sur trois degrés. Des figures colossales appliquées

au fronton ressortaient en blanc sur un fond rougeâtre. On pense qu'elles représentaient la naissance de la déesse ou sa lutte avec Neptune. Au-dessous, dans les métopes, des

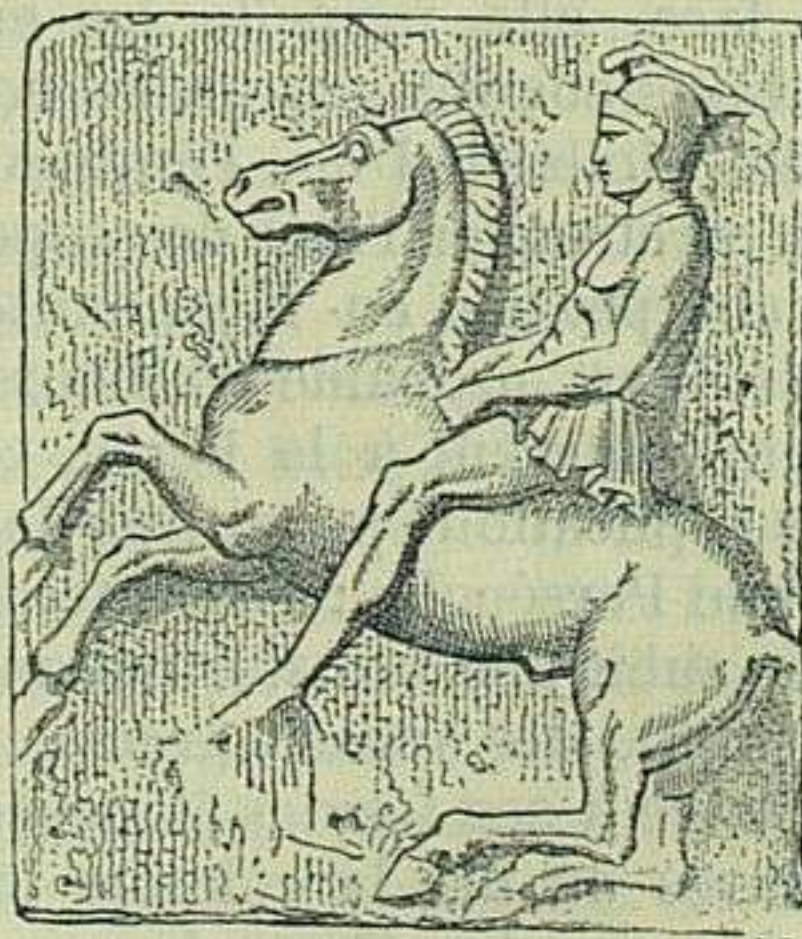


Fig. 44. — Dieux. — Jeune homme s'apprêtant. — Cavalier.  
(Frises du Parthénon.)

hauts-reliefs de Phidias figuraient Hercule et Thésée, Persée et Bellérophon, les Centaures et les Lapithes, les hommes et les dieux. Sur la muraille extérieure du temple, en dedans de la colonnade, des bas-reliefs, autrement dit des reliefs plus effacés, offraient aux yeux des processions qui s'avançaient des deux

côtés pour honorer les dieux dont on voyait l'image sur la façade. Dans le sanctuaire de la déesse, une Minerve de treize mètres, revêtue d'une tunique d'or, tenait dans sa main une Victoire d'ivoire et regardait au loin la mer et les îles (fig. 43 et 44).

La destruction de ce temple qui, selon la



belle expression de Chateaubriand, « honorerait moins les faux dieux que le génie de l'homme », ne peut être imputée ni aux invasions des barbares, ni à la nuit profonde du moyen âge. Les chrétiens l'avaient changé en église : les Turcs à leur tour le convertirent en mosquée, mais on doit leur rendre cette justice qu'ils ne lui firent subir aucune mutilation, et le Parthénon resta debout sur l'Acropole jusqu'en 1687, époque où les Vénitiens, au milieu des lumières du dix-septième siècle, n'eurent pas honte de tirer à boulets rouges sur les Propylées et le temple de Minerve. Une bombe enfonça la voûte et mit le feu à des barils de poudre qui firent sauter une partie de l'édifice. Pour enrichir Venise, ils voulaient enlever les sculptures du fronton ; ils ne réussirent qu'à les briser en les descendant. Ce n'était pas encore assez : pour compléter l'œuvre des Vénitiens et doter l'Angleterre aux dépens de la nation qu'elle avait secourue, lord Elgin, en plein dix-neuvième siècle, ravagea le Parthénon : il voulut « enlever les bas-reliefs de la frise, et, pour y parvenir, les ouvriers turcs ont d'abord brisé l'architrave, jeté en bas les chapiteaux et rompu la corniche. »

Un Vandale aurait-il fait mieux !

Le Parthénon et le temple de Thésée à Athènes, celui de Pœstum dans la Grande-Grèce, sur la côte de la Lucanie, celui d'Agrigente en Sicile, passent pour les plus beaux spécimens de l'ordre dorique.

78. **Ordre ionique.** — L'ORDRE IONIQUE, ainsi nommé parce qu'il prit naissance dans l'Ionie, colonie grecque de l'Asie Mineure, diffère essentiellement du mode dorique. La *volute* en est l'ornement caractéristique. Vue de face, elle rappelle les enroulements de certains coquillages ou les cornes du bélier.

M. Viollet-le-Duc, l'éminent architecte, a cru y retrouver l'idée des copeaux qu'enlevait le charpentier en façonnant sa colonne de bois. Il est probable d'ailleurs que les Grecs l'empruntèrent à la Perse, car on en trouve des applications primitives dans le vieux temple de Persépolis : seulement cette première idée subit une transformation complète sous le souffle des artistes grecs.

Grâce à ses formes élancées, aux fines cannelures du fût, la colonne ionique, telle du moins que les Grecs la comprirent, semble un faisceau de tiges maintenues à leurs deux extrémités par une forte ligature ; de là les deux bourrelets et la moulure creuse de la base (tores et scoties) qui, pour compléter l'illusion, recevront une ornementation figurant des cordes tressées.

L'ordre ionique, consacré à des divinités aimables, appelait naturellement une ornementation élégante : aussi l'extrémité du fût sous la volute est-il décoré d'un double rang

d'oves et de perles sous lequel s'incruste chez les Grecs le collier de palmettes du *gorgerin* (1). Les deux volutes, en se réunissant l'une à l'autre par une courbe gracieuse, donnent l'image d'un coussin destiné à supporter et amortir le poids de l'entablement. La volute elle-même était souvent décorée de perles et de guirlandes de bronze doré. Le tailloir avec l'entablement et la corniche sont ornés, comme la colonne, de chapelets d'amandes ou d'olives, d'oves et de rais de cœur séparés par des fers de lance ou des langues de serpent (fig. 45).

Enfin la frise n'est plus divisée en métopes

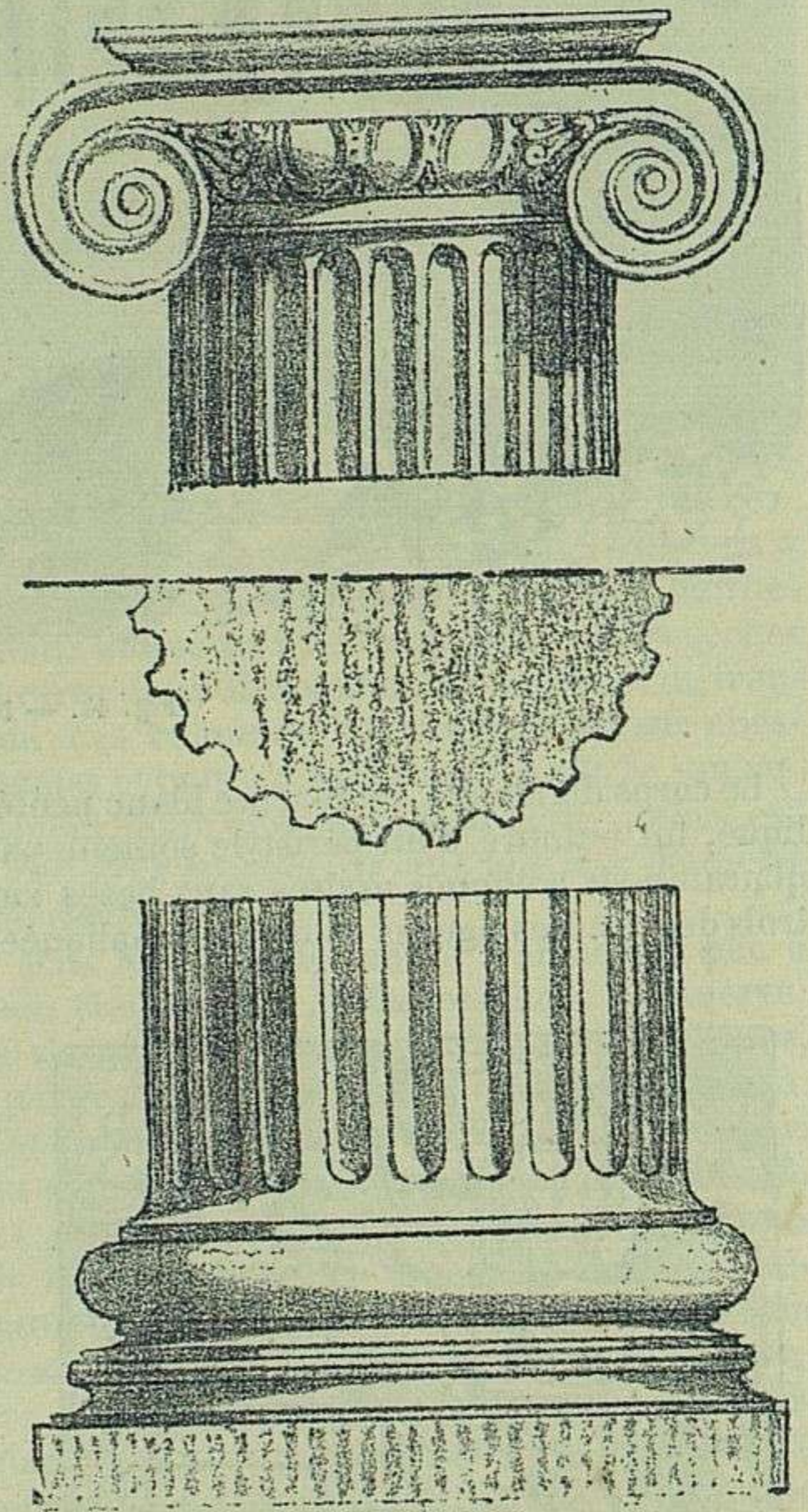


Fig. 45. — Base et chapiteau d'une colonne ionique.

et triglyphes, c'est une surface lisse destinée à recevoir les figures rappelant des épisodes empruntés à l'histoire religieuse et politique du pays.

1. Le *gorgerin* est la partie supérieure de la colonne comprise entre les deux volutes ; c'est une sorte de collier sculpté. Les rais de cœur sont des ornements qui ont quelque analogie avec les oves, mais dont l'extrémité se termine en pointe.



Mais le caractère de l'architecture ionique ne résulte pas uniquement de son mode d'ornementation; elle dépend aussi d'une modification des proportions des diverses parties. Dans l'ordre dorique, où les Grecs avaient accentué la force et l'énergie, la colonne n'avait pas atteint tout à fait une hauteur égale à six fois son diamètre; l'entre-colonnement n'est que d'un diamètre et demi, pendant que l'entablement s'élève à plus du tiers de la colonne qui le soutient.

On cite parmi les monuments d'ordre ionique qui subsistent encore : le temple de Minerve Poliade à Athènes, celui d'Erechthée dans la même ville, enfin le Pandroséion qui ne forment en réalité qu'un seul temple; ce dernier est considéré comme un chef-d'œuvre sculptural et architectonique (fig. 46).

79. **Ordre corinthien.** — Dans l'ordre ionique, la colonne s'élève à neuf diamètres; l'entre-colonnement s'élargit à près de trois



Fig. 46. — Temple de Pandrose sur l'acropole d'Athènes.

diamètres; l'entablement qui chargeait le chapiteau est réduit dans sa hauteur et s'abaisse à moins du quart de la colonne, et ces proportions s'appliquent presque entièrement à l'ORDRE CORINTHIEN, troisième mode d'architecture qui correspond aux idées de somptuosité et de magnificence, et devait convenir plus particulièrement au tempérament d'un peuple plus sensible à la richesse de l'ornementation qu'à la grâce et à la pureté des formes; nous voulons parler des Romains. C'est aux Grecs qu'appartient l'honneur d'avoir employé les premiers le mode corinthien dont la plus célèbre application est le *monument choragique de Lysistrate*; mais les Romains en fixèrent les lois.

Il en existait une reproduction en terre cuite avant la guerre, dans le parc de Saint-Cloud, près Paris. Les Parisiens, on ne sait trop pourquoi, l'avaient appelée la lanterne de Diogène, quelques-uns la lanterne de Démosthènes.

Qu'était-ce qu'un monument choragique? Les chœurs jouaient un grand rôle dans les cérémonies civiles et religieuses de la Grèce. La charge de directeur des chœurs ou chorège était une des plus importantes à Athènes : elle

entraînait en même temps d'assez fortes dépenses, en sorte qu'elle n'était acceptée que par les plus riches citoyens. Les vainqueurs des jeux scéniques recevaient pour récompense un trépied. Le monument en question, d'un caprice charmant, portait le trépied placé au-dessus d'un piédestal rectangulaire; l'inscription en indique clairement la destination : « Lysistrate de Sicyone avait fait la dépense du chœur. La tribu Acamantide avait remporté le prix pour le chœur des jeunes gens. Théon était le joueur de flûte, Lysiadès Athénien, le poète, Evanite, l'archonte. » Le monument choragique date de l'an 330 avant Jésus-Christ; c'était l'époque de Démosthènes, d'Apelle, de Lysippe, d'Alexandre de Macédoine.

Comme dans les deux autres ordres, le chapiteau en est la partie caractéristique; il est formé principalement de trois rangs de feuilles d'olivier, de laurier, mais surtout d'acanthe dont les têtes retombent en avant, et de quatre volutes qui s'avancent pour soutenir les angles saillants du tailloir. L'ensemble affecte la forme d'une corbeille, et, pour justifier cette analogie, la Grèce nous a laissé une de ces fables gracieuses qui servaient d'expli-

cation aux fantaisies de sa riche imagination (fig. 47).

« Une jeune fille de Corinthe étant morte au moment de se marier, sa nourrice posa sur son tombeau, dans une corbeille, les objets que cette fille avait aimés pendant sa vie et, pour les mettre à l'abri, elle recouvrit la corbeille d'une tuile. La racine d'une acanthe s'étant trouvée par hasard en cet endroit, lorsqu'au printemps les feuilles et les tiges commencè-

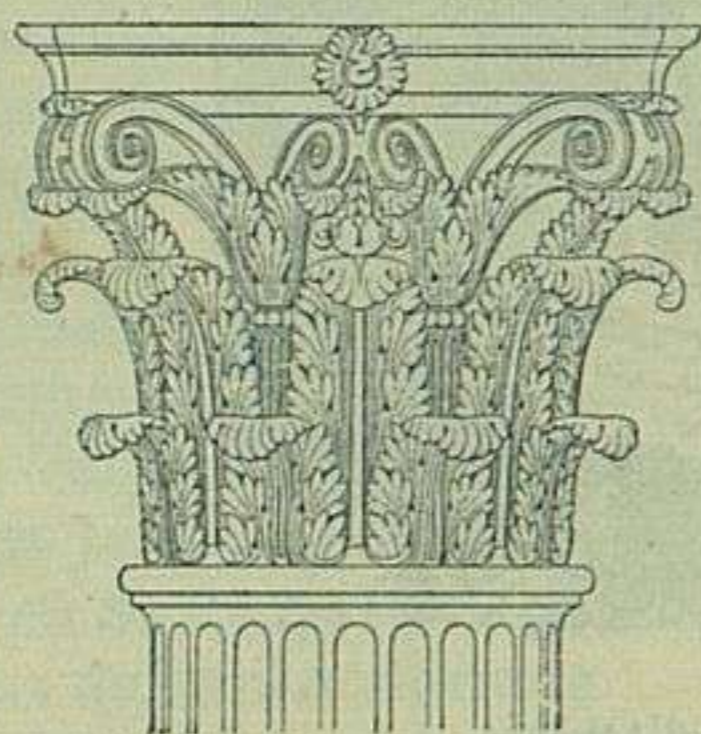
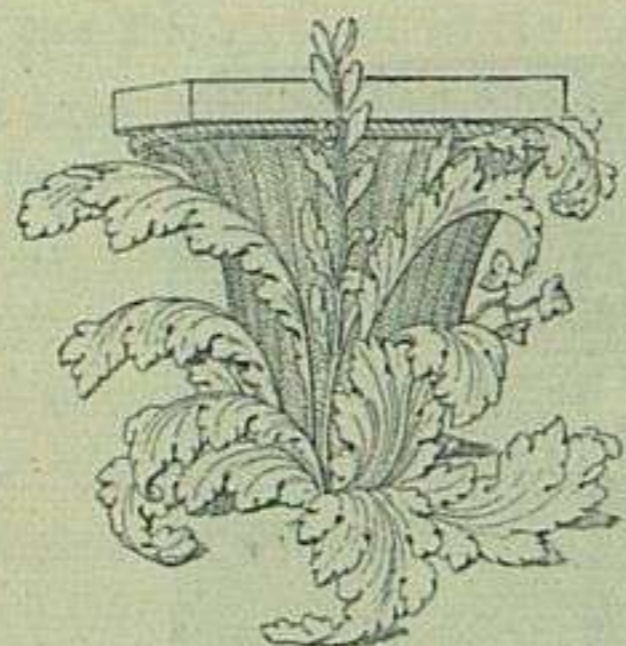


Fig. 47. — Chapiteau corinthien.

rent à pousser, elles entourèrent la corbeille, et rencontrant les angles de la tuile, elles furent contraintes de se recourber à leur extrémité en forme de volutes. Callimaque, passant près de là, vit cette corbeille, remarqua la grâce et la nouveauté de ces formes et y puisa le modèle et les proportions de l'ordre corinthien.

« Cette petite histoire, qu'on a tant de fois répétée, a le double mérite d'attacher un souvenir poétique au chapiteau inventé par Callimaque, et de rendre un compte assez net des diverses parties de l'ornement qui caractérise l'ordre corinthien. La corbeille, dont la surface apparaît au travers des feuillages qui l'entourent, repose sur l'astragale qui termine le fût de la colonne, et elle est surmontée d'un abaque ou tailloir qui représente la tuile placée par la sollicitude de la nourrice. Au pied de la corbeille prennent naissance des feuilles d'inégale hauteur qui se courbent en manière de panaches, et dont les plus hautes, s'échappant de leur tige, vont s'enrouler comme des volutes sous les angles saillants de la tuile, ou, se tournant en sens contraire,

viennent se rencontrer deux à deux sur chacune des faces des chapiteaux, tandis qu'une tige plus hardie va s'épanouir en fleuron au milieu de l'abaque et y forme ce qu'on nomme *la Rose* (1). »

80. **Ornementation.** — Les colonnes, un peu plus élancées que dans l'ordre ionique, reçoivent un plus grand nombre de cannelures, ce qui tend encore à augmenter leur légèreté apparente. La base, qui ne diffère pas de la base ionique pour la forme, se charge peu à peu d'ornements entrelacés ou de feuillages; mais c'est surtout dans l'entablement que les architectes accumulent tous les motifs d'une décoration somptueuse. « La frise y est ordinairement brodée de ces feuillages imaginaires et enroulés, qu'on appelle *rinceaux*, dont les tiges sont représentées parfois produisant des demi-figures d'hommes et d'animaux. Ici, des enfants sortis d'une plante semblent effrayés d'une fleur qui donne naissance à une tête de lion; là, ce sont des sphinx, des quadrupèdes ailés, des griffons qui tiennent des guirlandes ou paraissent garder un flambeau; d'autres fois ce sont des béliers qui se menacent de leurs cornes ou bien de chimériques sirènes qui végètent parmi les feuillages. Au temple de Tivoli, la frise corinthienne est ornée de *bucranes* (ce qui veut dire têtes de bœufs décharnées) alternant avec des guirlandes de fruits qui sont attachées par des bandelettes aux cornes de l'animal, et rien de plus frappant que ces images d'offrandes et de victimes immolées, décorant le lieu même des sacrifices. De sorte que, si quelque chose distingue la frise corinthienne, c'est en général l'absence des figures humaines et la préférence donnée par l'architecte à une décoration fantastique (2). »

L'ordre corinthien, une des dernières inventions des Grecs, ne fut guère employé par eux qu'à titre d'exception. On peut dire d'une manière générale qu'il caractérisait les édifices les plus somptueux; on l'appliqua surtout dans la suite aux temples consacrés aux divinités supérieures, telles que Jupiter ou Neptune, comme on réservait l'ordre ionique à Diane et Vénus, et l'ordre dorique aux divinités austères: Junon, Minerve, Hercule.

Il n'y avait d'ailleurs là rien d'absolu.

Soit que l'élégante sculpture des chapiteaux corinthiens les ait fait rechercher par les Romains qui pillaient la Grèce au moment de la conquête, soit pour toute autre cause, on ne trouverait plus à Corinthe un seul spécimen de l'ordre auquel cette ville a donné son nom. Athènes a gardé deux exemples de style ou d'ordre corinthien; la tour des Vents, et le monument choragique de

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*.

2. Ch. Blanc.

Lysistrate, dont nous avons parlé plus haut.

Un des plus habiles architectes de nos jours, et un savant, M. Viollet-le-Duc, fait observer avec quel art délicat et fin les Grecs plaçaient leurs édifices et les mettaient en lumière : « Ils savaient conduire la foule, par des transitions habilement ménagées, de la voie publique au sanctuaire de la divinité. Les temples et les palais n'étaient jamais, à Athènes et à Rome, comme la plupart de nos monuments, les pieds dans la boue. »

Cette entente précieuse tenait, il faut bien le dire, non-seulement au choix qu'on faisait, pour les plus importantes constructions publiques, d'un emplacement élevé, mais aussi à la sérénité du ciel de la Grèce.

81. **La Grande-Grèce.** — La Grèce avait jeté sur les rivages étrangers des colonies puissantes qui pendant plusieurs siècles vécurent en communauté de civilisation avec la mère patrie.

Ainsi fut la Grande-Grèce, cette colonie

plus grande que la métropole, et qui se composait de l'Italie méridionale et de la Sicile. Dans le principe l'histoire de la Grande-Grèce se confond avec celle de la Grèce elle-même, et c'est ainsi que nous avons cité le temple de Pœstum parmi les monuments grecs de l'ordre dorique.

Mais, dès le quatrième siècle avant l'ère chrétienne, l'Italie méridionale était soumise à la république romaine, et à son tour son histoire se mêle d'abord, et finit ensuite par se perdre dans celle du peuple qui l'avait asservie. Seulement elle exerça une influence considérable sur le peuple conquérant en faisant pénétrer au milieu de cette population brutale ses mœurs, ses coutumes, ses arts. Nous en trouverons un exemple au chapitre suivant dans les produits de la céramique dite étrusque, mais qui en réalité appartient véritablement à la Grande-Grèce qui la fabriquait plus particulièrement.

82. **Orfèvrerie grecque.** — De toutes les



Fig. 48. — Patère en orfèvrerie de fabrication grecque trouvée à Hildesheim (Hanovre).

industries d'art qui florissaient en Grèce avant la conquête romaine, il ne reste guère de vestiges. Cette terre féconde fut si épouvantablement ravagée par les barbares de toutes les époques, païens, Turcs ou chrétiens, qu'il est étonnant qu'il en soit encore resté quelques débris attestant avec la grandeur du passé la barbarie des temps qui leur ont succédé.

Nous donnerons cependant un spécimen d'une œuvre d'orfèvrerie ; c'est une coupe en argent : on l'appelle la patère d'Hildesheim, parce qu'elle a été trouvée dans un village de ce nom en Hanovre ; il est probable qu'elle aura été enfouie à la suite de quelque expédition romaine. Le style de l'ornementation en est d'une pureté et d'une beauté telles qu'elle a été

considérée sinon comme un modèle, au moins comme la reproduction parfaite d'un modèle de la plus belle époque de la Grèce. A-t-elle été exécutée en Grèce ? On l'ignore et probablement on l'ignorera toujours ; mais on suppose qu'elle a été exécutée par la main d'un artiste grec, les Romains ayant bien rarement atteint une semblable perfection (fig. 48).

83. **Pl. 11 et 12.** — Dans la première nous avons dessiné la base et le chapiteau de l'ordre ionique avec un détail de l'entablement vu par-dessous en plan. Nous n'avons pas cru utile de donner en modèle la colonne dorique, qui n'est pas ornée et ne rentre pas directement dans notre sujet. On remarquera que notre modèle s'applique à la colonne sans gorgerin, c'est-à-dire à celle qui a été ensei-

gnée par Vitruve et transmise plus tard par les Romains à l'architecture moderne.

La Pl. 12 représente un vase étrusque ; nous l'avons entouré de détails choisis dans l'ornementation ionique, détails dessinés si délicatement dans les monuments grecs qu'on dirait une fine broderie. Le vase est emprunté à un beau recueil de l'art industriel et décoratif : *L'art pour tous*. Les ornements qui l'encadrent s'employaient alors communé-

ment dans la décorations, et nos lecteurs en verront la reproduction plus ou moins altérée dans un grand nombre de dessins qu'on reproduit encore aujourd'hui.

L'art étrusque est d'origine essentiellement grecque, mais ce que nous avons à en dire trouvera sa place dans le chapitre suivant, en raison de la situation géographique du pays, et de son action directe sur l'art romain qui en dérive.



## CHAPITRE VIII

## ART ROMAIN

Caractère de l'architecture romaine primitive. — Arts et industries étrusques. — Influence des Grecs sur les Romains. — Architecture romaine. — Arcs de triomphe. — Colisée. — Thermes. — Panthéon. — Colonnes votives. — Orfèvrerie romaine.

**84. Caractère de l'architecture romaine primitive.** — A l'époque où Rome naissante n'était encore qu'une ville d'une importance médiocre, des constructions colossales y existaient déjà, telles que le grand cloaque (*cloaca maxima*), ou grand égout, bâti par l'un des rois, Tarquin l'Ancien, et le grand cirque. Rome avait-elle conscience de l'avenir qui lui était réservé, quand elle se prépara ainsi à devenir une capitale immense, le séjour du peuple souverain, plus souverain que libre, à coup sûr, à cause de l'orgueilleuse aristocratie qui pesait sur lui? Tout ce qui, dans l'art romain, provenait de l'Etrurie, portait un caractère d'archaïsme, d'austérité, d'énergie. L'architecture, imposante par sa force, n'avait pour beauté que son aspect de solidité inébranlable et d'éternelle durée. Lorsque, pour prévenir les inondations d'un lac, celui d'Albano, ils creusaient jusqu'à la mer un canal d'écoulement et le voûtaient sur une longueur de 1,500 mètres; lorsqu'ils édifiaient ces grands aqueducs, qui enjambaient les ravins, franchissaient les vallées, et traversant de toutes parts la campagne romaine, portaient d'une montagne à l'autre des torrents d'eau pure, les Romains montraient un génie propre, fier, puissant et pratique. En résumé, leur architecture se proposa d'abord un but, l'utilité.

Mais, lorsqu'ils voulurent faire œuvre d'art, ne sachant ni inventer, ni s'assimiler les inventions d'autrui, ils accumulèrent les fautes, ils employèrent les ordres sans les comprendre et ne réussirent souvent qu'à les corrompre; délaissant leur architecture étrusque, ils essayèrent une fusion avec l'art hellénique; pressés de s'assurer l'empire du monde, de le régler et d'en jouir, ils cherchèrent peu. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, qu'ils fussent propres à trouver de nouvelles formes de beauté. Ils se contentèrent d'adapter les formes de l'art grec à leurs propres conceptions (1).

1. Il serait à désirer que notre pays possédât un établissement analogue à celui où les Anglais ont réuni les types de toutes les architectures ancien-

**85. Arts et industries étrusques.** — Au nord de la Grande-Grèce, l'Etrurie, qui fut plus tard la Toscane, formait une confédération composée d'un certain nombre de villes liguées entre elles, parmi lesquelles Tarquinies, Veïes, Vulsinies, qui furent si longtemps en guerre avec Rome naissante, la mirent à deux doigts de sa perte, et finirent par être asservies par elle. Les Étrusques semblent descendre des Pélasges qui s'étaient établis dans l'Italie méridionale quinze cents ans environ avant notre ère, et leurs premières constructions dont il reste encore de nombreux vestiges, sont établies par blocs épais et non équarris. On leur donne le nom de monuments cyclopéens. On dit que la métallurgie, l'architecture et la poésie leur étaient familières. Ce qui paraît incontestable, c'est que leur civilisation se confondait à peu près avec celle de la Grande-Grèce, et que les Romains leur empruntèrent leur première architecture, leur religion presque tout entière avec ses collèges de prêtres, les augures, l'art des aruspices, enfin les cérémonies du culte auxquelles ils ne songèrent même pas à faire subir de modifications.

Le grand cloaque, cet égout colossal dont nous avons parlé plus haut, le canal d'écoulement du lac d'Albano, sont des constructions

de telle sorte qu'en une promenade de quelques heures, tout visiteur pût passer en revue et comparer entre elles les constructions de ceux qui nous ont précédés sur la terre, et se faire de cette façon à lui-même un cours raisonné de l'histoire architecturale de l'humanité. Les Anglais ont transporté à Sydenham, près de Londres, l'ancien palais de cristal qui servit à la première exposition universelle. On en a fait une sorte de lieu de rendez-vous de tous les monuments anciens. Les races et les religions s'y rencontrent, sans se heurter ni se nuire, bel exemple de tolérance! Vainqueurs et vaincus, la Grèce, Rome, l'Europe, l'Asie, l'Afrique, y sont rapprochés. L'École des beaux-arts de Paris a bien les modèles des principaux monuments de l'antiquité; mais ces modèles sont à une échelle trop petite, et de plus, on ne sait trop pourquoi, l'entrée n'est pas publique.

dites romaines, parce qu'elles ont été construites à Rome, mais qui en réalité sont dues à des architectes étrusques; Tarquin l'Ancien n'était-il pas originaire de Tarquinies ainsi que son nom semble l'indiquer, et n'avait-il pas en tous cas soumis la plus grande partie de l'Étrurie, ce qui mit l'État naissant en contact avec la civilisation plus avancée du peuple conquis?

Les Étrusques ont donné leur nom à un ordre d'architecture dont nous parlerons avec les autres ordres. On ne peut douter que l'industrie ne fût chez eux parvenue, comme dans la Grande-Grèce, à un assez haut degré de prospérité; car les fouilles pratiquées dans les tombeaux mettent à nu des richesses qui s'accumulent peu à peu dans les musées; l'art contemporain leur a emprunté des formes d'une élégance très-pure et une ornementation particulière où la couleur se mêle à la fantaisie du dessin.

Leurs poteries sont restées célèbres; tout le monde connaît ces vases en terre ornés de figures ou de dessins à deux couleurs, le rouge et le noir: si le fond est noir la décoration est rouge, et réciproquement, cette décoration est noire si le fond est rouge; quelquefois les sujets sont en relief; ils appartiennent directement ou indirectement à l'art étrusque; on leur donnait différents noms suivant l'usage auquel on les destinait: l'amphore était un vase à deux anses; elle était tantôt en terre grossière, tantôt richement ornementée; l'hydrie servait à puiser ou à contenir de l'eau; elle était généralement plus simple de forme, comme il convenait au liquide qu'elle devait renfermer; l'œnochoé puise le vin dans le cratère; on lui donne une forme plus délicate et son anse est gracieusement contournée; le lécythus, plutôt grec qu'étrusque, avait un col étroit et on l'ornait de peintures élégantes et d'une fine ornementation; c'est là que les femmes gardaient leurs parfums; puis le pithos, qui n'était autre chose qu'un grand récipient en terre remplissant à peu près les fonctions de notre tonneau en bois; c'est dans un de ces vases ventrus et profonds que logeait Diogène l'orgueilleux stoïcien, et c'est là d'ailleurs que se retiraient quelquefois les misérables qui ne trouvaient d'autres abris que ces vieux vases quand ils étaient hors de service (fig. 49, 50, 51).

On leur donnait d'ailleurs toute espèce de forme, comme la décoration dont on les ornait était empruntée à tous les sujets; quelquefois ce sont des oiseaux, des lions, des sphinx, des poissons, des ornements géométriques ou inspirés de la nature végétale; d'autres fois l'artiste décorateur peint des personnages moins réels que conventionnels, où les figures sont dessinées avec des for-

mes anguleuses et des mouvements violents, dont l'exagération est attribuée généralement à une recherche d'archaïsme, mais peut être tout aussi bien le résultat de l'inexpérience; plus tard on y dessina des sujets mythologiques, et peu à peu les formes conventionnelles



Fig. 49. — Amphore étrusque en terre rouge (collection du Louvre).

disparaissent pour faire place à un art décoratif plus avancé; la ligne est plus pure, moins tourmentée, les physionomies des personnages prennent une expression plus vraie; l'argile plus fine est mieux tournée, et la forme des vases se plie à des courbes gracieuses où l'on sent l'influence de l'art grec alors dans toute sa splendeur (1).

Les Étrusques asservis par les Romains furent donc leurs premiers maîtres, et c'est à eux que Rome dut ses premiers monuments, en même temps peut-être que le caractère particulier qu'on retrouve dans la grande majorité de leurs œuvres d'utilité publique.

86. **Influence des Grecs sur les Romains.** — Mais quand les Romains eurent vaincu les Grecs, ils sentirent tout d'abord qu'ils étaient, relativement au peuple conquis, une nation de barbares, plus propre au sauvage métier des armes qu'à la recherche du vrai et du beau et des gloires pacifiques. Leur langue même était dure et se prêtait mal à l'expression. Ils tombèrent en admiration

1. Voir les *Merveilles de la céramique*, par A. Jacquemard.

devant le monde nouveau qui leur était révélé, et qui devait frapper plus tard de la même surprise, au sortir de longs siècles d'ignorance et d'obscurité, les hommes de l'époque

de la Renaissance. Ils empruntèrent tout à cette civilisation douce et humaine. Ce que Rome comptait de lettrés et d'intelligences supérieures se mit à apprendre le grec. Des

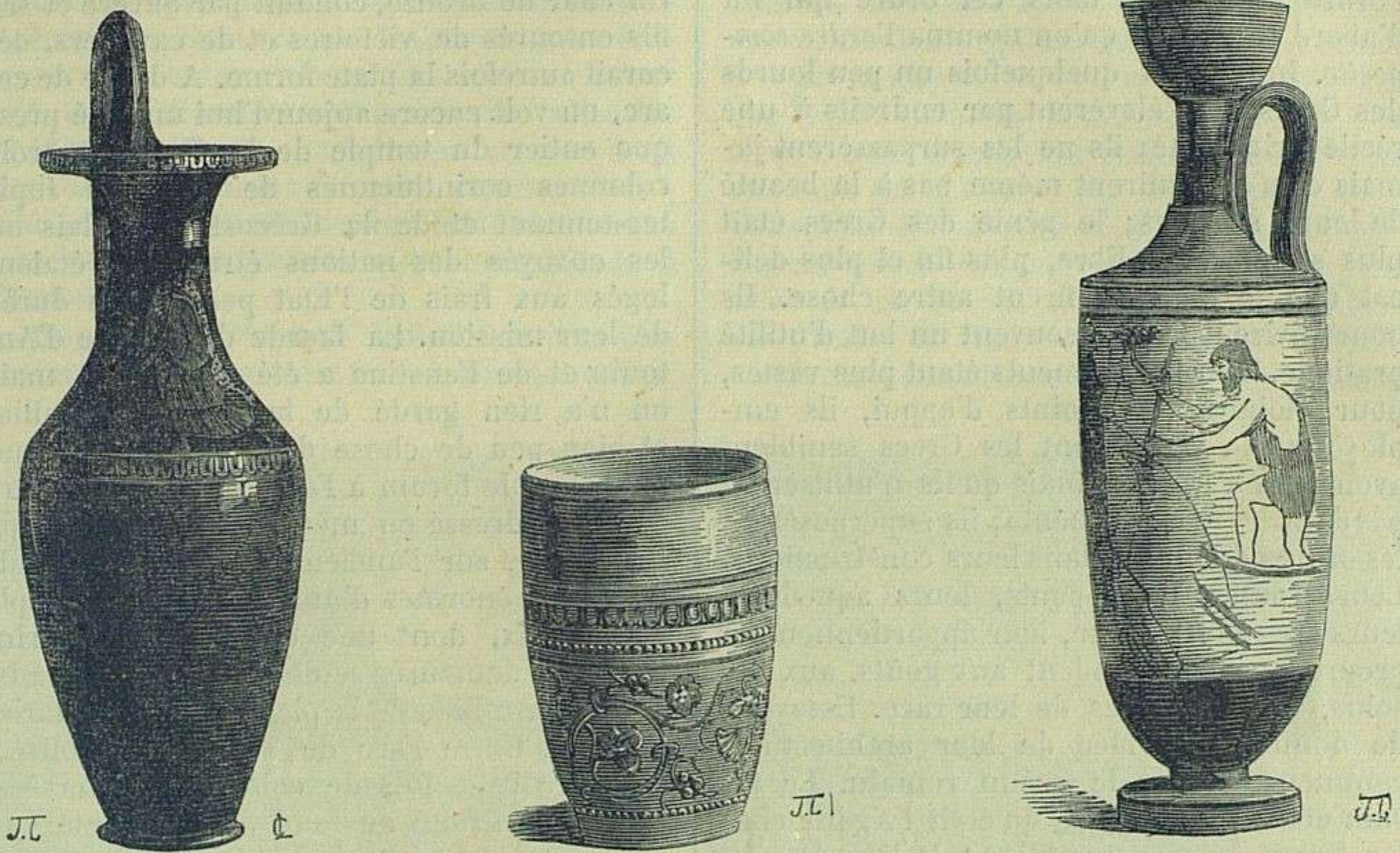


Fig. 50. — Vases étrusques.

vieillards de quatre-vingts ans étaient touchés comme les autres. On emmena en Italie les statues, les vases, les livres, les artistes et les philosophes, comme un butin précieux que

faisait transporter les chefs-d'œuvre pêle-mêle dans des voitures, menaçant ceux qui étaient chargés de les transporter de les remplacer à leurs dépens, au cas où ils viendraient à les perdre ou les détériorer.

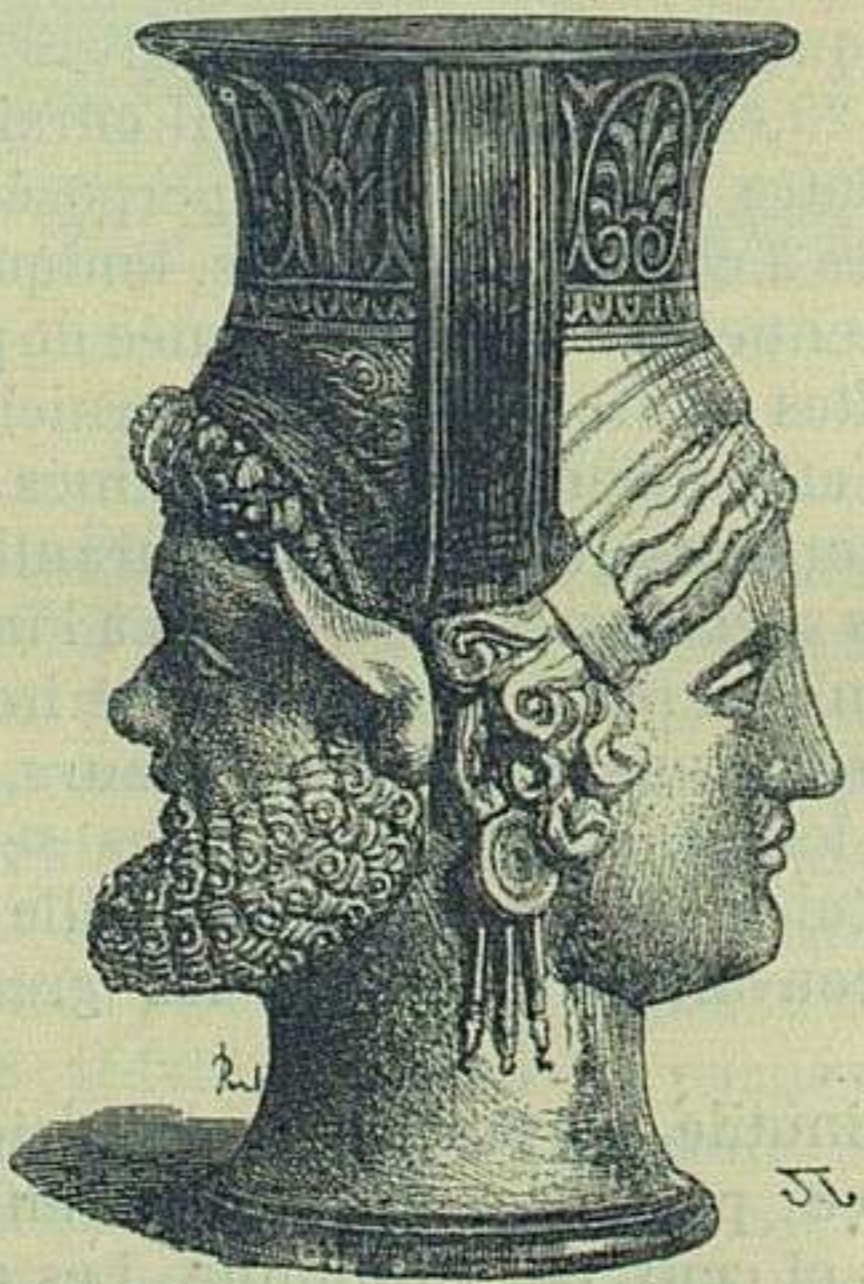


Fig. 51. — Amphore (époque de décadence), (collection du Louvre).

le conquérant admirait certainement sans le comprendre, témoin ce consul Mummius qui, après avoir pris et saccagé Corinthe, en

Peut-être que cette grande passion des Romains pour ce qui appartenait à la Grèce vint aussi d'une considération qui n'a guère été jusqu'ici mise en lumière. L'art grec s'était élevé à une hauteur que le vainqueur n'était pas encore capable de comprendre; mais il n'était pas de tout point nouveau pour Rome. L'art des Étrusques ressemblait par plusieurs côtés à l'art grec des Doriens; des rapports qui n'ont pas été nettement déterminés existaient, sans doute, entre les Doriens et les Étrusques initiateurs des Romains dans toutes les branches du savoir qui ne relevaient pas de la guerre. La Grande-Grèce, d'ailleurs, avait été continuellement en contact avec les Romains et leurs armées. Quand les légions entrèrent en Grèce, non-seulement elles furent éblouies par le spectacle qui frappait leurs yeux, mais encore Rome crut se reconnaître elle-même et trouver une Rome moins violente et moins brutale. Les fils d'une tradition interrompue se renouèrent brusquement. Il n'y a rien d'étrange à ce que les sciences, les lettres, les arts de la Grèce se soient imposés à Rome.

87. **Architecture romaine.** — Aussitôt

que les Romains connurent la Grèce, avant même de la posséder, ils abandonnèrent cette sorte de dorique primitif, qui s'appelle l'ordre toscan, et firent une tentative pour réunir les grâces de l'ordre ionique à la richesse de l'ordre corinthien, dans cet ordre qui fut d'abord romain et qu'on nomma l'*ordre composite*. Imitateurs quelquefois un peu lourds des Grecs, ils s'élevèrent par endroits à une réelle originalité; ils ne les surpassèrent jamais et n'atteignirent même pas à la beauté de leurs modèles; le génie des Grecs était plus souple, plus libre, plus fin et plus délicat que le leur. Ils firent autre chose. Ils poursuivirent le plus souvent un but d'utilité pratique. Leurs monuments étant plus vastes, pour éloigner les points d'appui, ils employèrent la voûte dont les Grecs semblent avoir connu l'usage, mais qu'ils n'utilisèrent pas dans leurs monuments; ils superposèrent les ordres différents dans leurs constructions. Leurs routes, leurs ponts, leurs aqueducs, leurs arcs de triomphe, leur appartiennent en propre et correspondent aux goûts, aux besoins, aux aptitudes de leur race. Essayons de donner une idée de leur architecture, commençons par le forum romain. Le forum était, à Rome, ce qu'était l'Agora chez les Grecs, la place publique, le lieu de réunion, celui des délibérations populaires. Le forum *romain* était le plus important de Rome qui en avait plusieurs. Il se nomme aujourd'hui Campo Vaccino; c'était une vaste place découverte qui en même temps qu'aux assemblées publiques servait au règlement des affaires judiciaires et commerciales. Il était entouré par les principaux édifices publics, cours de justice, basiliques, temples, et par de spacieuses colonnades d'un ou de plusieurs étages où les marchands, les usuriers, se livraient à leur trafic journalier. Le forum romain était au pied du Capitole, forteresse d'un empire qui a duré douze siècles, située sur une colline aujourd'hui dépourvue de beaux édifices et dont la hauteur même paraît diminuée, tant les ruines et les décombres ont exhaussé le sol environnant.

Du milieu du forum on voit plusieurs arcs de triomphe.

**88. Arcs de triomphe.** — On sait ce que sont ces arcs, « de grandes portes ouvrant sur le vide, » comme on les a justement nommés, que la Grèce n'a jamais connus, et que les peuples d'Occident ont adoptés après les Romains. Nous en verrons plusieurs exemples en Gaule. En avant du Capitole, jusqu'au-dessous de cette prison Mamertine où fut étranglé, dit-on, le noble Vercingétorix, et où tant de chefs vaincus sont venus, avant et après lui, mourir après avoir orné le triomphe d'un général ou d'un César vainqueur,

s'élève l'arc de triomphe de Septime-Sévère, érigé vers l'an 203 en l'honneur de celui dont il porte le nom et de ses deux fils Caracalla et Géta. L'arc de triomphe de la place du Carrousel, à Paris, en est une copie assez fidèle. Un char de bronze, conduit par Sévère et ses fils entourés de victoires et de cavaliers, décorait autrefois la plate-forme. A droite de cet arc, on voit encore aujourd'hui un côté presque entier du temple de la Fortune, trois colonnes corinthiennes de celui de Jupiter-tonnant et de la Grécostase, palais où les envoyés des nations étrangères étaient logés aux frais de l'État pendant la durée de leur mission. La façade du temple d'Antonin et de Faustine a été préservée; mais on n'a rien gardé de la basilique Émilia, et bien peu de chose des constructions qui fermaient le forum à l'est. Non loin est l'arc de Titus, dressé en mémoire de la prise de Jérusalem, sur l'ancienne voie sacrée, puis les débris énormes d'une basilique, le temple de la Paix, dont une des colonnes corinthiennes, demeurée seule intacte, a été transportée au milieu de la place de Sainte-Marie-Majeure. Entre l'arc de Titus et le Colisée, on aperçoit les fûts de colonnes renversées, et sur la droite au fond d'une avenue, un autre arc de triomphe dédié à Constantin, vainqueur de Maxence.

**89. Le Colisée** (fig. 52) est un vaste amphithéâtre qui fut inauguré vers l'an 80. Le peuple oubliant les fondateurs, qui voulaient lui donner leur nom, l'appela *colosséum* en raison de ses dimensions, et de colosséum, nous avons fait par corruption Colisée. Pour donner une idée de l'étendue de cet édifice, disons que l'enceinte circonscrivait un espace de 20,000 mètres carrés. Il offrait au dehors quatre ordonnances superposées, trois d'arcades à colonnes doriques, ioniques, puis corinthiennes, la dernière formée de pilastres composites couronnés d'une corniche à laquelle s'attachaient les mâts destinés à soutenir un immense velarium qui garantissait du soleil les spectateurs rassemblés à l'intérieur. Aux premiers rangs étaient la loge impériale, celle des consuls, des ambassadeurs, des magistrats les plus importants, des sénateurs, des vestales. Quatre-vingt-dix mille spectateurs trouvaient place sur les gradins du Colisée.

Il est inutile, croyons-nous, d'insister sur la différence profonde qui existe entre nos théâtres et ceux de l'antiquité. Les cités qui dans leur enceinte réunissent deux millions d'habitants comme Paris, ou trois millions, comme Londres, n'ont rien à opposer pour le nombre des spectateurs aux dispositions du théâtre antique. Nos salles de spectacles contiennent de mille à trois mille spectateurs au maximum; ainsi nous avons, à très-grands frais



bâti un opéra qui est un abrégé de ce que l'art architectural et la décoration artistique ont pu réunir de splendeurs et de ressources, qui comporte onze étages, et occupe autant d'espace qu'une cathédrale, et qui cependant ne pourra donner place qu'à quelques milliers de spectateurs. Il est vrai que les conditions scéniques, et la nature même des représentations n'ont que des rapports éloignés avec celles des théâtres de Rome. La foule qui accourt dans les salles modernes fermées, comme nous y oblige la rigueur relative du climat, ne cherche pas les mêmes plaisirs que la multitude à Rome.

Que venait voir cette foule? Des jeux barbares qui ne réussirent jamais chez les Grecs.

Mais les Romains étaient plus grossiers et, pour tout dire, barbares et féroces dans le choix de leurs joies publiques : combats de bêtes fauves entre elles ou avec des gladiateurs, gladiateurs luttant les uns contre les autres, condamnés livrés aux bêtes. Ces spectacles leur convenaient. Ils étaient de ceux qu'on offrait à la plèbe impériale, qui ne demandait plus que le pain qu'on lui distribuait et les jeux du cirque. Deux étages souterrains recevaient les animaux qui sortaient par des trappes. Sous Titus, lors de l'inauguration, cinq mille bêtes féroces furent mises à mort ; dans les jeux célébrés par Trajan, vainqueur des Parthes, onze mille. En d'autres temps, sous Probus, on plantait dans l'arène une forêt, on y faisait



Fig. 52. — Le Colisée à Rome.

arriver mille autruches, et une quantité considérable d'animaux. On y exécuta parfois des joutes navales. Au sixième siècle seulement ces jeux cessèrent d'être célébrés. Le Colisée devint plus tard une forteresse, plus tard encore un hôpital. Le pape Léon X consacra ce monument aux martyrs que les bêtes y avaient dévorés ; il fallut soutenir les parties ruinées. Plus de la moitié de l'enceinte extérieure avait déjà disparu ; car il avait, pendant nombre d'années, été converti en une carrière où l'on venait chercher des matériaux pour les constructions de Rome.

90. **Les Thermes** de Rome, au nombre de huit cents, étaient fréquentés depuis midi jusqu'au soir. Dans cette existence tout extérieure, les thermes, bains publics, gymnases, restaurants, salles de lecture, de déclama-

tion, de conférences, étaient une des nécessités de la vie romaine. On ne séparait pas alors, aussi exclusivement que nous l'avons fait depuis à notre détriment, les distractions de l'esprit des exercices du corps. Les empereurs, magnifiques aux dépens des nations vaincues que ruinèrent les impôts, les rapines et les violences de Rome, luttèrent, pour gagner une malsaine popularité, de luxe dans les spectacles et la construction des Thermes. La plupart sont détruits, leurs matériaux ont été employés à construire des églises, des palais ou des maisons. Ceux de Dioclétien sont devenus Sainte-Marie des Anges. L'énormité de leurs débris a préservé de transformation ceux de Caracalla, qu'on voit dans une région de Rome aujourd'hui déserte, au pied du mont Aventin. Les portiques sur la voie

Appienne, les piscines dont l'une avait trente-trois mètres de diamètre, les seize cents sièges de marbre, les salles communes ou particulières, tout cela n'est plus qu'un amas de ruines qui produit une impression profonde, et qui rappelle jusqu'à quel point la richesse de l'univers fut concentrée dans une seule ville, qui s'appelait *la ville* et se croyait éternelle ; et non-seulement dans une seule ville, mais, on pourrait le dire, dans une seule main qui en disposait à son gré. Les folies colossales auxquelles donna lieu cette concentration de richesse et de pouvoir absolu, on peut les relire dans tous les livres d'histoire.

91. **Le Panthéon** (1) fut un des grands

temples de Rome, et il correspond en réalité à une des plus hautes idées romaines, l'hospitalité envers les dieux de tous les pays, c'est-à-dire la tolérance religieuse. Ouvrir un temple où tous les dieux connus et inconnus, toutes les formes, toutes les expressions de l'idéal humain, les dieux sauvages des peuplades sauvages elles-mêmes, qui firent leurs divinités à leur image, et les divinités plus hautes, plus calmes, moins passionnées des civilisations plus avancées : dieux du Nord et du Midi, dieux d'Europe et ceux d'Asie ; figures en marbre, en bois précieux, en bronze, en argent, en or ; fraternellement réunis, sans plus se combattre ni porter les hommes à la guerre ; sans haine et sans jalousie, dans



Fig. 53. — Le Panthéon à Rome.

une même demeure, telle fut la pensée (fig. 53).

Le Panthéon fut dédié, l'an 27 de notre ère, à l'occasion de la victoire d'Actium et de la paix universelle. Cette conception si large, qui embrassait tous les cultes et qui rendait hommage à tout ce que les hommes ont respecté, à tout ce qui leur a semblé être, suivant le plus ou le moins de lumière de leur conscience, vérité, beauté, justice, était digne d'un grand peuple, et marquait quelle avance Rome avait prise sur nombre des nations soumises, sauf les Grecs. Cette notion de la bienveillance envers les dieux et de l'appel fait à toutes les puissances de la nature et de la raison fut obscurcie pendant des siècles et ne

1. Le mot de Panthéon se compose de deux mots grecs et veut dire *tous les dieux*.

devait se retrouver que dans les temps tout à fait modernes.

Nous avons fait précéder la description du Panthéon de ces réflexions, afin de montrer que le Panthéon n'était pas, comme on l'a dit, le temple de l'indifférence, mais bien plutôt celui de la concorde humaine, sur le terrain des croyances, qui avaient si souvent divisé les races, les nations et les individus et qui malheureusement les divisent plus encore aujourd'hui.

Le Panthéon se divise en deux parties bien distinctes, un corps circulaire en rotonde et un portique rectiligne.

La rotonde possède un fronton entièrement détaché du portique. L'entablement du portique et celui du temple ne vont pas ensemble. L'architecture du premier est

meilleure que celle de l'enceinte circulaire.

Le péristyle est soutenu par deux rangées de colonnes de granit blanc et noir, ou de granit rouge, d'un seul bloc, hautes de treize mètres environ, sans compter les bases et les chapiteaux, qui sont de marbre blanc. Les entre-colonnements sont diversement espacés; celui du milieu est plus large que les autres. Les bas-reliefs du fronton, l'inscription, la couverture, les poutres du portique, la porte du temple, étaient en bronze. Tout le métal enlevé en plein dix-septième siècle par le pape Urbain VIII, a servi à former l'immense baldaquin de l'autel de Saint-Pierre de Rome.

La hauteur du temple, depuis le pavé jusqu'au sommet, est de quarante mètres. L'effet d'une voûte sphérique tient avant tout, on le sait, au rapport entre sa hauteur et son diamètre. Dans le Panthéon de Rome, ces deux dimensions sont exactement semblables, et la hauteur de la salle est égale au diamètre intérieur. La douceur des contours qu'engendre la courbure du dôme, la sécurité qu'inspire la vigueur des supports, le volume d'air qui circule sous ce globe de pierre, tout cela produit une impression de tranquillité qui se change en admiration, quand l'esprit est parvenu à mesurer l'étendue de l'es-



Fig. 54. — La colonne Trajane à Rome.

pace fermé par le mur et couvert par le dôme. Le monument est éclairé par une seule ouverture ronde pratiquée au sommet de la voûte, et qui ne laisse voir que le bleu du ciel. Le jour qui pénètre par cet œil unique, qui ne mesure pas moins de neuf mètres de diamètre, projette sur le pavé un petit cercle de lumière. Les plus violents ouragans envoient

à peine un souffle d'air sur la tête de celui qui se place sous son orbite, et, lorsqu'il survient une averse, on voit la pluie tomber verticalement sur le pavé de la rotonde, et y tracer une surface humide, car la partie supérieure de l'édifice reste toujours ouverte.

Malheureusement la division intérieure du monument est trop morcelée. Ce n'est qu'à

certaines heures, où le détail commence à se fondre dans l'ensemble, qu'on peut y éprouver « ce sentiment d'orgueil et de sérénité que donne le spectacle d'une grande difficulté vaincue par le génie de l'homme. En suivant les contours de cette immense courbe, la pensée s'élève doucement jusqu'à l'œil de cette voûte de pierres, par où l'on aperçoit *la voûte des cieux.* »

Le Panthéon, dédié à toutes les puissances réputées divines, garda son caractère pendant cinq siècles. Dès l'an 619, il appartenait exclusivement au culte chrétien. L'empereur Phocas le donnait aux papes. Les saints y remplacèrent les dieux. Quelques grands artistes, entre autres Raphaël, y furent enterrés.

92. **Les colonnes votives** appartiennent aussi aux formes monumentales dont Rome nous a conservé le type, et qu'elle a léguées au monde entier. Elle en possède deux, la colonne Antonine, dédiée à Marc-Aurèle, et la colonne Trajane, dédiée à Trajan. La colonne Vendôme, que bon nombre de nos lecteurs connaissent, est une copie manifeste de cette dernière. En bas était l'urne d'or qui renfermait les cendres de Trajan. Sur le fût et suivant une hélice, montent deux mille cinq cents figures de soldats et de prisonniers. En haut le vainqueur déifié assiste au défilé et jouit du spectacle de sa victoire. Chose rare parmi ceux qui reçurent de semblables honneurs, Marc-Aurèle et Trajan étaient de bons princes (fig. 54).

La colonne Trajane, dont les moulages en bronze sont visibles au musée de Saint-Germain, était formée seulement de trente-quatre blocs de marbre. Elle était percée dans toute sa hauteur d'un escalier qui conduit au sommet. La statue de saint Pierre a remplacé celle de l'empereur romain. Il fallait s'attendre à cet anachronisme. La colonne dégagée pour la première fois en 1540, n'est sortie entièrement de terre que depuis 1813.

Les tombeaux romains étaient aussi l'objet de constructions magnifiques ; la célèbre voie Appienne passait entre deux rangées de monuments funéraires. Le môle ou mausolée d'Adrien présentait l'aspect d'une montagne revêtue de marbre blanc. Cette masse énorme a plusieurs fois servi de forteresse à Rome sous le nom de château Saint-Ange.

Disons, en finissant cet aperçu de l'art romain ou plutôt de l'architecture romaine, car nous n'avons pas parlé de la sculpture qui sortirait ici de notre cadre, que si le monde grec s'était répandu en dehors de la Grèce et des îles, dans l'Asie Mineure, dans les colonies, le monde romain déborda sur toute la terre connue, en attendant que toute la terre connue et inconnue fit à son tour irruption à Rome. Les villes des pays conquis eurent aussi leurs arènes, leurs arcs de triom-

phe, leurs colonnes, leurs thermes, leurs temples et nous en verrons un peu plus loin de remarquables exemples dans notre pays.

Nous exposerons dans le chapitre suivant le caractère des ordres d'architecture employés par les Romains avec les différences qui existent entre les modèles exécutés par les Grecs et les copies nombreuses qui en furent faites par les Romains.

93. **Orfèvrerie romaine.** — Disons quelques mots de l'orfèvrerie romaine qui prit sous les empereurs une extension considérable ; nous ne parlerons pas des prodigalités insensées de ces Césars blasés et fous d'orgueil qui furent les maîtres absolus du peuple souverain ; ceux que ces folies malades intéressent peuvent lire Suétone et les historiens contemporains. Mais l'aristocratie tout entière s'était laissé aller à une véritable débauche de luxe ; les riches patriciennes couchaient dans des lits enrichis d'ornements en or ou en argent ciselé ; tous les accessoires de la toilette étaient en métal précieux et les sommes qui étaient consacrées à l'achat de ces meubles, bijoux et ustensiles, ne se comprendraient pas si on ne se rappelait que tous les personnages influents se faisaient octroyer le proconsulat de provinces qu'ils rançonnaient d'une effroyable façon. On dit que le trésor enlevé par A. Servilius Cepio dans la capitale des Tectosages (Toulouse) s'élevait à quinze mille talents, c'est-à-dire à près de 90 millions de francs.

On comprend que la conquête de la Gaule ait valu à César l'empire du monde.

Les pièces d'orfèvrerie bien conservées qui sont parvenues jusqu'à nous sont assez rares ; mais il en existe assez pour montrer par l'élégance et la pureté des formes, l'influence profonde que les Grecs avaient eue sur les Romains ; elles sont telles que certaines œuvres paraissent plutôt dues à des artistes grecs peut-être installés à Rome, ainsi que nous l'avons vu pour la célèbre patère d'Hildesheim qu'on a trouvée enfouie avec d'autres patères, des vases décoratifs ou des vases à boire, des urnes, des vaisselles de table ou des ustensiles de cuisine, des trépieds, des candélabres remarquables par leurs formes et l'ornementation qui les couvrait. Telle est cette table antique de Pompéi qui est conservée au musée de Naples (fig. 55).

94. **Pl. 13, 14 et 15.** — Sur la première planche nous avons dessiné la base et le chapiteau corinthiens ; sur la seconde, la feuille d'acanthé, ornement caractéristique de l'ordre ; comme on le voit, les lobes de la feuille sont disposés symétriquement des deux côtés de la côte centrale.

Le troisième modèle représente un petit autel de sacrifices ; les détails de l'ornementation appartiennent autant à l'ordre ionique

qu'à l'ordre corinthien; c'est un heureux spécimen de l'art romain quand il eut subi profondément l'influence des Grecs.

Ces trois modèles ne seront pas donnés aux élèves peu avancés; on les réservera pour ceux qui ont déjà acquis une certaine habi-



Fig. 55. — Table en bronze antique de Pompéi (musée de Naples). Gravure extraite de *l'Histoire du mobilier*, de Jacquemart.

tude du crayon. Les ornements qui y sont dessinés s'appliquent d'ailleurs à toutes les périodes de l'art, à la seule exception des époques romanes et gothiques; encore la pre-

mière a-t-elle imité grossièrement les chapiteaux corinthiens dans certaines sculptures décoratives des églises des provinces méridionales.

## CHAPITRE IX

## ORDRES D'ARCHITECTURE

Éléments des ordres. — Ordre toscan. — Ordre dorique. — Ordre ionique. — Ordre corinthien. — Ordre composite.

95. **Éléments des ordres d'architecture.**

— Peut-être convient-il maintenant que nous présentions les ordres d'architecture dans leur ensemble, et que nous cherchions à les décomposer dans leurs éléments essentiels.

Nous avons vu plus haut que la gloire des artistes grecs fut de rechercher la beauté, non dans la grandeur des dimensions, mais dans l'harmonie générale, et dans une heureuse pondération de toutes les parties de l'édifice. Le demi-diamètre de la colonne, mesuré à la base, servait de mesure régulatrice, d'unité, si l'on veut employer une expression plus moderne, et cette unité s'appliqua à toutes les parties de la construction en même temps qu'à la colonne elle-même. Cette unité porte le nom de *module*, et se subdivise à son tour en douze parties plus petites qui portent le nom de *minutes*.

Tout ordre se compose d'au moins trois éléments : un *soubassement*, sorte de piédestal ou assiette générale du bâtiment ; une *colonne*, que nous ne croyons pas nécessaire de définir ; un *entablement*, c'est la partie supérieure portée par la colonne.

Dans l'entablement, on distingue : l'*architrave*, ou maîtresse poutre, en bois dans l'origine, et, dans la suite, plate-bande en pierre reposant directement sur la colonne ; la *frise*, qui est l'emplacement et l'épaisseur des poutres figurées ou véritables, et la *corniche*, qui portait elle-même le fronton, surface triangulaire, formée par l'inclinaison des deux versants de la toiture.

Dans la colonne il y a le *chapiteau*, le *fût* et la *base*.

Quant au soubassement, les Grecs le firent régner sur la surface totale de la construction ; les Romains, non contents de cette première assiette, en ajoutèrent une seconde aux colonnes elles-mêmes qu'ils superposèrent à un piédestal, contrairement à la raison qui voudrait que le support reposât directement sur le soubassement.

Les ordres qui servent de type sont au nombre de cinq : l'*ordre toscan*, l'*ordre dorique*, l'*ordre ionique*, l'*ordre corinthien*, l'*ordre composite*. Le premier et le dernier sont romains, les trois autres sont grecs. Nous nous garderons bien de donner dans un ouvrage élémentaire le détail de toutes les proportions adoptées ; mais nous indiquerons cependant celles des trois parties principales, afin de montrer, par cette application, la méthode suivie par les architectes pour équilibrer et mettre dans un harmonieux accord, toutes les parties de la construction.

Prenons un exemple dans l'ordre dorique :

La hauteur de l'édifice étant donnée, on divise cette hauteur en dix-neuf parties égales ; quatre de ces parties formeront la hauteur du piédestal ; douze seront données à la colonne ; les trois dernières seront réservées à l'entablement. Telles sont les premières bases : la colonne est ensuite divisée en seize modules, c'est-à-dire que son demi-diamètre sera égal à la seizième partie de la hauteur, et que cette seizième partie ou module servira de mesure commune à toutes les parties de l'édifice.

La hauteur de la colonne comprend donc seize modules qui seront répartis comme suit :

	MODULES.	MINUTES.
Chapiteau.....	1	»
Fût.....	14	»
Base ou piédestal.....	1	»
Ensemble.....	16	»

Chacune de ces parties principales se subdivisera à son tour en un certain nombre de parties secondaires, telles que les divers membres des moulures, savoir :

	MODULES.	MINUTES.
Chapiteau.	Listel.....	0 0.50
	Talon.....	0 1.00
	Tailloir ou abaque...	9 2.50
	Quart de rond.....	0 2.50
	Baguette.....	0 1.00
	Filet.....	0 0.50
	Gorgerin.....	0 4.00
Fût.....	Baguette.....	0 1.00
	Filet.....	0 0.50
	Congé supérieur.....	0 1.00
	Fût.....	13 7.75
	Congé inférieur.....	0 1.75
Base.....	Filet.....	» 0.66
	Baguette.....	0 1.34
	Tore.....	0 4.00
	Plinthe.....	0 6.00
Total.....	16	»

Ces proportions, que nous donnons ici pour la hauteur seulement, s'appliquaient également aux épaisseurs dans chacun des ordres.

Dans l'ordre ionique, la hauteur totale se divise aussi en dix-neuf parties égales, réparties comme dans l'ordre dorique; mais la hauteur de la colonne est de dix-huit modules au lieu de seize, ce qui veut dire que, pour une même hauteur, le diamètre diminuant, la colonne paraîtra naturellement plus élancée.

Dans l'ordre corinthien, même division proportionnelle du soubassement de la colonne et de l'entablement; mais la hauteur de la colonne se subdivise en vingt modules au lieu de dix-huit; la colonne corinthienne a donc plus de légèreté que la colonne ionique.

Nous ne parlons pas ici de l'ordre toscan ni de l'ordre composite, dont les principales divisions sont les mêmes que celles des ordres qui leur ont donné naissance, c'est-à-dire de l'ordre dorique et de l'ordre composite.

On remarquera que le module s'appliquait à toutes les parties de la construction, et au soubassement de l'édifice lui-même, qui, cependant, pour devenir accessible au public, devait se partager en degrés occupant tout le pourtour du temple, ainsi qu'on le voit à Pæstum, à Égine, à Athènes.

« Ce qui est remarquable, dit M. Ch. Blanc, c'est que les degrés des temples antiques sont eux-mêmes proportionnés au diamètre de la colonne, de manière que si le temple devient colossal, les degrés grandissent en proportion, et semblent faits, non plus pour des hommes, mais pour des géants, ou plutôt pour les habitants imaginaires du temple, pour les dieux. De petits degrés formant piédestal à un grand édifice seraient disgracieux; les Grecs préférant le beau à l'utile, ont sacrifié la commodité de l'homme à la dignité de l'art. Au temple

de Pæstum, les marches sont déjà si hautes qu'on ne les monte qu'avec peine; au Parthéon, la plus grande marche, qui est la troisième, porte 52 centimètres de hauteur, et 60 centimètres de giron, ce qui est une proportion démesurée surtout pour une jeune fille. Au temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, les colonnes étant énormes, — elles ont plus de trois mètres de diamètre, — les marches, qui avaient environ le quart de ce diamètre, étaient colossales, et le temple eût été inabordable, si l'on n'avait pris soin de dégager en divers points un escalier praticable, en divisant chaque degré en trois marches. »

Après avoir présenté les éléments principaux dont se composent les cinq ordres employés dans l'architecture, il est nécessaire d'insister sur quelques-uns des traits particuliers qui appartiennent à chacun d'eux.

**96. Ordre toscan.** — L'ordre toscan est aussi nu et aussi pauvre d'ornements que l'ordre corinthien est magnifiquement orné. L'époque où il fut d'abord employé serait difficile à préciser. Il ressemble à l'ordre le plus ancien chez les Grecs. Point de cannelure en général au fût de la colonne; les solives apparentes sont supprimées, la colonne est portée par une base. Pendant de longues années que dura, grandissant et se développant, la république romaine, l'ordre toscan fut à peu près le seul employé; sa simplicité austère convenait aux mœurs rudes, et, pourquoi ne pas le dire? barbares de cette période de la vie du peuple-roi. L'aspect en est mesquin et dépourvu de caractère. On lui reproche de n'avoir même pas l'énergie apparente des choses archaïques. L'art fit défaut à Rome, tant que la Grèce ne lui fut pas connue, et la Grèce ne lui fut guère connue que par la conquête. (fig. 56 et 57).

L'ordre toscan est-il une invention particulière due aux Étrusques, comme quelques auteurs l'ont cru sans pouvoir l'établir? Cela est resté incertain. La plupart des juges en cette matière n'y voient qu'une sorte d'imitation appropriée aux besoins, aux matériaux romains, et aussi aux aptitudes peu artistes d'un peuple conquérant; en un mot, l'ordre toscan paraît un calque grossier, et appauvri dans la forme, de l'ordre dorique des Grecs.

**97. Ordre dorique.** — Des colonnes courtes, trapues, cannelées, reposant directement, et sans base ni piédestal, sur un soubassement simple, formé généralement de trois marches d'une hauteur proportionnée à la grandeur de l'édifice; un chapiteau, c'est le couronnement de la colonne, nu et austère; une plate-bande basse et sans ornement; la frise, laissant voir les poutres ou solives transversales, entre lesquelles apparaît l'intervalle appelé *métope*, dont les vides ont été parfois remplis par des boucliers votifs, des trophées,

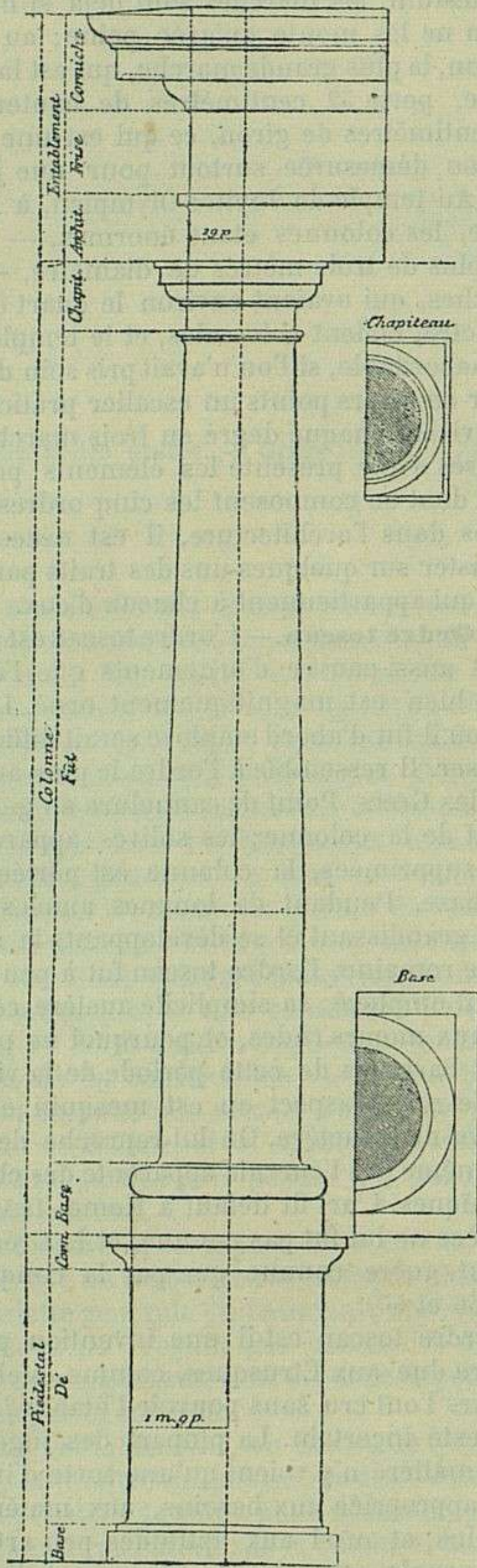


Fig. 56. — Colonne d'ordre toscan.

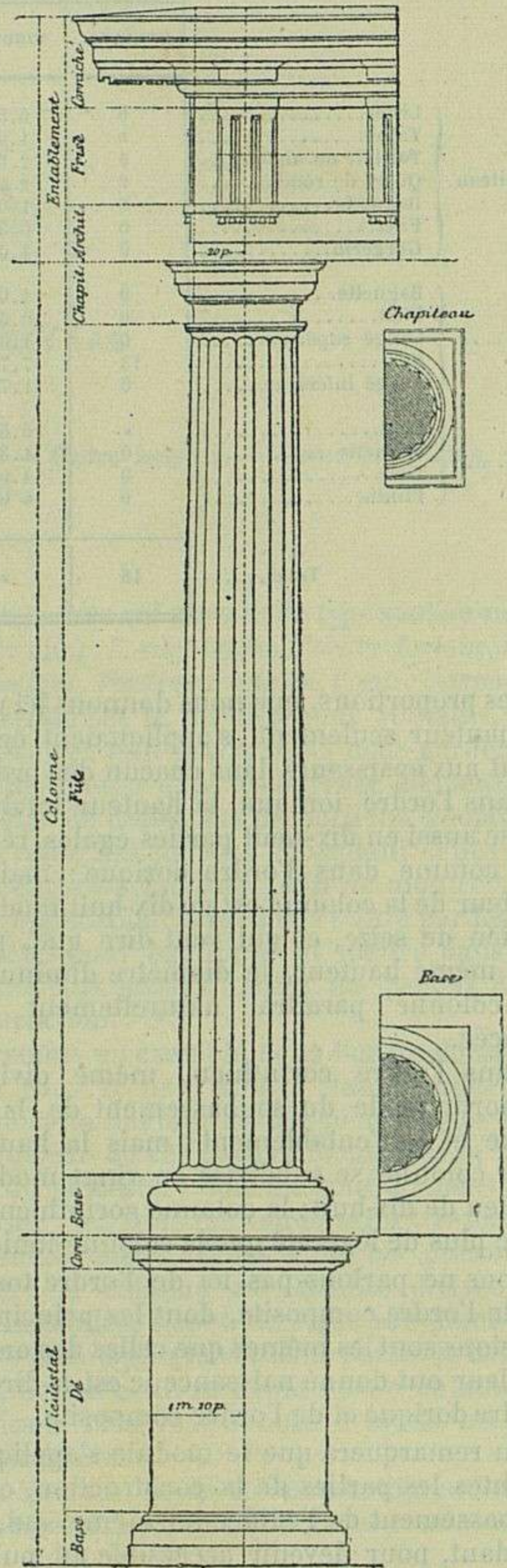


Fig. 58. — Colonne d'ordre dorique.

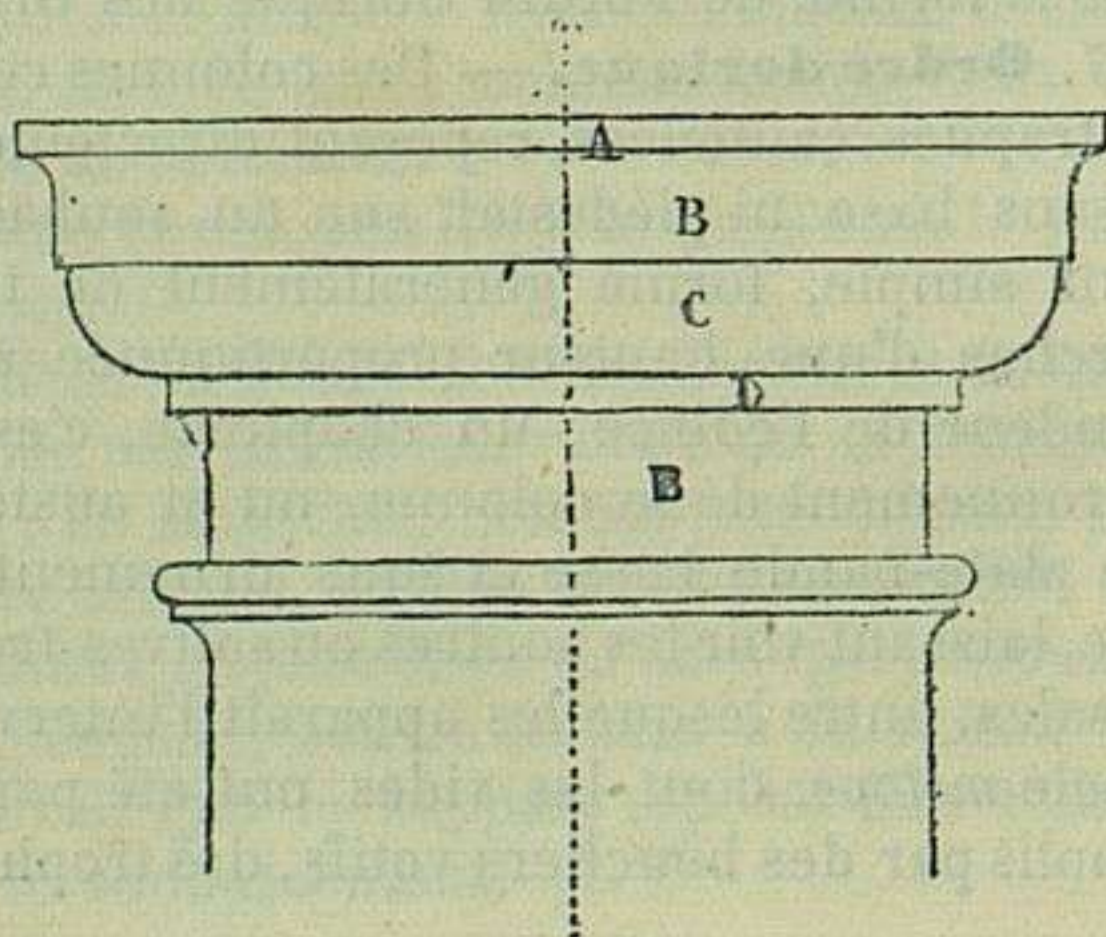


Fig. 57. — Chapiteau toscan.

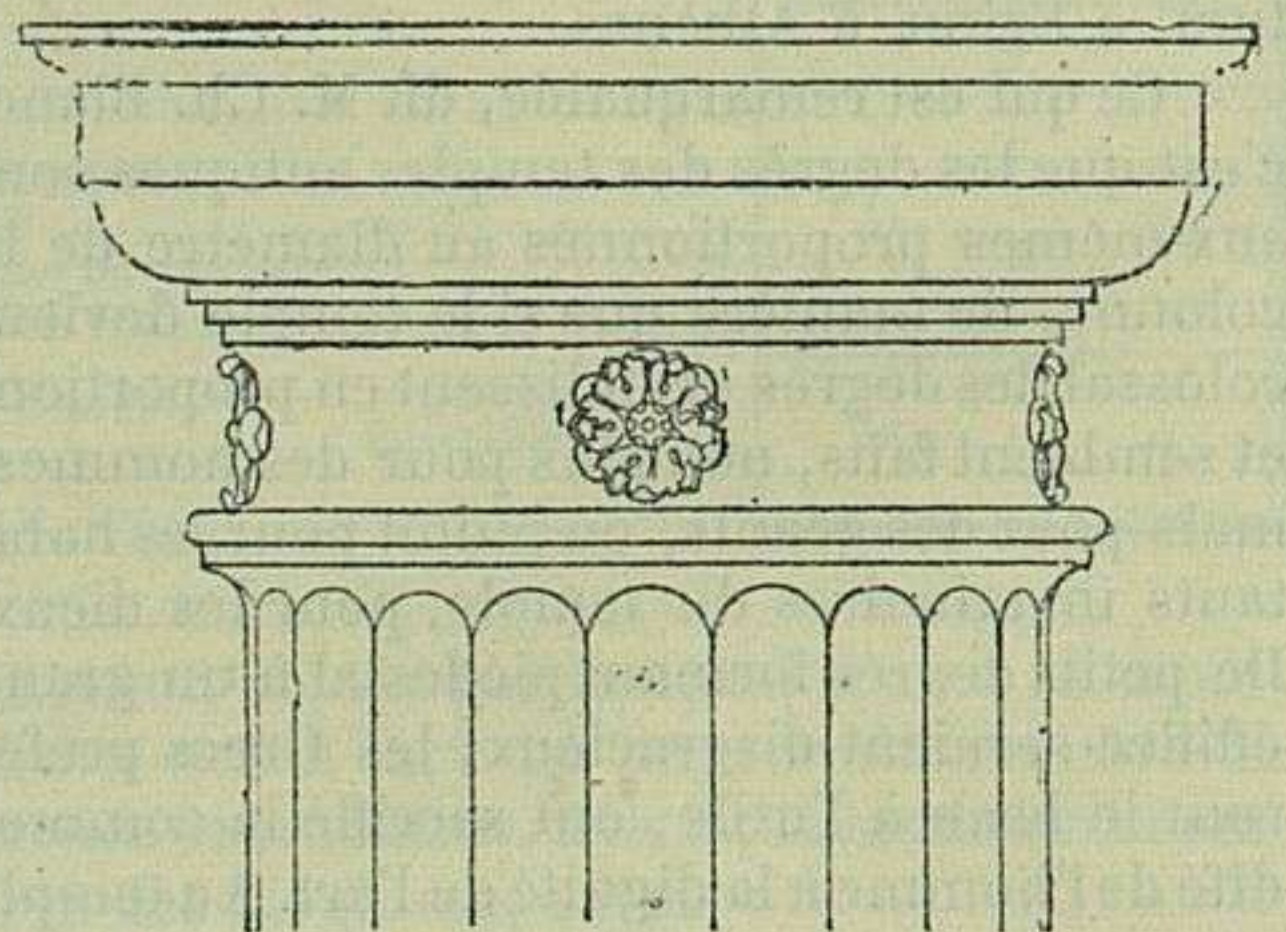


Fig. 59. — Chapiteau dorique.



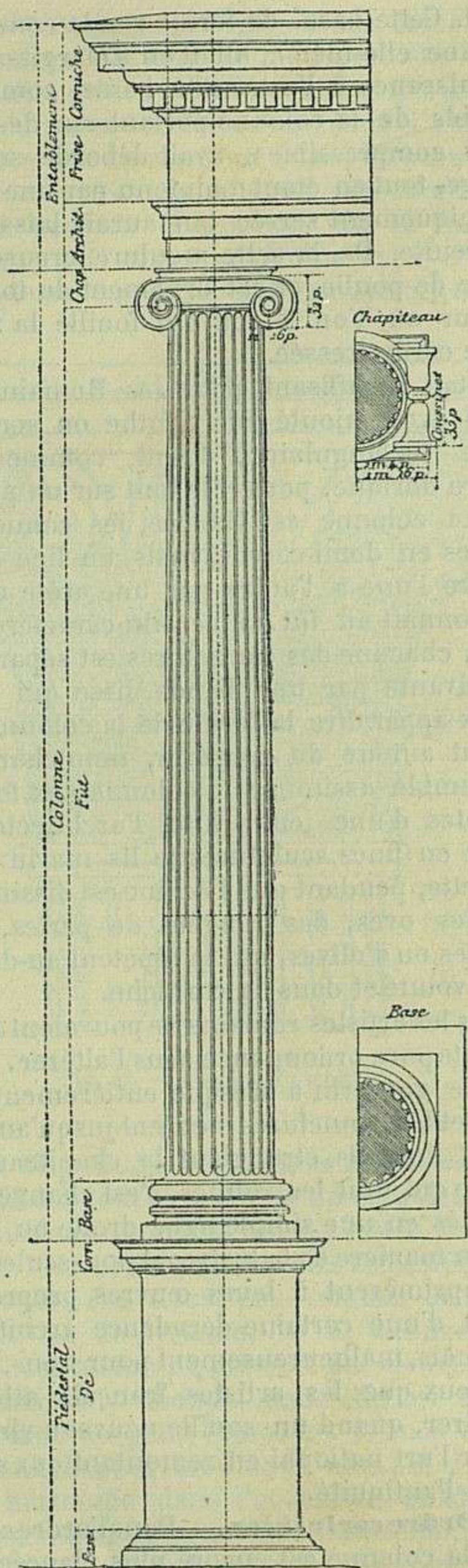


Fig. 60. — Colonne d'ordre ionique.

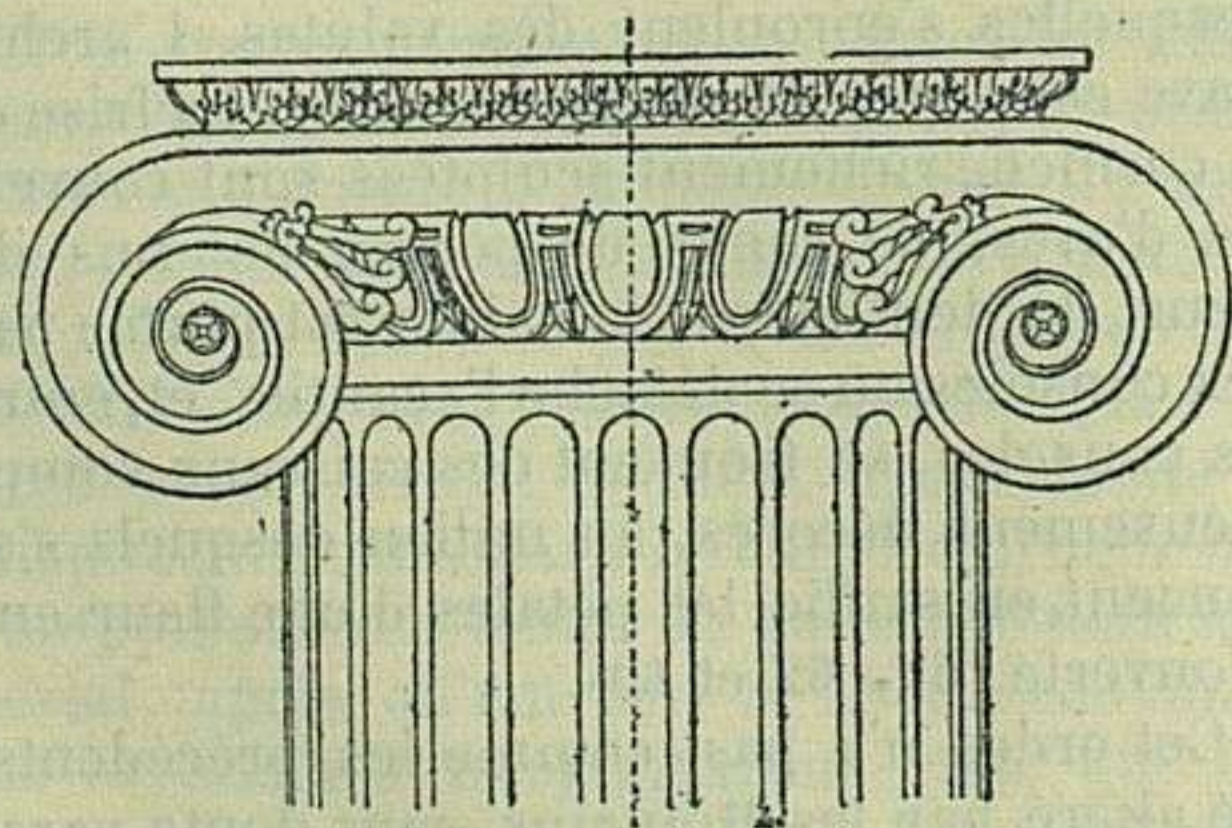


Fig. 61. — Chapiteau ionique.

des bas-reliefs; au-dessus de la frise, une corniche qui s'avance en soutenant un fronton surbaissé; tels sont les signes principaux auxquels on reconnaît l'ordre dorique grec.

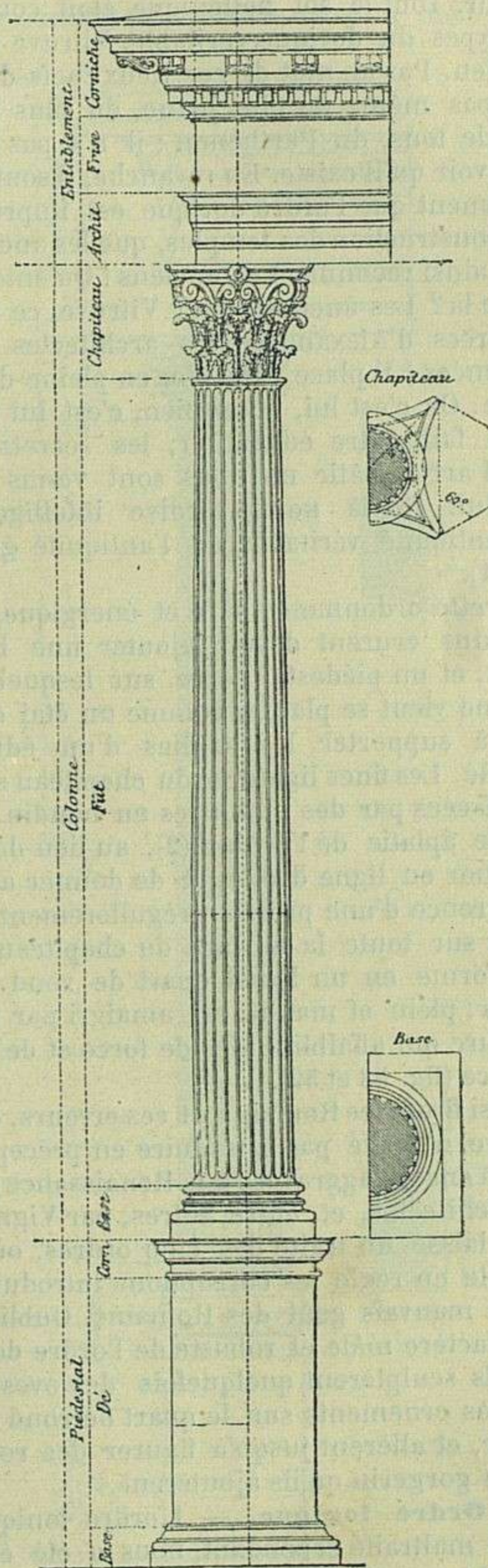


Fig. 62. — Colonne d'ordre corinthien.

« L'ordre dorique promulgué par Vitruve, tel que sur sa parole on l'enseigne en Europe depuis plus de trois siècles, a-t-il la moindre ressemblance avec celui-là? Support banal, maigre colonne, chapiteau froid et effacé, tailloir timide et sans saillie, traduction romaine en un mot, d'un admirable

texte grec, tout est amoindri, tronqué, défiguré dans le dorique de Vitruve ; et pourtant, quand Vitruve écrivait, les grands modèles étaient debout. Depuis Pæstum et Sélinonte jusqu'au fond de la mer Égée, on n'avait qu'à choisir. Tout le sol hellénique était couvert des types du dorique véritable. Vitruve n'en dit rien. Pas un mot de ces vieux chefs-d'œuvre, pas même du plus jeune, du plus brillant de tous, du Parthénon ; il n'a pas l'air de savoir qu'il existe. En revanche, il soutient doctement que l'ordre dorique est impropre à la construction des temples, que les anciens l'ont ainsi reconnu. Les anciens ! Qu'entend-il par là ? Les anciens, pour Vitruve, ce sont les Grecs d'Alexandrie, les architectes des Ptolémées ! Il place l'âge d'or en pleine décadence. Or c'est lui, notez bien, c'est lui seul qui a fait notre éducation ; les secrets du grand art de bâtir ne nous sont venus que par lui. De là notre tardive intelligence de l'antiquité véritable, de l'antiquité grecque (1). »

A cette ordonnance fière et énergique, les Romains crurent devoir ajouter une base ronde, et un piédestal carré, sur lesquels la colonne vient se planter comme un étai destiné à supporter les saillies d'un édifice ébranlé. Les fines ligatures du chapiteau sont remplacées par des moulures en boudin. La courbe aplatie de l'échine (2), au lieu de se terminer en ligne droite, et de donner ainsi l'apparence d'une pression régulièrement répartie sur toute la surface du chapiteau, se transforme en un banal quart de rond. Le tailloir, plein et massif, est amaigri par une moulure qui affaiblit l'idée de force et de résistance (fig. 58 et 59).

Ainsi firent les Romains, et ces erreurs, que Vitruve n'hésite pas à traduire en préceptes ont été encore aggravées à la Renaissance par les architectes, et, entre autres, par Vignole qui a laissé un traité des cinq ordres, où il formule en règle les corruptions introduites par le mauvais goût des Romains. Oubliant le caractère mâle et robuste de l'ordre dorique, ils sculptèrent quelquefois des oves ou d'autres ornements sur le quart de rond du tailloir, et allèrent jusqu'à figurer des roses sur un gorgerin qu'ils ajoutèrent.

**98. Ordre ionique.** — L'ordre ionique, moins maltraité cependant, nous a été également transmis par les Romains et Vitruve, non pas dans la pureté de ses formes, mais enjolivé à la façon romaine (fig. 60 et 61.)

Les Grecs avaient donné à la colonne une base reposant directement sur le soubasse-

ment. Cette base, de forme ronde comme la colonne elle-même, allait en s'élargissant de la naissance à l'extrémité basse, comme si le poids de la colonne portant sur des matières compressibles, avait débordé sous la charge, tout en étant maintenu par une corde énergiquement serrée qui aurait laissé son empreinte. De là cette moulure creusée en forme de poulie, et cet ornement du tore supérieur où l'on a souvent fouillé la figure d'une corde tressée.

C'était insuffisant pour les Romains qui, après avoir ajouté une plinthe ou socle de forme rectangulaire, firent, comme dans l'ordre dorique, porter le tout sur un piédestal. La colonne est élancée, les cannelures évidées en demi-cercle ; mais, au lieu de se joindre l'une à l'autre par une arête aiguë, qui donnait au fût un certain caractère d'âpreté, chacune des cannelures est séparée de la suivante par une bande lisse qui laisse mieux apparaître la forme de la colonne.

Tout autour du gorgerin, nom charmant qui semble assimiler la colonne aux formes délicates d'une jeune fille, l'architecte fait saillir en fines sculptures le lis marin et la palmette, pendant que l'échine est dissimulée par des oves, des rangées de perles, d'amandes ou d'olives, qui se répètent au-dessus de la volute et dans la corniche.

Mais les artistes romains ne pouvaient adopter cette pure ordonnance sans l'altérer. Chez eux, le gorgerin a presque entièrement disparu, et les cannelures montent jusqu'au haut du fût dont ils étranglent le chapiteau. La courbe qui unit les volutes, s'est changée sur les côtés en une simple ligne droite ou moulure en manière de balustre, et non-seulement ils imprimèrent à leurs œuvres propres ce cachet d'une certaine décadence architecturale, mais, malheureusement pour nous, c'est chez eux que les artistes français allèrent s'inspirer, quand un souffle nouveau vint ré-vivifier l'art national en remontant aux sources de l'antiquité.

**99. Ordre corinthien.** — Dans l'ordre corinthien la colonne est encore plus élancée que dans l'ordre ionique ; le chapiteau présente une corbeille de feuilles découpées, au-dessus desquelles s'enroulent des volutes. L'architrave est ornée de rangs de perles. La frise et la corniche richement sculptées sont couvertes d'oves, de rangs de perles, de rais de cœur, de denticules ; la saillie est portée par des consoles où se détache l'acanthé, et, entre les consoles, se trouvent des caissons somptueusement décorés, au milieu desquels s'avancent en saillie les pétales d'une fleur entr'ouverte (fig. 62 et 63).

Cet ordre n'a pas, comme les précédents, été altéré par les Romains, sans doute parce que sa richesse se prêtait mieux à la magni-

(1) Vitet, *Études sur les beaux-arts.*

(2) L'échine est cette moulure elliptico-circulaire placée immédiatement au-dessous de l'abaque ou tailloir.

ficence fastueuse qui fut un des caractères particuliers de leur architecture. On peut même dire que ce sont eux qui ont fixé les lois de l'ordonnance corinthienne, dont il n'existe en Grèce que de rares modèles ; comme dans les trois ordres précédents, ils n'ont pas posé la base de la colonne sur le soubassement, mais sur une plinthe appuyée sur un piédestal carré ; ils ont heureusement ré-

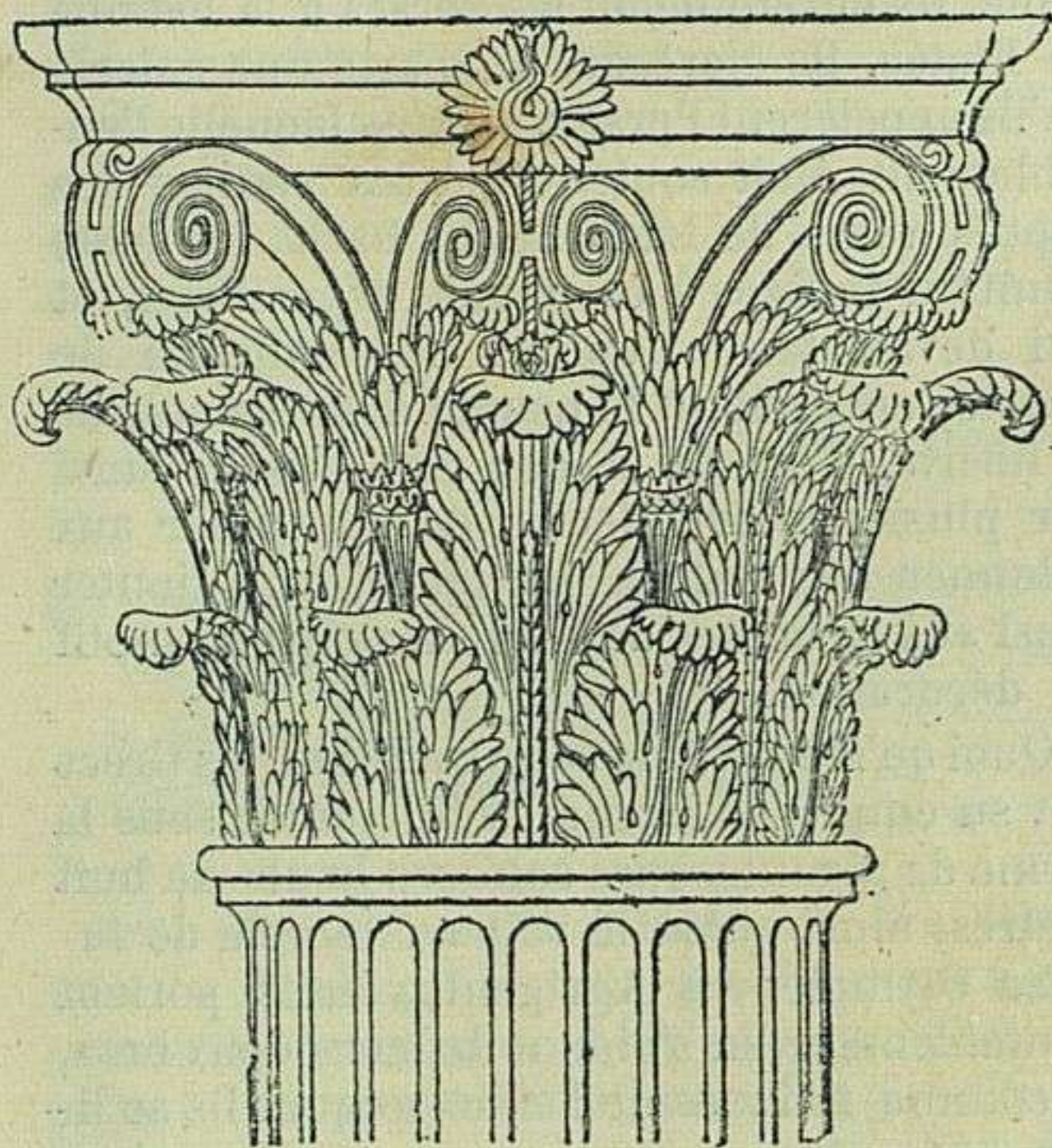


Fig. 63. — Chapiteau corinthien.

glé la disposition des feuilles et des volutes, et donné à tout l'ensemble du chapiteau une harmonieuse symétrie qui est restée le triomphe de leur architecture. « La disposition des feuillages, des tiges, des volutes, de toutes les parties du système, dit M. Léonce Reynaud, est pleine de grâce et de mouvement ; la fantaisie y abonde, mais elle est dirigée avec tant de goût, toutes les formes variées se rattachent si bien entre elles, il y a une telle harmonie dans l'ensemble, qu'elle paraît en quelque sorte toute naturelle... Il est peu de formes où le génie de l'homme se soit mieux approprié les inspirations qu'il avait puisées dans la nature. »

100. **Ordre composite.** — Quant à l'ordre composite, c'est à proprement parler un ordre éclectique, formé d'éléments divers. En réalité, toutes les combinaisons de colonnes, qui n'appartiennent pas à un ordre spécial et déterminé, sont d'ordre composite ; mais ce nom a été surtout donné à une colonne à chapiteau corinthien surchargé d'ornements somptueux. Aux temps du gouvernement impérial, après qu'eut péri la liberté romaine, les architectes n'imaginèrent rien qui fût assez luxueux pour cette Rome asservie qui avait elle-même asservi le monde. Ce ne fut

toutefois que sous la Renaissance française qu'on fit du composite un ordre à part, dont les colonnes de l'arc de Titus à Rome furent considérées comme le modèle (fig. 64 et 65).

En résumé, l'ordre toscan n'est, à proprement parler, qu'une altération du mode do-

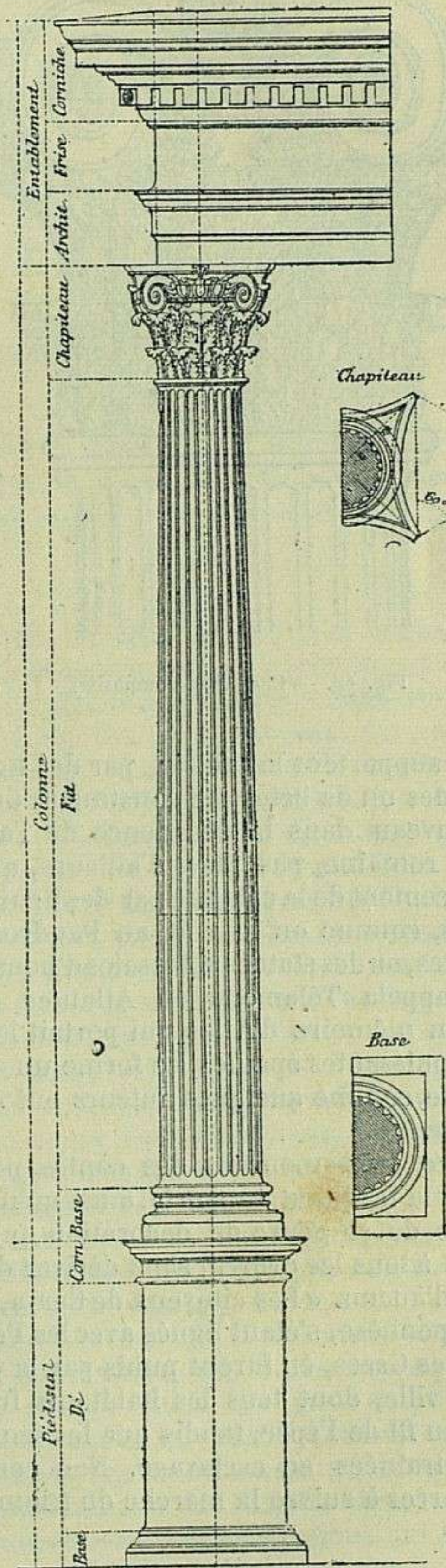


Fig. 64. — Colonne d'ordre composite.

rique, et l'ordre composite ne doit une classification spéciale qu'à un mélange, dans le chapiteau, des deux derniers ordres. Il nous suffit d'indiquer ici le caractère essentiel des ordres d'architecture que nous résumons en

quelques mots : Force et sévérité ; élégance et grâce ; magnificence et somptuosité.

L'altération ou le mélange des ordres, quelle qu'en soit la forme, ne constitue pas plus un ordre que le remplacement des feuil-

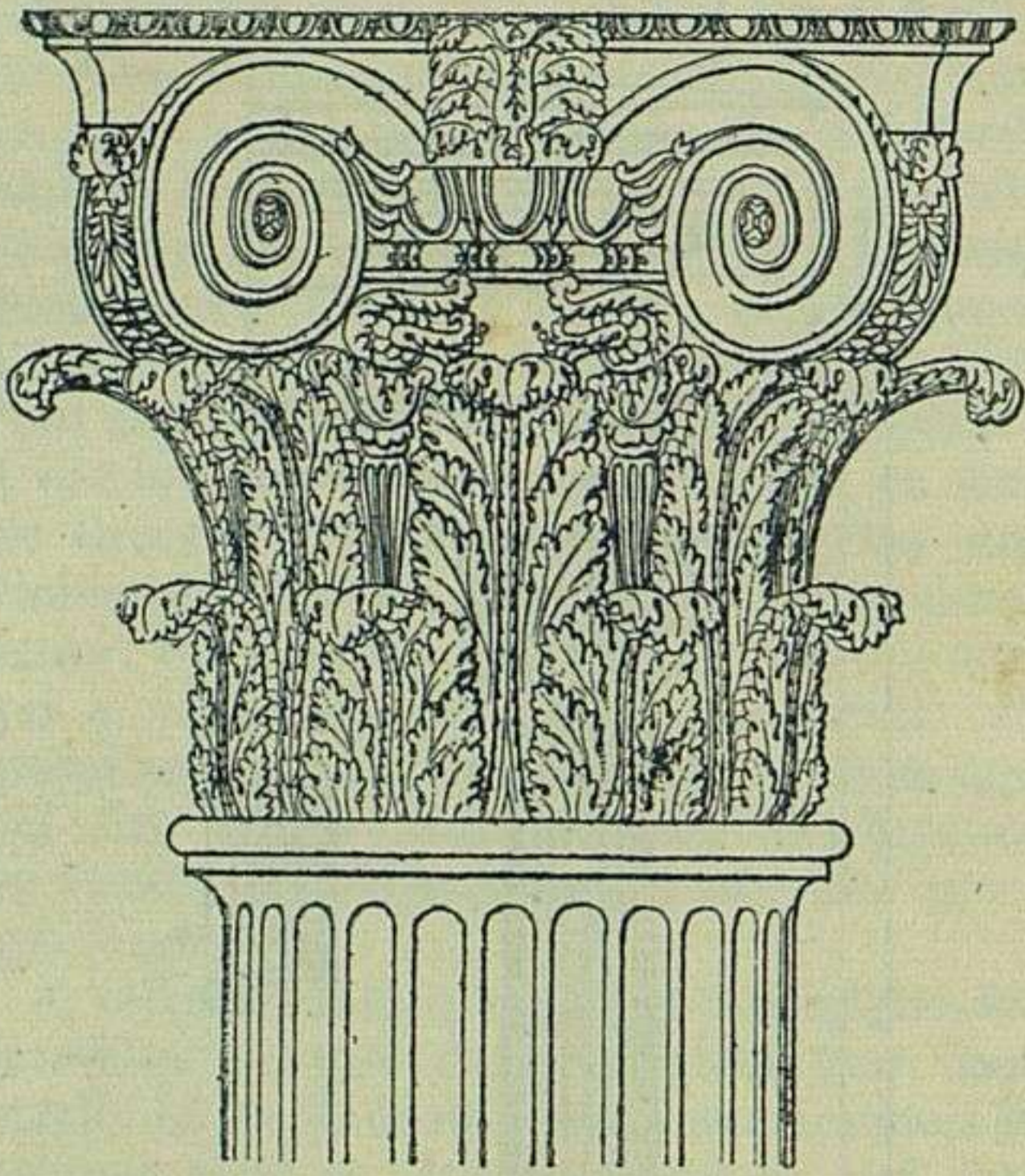


Fig. 65. — Chapiteau composite.

les qui supportent le tailloir, par des figures d'hommes ou de bêtes, ne constituera un ordre nouveau dans la décadence de l'architecture romaine, pas plus, d'ailleurs, que le remplacement de la colonne par des figures de femmes, comme on le voit au Pandroseïon d'Athènes, ou des statues colossales d'hommes, qu'on appela Télamons ou Atlantes, sans doute en mémoire d'Atlas qui portait le ciel sur ses puissantes épaules, ne forme un ordre caryatide, comme quelques auteurs ont voulu l'appeler.

Vitruve, très-amoureux des contes perpétués par la tradition, rapporte, ainsi qu'il suit, l'origine de ce genre de décoration qui appartient à tous les ordres, sans dériver directement d'aucun. « Les citoyens de Carya, ville du Péloponnèse, s'étant ligüés avec les Perses contre les Grecs, en furent punis par la prise de leur ville, dont tous les habitants furent passés au fil de l'épée, tandis que les femmes étaient traînées en esclavage. Non content de les forcer à suivre la marche du triomphe,

le vainqueur prolongea le spectacle de leur humiliation, en les obligeant de garder leurs longues robes de matrones et leurs parures, et, pour éterniser la mémoire d'un tel châtiement, les architectes imaginèrent de les représenter dans les édifices publics, faisant l'office de colonnes, et condamnées à gémir en effigie sous le poids des architraves. Les Lacédémoniens en usèrent de même, lorsque, sous la conduite de Pausanias, fils de Cléombrote, ils eurent défait les Perses à la bataille de Platée. Ils élevèrent à Sparte une galerie qu'ils appelèrent Persique, dans laquelle l'entablement était soutenu par les statues des captifs vêtus de leurs habits barbares. Juste punition infligée à ce peuple orgueilleux, et qui devait faire trembler les ennemis de Sparte, en excitant le peuple à la défense de la liberté. C'est de là que vint l'usage suivi par plusieurs architectes de substituer aux colonnes des statues persiques, et d'ajouter ainsi aux richesses de l'art un nouveau motif de décoration. »

Quoi qu'il en soit de cette tradition, les Grecs ont su employer la caryatide, tantôt sous la forme de gigantesques colosses hauts de huit mètres, ainsi qu'on le voit au temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, où ils portent l'entablement, en s'aidant de leurs deux bras, et comme fatigués de l'effort auquel ils se livrent ; tantôt ce sont de calmes et sereines figures de jeunes filles qui supportent un entablement plus léger sur les tresses de leur chevelure, comme on les voit au Pandroseïon d'Athènes. Les Grecs les appellent *corai*, c'est-à-dire jeunes filles, et il n'est pas impossible que ce soit là la véritable étymologie du mot caryatide (1). Mais ils n'ont jamais songé à en faire un ordre particulier, et les Romains se sont peu servis de ce genre de décoration.

Nous avons cru utile de nous étendre un peu longuement sur les ordres d'architecture, parce que la connaissance des caractères qui les distinguent est utile, et qu'elle était d'ailleurs indispensable pour apprécier les œuvres de notre pays auxquelles nous allons revenir.

(1) Consulter, pour plus de développements, la belle *Grammaire des arts du dessin*, de M. Ch. Blanc, dont nous avons ici résumé plusieurs des considérations qui y sont savamment exposées.



# QUATRIÈME PARTIE

## L'ART ET L'ORNEMENT EN FRANCE

### CHAPITRE X

#### GAULE INDÉPENDANTE

Premières habitations des Gaulois. — Monuments druidiques. — Caractère des Gaulois. — Industries dans la Gaule. — Aptitudes des Gaulois pour les arts ; goût de la parure. — Colonies grecques dans la Gaule ; fondation de Marseille — Premières conquêtes romaines dans le midi de la Gaule. — Chute de la nationalité gauloise.

101. **Premières habitations des Gaulois.** — Celui qui inventa les premiers rudiments d'une cabane, n'inventa pas l'architecture, parce que l'architecture implique une idée d'art. Il satisfait seulement à l'un des premiers, des plus urgents besoins, celui de se procurer un abri pour se garantir contre la pluie et le froid, le vent et le soleil. Il fit ce que fait le castor, qui lui est inférieur en intelligence. Il suivit l'exemple de ceux qui fermèrent l'entrée des cavernes où ils se retiraient eux-mêmes comme des animaux sauvages, et de ceux qui se bâtirent des huttes de terre et de feuillages. Il n'est pas douteux qu'il en fut ainsi des plus anciens habitants qui peuplèrent le sol de la vieille Gaule, alors que nos ancêtres vivaient à l'état à peu près sauvage, sans connaissance des besoins ni du bien-être qu'entraînent avec eux les progrès de la civilisation. « Plusieurs peuples, dit Vitruve, ne construisent d'édifices qu'avec des branches d'arbres, des roseaux et de la boue ; c'est ce qui a lieu en Gaule, en Espagne et dans les îles Britanniques. »

Ces maisons étaient creusées en contre-bas du sol naturel, ou bâties en pierres brutes jointes avec de la glaise, ou bien façonnées encore avec une double claie d'osier dont l'intervalle était rempli de terre argileuse et de paille hachée, couvertes de chaume ou avec des planchettes ; véritables huttes de sauvage assez semblables à celles que les navigateurs rencontrent encore dans les îles de l'Océanie ; une ouverture servait à la fois de porte et de fenêtre, un trou dans le toit, de passage à la fumée. Pour coucher, des bottes

de paille ou des fagots ; pour meubles, de grossiers instruments d'agriculture, des armes de pierre emmanchées dans des cornes de cerf ou des os d'animaux. On en trouve encore des vestiges dans le centre de la France ; le peuple les appelle « fosses à loup ». D'ailleurs point de villes, quelques bourgades tout au plus, disséminées çà et là sur le cours des fleuves ou au bord des forêts, et des enceintes fortifiées pauvrement sur des hauteurs escarpées, ou dans des terrains marécageux qui servaient de refuge au moment du danger.

Des découvertes récentes, faites d'abord en Suisse, nous ont montré les riverains des lacs et des cours d'eau cherchant, contre les attaques des bêtes fauves ou des tribus ennemies, un refuge et une défense dans les *cités lacustres*, autrement dit, dans des agglomérations d'abris souvent posés sur pilotis, auxquels on ne pouvait arriver qu'au moyen de barques ou de radeaux. Les cités lacustres ne sont pas du reste particulières à la Suisse ; on en a trouvé dans presque tous les pays de lacs et de marais ; quelques débris donnent une idée exacte de ce genre de construction toute primitive ; les cabanes ont disparu dans les lacs ou les marais avec les générations qui les habitaient ; mais des sondages et des fouilles ont permis de retrouver çà et là quelques-uns des ustensiles qui ont servi à ces pauvres familles humaines ; des pierres à demi calcinées qui formaient leurs foyers, des os pointus, des silex plus ou moins grossièrement taillés, des tessons de poterie, du bois charbonné, à peu près en somme ce qu'on trouve dans les

cavernes qui servent de repaires à l'homme, sous tous les climats, quand il vit à l'état presque sauvage.

« A l'origine (1), sur le sol gaulois, dont Strabon admirait l'heureuse structure, on ne voit qu'un mélange confus de populations étrangères les unes aux autres, d'Ibères et de Gaëls, de Kimris et de Teutons, de Grecs et d'Italiens. Pourtant le vieux fond celtique y domine. »

102. **Monuments druidiques.** — Un peuple qui n'a pas d'architecture n'a pas d'histoire, et nous ne savons guère de la vieille Gaule que ce qu'en ont bien voulu nous faire connaître les Romains, ces ennemis peu scrupuleux, qui finirent par l'asservir, après avoir pendant quatre cents ans tremblé au seul nom des Gaulois.

Les autres documents font à peu près abso-

lument défaut, et les savants n'ont pu encore s'accorder sur l'origine et la signification des seuls monuments qui nous ont été légués par nos ancêtres, et qu'on trouve sous la forme de pierres bizarrement disposées en divers points de notre sol, et particulièrement dans les contrées de l'Ouest.

Qu'elles prennent le nom de *menhirs* (pierres dressées verticalement), de *dolmens* (pierres horizontales posées sur deux appuis verticaux) (fig. 66 et 67), de *cromlechs* (pierres disposées en rond), ou enfin d'*alignements*, ces singuliers monuments restent pour nous un problème dont les archéologues n'ont pas su dégager l'inconnue, et l'esprit se perd à chercher la signification précise de ces blocs énormes, qui ont dû être transportés à de longues distances, et que la mécanique actuelle avec ses engins merveilleux aurait

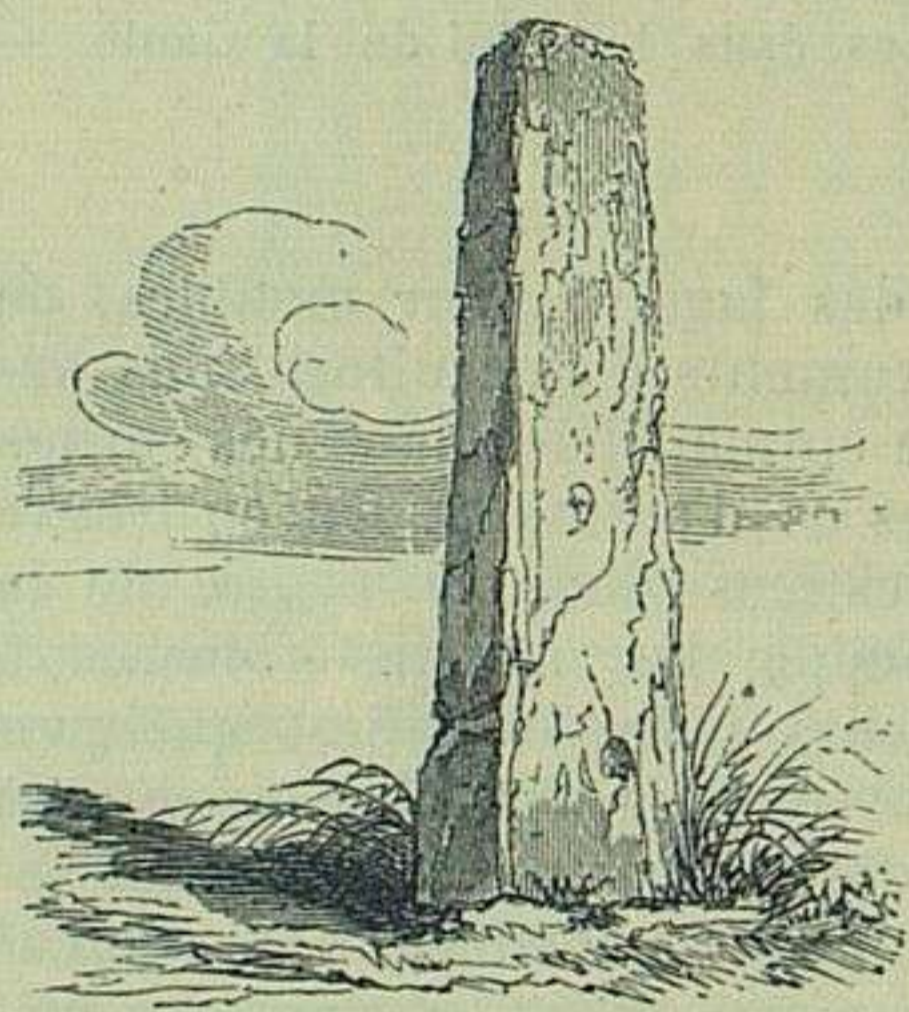


Fig. 66. — Menhir.

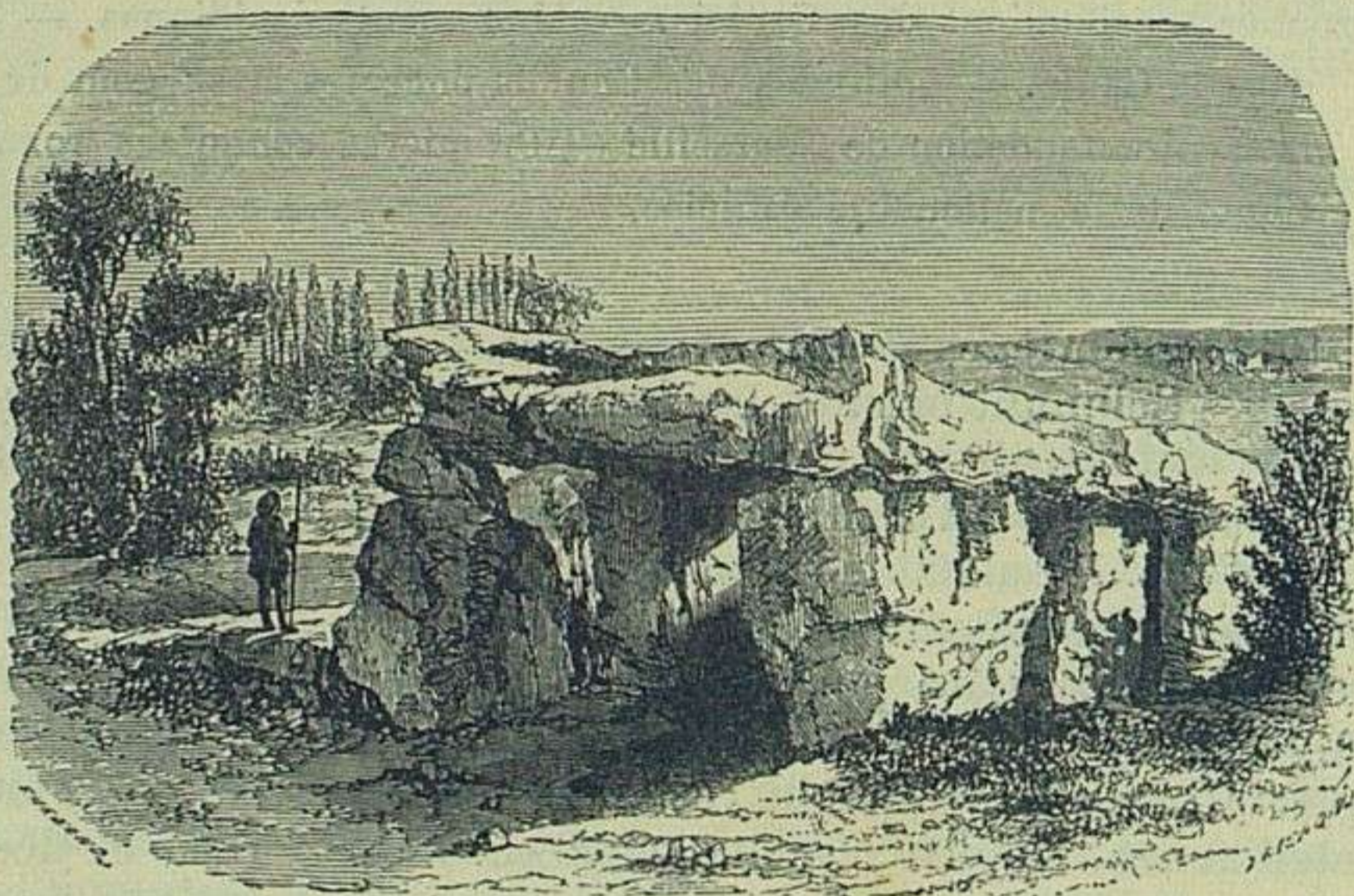


Fig. 67. — Dolmen de Connéré (Maine).

quelque peine à mouvoir. Quel sens encore donner à ces *pierres branlantes*, *pierres dansantes*, *pierres folles*, ou *roches qui virent* qu'un homme suffit à faire mouvoir, tant elles sont bien équilibrées sur leurs bases, et dont le poids confond l'imagination, lorsqu'on se reporte à l'état primitif de la civilisation des peuples qui les ont érigées.

Les *alignements de Carnac* (fig. 68) sont certainement le monument de cette nature le plus étrange et le plus imposant; nous en rappelons ici l'aspect. « Les pierres sont disposées en onze lignes parallèles en un espace de plus de mille mètres, et présentent sur cette grève sauvage l'aspect le plus bizarre. « On dirait une armée de géants soudainement pétrifiés, comme si elle marchait à quelque titanique entreprise. » Une légende du pays racontait que des païens poursuivant saint Corneille furent changés en pierre par son regard irrité. L'explication paraîtra peut-

(1) Duruy, *Histoire de France*.

être insuffisante, d'autant plus que ces monuments ne sont pas particuliers à la Gaule, qu'on en retrouve dans presque toutes les parties du monde, jusque dans l'Inde, la Chine et l'Amérique (1).

(1) On peut rapprocher de ces constructions celles dont l'indication est donnée çà et là dans certains passages de la Bible.

« Tu élèveras, dit Moïse dans le Deutéronome, un autel au Seigneur ton Dieu, avec des pierres que le fer n'aura point touchées, avec des roches informes et non polies, et tu y offriras un holocauste au Seigneur ton Dieu. »

Jacob dresse une pierre en souvenir de sa vision. « S'étant réveillé de son sommeil, Jacob s'écria : Vraiment le Seigneur est en ce lieu, et je l'ignorais! et s'effrayant : Que ce lieu, dit-il, est terrible ! il n'est pas autre chose que la maison de Dieu et la porte du ciel. Se levant donc au matin, il prit la pierre qu'il avait mise sous sa tête, et il la dressa en monument, et il versa de l'huile dessus. »

Enfin Josué, après le passage du Jourdain, ordonna de prendre dans le lit du torrent douze pierres brutes, en symbole des douze tribus, et de

On remarque sur la surface de quelques-unes de ces pierres des linéaments informes, des ronds, des vermiculations, des zigzags, quelquefois des entailles ciselées et divers signes, des croissants, des excavations rondes, disposées en cercle, des spirales, enfin, mais plus rarement, des figures qui représentaient grossièrement des animaux ou des arbres.

Faut-il maintenant, dans ces dessins informes, voir une signification symbolique dont le sens nous échappe, et dont la pensée nous sera un jour révélée par quelque Champollion de l'avenir? La chose est bien douteuse, et il semble qu'on ne puisse guère y retrouver autre chose que l'ébauche grossière d'une ornementation toute primitive. C'est à

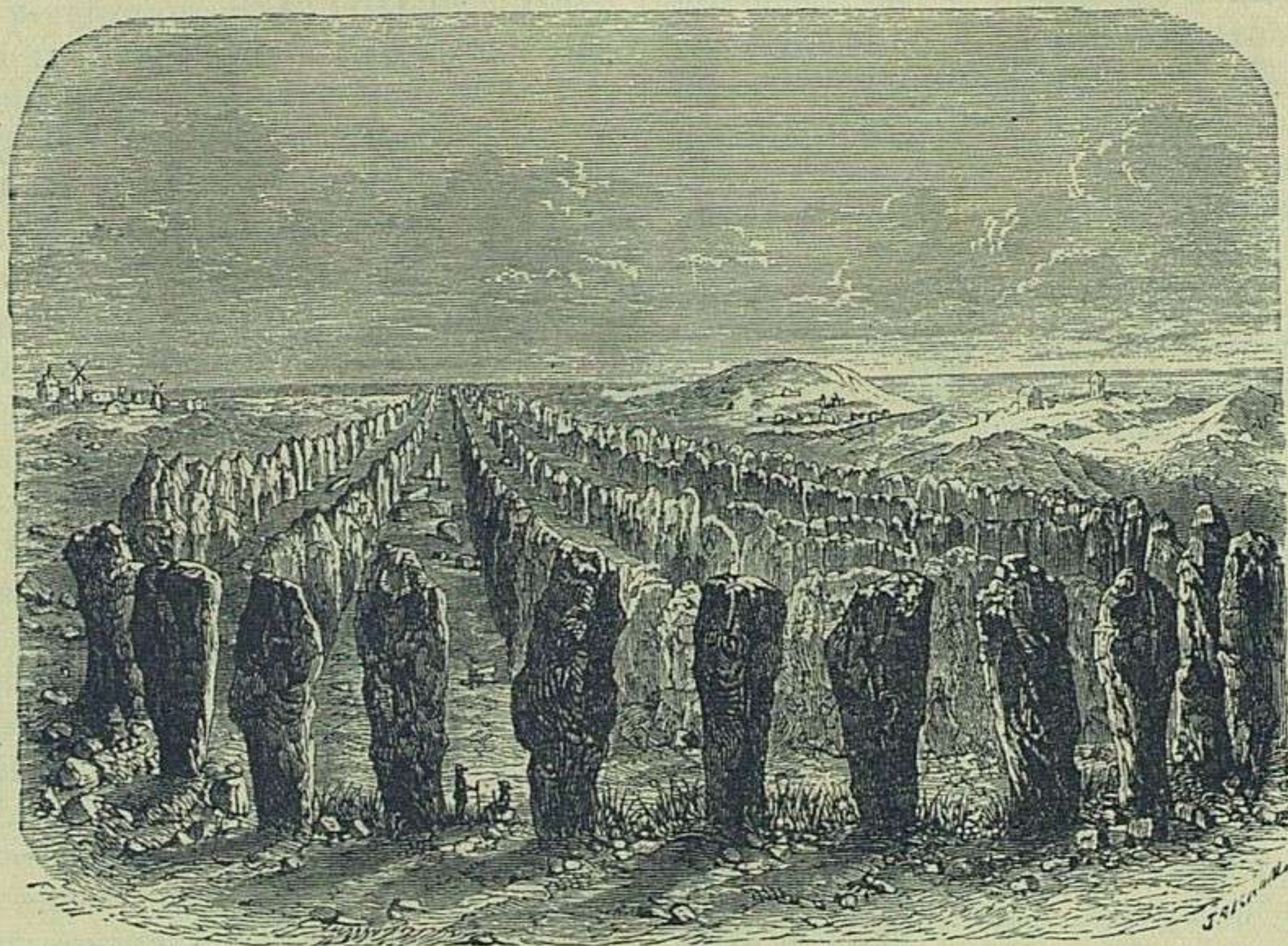


Fig. 68. — Les alignements de Carnac.

ce titre que nous donnons ici le croquis de deux pierres trouvées dans le Morbihan (fig. 69).

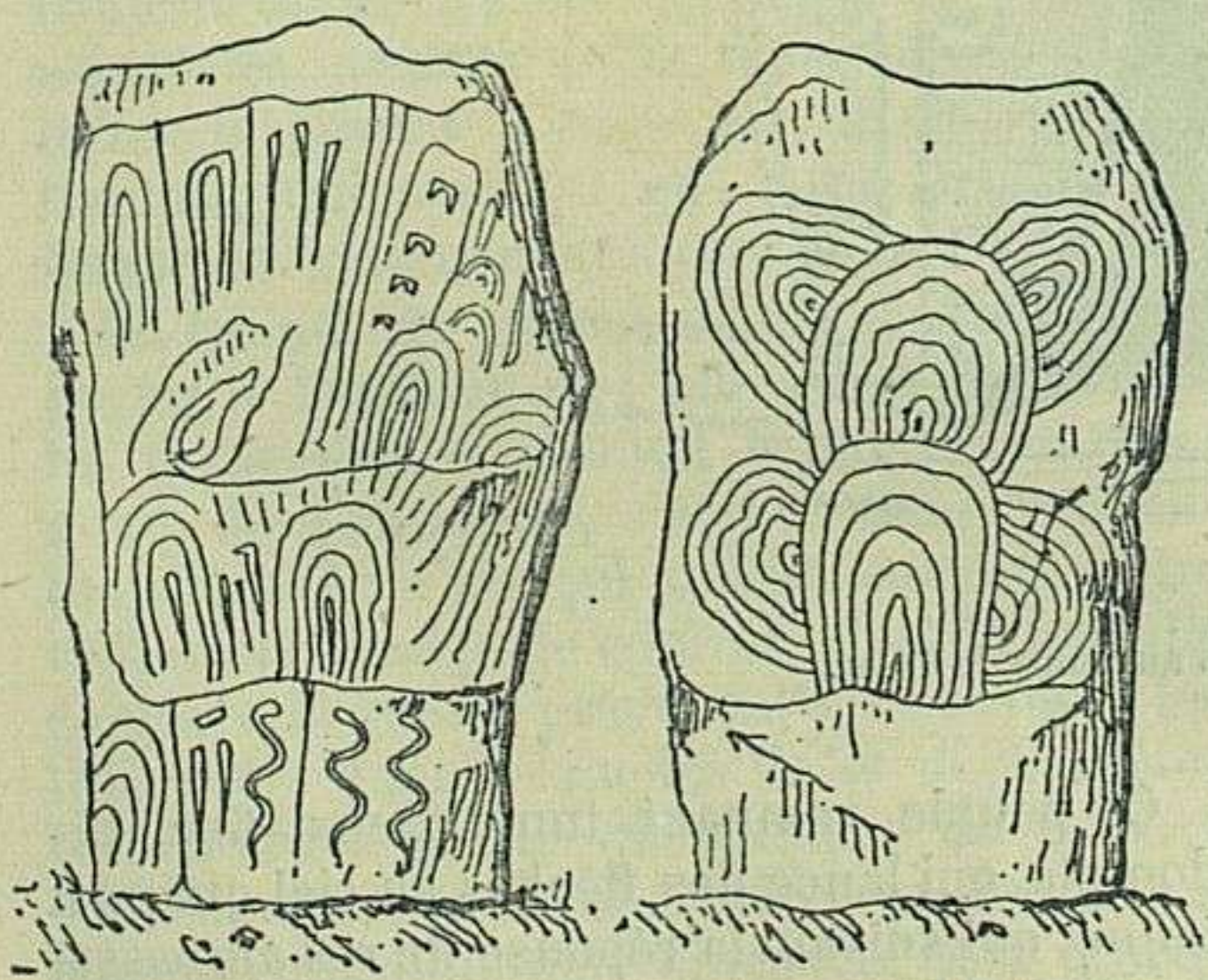


Fig. 69. — Premières sculptures gauloises.

s'en servir pour construire, en les déposant sur le sol, un monument commémoratif. (Études sur les pierres druidiques. MAGASIN PITTORESQUE, année 1847.)

À la dimension près, voilà deux monuments qui nous représentent exactement ce que nous appelons *menhirs* et *cromlechs*.

Dans les Vosges, et sur la cime du Donon, d'où l'on aperçoit la Lorraine, l'Alsace, le grand-duché de Bade, on trouve une dalle, et, à côté, des blocs de grès épars qui portent des figures en bas-relief pauvrement sculptées. C'est le tombeau de Pharamond, disent les gens du pays; c'était probablement un temple druidique, si toutefois on peut accepter que le culte druidique ait jamais admis l'idée de temple dans le sens que nous l'entendons aujourd'hui. Certaines provinces, telles que la Bretagne, l'Auvergne, les Cévennes, le Poitou, et plus spécialement le Bocage poitevin, renferment un assez grand nombre de constructions. Un village, celui de Bougan, dans l'arrondissement de Melle (Deux-Sèvres), possédait à lui seul trois tombelles ou tumuli, éminences artificielles recouvertes de gazon, et formées d'amas de terre au milieu desquelles on inhumait les personnages importants; l'un d'eux, le plus vaste, se composait, ou plutôt se compose (car il existe encore), de plusieurs dolmens à la suite les uns des autres, c'est-à-dire d'assises de pierre posées verticalement, sur lesquelles d'autres pierres de dimensions énormes sont placées horizontalement, de façon à former une avenue assez courte, suivie par une grotte artificielle composée de

deux chambres ou salles funéraires. La pierre unique qui recouvre la grotte est d'un calcaire siliceux de 90 centimètres d'épaisseur. Elle porte au moins sept mètres de longueur sur cinq de largeur, ce qui correspond à un poids de plus de soixante-dix mille kilogrammes.

On y a trouvé des squelettes d'hommes au front élevé, mais étroit, au crânelet petit ;

quelques ossements d'enfants, des ossements d'animaux ; des armes, des pointes de flèches, des haches en silex taillé ; quelques objets de parure analogues à ceux que recherchent aujourd'hui les peuplades sauvages ; des collections de coquillages ; enfin, des vases en terre rouge, friable et mal cuite, qui n'ont pas été faits au tour de potier, mais à la main.



Fig. 70. — Soldat gaulois au temps de César.

103. **Caractère des Gaulois.** — On se rappelle quelle frayeur inspirèrent nos pères, lorsqu'ils vinrent menaçants jusqu'à Rome, en ces moments de *tumultes galliques*, qui mirent la république romaine à deux doigts de sa perte. Les Romains redoutaient ces hommes aux grands corps blancs, longs et nus, qui s'exposaient découverts à toutes les blessures, sans autre défense que quelques peaux de bêtes et des boucliers d'osier, ces soldats sauvages qui se battaient par plaisir, et qui savaient « mourir en riant ».

Ce peuple remuant, tumultueux, fier, indompté, qui lance des flèches au ciel quand il tonne, qui, suivant la réponse de ses ambassadeurs à Alexandre, craint seulement que le ciel ne tombe sur sa tête, qui prend pour symbole le cheval sans bride ou le sanglier, était dépourvu de malice et de ruse, mais impressionnable à l'excès. « Le caractère commun de toute la race gallique, dit Strabon (1), c'est qu'elle est irritable et folle de

(1) Strabon, célèbre géographe de l'antiquité



guerre, prompt au combat, du reste simple et sans malignité. Si on provoque les Gaulois, ils marchent ensemble droit à l'ennemi, et l'attaquent de front, sans s'informer d'aucune chose ; aussi, par la ruse, on en vient facilement à bout ; on les attire au combat, quand on veut, où l'on veut, peu importent les motifs ; ils sont toujours prêts, n'eussent-ils d'autre arme que leur force et leur audace. Toutefois, par la persuasion, ils se laissent amener sans peine aux choses utiles ; ils sont susceptibles de culture et d'instruction littéraire. Leur caractère franc et généreux fait qu'ils sentent l'injure de leurs voisins, comme la leur propre, et s'en indignent avec eux. »

Et Dion Cassius, autre historien qui vivait dans le deuxième siècle, dit de son côté : « Les Gaulois sont entraînés en toutes choses par une passion désordonnée, et n'ont de mesure ni dans la confiance, ni dans la crainte ; ils passent de l'audace à une terreur subite, et de la terreur à une folle audace. »

Cette humeur turbulente et batailleuse explique ces expéditions aventureuses qui entraînèrent la nation gauloise en Italie, en Grèce et jusqu'en Asie, en même temps que cette mobilité d'impression les rendait aptes à concevoir et à s'assimiler les notions littéraires et artistiques, que leurs vainqueurs amenaient à leur suite en colonisant les provinces qu'ils avaient envahies (fig. 70).

**104. Industries des Gaulois.** — Mais cette forte race gauloise ne se livrait pas seulement au rude métier de la guerre ; l'agriculture y était en honneur ; les vieux Gaulois abattaient les forêts avec des haches de pierre, les incendiaient, comme les sauvages, par le frottement de bâtons résineux, et en utilisaient les cendres qu'ils répandaient sur la terre ; la charrue à roues est, dit-on, due aux Gaulois, qui savaient en outre fertiliser les terres en les amendant avec de la marne.

La beauté du climat devait, d'ailleurs, les porter à l'agriculture ; elle avait frappé tous les voyageurs, et Strabon, le plus grand voyageur de l'antiquité, s'écriait dans son enthousiasme : « Ce qui mérite surtout d'être remarqué dans cette contrée, c'est la parfaite commodité que lui procurent ses fleuves et les trois mers dans lesquelles ils se déchargent. Une notable partie du bonheur de ce pays consiste dans la facilité avec laquelle les habitants communiquent entre eux, et se procurent mutuellement les douceurs de la vie, surtout en temps de paix. En contemplant des lieux si heureusement disposés, il n'est personne qui ne soit forcé d'y voir, au lieu

d'une œuvre du hasard, le sceau d'un travail réfléchi de la Providence. »

La guerre et l'agriculture, telles étaient leurs occupations, et on trouve encore des tombeaux où le squelette gaulois repose la main droite posée sur la lame d'une épée ou le coutre d'une charrue.

Les instruments d'agriculture ne nous ont rien laissé qui touche à l'ornement ; mais il n'en est pas de même des armes qui, pour ces natures turbulentes et passionnées pour les combats, devenaient un objet d'utilité première en même temps que la plus noble des parures.

Les premières armes furent des épieux de bois durci au feu, des silex taillés et emmanchés dans des bâtons ou des os d'animaux.

« Le cuivre et le bronze succédèrent, mais lentement, à la pierre ; les pointes et les haches de pierre et de bronze se trouvent réunies dans les tombeaux celtiques et dans les sépultures barbares. L'épée gauloise, épée de cuivre ou de fer mal trempé, était longue, droite et terminée par une pointe conique. Cette arme fut souvent la cause de l'infériorité de ceux qui la portaient dans leurs combats avec les Romains. Lors d'une grande bataille où les Gaulois combattirent en lions, à Télamone (an 225 avant J.-C.), lorsqu'ils avaient asséné quelques coups sur les armures ennemies, leurs épées mal trempées se ployaient, et, tandis qu'ils se baissaient pour les redresser avec le pied, l'ennemi les égorgeait sans péril. Ils apprirent ainsi à porter des glaives plus courts et plus épais ; mais n'extrayant en abondance que le cuivre et point le fer, ils conservèrent une arme inférieure à leur courage (1). »

Il se passa d'ailleurs bien du temps avant que le Gaulois consentît à protéger son corps par des armes défensives, et ce n'est guère que dans le deuxième siècle avant Jésus-Christ qu'ils comprirent la folie de combattre nus contre leurs ennemis mieux armés. A partir de cette époque, l'industrie des armes de toute espèce se développe rapidement. Les artistes gaulois se plaisaient à les décorer de toutes les fantaisies de leur imagination ; nous y retrouvons encore cette ornementation formée principalement de figures géométriques, disposées quelquefois avec beaucoup d'élégance et de goût ; nous montrons ici ces armes dans l'épanouissement de l'art gaulois (fig. 71), c'est-à-dire au moment de la conquête romaine ; c'est une épée, une cuirasse, un bouclier, puis un casque en métal, avec ces cornes d'animaux sauvages dont ils aimaient à se parer pour se donner un aspect plus farouche ; quelquefois ils le surmontaient des têtes

était Grec de naissance ; mais il vécut longtemps à Rome et mourut dans les dernières années du règne de Tibère.

(1) Bordier et Charton, *Histoire de France*.

des bêtes fauves qu'ils avaient tuées à la chasse.

Les boucliers dont ils se servaient alors étaient généralement de forme très-allongée; quelques-uns avaient même la hauteur d'un homme et, suivant la richesse du guerrier, on les chargeait plus ou moins de figures d'animaux, ou d'ornements en bronze artistement ciselés. Nous en montrons (figure 72) un spécimen, où la décoration présente une analogie singulière avec les formes ornementales que nous retrouverons mille ans plus tard reproduites dans la période romane.

**105. Aptitudes des Gaulois pour les arts, goût de la parure.** — Il faut traverser une longue suite de siècles (de 1500 à 200 environ avant Jésus-Christ) pour trouver des

traces de civilisation, et les musées possèdent quelques objets remontant à cette époque, qui témoignent d'un art certainement peu avancé, mais auquel on ne saurait refuser ni le goût naturel, ni d'heureuses dispositions. A cette époque, les Gaulois savaient déjà cuire l'argile, travailler les métaux, faire des alliages, plaquer l'argent; les sables de quelques fleuves leur donnaient l'or en paillettes; ils extrayaient l'argent des flancs de leurs montagnes, savaient fabriquer des bijoux élégants où ils enchâssaient le corail et le grenat; ils faisaient même un commerce d'exportation, et les patriciennes des villes italiennes les achetaient à grand prix. Dans quelques-uns de leurs bijoux on trouve des traces d'émaux.

Pauvres ou riches, les Gaulois étaient avi-

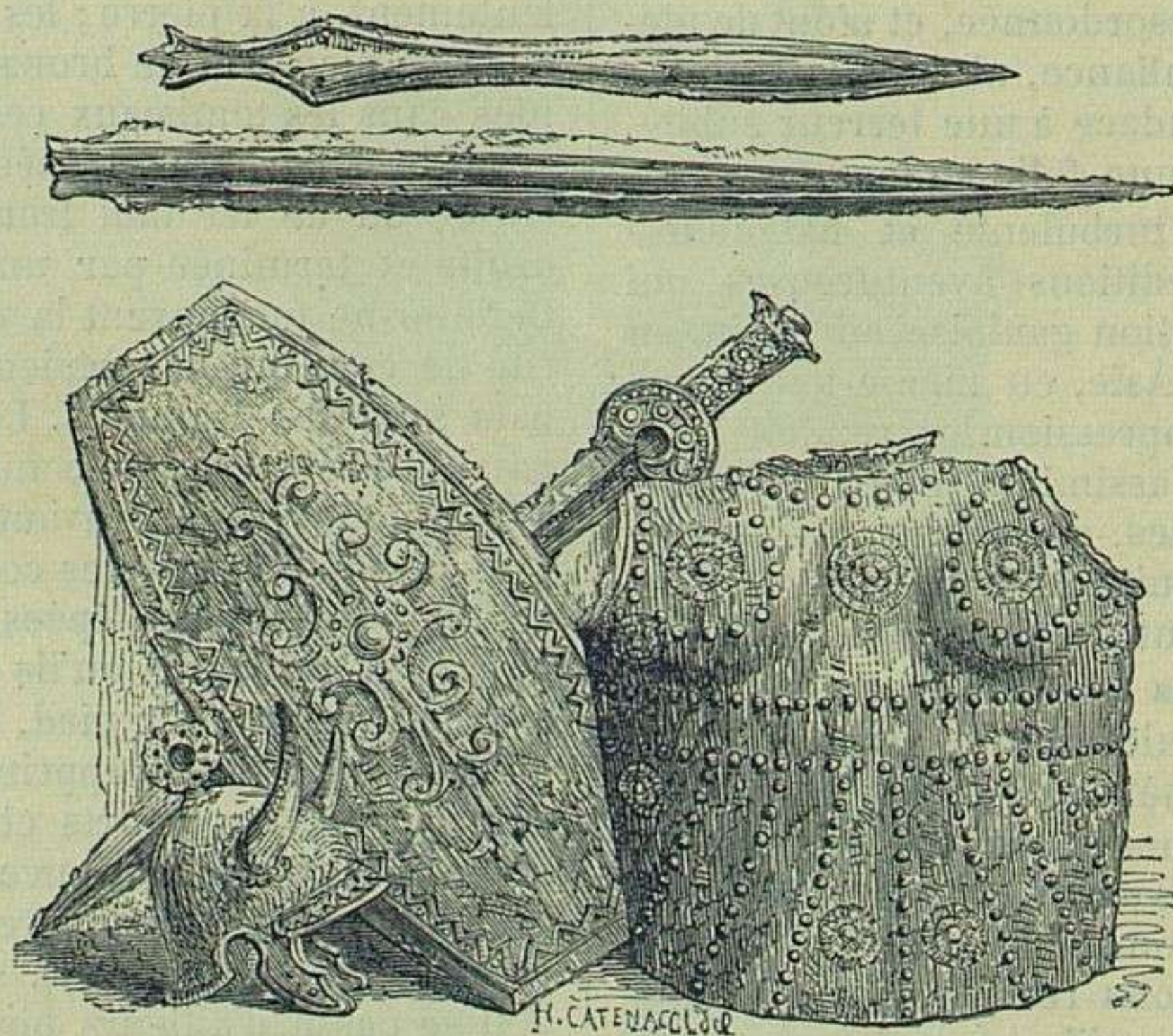


Fig. 71. — Armes gauloises au temps de la conquête romaine.

des de parure, et cette avidité devait développer le goût naturel, et se manifester dans les bijoux dont ils se chargeaient; le plus souvent c'étaient des bracelets en métal qui se plaçaient à l'avant-bras; des colliers portés autour du cou, ou des ceintures en bronze en forme de corde tressée, le tout ciselé, guilloché, les plus luxueux, émaillés (fig. 73 et 74).

Ce goût de la parure, qui existait dans toutes les classes de la population des Gaules, se retrouve naturellement dans les vêtements.

Pantalon large et flottant, quelquefois collant, maintenu à la taille par une torsade en chanvre ou en métal, serré le plus souvent à la cheville par un cordon; blouse de laine (saie) ouverte sur la poitrine, avec ou sans manche, et descendant jusqu'au milieu des cuisses, à longs poils ou à poils ras, suivant la saison, rayée ou quadrillée, ornée de bandes aux couleurs éclatantes, de fleurs, de

figures variées, de broderies d'or ou d'argent; telle était l'ornementation qu'ils prodiguaient sur leurs vêtements, autant du moins que le leur permettait l'état de leur fortune.

« Ainsi que leurs habits, leur chevelure est d'or; on voit briller leurs petites saies rayées; l'or enchâsse leurs cous blancs comme le lait; chacun d'eux fait étinceler dans sa main deux javelots des Alpes, de longs boucliers protègent tout leur corps. » (VIRGILE.)

C'est un poète qui parle ainsi, mais dans sa langue imagée, on sent revivre encore un reste d'épouvante, en même temps qu'une véritable admiration pour cette fière beauté gauloise que les dames romaines ne dédaignèrent pas; car elles lui empruntèrent ses bijoux, qu'elles achetaient à prix d'or, et sa chevelure blonde ou rousse, dont il devint de mode de former, comme de nos jours, des coiffures artificielles.

106. **Colonie grecque dans la Gaule. Fondation de Marseille.** — Nous ne voulons pas rappeler ici les longues et sanglantes luttes à la suite desquelles l'indépendance



Fig. 72. — Bouclier gaulois en bronze.

nationale sombra tout entière, en raison des querelles intestines des populations, des rivalités jalouses des cités, de l'absence de discipline des armées réunies momentanément contre l'envahisseur; nous dirons seulement quelques mots d'un élément étranger qui s'était introduit dans la Gaule.

Vers l'an 600 avant Jésus-Christ, un marchand phocéén, à la recherche d'aventures, abordait sur une plage occupée par la tribu des Ségobriges.

Une légende conte que le chef le reçut avec honneur, et l'invita au repas qu'il donnait en l'honneur des fiançailles de sa fille; elle devait, suivant l'usage, choisir elle-même son

époux parmi les assistants, en lui tendant une coupe; ce fut devant le Phocéén qu'elle s'arrêta, et son père, voyant dans cette coïncidence, un ordre de la Providence, lui donna, avec sa fille, le golfe où il avait jeté l'ancre et les terres qui l'entouraient. Les Phocéens bâtirent la ville qui est aujourd'hui Marseille, autrefois Massilia, et qui s'élevait en amphithéâtre sur le bord de la mer; cité construite à l'image des villes grecques, dont les maisons n'attestaient pas la richesse, mais dont les temples consacrés à Minerve, à Diane d'Éphèse, à Apollon, étaient de beaux édifices

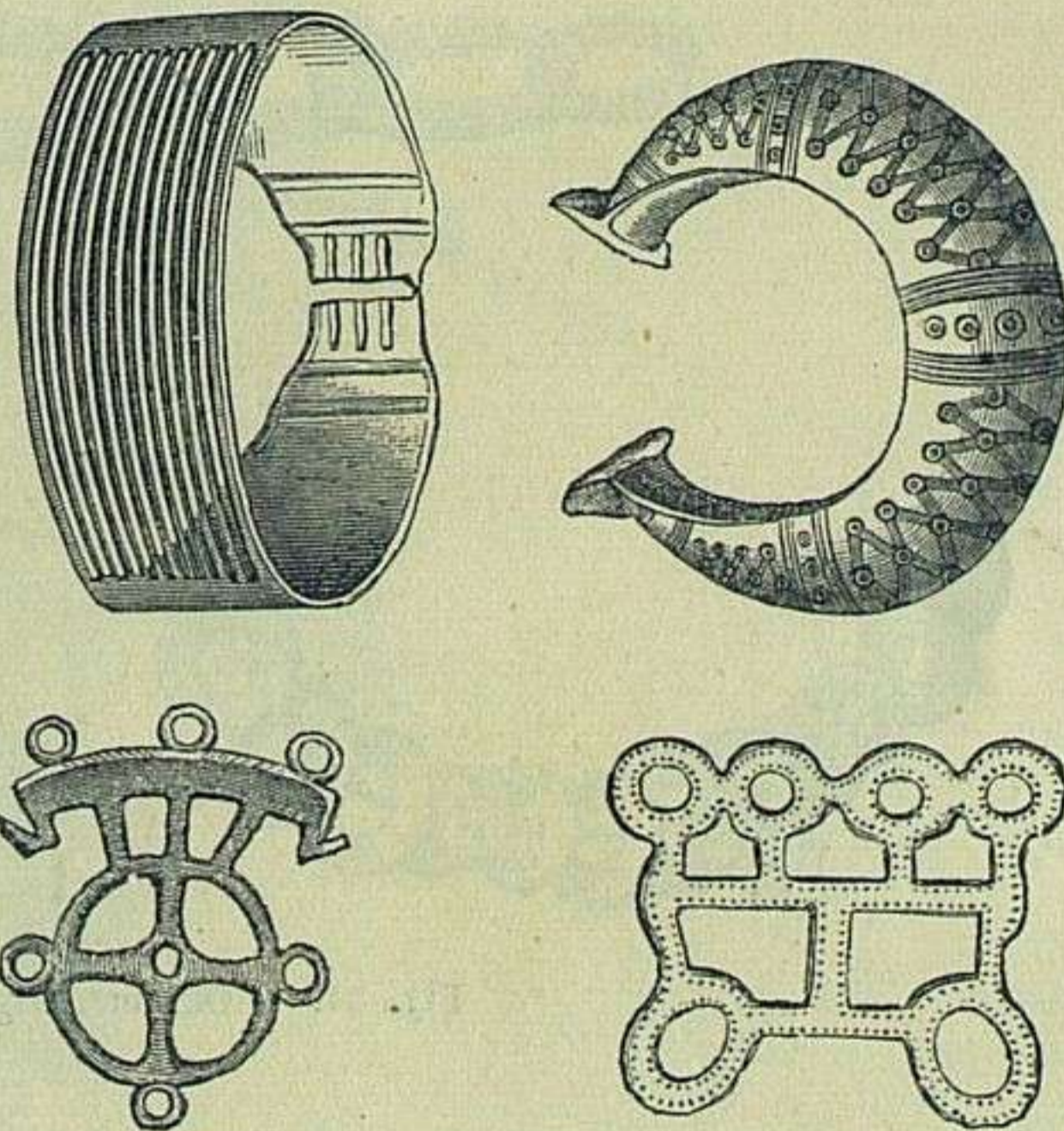


Fig. 73. — Ornaments des Gaulois. — Bagues et agrafes.

ornés de statues. Marseille eut des écoles célèbres, où l'on enseignait l'éloquence chère aux Grecs, comme aux Gaulois, la jurisprudence, la médecine, la philosophie; elle eut des chantiers de constructions, un port, des théâtres; son commerce s'étendait sur tous les rivages de la Méditerranée; elle fut la rivale de Carthage, s'unit aux Romains pour la combattre, et elle en vint à un degré de puissance et de prospérité maritime tel que la seule Alexandrie d'Égypte la dépassait en splendeur.

107. **Premières conquêtes romaines dans le midi de la Gaule.** — Quand ses habitants se trouvèrent trop resserrés dans leur territoire, ils oublièrent l'hospitalité avec laquelle leurs ancêtres avaient été accueillis, et voulurent subjuguier leurs voisins; mais ils ne purent dompter ces tribus qui leur fournissaient d'ailleurs des matelots et des soldats mercenaires. Ils implorèrent l'assistance de Rome dont ils avaient, par intérêt, été les fidèles alliés pendant les guerres puniques. Le sénat romain n'avait pas l'habitude de refuser son concours, partout où il y avait un profit à retirer, et une nouvelle colonie à fonder. Ce fut l'histoire du cheval et du cerf de

la fable. L'armée romaine acheva bientôt la besogne pour laquelle on l'avait appelée; mais elle ne s'en alla pas après; et, laissant aux colons grecs le littoral de la mer, Rome s'attribua l'intérieur des terres. Le proconsul Sextus fonda la ville d'Aix, *Aquæ Sextiæ*. Une fois entrés dans la grande Gaule, la Gaule Transalpine, comme on l'appelait, par opposition à la Gaule Cisalpine située en deçà des Alpes, les conquérants n'en voulurent plus sortir. Vers l'an 120 avant Jésus-Christ, ils étaient installés définitivement, et la province ro-

maine avait pour métropole la ville de Narbonne.

Lorsque les Cimbres et les Teutons se liguerent avec les Helvètes, et, ravageant la Gaule centrale, eurent battu trois armées romaines, Marius, rappelé subitement d'Afrique, arriva, vainquit les barbares, dont plus de cent mille furent égorgés et restèrent sur le champ de bataille, au Champ-pourri, aujourd'hui Pourrières, près d'Aix. La domination romaine devint alors plus pesante. Jules César, qui voulait se signaler par des victoires, et aussi

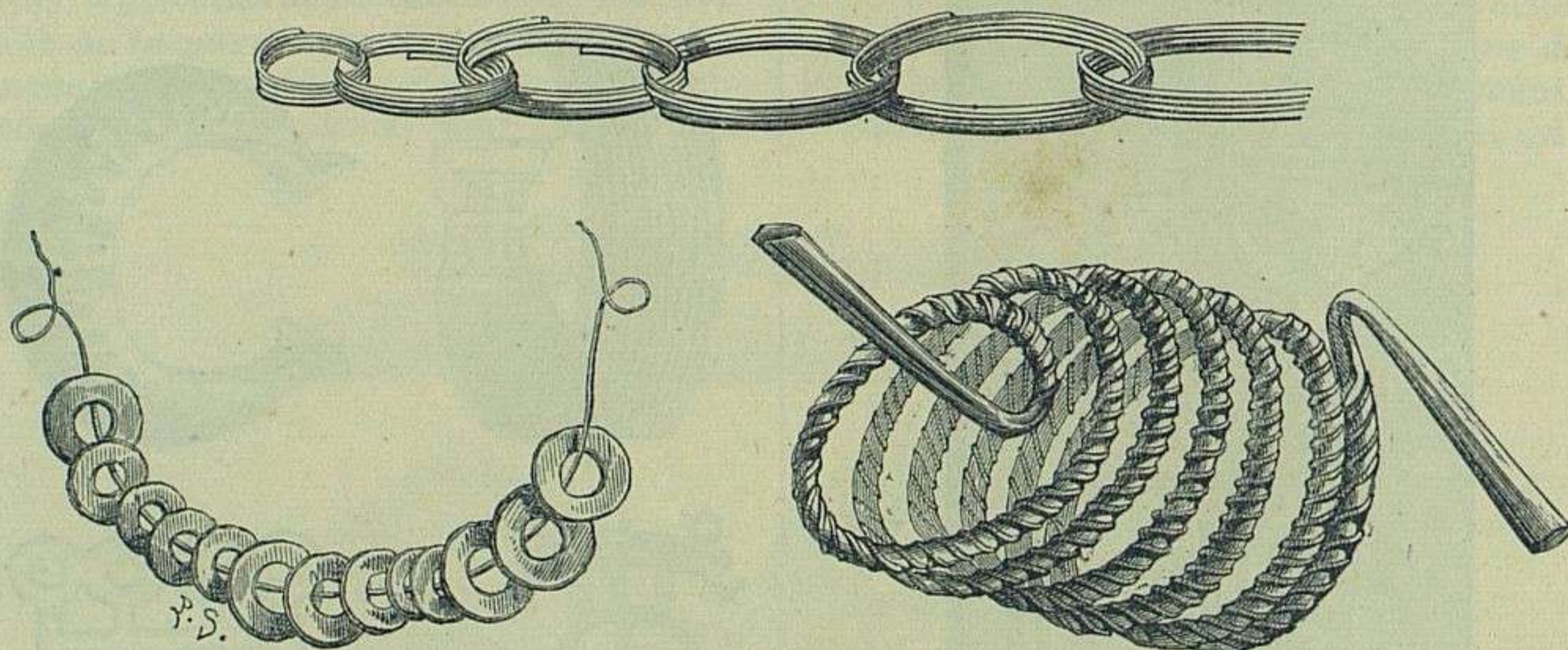


Fig. 74. — Ornaments gaulois. — Colliers et bracelets.

s'emparer d'une partie des trésors de la Gaule, se fit donner (en 58 avant J.-C.), le proconsulat des deux Gaules.

#### 108. Chute de la nationalité gauloise.

— Ici se place la guerre sanglante dont nous parlions plus haut. Les Gaulois étaient vaincus d'avance, parce qu'ils étaient incapables d'union durable, et que les actes de bravoure individuelle ne constituent pas, à proprement parler, une résistance nationale. La ville des Massaliotes, longtemps amie des Romains, succomba la première. Ce fut César qui en fit le siège et s'en rendit maître; il ne détruisit pas les monuments de la petite république grecque; mais il enleva aux habitants ce qu'ils avaient de précieux; et ce ne fut que plus tard, à la chute du monde civilisé, que Massilia vit ses édifices ruinés.

On sait qu'Alesia fut le dernier rempart de la liberté gauloise, à l'époque des conquêtes de César. Oppidum assis sur une colline et défendu par Vercingétorix, Alesia était-il Alaise à douze kilomètres de Salins, ou Alise dans la Côte-d'Or, sur le mont Auxois, au pied duquel s'élève l'antique petite ville d'Alise-Sainte-Reine? La question semble avoir été tranchée en faveur de cette dernière; les débris de toute nature qu'on trouve en fouillant à peu de profondeur le sol du mont Auxois, le souvenir d'une grande catastrophe

perpétué dans le pays par le nom d'une vallée appelée la *vallée des Laumes* ou des larmes, ont fait pencher la balance de ce côté. On sait de plus que, pendant tout le moyen âge, une procession moitié païenne, moitié chrétienne, parcourait chaque année la montagne le jour de la fête de sainte Reine, vierge martyre, qui, suivant quelques auteurs, personnifiait la nation vaincue par César; le mont Auxois semble d'ailleurs une des plus belles fortifications que la nature ait pu ménager d'elle-même à une armée assiégée; la colline domine trois vallées dont elle couvre le passage; des rochers lui font une ceinture; les collines les plus proches sont à plus de deux kilomètres de distance. Vercingétorix avait encore quatre-vingt mille fantassins et dix mille cavaliers. César assiégea la ville et l'armée. Il fit faire deux fossés, puis un troisième dans lequel il jeta une rivière. Vercingétorix attaqua, puis fut attaqué et vaincu, et la Gaule à jamais vaincue avec lui par la force romaine. Quand il se rendit, le vainqueur, évoquant les souvenirs de relations passées qu'il avait été le premier à méconnaître, lui reprocha durement sa conduite patriotique, et donna l'ordre de le charger de chaînes comme un vulgaire malfaiteur; puis, après lui avoir fait attendre six ans son triomphe, il lui fit donner la mort dans sa prison (fig. 75).

Dix-huit siècles se sont passés, avant que le pays qu'il avait essayé de défendre contre la servitude, songeât à élever un monument au noble héros de l'indépendance nationale. Une statue colossale se dresse depuis quelques

années sur l'emplacement de cette lutte héroïque.

Nous nous sommes étendus, peut-être un peu longuement, sur ces luttes terribles entre les conquérants vainqueurs du monde et les



Fig. 75. — Soldat romain au temps de César.

Gaulois, parce qu'il nous semble que c'était un moyen de faire mieux comprendre comment l'architecture, qui n'était pas encore née dans la Gaule, devait se développer plus rapidement qu'elle ne l'eût fait dans des circonstances ordinaires, par suite de l'empreinte dont elle a été marquée par un maître victorieux; elle ne sortit pas comme une plante fécondée naturellement par le sol. Ce qui va fleurir maintenant dans la Gaule, ce sera l'art romain dérivé, comme nous l'avons montré, de l'art grec, qui lui-même avait sa source dans des civilisations antérieures (fig. 76, 77).

Quand un peuple barbare est asservi par un peuple civilisé, le malheur du vaincu veut que son histoire ne soit transmise à la postérité que par les récits intéressés du conquérant.

Tel a été le malheur de la Gaule; mais, si incomplets que soient les documents qui nous restent, et qui d'ailleurs s'augmentent chaque jour, ils suffisent à mettre en lumière le goût naturel de la race gauloise, et les développements auxquels était appelé l'art particulier qui en était l'expression, s'il n'eût été arrêté dans son essor par les luttes des tribus entre elles, et par les guerres sanglantes de la conquête romaine.

109. **Pl. 16 et 17.** — La première planche représente un bracelet et un collier, des poteries ornementées, et un vase en bronze émaillé décoré des ornements de l'époque. Ces ornements sont le plus souvent empruntés à des figures géométriques, forme qui prédomine dans toutes ornementsations rudimentaires. On remarquera cependant que

quelques-unes des courbes ont déjà une recherche d'élégance plus heureuse, où l'on sent l'influence des colonies grecques du midi de la Gaule.

Nous croyons intéressant de donner également un spécimen des monnaies gauloises : les plus anciennes, comme on le voit, ne sont guère que des morceaux de métal portant des ornements analogues aux précédents, et per-

cés de trous qui permettaient de les enfiler dans un cordon; une autre monnaie, frappée au nom de Vercingétorix, nous montre un art plus avancé, mais qui, nous devons le dire, nous semble de fabrication plus romaine que gauloise.

Dans la deuxième, nous avons réuni quelques spécimens très-heureux d'ornementation militaire de l'époque : une épée à moitié

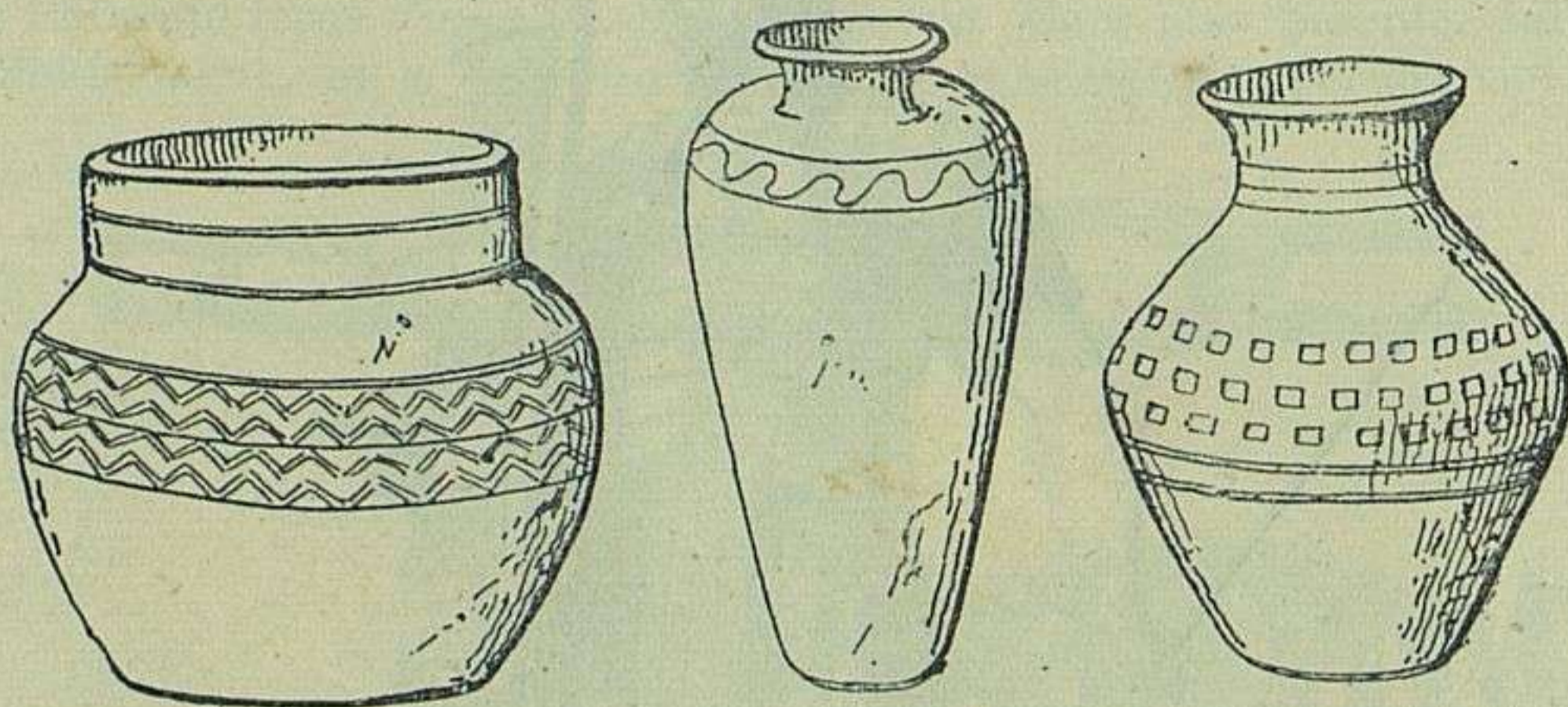


Fig. 76. — Poteries gauloises.

brisée, un fragment de bouclier; à côté, un bouclier circulaire entier, et la figure coulée en bronze du sanglier national qui servait d'enseigne; enfin, dans un trophée romain emprunté à l'arc de triomphe d'Orange, nous montrons groupées sous une forme décora-

tive les armes gauloises dans la dernière période de la Gaule indépendante; au-dessous deux prisonniers gaulois, en costume national, complètent cette sculpture dont les parties inférieures sont malheureusement un peu mutilées.

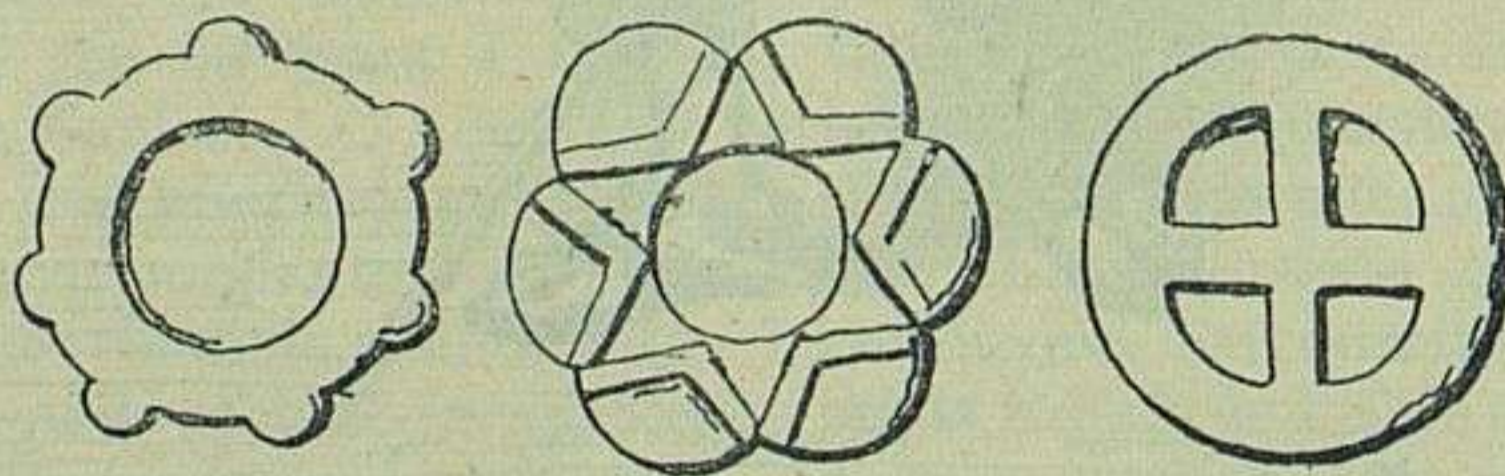
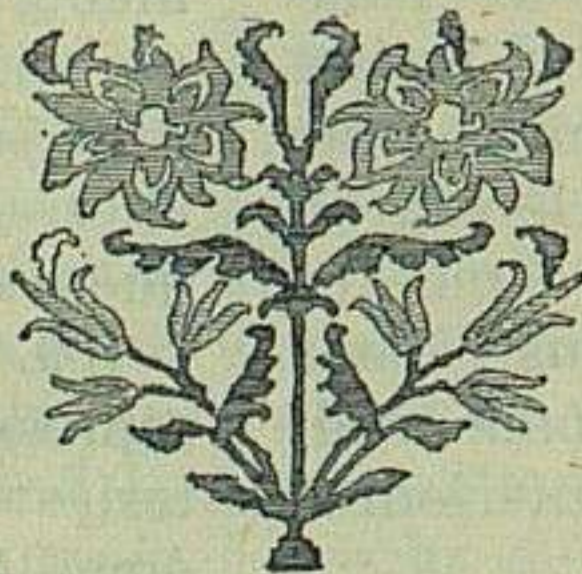


Fig. 77. — Monnaies gauloises les plus anciennes.

Ces deux modèles ne comportent guère qu'une esquisse accentuée par des traits de force et quelques ombres légères destinées

à rendre plus sensible le relief des formes. Ces deux modèles pourront être copiés soit à la mine de plomb, soit au crayon noir.



## CHAPITRE XI

## ÉPOQUE GALLO-ROMAINE.

Effets de la conquête romaine. — Caractère de l'architecture gallo-romaine — Chaussées, ponts et aqueducs. — Transformations des mœurs gauloises. — Arcs de triomphe. — Temples. — Amphithéâtres, arènes. — Thermes, habitations privées, œuvres d'art. — Difficulté de reconnaître la provenance des œuvres gallo-romaines.

110. **Effets de la conquête romaine.** — La Gaule était devenue province romaine; quelques légions disciplinées avaient eu raison de ces trois ou quatre cents tribus disséminées sur le sol gaulois. Ce courage dont elles étaient si fières, ce mépris de la mort, ou plutôt cette aspiration à la mort, qui formaient un des caractères distinctifs du guerrier gaulois, elles les avaient tournés contre elles-mêmes, et, lorsque vint le danger, elles ne surent, les unes ni les autres, oublier leurs querelles égoïstes et leur orgueilleuse présomption.

La conquête mit fin à ces rivalités, à ces menaces perpétuelles suivies de massacres, d'incendie et de servitude; à ce titre elle fut un bienfait: car elle permit à la race gauloise de développer son aptitude merveilleuse à se mêler à toutes les autres, et à s'assimiler sans effort ce qu'elles avaient de supérieur, tout en leur transmettant à elles-mêmes la vitalité qui lui était propre.

D'ailleurs, César sut se faire pardonner son triomphe par une administration paternelle. Après avoir asservi la Gaule avec la puissance romaine, il avait à ménager la Gaule elle-même pour l'employer à l'asservissement de Rome. Aussi, point de confiscations ni de proscriptions; point de ces colonies romaines qui prenaient possession de la moitié des terres, réduisaient en esclavage une partie de la population et dénationalisaient un pays. A peine un faible impôt coloré sous le nom de solde militaire; aussi les Gaulois, ne pouvant user entre eux le trop plein de leur humeur turbulente et batailleuse, entrèrent-ils en foule dans son armée à titre d'auxiliaires; il en forma cette fameuse légion qui fut appelée l'*Alouette*, en souvenir de la vivacité et de la gaieté gauloises, et on la vit bientôt après mettre une sorte de furie à venger sa propre défaite en pillant avec César les cités latines, et les trésors eux-mêmes amassés pour les *tumultes gaulois*.

Au lieu de persécuter tout d'abord le druidisme, qui était cependant un obstacle inces-

sant à la civilisation, Rome eut la sagesse d'associer ses dieux aux dieux gaulois. Vainqueurs et vaincus avaient divinisé la valeur guerrière, la lumière physique et morale, la fraîcheur



Fig. 78. — Gallo-romains du musée lapidaire de Sens.

mystérieuse des bois, les bienfaits du commerce et de l'industrie; on vit bientôt la Gaule se couvrir d'autels et de temples dédiés à Jupiter-Esus, Mars-Camul, Belenus-Apollon, Mercure-Teutatès. Reims possède encore l'autel d'un dieu gaulois accroupi entre Apollon et Mercure, et l'on conserve au musée de Cluny des pierres grossièrement sculptées, trouvées

en 1711 dans le sous-sol de l'église Notre-Dame de Paris, où l'on remarque un mélange singulier d'emblèmes religieux des dieux vainqueurs et des dieux vaincus.

A Lyon, Drusus, beau-fils d'Auguste et son lieutenant en Gaule, faisait construire un splendide monument dédié à Rome et Auguste,

dieux tutélaires de la Gaule ; les statues des soixante cités gauloises entouraient la figure colossale de la patrie, la Gaule ; il fut malheureusement détruit au troisième siècle, dans une invasion de barbares.

**111. Caractères de l'architecture gallo-romaine.** — Les Romains furent grands cons-



Fig. 79. — Costume romain.

tructeurs, et leurs édifices sont marqués d'un caractère de grandeur qui ne peut leur être contesté. Edifices religieux ou civils, arcs de triomphe guerriers, égouts et aqueducs, ponts et routes, thermes, théâtres et amphithéâtres, ils ont presque fait en architecture tout ce que nous réalisons aujourd'hui. Partout ils ont laissé des traces de leur passage, traces ineffaçables, car leurs constructions, bien que le plus souvent faites en matériaux de petit appareil, sont d'une singulière solidité. Partout où Rome imposa la paix par la force, la paix romaine, on vit l'architecture romaine doter les villes de quelques-uns de ses ouvrages. Plusieurs dans notre pays sont encore debout ; nous allons en examiner quelques-uns ; commençons par les chaussées.

**112. Chaussées.** — Les principales voies romaines étaient bordées de ces passages

surélevés que nous connaissons sous le nom de trottoirs ; elles étendaient, à droite et à gauche, un grand nombre de rameaux, qui allaient aboutir aux villes, aux bourgs et même aux villages ; d'énormes sommes y étaient consacrées, car aucun peuple dans l'antiquité — et c'est là ce qui témoigne de son esprit positif, — ne s'est préoccupé davantage de la construction et de l'entretien de ces voies. Telles qu'elles étaient, et malgré la solidité avec laquelle on les établissait, elles devaient avoir besoin d'assez fréquentes réparations, et, dans les derniers temps de l'empire, le fisc fut impuissant à subvenir à ces réparations. Plus tard, la reine Brunehaut passe pour en avoir fait remettre plusieurs en état, et le peuple, oublieux de ceux qui les avaient construites, a désigné, en certaines provinces, ces voies romaines sous le nom de chaussées de Brunehaut.



113. **Ponts et aqueducs.** — A côté de ces voies romaines viennent très-naturellement se placer les aqueducs et les ponts qui en étaient les compléments.

Les Romains y ont excellé. Fréjus (Forum Julii) Luynes, Saintes, Jouy, dans la Moselle, Vienne (en Dauphiné), Nîmes, Arcueil, tout près de Paris, peuvent en porter le témoignage, sans compter tout ce qui a disparu. L'aqueduc d'Oullens, sur la rive droite du Rhône, ame-

nait à l'ancien Lugdunum (Lyon), d'une distance de quatre-vingts kilomètres, les eaux du mont Pilate.

Le pont du Gard (fig. 80), qui existe encore, est resté l'un des plus célèbres, et il est certes à la hauteur de sa réputation. Il est à quelques lieues seulement de Nîmes, dans un endroit solitaire, entre deux montagnes; il relie les deux rives du Gardon; c'est à la fois un pont et un aqueduc. Trois rangs d'arcades

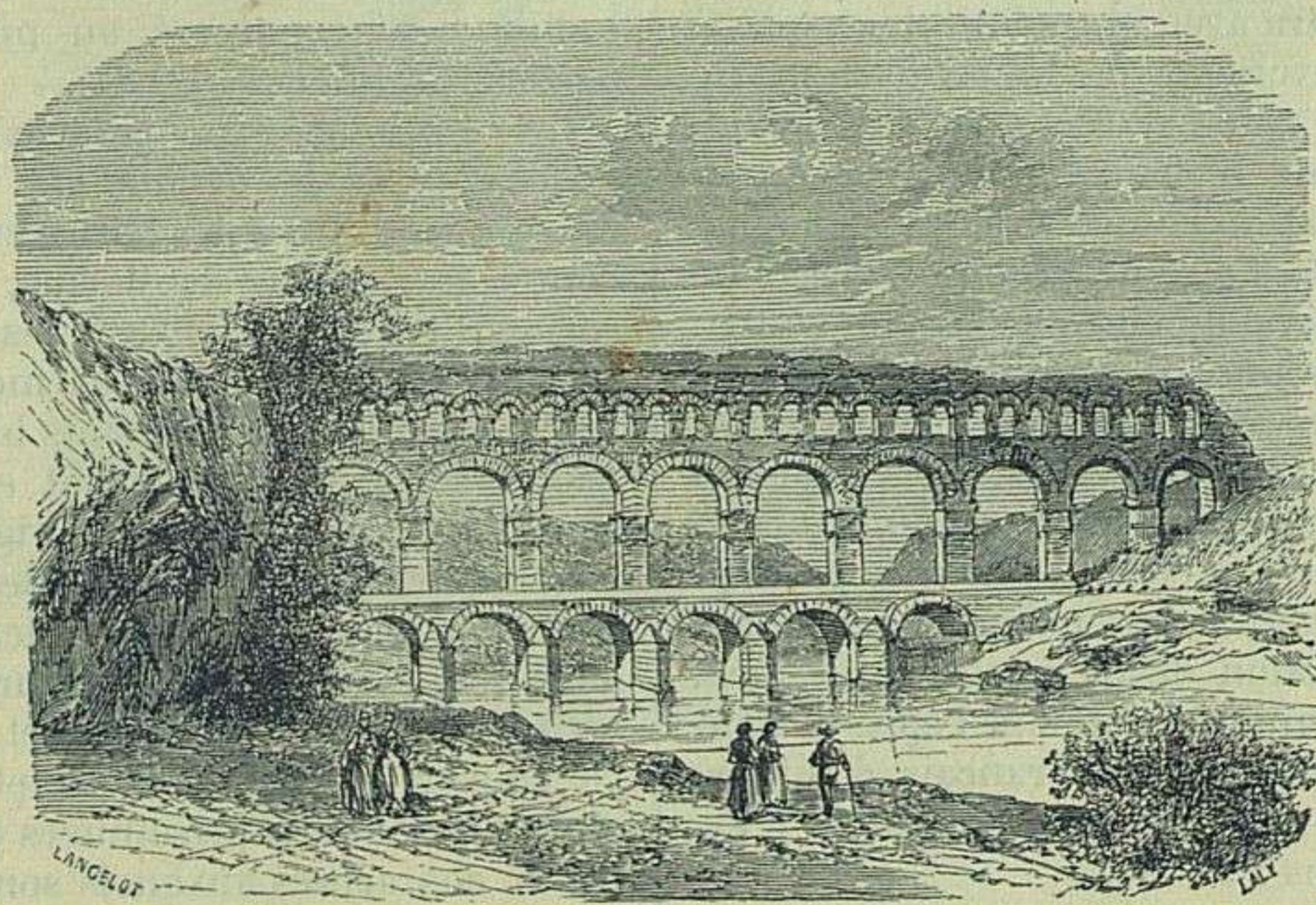


Fig. 80. — Pont du Gard.

s'y superposent, arcades de dimensions différentes; celles d'en haut, qui mesurent ensemble deux cent soixante-douze mètres de long, étant beaucoup moins élevées que les autres, quoique leur hauteur soit encore de neuf mètres. D'ailleurs point d'ornement, si ce n'est quelques bossages grossiers qui revêtent les piles formées elles-mêmes de blocs énormes, dont les joints sont faits avec le plus grand soin, mais dont les parements sont à peine dégrossis. Cette architecture, d'une grandeur imposante et d'une grave simplicité, appartient à la belle époque romaine. On attribue le pont du Gard au gendre d'Auguste, Agrippa, qui avait à Rome la surintendance des eaux et qui vint à Nîmes vers l'an 19.

Nous avons parlé des ruines d'Arcueil; comme elles sont tout près de Paris, elles sont peut-être connues d'un plus grand nombre de nos lecteurs. L'aqueduc amenait les eaux de Rungis jusqu'au palais des Thermes, et suivait sous terre la rive gauche du vallon de la Bièvre qu'elle traversait, avant d'entrer dans la ville des Parisiens, Lutetia Parisiorum. Cet aqueduc détruit presque en entier par les Normands, fut abandonné pendant près de huit siècles et reconstruit partiellement par Marie de Médicis qui voulait en amener les eaux à son palais du Luxembourg.

Un autre beau pont romain, à Saint-Chamas (Bouches-du-Rhône), qu'on attribue à l'époque d'Auguste, et que décorent, à chacune de ses extrémités, deux charmants arcs de triomphe, met encore aujourd'hui en communication les deux rives de la petite rivière de Touloubre. Un autre, celui de Sommières (Gard), traverse encore la Vidourle. Il se compose de huit arches; il en comptait dix-sept à l'époque de sa construction qu'on fait remonter à l'époque de Tibère.

114. **Transformation des mœurs gauloises.** — Le vaincu s'était soumis à la seule puissance invoquée et reconnue par les barbares, la force; mais, quand aux luttes de la conquête eut succédé une période de calme, de tranquillité et d'administration bienveillante, la Gaule en apprécia bientôt les avantages. Ces travaux de chemins publics et de distribution des eaux ne tardèrent pas à exercer une influence marquée sur les habitudes des Gaulois. Le vaincu se réconcilia peu à peu avec le vainqueur, et ces populations si remuantes, toujours prêtes à batailler et à guerroyer entre elles, gagnèrent, en somme, plus qu'elles ne perdirent à leur repos forcé; elles abandonnèrent successivement leurs demeures au bord des forêts, ou dans les forêts elles-mêmes qui tombèrent sous la hache. Les défrichements furent percés de routes, et

la civilisation, l'échange, le commerce enfin suivirent. Ces villes gallo-romaines, celles du Midi surtout, qui furent en contact avec deux races supérieures à divers titres, les Grecs et les Romains, prirent à la fois à l'art romain et à l'art grec. Non-seulement l'architecture y eut droit de cité, mais aussi la sculpture. Ces belles statues qu'on a retrouvées dans quelques-unes des ruines, la Vénus d'Arles, le Jupiter d'Aix, en témoignent amplement.

La Gaule entra avec une admirable rapidité dans le mouvement de la civilisation romaine, et, son génie actif et novateur aidant, on vit, en moins de deux siècles, s'accomplir une transformation complète dans ses mœurs et ses habitudes. Le riche Gaulois, qui recherchait le titre envié de citoyen romain, quittait peu à peu son vêtement national pour prendre celui du vainqueur (fig. 78 et 79); des écoles d'éloquence étaient ouvertes, et l'on citait celles de Lyon, Autun, Bordeaux; la Gaule ne faisait d'ailleurs en cela que donner carrière à l'un de ses penchants naturels; car, avant la conquête, Caton disait qu'elle avait deux passions : « Manier fortement l'épée et finement la parole. » — Les Français d'aujourd'hui différent-ils beaucoup des Gaulois d'il y a deux mille ans ?

Les populations avaient renoncé à leurs huttes sauvages; elles s'étaient groupées dans des villes ou villages dont quelques-uns étaient riches et prospères; le luxe et les raffinements de la civilisation y pénétrèrent peu à peu; l'élément romain, en pénétrant au sein de la race conquise, y apporta ses idées, ses habitudes et ses goûts.

**115. Arcs de triomphe.** — Sous cette influence, les cités gallo-romaines se transformèrent rapidement; on les orna de temples splendides, de portiques, de fontaines, de statues rappelant le souvenir des dieux ou des grands citoyens; pour accéder à la ville, des chaussées construites avec un tel luxe de soin et de solidité que quelques-unes subsistent encore, et qu'on en trouve au moins des vestiges dans presque toutes les parties de la France. A l'entrée des villes, des arcs de triomphe chargés d'ornements de toutes sortes, et qui, à ce titre, méritent une mention particulière; il devait en exister beaucoup, car, malgré les ravages du temps et la main plus destructive des hommes, il nous en reste encore huit plus ou moins bien conservés. Comme ils étaient destinés à perpétuer le souvenir d'une bataille, on les décorait de trophées, de figures de captifs, ainsi que nous l'avons vu précédemment (V. la planche 17), de bustes, de guirlandes de fleurs et de fruits, de rinceaux, de renommées, le tout rehaussé d'ornements en bronze.

Le plus magnifique entre tous est celui

d'Orange; c'est un édifice carré, d'ordonnance corinthienne, de vingt mètres de hauteur et percé de trois arcades, celle du milieu plus élevée que les autres. On en doit la conservation à une singulière circonstance: Raymond des Baux, prince d'Orange au treizième siècle, le transforma en forteresse pour la défense de la ville, le noya dans une épaisse muraille, et le surmonta d'une tour après avoir creusé des salles à l'intérieur. Quand on le dégagea, longtemps après, on le trouva partiellement mutilé, mais conservé au moins dans ses parties essentielles (fig. 81).

Ce monument passe pour avoir été élevé à l'occasion de la défaite des Teutons près d'Aix, quand le flot des barbares vint se briser contre les légions de Marius, qui en fit un carnage tel que, plus tard, les Marseillais se servirent des os de tous ces morts comme de pierre à bâtir. Les ossements blanchis dont la plaine resta couverte furent employés à enclore les champs plantés de vignes.

Les arcs de Carpentras et de Reims paraissent de la même époque. Ce dernier est ruiné dans toute la partie supérieure. Il offre une arcade unique d'un grand effet, et l'architecte l'a couvert d'ornements sculptés, parmi lesquels figurent des prisonniers des deux sexes liés à des arbres auxquels sont attachés des trophées.

**116. Temples.** — A l'intérieur des villes, on éleva des temples aux dieux, aux souverains ou à leurs parents; ils ont disparu peu à peu; mais il existait encore au dix-septième siècle, sur la butte Montmartre à Paris, les ruines d'un temple gallo-romain. Louis XIV, *ce protecteur éclairé des arts*, pour fournir des matériaux aux fortifications du Château-Trompette, à Bordeaux, faisait abattre dix-huit colonnes, qui restaient encore debout, d'un temple élevé aux dieux tutélaires de la cité. Quelques villes plus heureuses ont échappé à ces mesures d'économie administrative, et Nîmes possède un temple qui est peut-être le spécimen le mieux conservé de toute l'architecture romaine: il fut édifié sous Auguste, dédié à ses petits-fils, et porte le nom de *Maison Carrée*. La ville a eu l'heureuse idée d'en faire un musée, ce qui, espérons-le, le préservera de voir jamais mettre à exécution l'idée de Colbert et de Napoléon, de le démolir pierre à pierre pour le faire transporter à Versailles ou à Paris (fig. 82). Comme tous les monuments empruntés au style corinthien, l'ornementation en est somptueuse, et comporte peut-être une surcharge de détails; mais c'est le type le plus complet que nous possédions en France de cette architecture gréco-romaine qui a exercé, et qui exerce encore, une influence si profonde sur toute notre architecture.

C'est un temple antique élevé sur un sou-

bassement ; on y accède par un certain nombre de marches placées sur la façade seule de l'édifice ; il était entouré d'une enceinte sacrée aujourd'hui ruinée et renversée. Par

bonheur, le temple lui-même avec son portique de riches colonnes, et son fronton porté par un entablement magnifique, est resté intact.



Fig. 81. — Arc de triomphe d'Orange.

La ville de Vienne en Dauphiné possède un petit temple connu sous le nom de temple d'Auguste et de Livie ; il rappelle avec beau-

coup moins de magnificence la *Maison Carrée* de Nîmes.

117. **Amphithéâtres. — Arènes. — La**

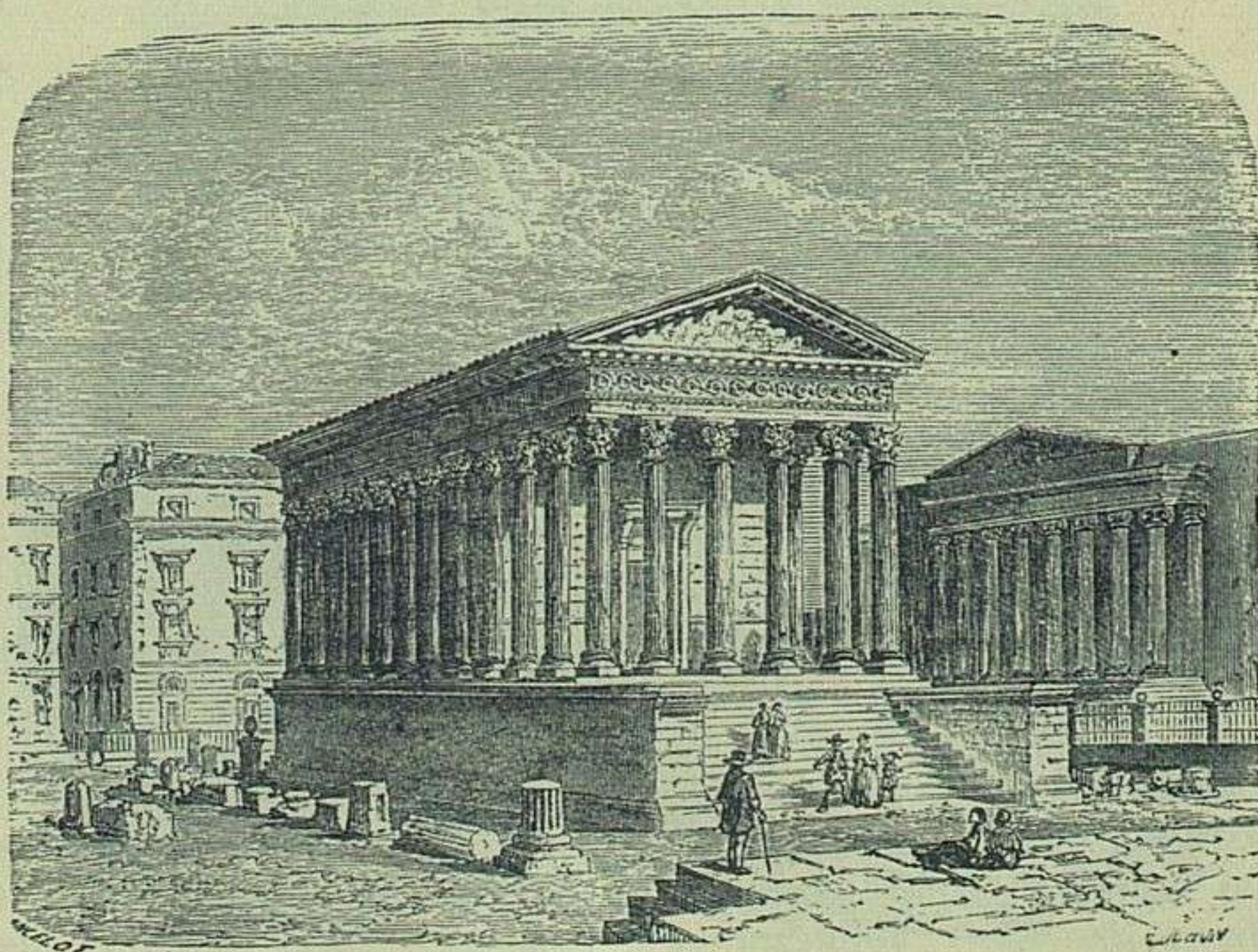


Fig. 82. — Maison carrée de Nîmes.

Gaule, en se mêlant à l'élément romain, ne se bornait malheureusement pas à adopter les lois, la langue, les arts de Rome, en construisant de magnifiques monuments d'utilité publique, des ponts en pierre qui continuaient les voies romaines à travers les fleuves, des

aqueducs comme le pont du Gard, que la riche et voluptueuse cité de Nîmes avait fait construire pour amener jusqu'à elle, à travers dix lieues de montagnes et de vallées, les eaux fraîches des Cévennes, et qui s'élevait en certains points à une hauteur de cinquante

mètres au-dessus du sol. La population gallo-romaine, et particulièrement celle du midi de la Gaule, empruntait aussi à la vie romaine la brutalité de ses jeux et de ses spectacles ; elle faisait construire à frais immenses ces cirques, arè-

nes ou amphithéâtres, dans lesquels vingt mille spectateurs, patriciens, matrones et jeunes filles, artisans et esclaves, pouvaient à l'aise, à l'abri du soleil, savourer la jouissance de tueries féroces et sans merci.

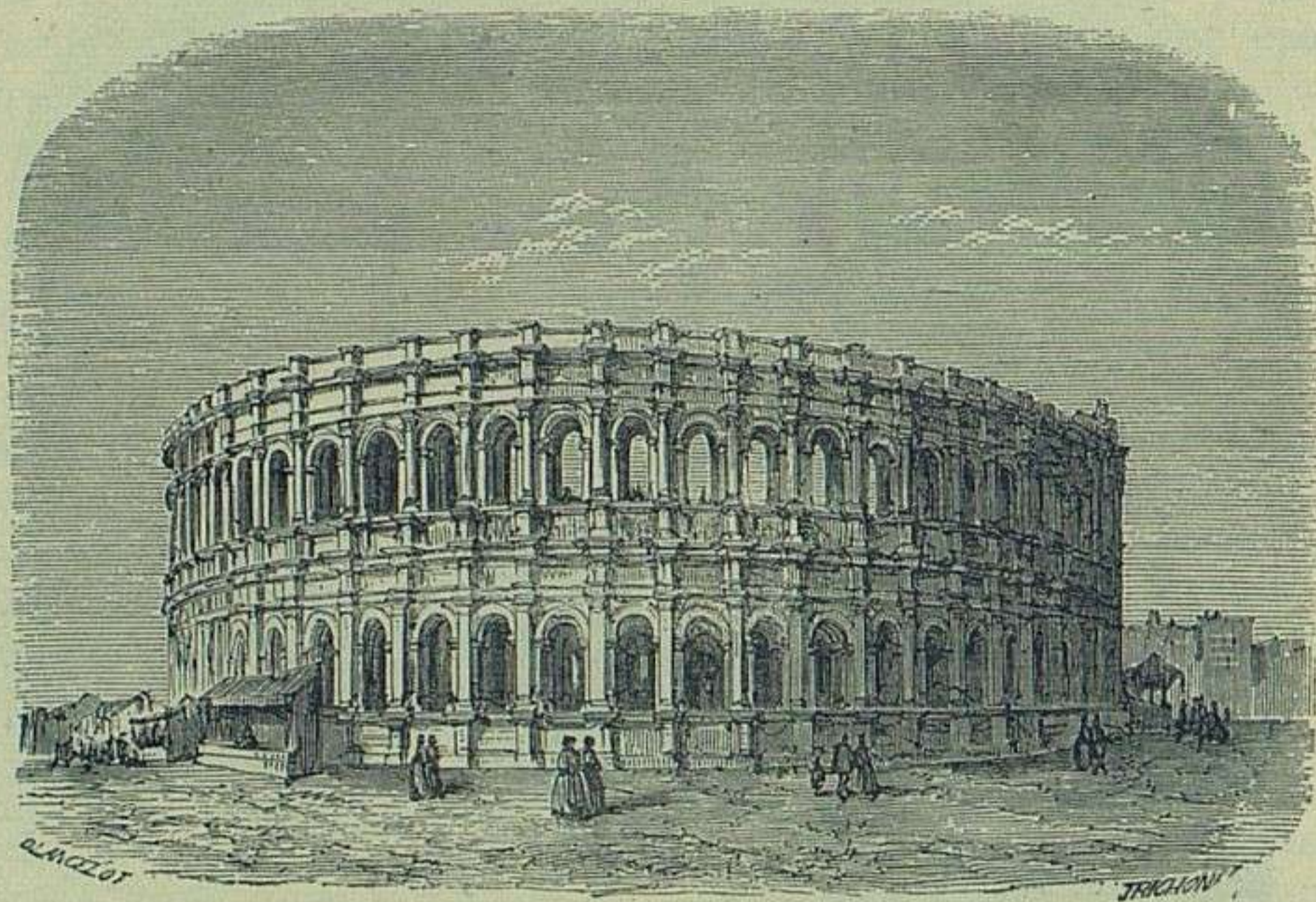


Fig. 83. — Les arènes de Nîmes. — Vue extérieure.

Ces jouissances sauvages, contre lesquelles protestèrent toujours les Grecs en disant « qu'avant de construire des amphithéâtres, il fallait abattre l'autel de la Pitié, » devaient avoir pénétré bien profondément dans les

mœurs, car on en trouve des ruines, ou tout au moins des traces, dans cinquante-quatre localités de la Gaule ; le plus célèbre et le mieux conservé est celui de Nîmes, que nous montrons ici.

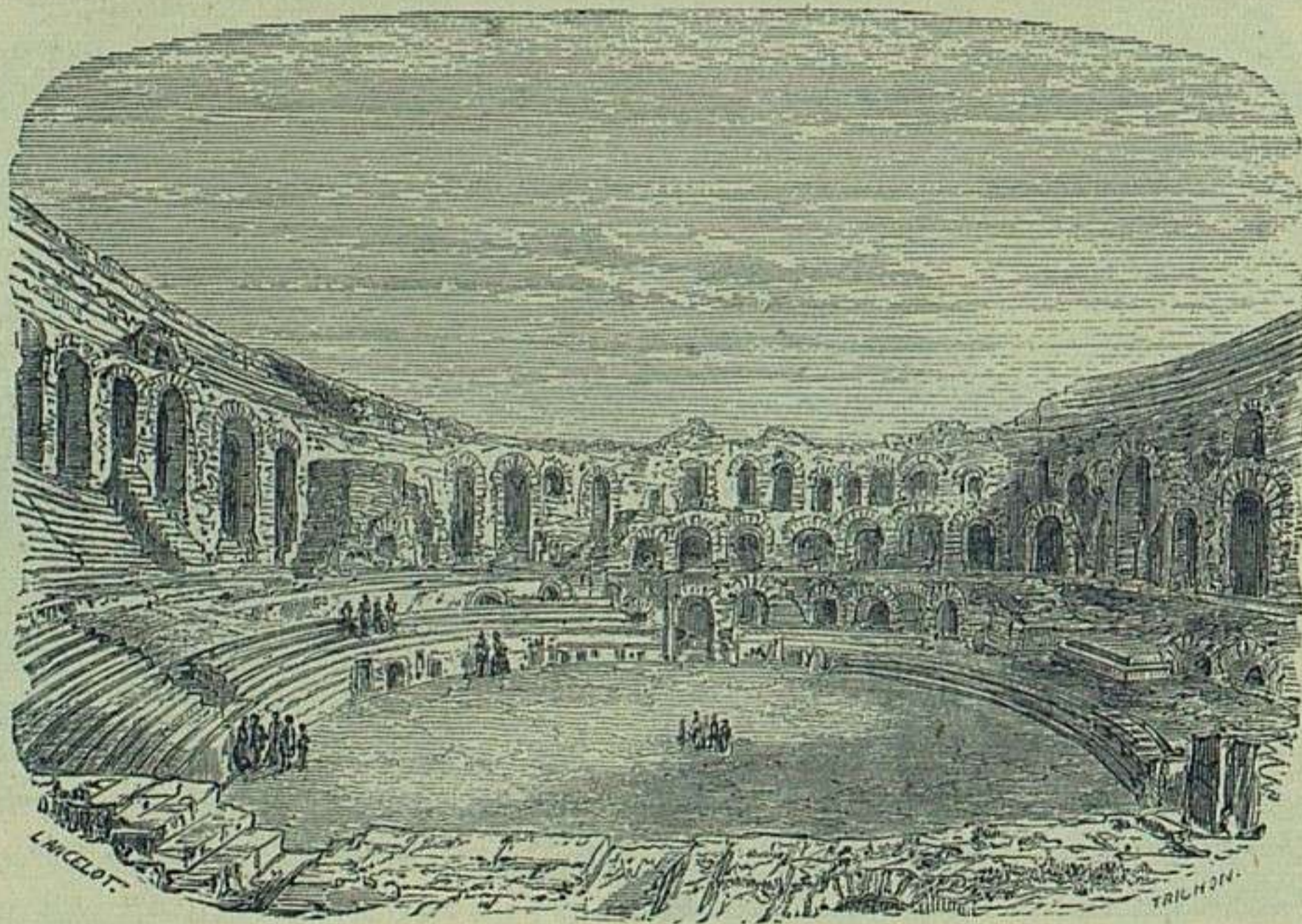


Fig. 84. — Amphithéâtre d'Arles. — Vue intérieure.

Les arènes de Nîmes sont situées au midi de la ville et non loin de l'ancienne enceinte. On les croit contemporaines du Colisée dont elles rappellent la disposition, avec moins de richesse. Elles pouvaient, au besoin, se transformer en naumachie. L'extérieur bien con-

servé n'a qu'une hauteur moyenne. Deux rangs seulement de portiques, à arcades superposées, forment une décoration en un style composite qui se rapproche du dorique ou du toscan, et d'un aspect simple sans nudité. L'intérieur était divisé en quatre précincts

ou classes, ayant chacune leurs accès et leurs issues particulières. Il y avait trente-cinq gradins, et vingt mille spectateurs y pouvaient trouver place. Elles ne présentent plus guère à l'intérieur qu'un amas de ruines pittoresques (fig. 83).

Nous pouvons citer encore à Arles : l'amphithéâtre le plus vaste de ceux que l'on possède en France (fig. 84) ; son théâtre dont quelques fragments sont bien conservés ; Lillebonne, Vienne, Fréjus, Saintes,

Reims, Angers, Périgueux, Limoges, Lyon, Bordeaux, avaient leurs amphithéâtres. Plusieurs, hâtons-nous de le dire, n'offrent plus guère que des vestiges à peine reconnaissables. Paris même possédait, dit-on, son amphithéâtre, à la place connue, au temps de Philippe Auguste, sous le nom de Clos des Arènes, près de la porte Saint-Marcel et hors de l'enceinte de la ville. La configuration des lieux, les terrasses environnant ces sortes de cirques naturels, quelquefois les noms corrompus des



Fig. 85. — L'Hercule, reproduction d'une terre cuite du Louvre.

localités, ont aidé à retrouver les traces et les débris de ces anciens édifices.

Tous ces monuments d'utilité publique étaient construits sur l'un des modes d'architecture que nous avons indiqués ; quelquefois les ordres étaient superposés l'un sur l'autre ; mais leur principale beauté consistait dans la grandeur imposante des masses et des lignes, bien plutôt que dans le détail de l'ornementation.

**118. Thermes et habitations privées. — Œuvres d'art.** — La vie de famille étant à peu près inconnue aux Romains, ils passaient leur temps sur les places publiques, sous les colonnades des temples, aux thermes, établissements bâtis à peu près sur le plan des

gymnases grecs, mais dans de bien autres proportions de grandeur et de luxe. On y trouvait, en outre, de vastes bassins publics et des bassins particuliers, des salles de conversation, des bibliothèques, des portiques pour la promenade, de grands ombrages pour les jeux, la gymnastique, enfin tout ce qui pouvait procurer les jouissances du corps et de l'esprit, que les anciens ne séparaient pas.

Les architectes romains y jetaient à profusion toutes les richesses de l'ornementation antique ; magnifiques pavés en mosaïque dont quelques-uns subsistent encore, plafonds peints et sculptés, fresques sur les murs, bas-reliefs, statues, bronzes ciselés. C'est dans les thermes de Rome qu'on a trouvé les plus

splendides chefs-d'œuvre de la statuaire antique, le Laocoon, l'Hercule, le groupe de Dircé, les deux Gladiateurs, etc. On trouve des restes plus ou moins conservés de ces monuments à Nîmes, à Fréjus, à Nérès, à Vichy, à Aix, à Saintes, à Jurançon, à Paris; ce dernier, annexé à l'hôtel des abbés de Cluny, forme un musée d'antiquités qui est connu sans doute d'un grand nombre de nos lecteurs.

Comme on le voit, la civilisation moderne n'a rien qui ressemble, même de bien loin, à ces établissements où le riche Gallo-Romain passait une partie de sa vie inoccupée. Par contre, quelques autres détails de la vie des riches patriciens semblent empruntés à l'existence moderne. Un poète des derniers temps de l'occupation romaine nous a laissé quelques pages mélancoliques, où il se rappelle avec tristesse les souvenirs de son heureuse jeunesse (1) :

« Mon plaisir, était d'avoir un beau cheval couvert d'un harnais brillant, un écuyer de grande taille, un chien rapide, un bel épervier; il fallait que l'on me fît venir de Rome le ballon doré qui volait dans mes jeux, que mes habits fussent élégants, parfumés et souvent neufs. Posséder une maison vaste et somptueuse, disposer d'esclaves nombreux et jeunes, d'artistes et d'ouvriers habiles, jouir d'une table bien garnie, d'un riche mobilier, d'une argenterie où la valeur du travail l'emportait sur le poids, de beaux chevaux et de bons équipages, c'était, dit-il, toute son ambition, et il avait tout cela. »

Il ne le garda pas toujours et la mort le sépara de toutes ses affections; les barbares pillèrent son patrimoine, l'en chassèrent et s'y installèrent à sa place. Il fut très-heureux de garder un petit champ qu'il cultiva lui-même pour assurer son existence.

Le luxe des habitations gallo-romaines était en harmonie avec les monuments de la cité. La maison d'hiver était chauffée par des tuyaux en poterie remplis de vapeur ou d'eau chaude. La maison d'été était assise au milieu de frais ombrages, et renfermait, comme la première, toutes les douceurs de la vie. L'ornementation générale était d'ailleurs empruntée à l'architecture étrusque ou romaine, qui n'est elle-même qu'une imitation somptueuse de l'architecture grecque; nous y retrouvons les colonnades et les portiques avec les sculptures qui les décoraient; pour faire disparaître la nudité des murs, des fresques et des bas-reliefs (fig. 85), des ornements peints soit à l'eau, soit plus solidement, avec un mélange de couleurs, d'eau et de cire, comme celles qu'on découvre chaque jour dans les fouilles de Pompéi. Pour orner les appartements, des statues, des vases, des meubles en bronze, en

Pierre, en marbre, en terre cuite, peinte et vernissée, de toutes formes, mais où prédominaient presque exclusivement les couleurs noire et rouge, comme nous l'avons vu dans les poteries étrusques. Ajoutons enfin les dorures et ciselures de Reims et d'Arles, les étoffes de Narbonne et de Toulouse, qu'on drapait artistement pour garantir les portiques des ardeurs du soleil, enfin tous ces ustensiles en métal précieux, ces bijoux ciselés, ces bijoux, ces camées, ces belles monnaies qui enrichissent maintenant nos musées, et l'on comprendra à quelle hauteur était parvenus l'art gallo-romain et la richesse de l'ornementation des grandes habitations.

Nous avons vu, dans un chapitre précédent (VIII), le luxe que les empereurs et les riches patriciens romains déployaient dans l'argenterie dont ils se servaient pour orner leurs somptueuses demeures ou pour leur usage personnel; bien que les exigences du fisc dans la dernière période de l'administration romaine, les invasions barbares, et toutes les calamités qui se succédèrent pendant plusieurs siècles, dans la Gaule asservie à la domination romaine, aient fait disparaître toutes les œuvres d'art en métal précieux, des hasards heureux ont fait retrouver quelques pièces d'une haute valeur, et parmi elles il faut citer en première ligne une magnifique collection d'objets découverts dans un champ près de Bernay (département de l'Eure); un pauvre cultivateur en labourant la terre trouvait enfoui à une faible profondeur un trésor tout entier. C'étaient des statuettes, des vases, des plats, des ustensiles de toute sorte, le tout en argent repoussé au marteau, et parmi ces œuvres dont quelques-unes sont d'une admirable exécution, une œnochoé que nous reproduisons ici: Achille pleurant sur le corps de Patrocle (fig. 86).

A Rennes, au commencement du siècle, une autre fouille avait mis à nu une magnifique patère d'or; on la conserve aujourd'hui au cabinet des antiques de la Bibliothèque nationale.

**119. Difficulté de reconnaître exactement la provenance des œuvres gallo-romaines.** — Quelle est l'origine de ces œuvres? c'est ce qu'il est absolument impossible de déterminer; les unes sont signées de noms romains, d'autres de noms gaulois; la plupart ne portent aucune signature; peut-être y en a-t-il qui aient été ciselées par des Grecs.

L'influence grecque, nous l'avons vu, s'était déjà fait sentir, particulièrement dans le midi de la Gaule, lorsque s'implanta la domination romaine. Cette domination dura quatre siècles environ, avec des périodes diverses de paix et de tranquillité; mais aussi de révoltes, de troubles et d'invasions. L'élément romain, mêlé, dans une proportion qu'il est presque

1. Bordier et Charton, *Histoire de France*.

impossible de déterminer actuellement, à l'élément grec, pénétra lentement mais très-avant dans le monde gaulois ; les mœurs, les coutumes, la langue même se transformèrent peu à peu ; l'art gaulois, encore dans l'enfance, tout d'inspiration et de sentiment, devait être

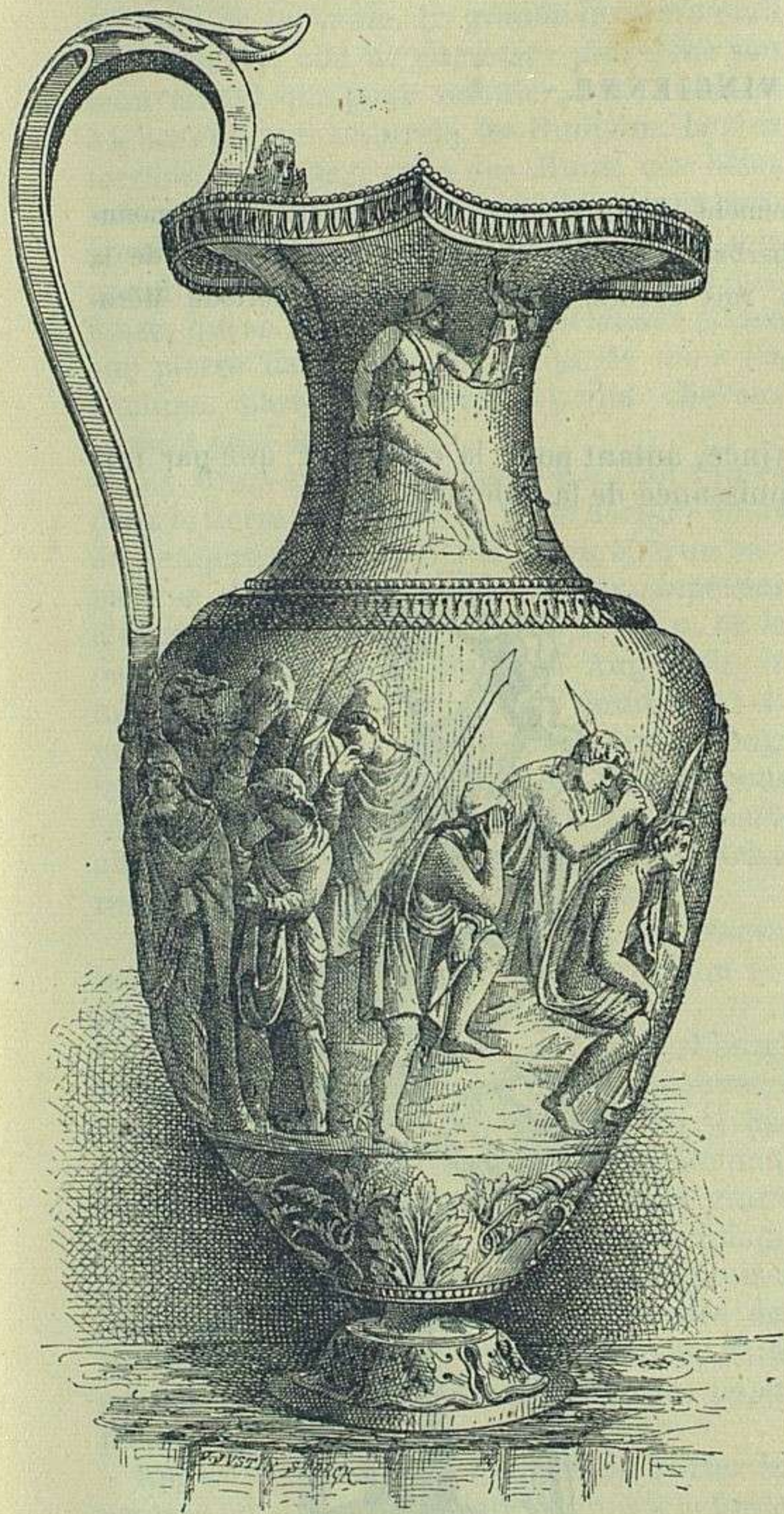


Fig. 86. — Oenochoé de Bernay.

absorbé, et il le fut, par l'art romain qui était alors dans tout l'éclat de sa force et de sa grandeur.

Aussi, sauf certaines œuvres dont le caractère primitif est bien déterminé, il est souvent difficile d'assigner une origine précise

aux documents que les fouilles ont fait découvrir ; elles peuvent être découvertes dans un sol gaulois, et avoir été exécutées par des artistes romains ; mais elles peuvent aussi avoir été exécutées par des artistes gaulois formés aux écoles qui s'étaient ouvertes dans les cités telles que Marseille, Nîmes, Arles, Bordeaux, Saintes, Autun, Reims, et tant d'autres que les écrivains citent avec éloge.

Aussi les désigne-t-on sous le nom générale d'ouvrages gallo-romains, et nous y retrouvons mélangés, en proportions très-diverses, les caractères propres aux œuvres de la Gaule, de l'Italie et même de la Grèce.

120. **Pl. 18, 19, 20, 21.** — Les ornements des planches 18 et 19 sont empruntés à la Maison Carrée de Nîmes, qui est d'ordonnance corinthienne, comme la plupart des monuments gallo-romains. Nous avons dessiné un groupe de feuilles d'acanthé, un modillon vu de face et de profil, et diverses moulures richement ornées.

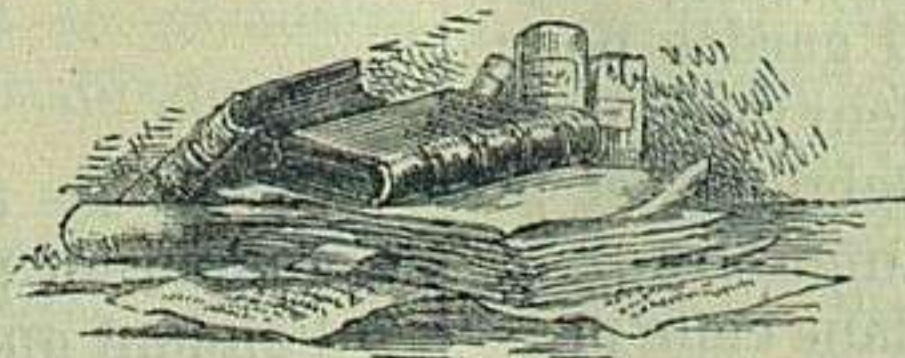
La planche 20 est un modèle destiné à donner la pratique du crayonnage.

C'est la reproduction d'un motif de décoration, l'ove, qui appartient à la fois à l'ordre ionique et à l'ordre corinthien. Les Grecs l'employèrent dans sa forme pure et les Romains, le trouvant trop nu, le surchargèrent souvent de complications d'un goût au moins douteux ; car la forme disparaît en grande partie sous la profusion de feuillages et d'arabesques qui le couvrent.

Le motif se répète symétriquement, et l'esquisse d'une partie pourra servir à la partie suivante ; les ombres sont obtenues par une première teinte unie, qui est ensuite complétée par des traits parallèles ou hachures simples exécutées avec un crayon fortement émoussé sur le papier qui sert de sous-main.

Dans le dernier modèle, nous avons dessiné un beau vase en marbre orné d'arabesques en fin relief, d'oves et de feuilles d'acanthé ; le crayon sera moins fortement émoussé en raison de la plus grande délicatesse de l'esquisse et de l'ombre.

Au-dessus, une médaille, un camée et un bijou ciselé, montrent la perfection que les artistes obtenaient alors dans le modelage et la ciselure. Ce modèle est un de ceux dont nous recommandons l'exécution par le crayon de mine de plomb, au moyen duquel il est plus facile d'arriver aux traits souples et délicats, et aux ombres légères comme celles de la planche 21.





## CHAPITRE XII

### ÉPOQUE MÉROVINGIENNE.

Chute de la puissance romaine en Gaule. — Établissement des barbares. — Destruction des monuments gallo-romains. — Premières constructions barbares. — Les Wisigoths dans le midi de la Gaule. — Dagobert et saint Éloi. — Résidence des rois Francs. — Barbarie de la période Mérovingienne. — Basiliques. — Ornementation.

**121. Chute de la puissance romaine en Gaule.** — Deux siècles de grandeur et d'étonnante prospérité, et deux siècles d'exactions, de misères et de hontes; tel est en quelques mots le résumé de l'histoire de l'empire gallo-romain.

Sous la domination romaine, le gouvernement central laissait à chaque cité une assez grande liberté d'action et une sorte de souveraineté municipale, à la condition toutefois que les impôts rentrassent exactement dans les caisses de l'Etat. Mais, quand l'empire tomba dans les mains de Césars incapables, dont l'imbécillité, la folie furieuse ou la prodigalité insensée épuisaient toutes les provinces, alors les besoins grandirent avec une effrayante rapidité, et les exactions de la fiscalité romaine prirent une proportion inouïe.

Au quatrième siècle, la sécurité avait cessé, le commerce et l'industrie, qui avaient fait la prospérité des cités, s'arrêtaient, en même temps que la misère envahissait graduellement les provinces, et que les incursions des barbares enlevaient le peu qu'avaient laissé les exactions romaines. Les paysans, sous le nom de bagaudes, se soulevaient de toute part sous l'oppression qui les écrasait.

La ruine de l'empire gallo-romain marchait à grands pas; elle fut consommée, quand les invasions barbares débordèrent de tous les points de la frontière.

Sur la rive droite du Rhin, depuis plusieurs siècles, s'étaient formées deux grandes confédérations germaniques, l'une au sud, les Alamans, l'autre au nord, les Francs; vivant au grand air, au milieu des bois sombres de la Germanie, ils étaient passionnés pour une sauvage indépendance, pour la guerre, plus encore pour le pillage, et profitaient des moments où la frontière était mal gardée pour faire des excursions au delà de leur territoire; c'est ainsi qu'ils ravagèrent la Belgique, et la dépeuplèrent à tel point que l'empire romain finit par les laisser s'implanter dans cette pro-

vince, autant pour la repeupler que par impuissance de la défendre.



Fig. 87. — Femme germanique d'après la colonne Antonine.

C'était les attirer dans la Gaule, et ils n'y manquèrent pas.

Pendant que des hordes de barbares, Van-



dales, Burgondes, Visigoths, se précipitaient tour à tour sur le midi de la Gaule, les uns s'arrêtant et s'installant dans les pays qu'ils avaient ravagés, d'autres poussant plus avant et, après avoir traversé toute la Gaule méridionale, allant inonder l'Espagne, la petite tribu des Francs-Saliens prenait possession du nord de la Gaule. La grande invasion était commencée; elle ne s'arrêtera plus dans son mouvement que pour refouler, en s'unissant à leurs ennemis naturels, les Romains, la plus terrible de toutes, celle des Huns, ces bêtes à deux pieds, comme les appelle un contemporain, au visage osseux, au nez aplati, aux pommettes saillantes, à la peau brune et huileuse, qui se vantaient de ne pas laisser pierre sur pierre dans les cités, ni herbe dans les champs, partout où leurs petits chevaux avaient posé les pieds.

Les Huns furent vaincus, et le flot rentra dans la Germanie; mais ce fut le dernier effort de l'empire romain, et quand, en 476, un barbare se mit à la place du dernier empereur d'Occident qui, par une amère dérision de la destinée, avait nom Romulus Augustule, le monde gallo-romain ne s'en émut pas; la puissance romaine avait disparu depuis longtemps, et Rome, en retirant ses légions pour se défendre elle-même, avait laissé la Gaule absolument désarmée en présence des barbares qui l'envahissaient de toute part.

On vit alors ce que peuvent de mauvaises institutions pour abaisser le caractère et l'énergie d'un peuple.

Cette forte race gauloise, qui avait si longtemps épouvané le monde romain, qui, quatre siècles auparavant, avait lutté avec un si fier courage contre des légions admirablement disciplinées, commandées par le plus grand capitaine de son temps, ne sut ni s'enflammer d'indignation et de colère, ni s'organiser pour la résistance, ni combattre contre des barbares qui brûlaient les habitations, ravaageaient les récoltes et massacraient les populations.

Rome leur avait ôté le droit de porter les armes; les Gaulois s'étaient soumis à la force, puis s'étaient résignés; le mieux être matériel les avait consolés de leur indépendance perdue; les mœurs, les coutumes, les goûts, s'étaient adoucis; mais, par contre, la mollesse les avait pénétrés, et quand il eût fallu un effort énergique pour refouler les barbares, les Gallo-Romains ne savaient même plus porter une épée; ils fuyaient éperdus devant des hordes sauvages; il n'y avait plus de patrie, et ce n'est que bien longtemps après que le sentiment de la nationalité se réveillera sous l'impulsion de misères et de douleurs nouvelles.

**122. Établissement des barbares dans la Gaule.** — Pendant un siècle, ce fut un

chaos inexprimable où les peuples se heurtaient contre les peuples, où les barbares, qui n'avaient d'abord eu en vue que le butin et le pillage, tendirent à se mêler plus ou moins aux populations, et s'efforcèrent de s'installer définitivement dans les provinces qu'ils avaient conquises.

Les Burgondes avaient pris possession des vallées de la Saône et du Rhône; ils s'étaient faits chrétiens, et leur législation s'inspira profondément de celle des Gallo-Romains auxquels ils se mêlèrent, sans insolence ni rudesse excessive.

Les Visigoths s'étaient cantonnés dans les riches provinces situées entre la Loire et les Pyrénées, provinces que leur éloignement avait protégées contre les envahissements successifs; moins farouches que les autres barbares, ils étaient sociables et sensibles aux douceurs de la civilisation qu'ils cherchèrent à imiter; les chroniqueurs contemporains vantaient, au sixième siècle, avec la puissance du roi des Visigoths qui possédait alors le tiers de la Gaule et les trois quarts de l'Espagne, la richesse, le luxe et l'élégance de sa cour de Toulouse; ils s'étaient aussi convertis de bonne heure au christianisme; malheureusement pour eux, c'était l'arianisme qu'ils avaient choisi, ou plutôt qui leur avait été enseigné, et cette divergence avec la foi religieuse des Gallo-Romains et des Francs empêcha leur prépondérance définitive. Ce fut un malheur pour la Gaule qui eût gagné à ne pas être asservie par une race aussi violente et farouche que celle des Francs-Saliens, dont l'histoire tout entière n'est, à de rares exceptions, qu'un tissu de crimes et de trahisons.

La nature, les institutions, le culte brutal et guerrier de leur dieu Odin, leur avaient donné les qualités et les vices des peuples barbares appelés à vivre de meurtre et de rapine: un courage indomptable, le mépris de la mort partout où il y avait un riche butin à conquérir, l'absence absolue de scrupules, et l'esprit de violence, de ruses et de perfidies.

Clovis, qui fut le fondateur de la puissance franque, est le digne représentant de cette tribu à peu près sauvage; il était petit-fils de ce Mérovée qui s'était allié aux Romains pour repousser les Huns, et qui donna son nom à la première dynastie franque. La tribu dont il était chef était bien faible par elle-même, puisque, dans l'origine, c'est à peine si elle pouvait mettre sur pied cinq mille combattants. C'est cependant avec cette troupe, unie momentanément à une autre tribu franque, qu'il défit le reste des légions romaines commandées par Syagrius (fig. 88).

Après Clovis, l'État se fractionne, les guerres, continuent, et, pendant plusieurs siècles, l'anarchie et le désordre sont à leur comble;

les chroniques de l'époque ne nous entretiennent que de guerres de peuples à peuples, de provinces à provinces; meurtres de pères par les fils qui veulent entrer en possession de

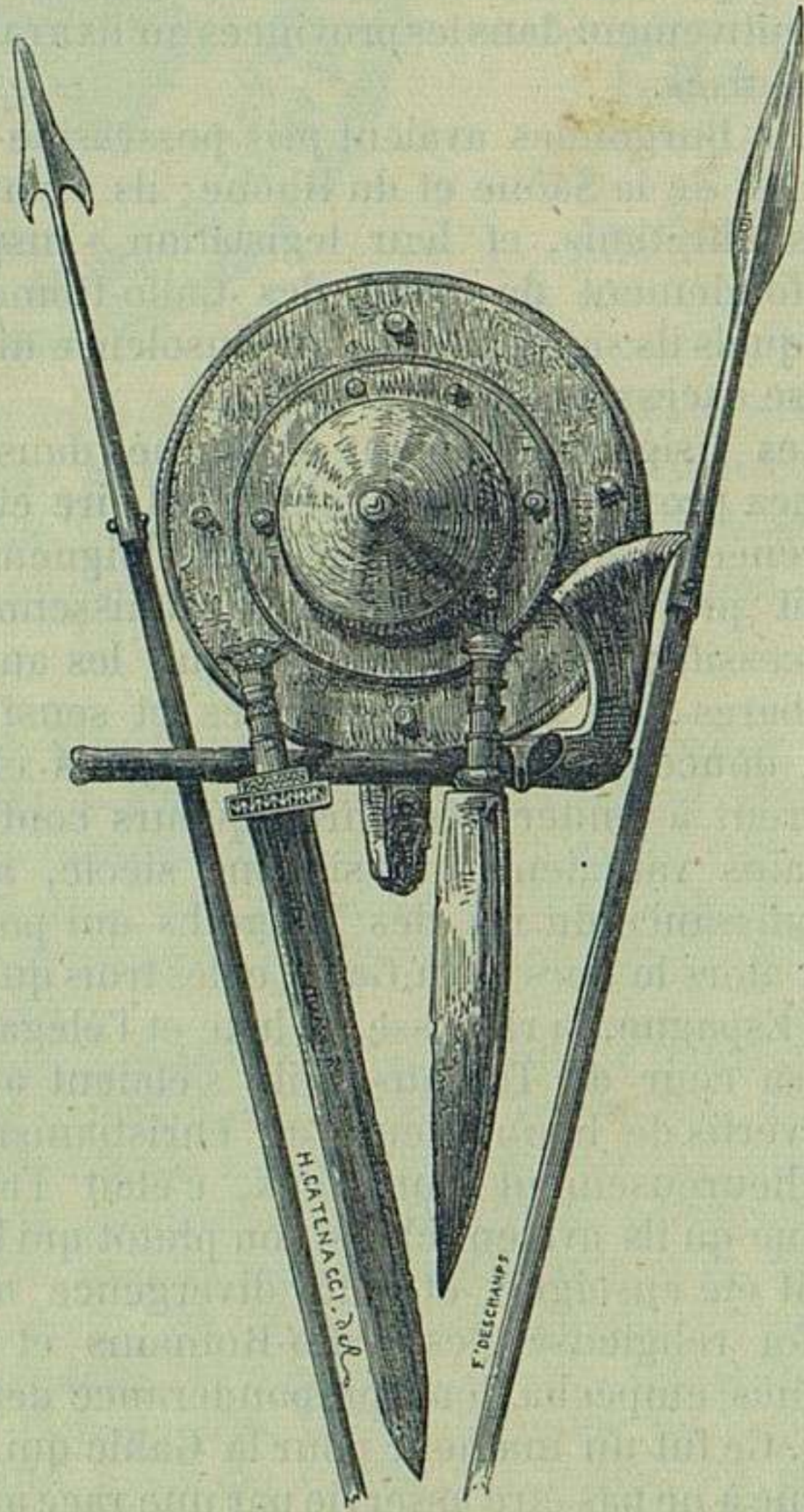


Fig. 88. — Armes des Francs.

l'héritage paternel, de pères qui tuent ou brûlent leurs enfants pour mettre fin à des compétitions redoutables, de parents à tous degrés qui s'entr'égorgent pour se voler mutuellement leurs possessions.

Peu à peu l'art de bâtir décline profondément, et avec lui l'ornementation même grossière des premiers siècles (fig. 89 et 90); il s'agissait bien alors d'orner la vie, ou de charmer les yeux; le plus pressé, c'était d'échapper à la mort. Quand, après plusieurs siècles de désastres, les barbares furent définitivement implantés dans la Gaule, personne ne savait plus comment avaient été élevés les monuments qui avaient résisté à cette épouvantable rafale.

Les rois qui voulurent construire des églises se trouvèrent en présence d'une impossibilité matérielle. Le souvenir de l'art antique était perdu; les ouvriers savaient à peine poser du moellon et des briques, encore moins tailler la pierre, que l'état des chemins permettait à peine de transporter. Les matériaux ne manquaient certes pas, mais la statuaire était morte, et il faudra bien des siècles pour réveil-

ler l'humanité de la pesante torpeur où elle était plongée.

**123. Destruction des monuments gallo-romains.** — Le vieux monde s'écroulait; un nouveau monde allait apparaître, qui se dégagerait lentement, non sans peines et sans douleurs pour les peuples, de tant d'éléments confus. Quels que soient les bienfaits que les apôtres de la Gaule lui ont apportés dans les idées morales, on ne peut contester que l'établissement du culte, que quelques-uns achetèrent généreusement de leur sang, n'ait été accompagné de troubles profonds et de ruines regrettables. Nous avons, à tort, mis sur le compte des ennemis extérieurs, des barbares, qui accomplirent eux-mêmes en conscience leur œuvre d'incendie et de ravages, bon nombre de méfaits qui appartiennent au zèle des nouveaux convertis. Le renversement des édifices religieux par les chrétiens a, dans beaucoup d'endroits en Gaule, précédé l'invasion des barbares, qui n'y étaient eux-mêmes que trop enclins. Il est toujours plus facile d'abattre que de construire, et cette dure besogne ne déplaisait pas au génie de ceux qui s'en étaient chargés. Après avoir brûlé quelques pauvres églises des chrétiens, encore en trop petit nombre et trop poursuivis ou trop misérables pour avoir des temples somptueux, comme ceux des fidèles aux dieux de la Grèce et de Rome, ils ne firent que changer l'objet de leur adoration, et réservèrent leurs violences pour ce qu'ils avaient respecté auparavant. La légende qui se rattache au baptême de Clovis, donne une idée assez exacte de ces transformations subites: « Courbe ta tête, fier Sicambre, dit l'évêque de Reims au barbare, adore ce que tu as brûlé, et brûle ce que tu as adoré. »

Détruire les temples, les autels des dieux, leurs statues, les idoles, c'était le rêve des néophytes, c'était l'ordre de l'autorité religieuse, et il ne faut pas oublier que jusque dans les grandes cités, où les populations pressées, accablées par le fisc, n'avaient eu jusque-là aucun recours contre toutes sortes d'exactions, l'évêque était devenu le défenseur, le patron, et en quelque sorte le chef des populations pauvres. D'ailleurs, le pouvoir laïque n'en usait guère autrement, et la destruction des monuments du culte ancien était ordonnée presque partout. Les dernières superstitions des gens des campagnes et des bourgs, païens, les païens, étaient l'objet de vives récriminations, et c'est presque toujours en dépit des pouvoirs établis que les vestiges des vieilles croyances sont arrivés jusqu'à nous.

Une autre cause de destruction dont il faut également tenir compte, c'est l'incertitude même de l'existence dans les villes, les villages, les fermes et les métairies. La paix romaine avait été anéantie par les barbares,

depuis que Rome avait perdu la force de les refouler en dehors de son cercle d'action, depuis qu'elle ne pouvait plus rien pour contenir ses alliés ou ses sujets; avant que l'autorité même des nouveaux conquérants se fût définitivement assise; avant qu'ils eussent essayé de mettre quelque ordre dans leurs propriétés, de tirer parti des produits du sol et de subsister d'autre chose que de pillages,

il fallut que chacun, dans sa sphère d'activité propre, et dans la mesure de ses forces, se constituât des moyens de résistance à une attaque imprévue. Car, on le sait, nul alors n'était sûr du lendemain. Villes, villages, fermes et métairies s'organisèrent donc de leur mieux pour se défendre isolément. On creusa des fossés, on bâtit des murailles grossières; tout devint camp ou retranchement.

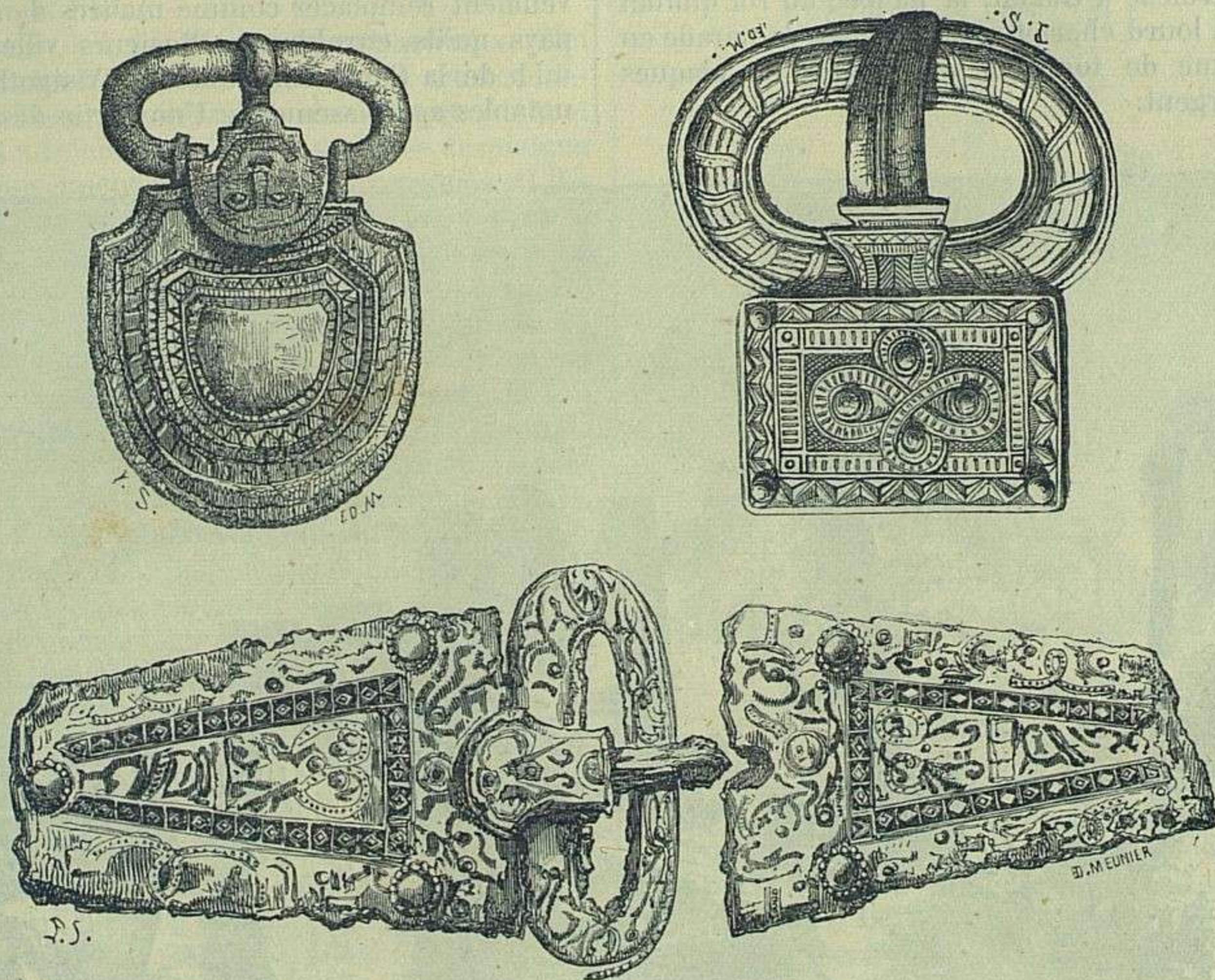


Fig. 89. — Agrafe et boucles de bronze trouvées dans des sépultures mérovingiennes.

Dans les grandes villes, où plusieurs débordements successifs d'ennemis étaient venus se heurter contre la population indigène, les

pillèrent de tous côtés, et il n'en resta bientôt plus que les matériaux que les grossiers constructeurs d'alors noyaient dans les enceintes des villes, en réservant quelquefois les bas-reliefs, les inscriptions, les fragments antiques de toute nature pour les parements qu'ils décoraient à la manière d'une mosaïque barbare.

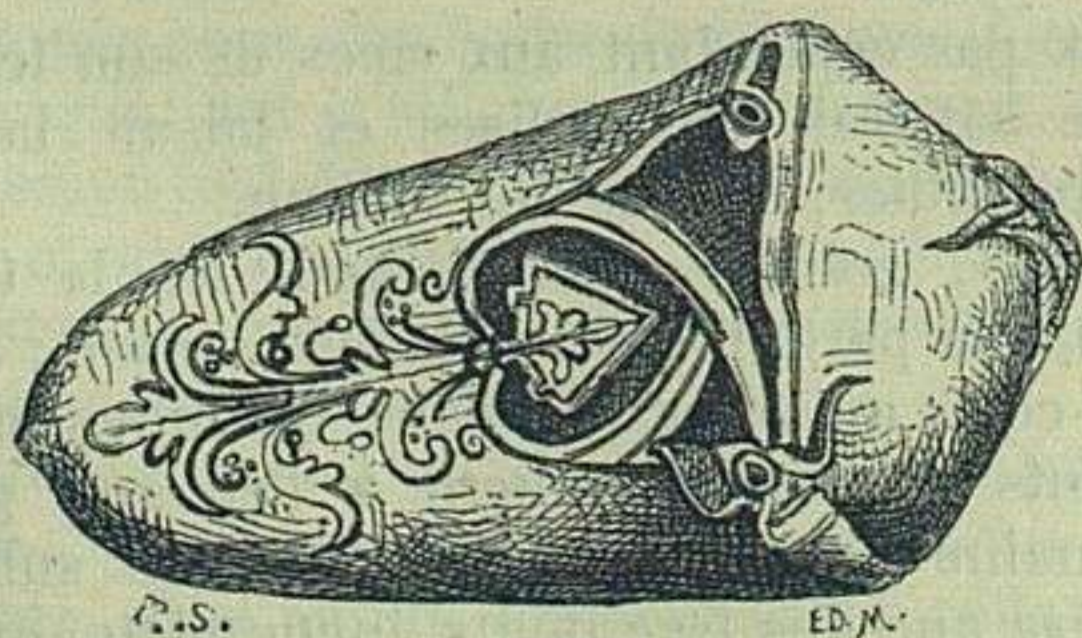


Fig. 90. — Soulier du septième siècle conservé à Chelles.

ruines de toute nature s'étaient accumulées; les débris des édifices qui étaient jadis l'ornement de la cité servirent à lui conserver quelque temps encore ce qui lui restait de sécurité et d'indépendance; mais ils s'épar-

124. **Premières constructions des barbares.** — Ça et là la domination barbare tenta bien quelques efforts. Clovis faisait construire des églises, et Chilpéric, roi de la Neustrie, fut un des rois francs que toucha le plus l'idée de conserver ce qui restait de la civilisation romaine en ce grand naufrage du monde ancien. Il s'efforçait, dans la mesure de son pouvoir, de rappeler et de faire revivre les arts gallo-romains oubliés ou détruits. Ce mauvais poète couronné, qui philosophait avec les évêques, se piquait d'être grammairien et voulut introduire de nouvelles lettres dans

l'alphabet, faisait aussi construire des cirques à Soissons et à Paris. Il avait voulu prendre pour femme, en légitime mariage, une fille d'Athanagilde, roi des Wisigoths, Galswinthe, sœur de Brunehaut, à qui cette union avec un chef barbare plaisait peu, et qu'il devait faire étrangler plus tard. Une particularité donnera une idée de ce que pouvait être alors le luxe déployé par les Francs. Aux portes de chaque grande ville, de Tolède à Rouen, la fiancée du roi quittait son lourd chariot pour un char de parade en forme de tour, et tout couvert de plaques d'argent.

**125. Les Wisigoths dans le midi de la Gaule.** — On sait que les Wisigoths, conquérants du midi de la Gaule et d'une partie de l'Espagne, s'étaient façonnés, plus vite que la plupart des autres barbares, aux usages de Rome, et avaient adopté des mœurs plus douces que celles des autres peuples francs. Leur architecture, sur laquelle manquent des notions précises, paraît avoir continué, en plus d'un point, la tradition de ceux qu'ils venaient remplacer comme maîtres dans les pays qu'ils envahirent. Plusieurs villes du midi de la Gaule reçurent des Wisigoths de notables accroissements. Une partie des for-

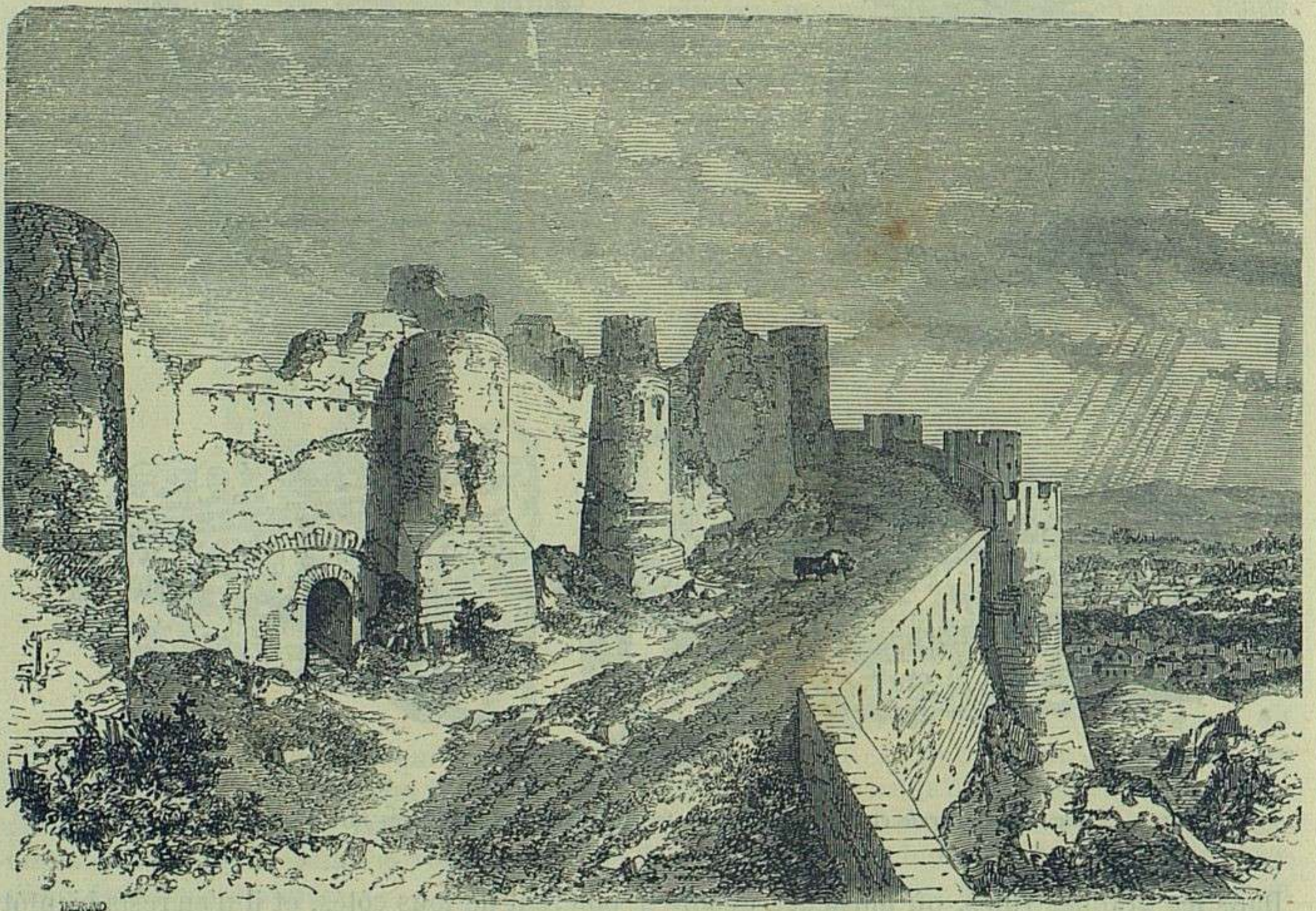


Fig. 91. — Anciennes murailles de Carcassonne, construites par les Wisigoths.

tifications de Carcassonne, fortifications qui sont restées presque entières et qu'on admire encore aujourd'hui, est due à des architectes wisigoths. On les a, pendant des siècles, attribuées aux Romains. Béziers, Toulouse, Narbonne, furent également fortifiées par les Wisigoths (fig. 91).

La reine Brunehaut, femme de Sigebert, roi d'Austrasie, mérita également la reconnaissance des peuples burgondes ou bourguignons pour les édifices qu'elle fit construire, et, plus encore, pour les routes romaines qu'elle fit réparer, et dont plusieurs, comme nous l'avons déjà dit, portent le nom de chaussées de Brunehaut.

Cette femme, plus intelligente que la plupart des princes ses contemporains, n'échap-

paît pas cependant aux vices de son temps. Elle bâtit des églises et faisait lapider saint Didier, évêque de Vienne.

Mais, grâce à elle, le midi de la Gaule échappa partiellement à la dévastation ; aussi est-ce là qu'on retrouve les quelques monuments qui appartiennent à l'époque gallo-romaine ; partout ailleurs, il n'en subsiste guère que des fragments incomplets, qui ne doivent leur conservation qu'à des hasards heureux, ou à un concours de circonstances exceptionnelles.

**126. Dagobert et saint Éloi.** — Le règne de Dagobert, au commencement du septième siècle, est un essai grossier de renaissance ; en même temps qu'il s'efforça de réorganiser l'administration et la justice, il encouragea

le peu d'art qui subsistait encore. Le bon roi Dagobert était cependant bien de son temps ; car, pour se débarrasser de dix mille familles bulgares qui le gênaient, parce qu'elles s'étaient installées en Bavière et ravageaient les alentours, il ne trouva d'autre moyen que celui de les massacrer. Mais il eut pour collaborateur un ouvrier intelligent et honnête, que l'estime de ses contemporains appela plus tard à l'épiscopat. Nous voulons parler de saint Éloi.

Dans des temps moins malheureux, Éloi fût devenu peut-être un grand artiste ; c'était chose impossible à une époque où tout était à refaire, et où les ressources de quelque valeur étaient à peu près introuvables. Il devint un saint, et les chants populaires le rappellent gaiement à notre souvenir, ainsi que son compagnon, ce bon roi un peu débonnaire, l'un des meilleurs à coup sûr de la race de Mérovée. Saint Éloi était orfèvre et architecte avant de devenir prêtre, et il fit son apprentissage chez un maître de la monnaie de Limoges, orfèvre lui-même, avant de passer sous les ordres du trésorier de Clotaire II.

Un jour, Clotaire voulut se faire fabriquer un siège magnifique, orné de pierres précieuses. Aucun artisan de son palais n'était capable de mener ce travail à bien. Éloi, qui en fut chargé, en exécuta deux avec la masse d'or qui lui avait été confiée. Cette honnêteté émerveilla tellement le roi qui y était probablement peu accoutumé, qu'il s'écria dans un transport d'enthousiasme : « S'il en est ainsi, tu mérites ma confiance dans les plus grandes choses, » et il la méritait, en effet, plus par son intelligence et sa probité, que par ses œuvres artistiques. Les récits du temps parlent bien d'œuvres admirables, comme le tombeau de saint Denis, qui faisaient l'admiration du monde entier ; mais les détails qu'ils en donnent semblent montrer qu'elles ne brillaient guère que par le luxe des matériaux, l'emploi de l'or et des pierres précieuses, témoin cette croix double qu'il avait fabriquée pour une église de Limoges (fig. 92).

Ce qui tend d'ailleurs à le prouver, c'est que saint Éloi eut la charge de monétaire du roi, et que les monnaies, les médailles et les sceaux, qui datent de cette époque, sont d'une incroyable grossièreté.

Devenu trésorier de Dagobert, il fut en même temps architecte, et construisit des églises, des autels, des châsses ; celles de saint Martin de Tours, de sainte Geneviève et de saint Denis sont restées célèbres dans les mémoires des chroniqueurs. Saint Ouen, ami de saint Eloi et un peu son historien, dit que le tombeau de saint Denis devint un monument unique dans les Gaules et fut « universellement admiré. »

L'architecte était resté orfèvre, et le plus

célèbre de son temps, ce qui ne veut certes pas beaucoup dire ; mais il fut quelque chose de plus ; il fut homme de bien, de bonne volonté et de paix dans une époque toute bru-

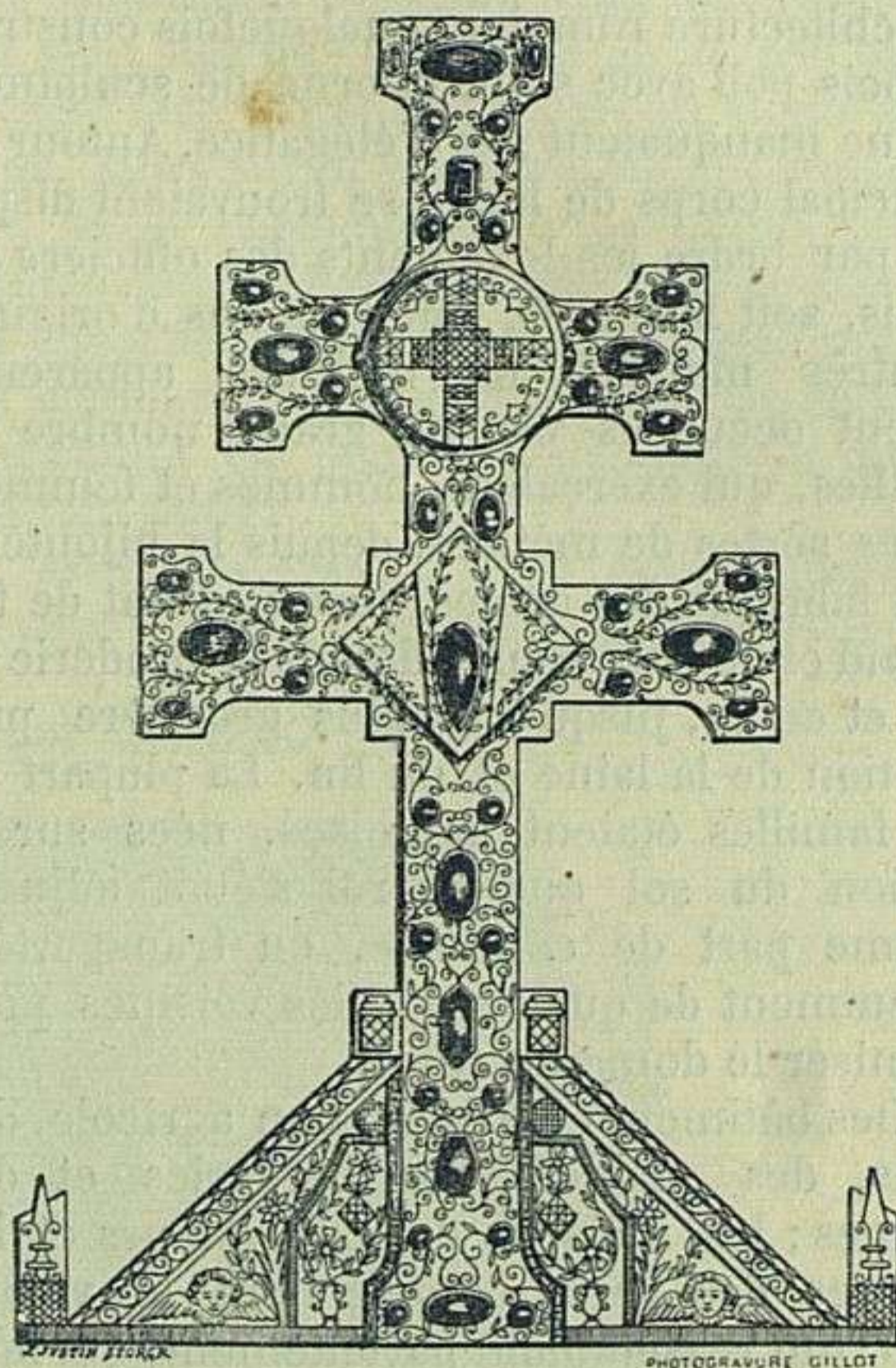


Fig. 92. — Croix de saint Éloi.

tale. Quand l'évêque de Noyon, saint Achard, mourut, Éloi fut élu par le peuple, comme cela se pratiquait alors, pour lui succéder. Dans sa nouvelle mission, il porta le zèle d'un apôtre. « Où vous verrez un grand concours de pauvres, disait-on dans le langage hyperbolique du temps, là vous trouverez saint Éloi. » Il mourut en 659.

**127. Résidences des rois francs.** — Si des constructions religieuses nous passons à l'architecture civile, nous voyons une absence d'œuvres monumentales absolue. On bâtit peu, nous l'avons dit, en temps de troubles ; si on détruit beaucoup de maisons, de temples et de palais, en revanche, on n'en édifie guère.

Il ne faut pas, d'ailleurs, se figurer les résidences des rois francs sous la forme des palais somptueux que l'art délicat des époques déjà raffinées a élevés durant le cours d'une monarchie qui a duré huit siècles. Ils n'habitaient point des palais ; ils ne séjournaient même guère dans les villes ; ils allaient d'une de leurs villas, d'une de leurs fermes à l'autre, consommant sur place les provisions qui y avaient été amassées pendant leur absence.

M. Augustin Thierry décrit ainsi la villa de Braine, séjour préféré de Chilpéric et de Clotaire :

« C'était une de ces immenses fermes, où

les rois des Francs tenaient leur cour, et qu'ils préféraient aux plus belles villes de la Gaule. L'habitation royale n'avait rien de l'aspect militaire des châteaux du moyen âge ; c'était un vaste bâtiment entouré de portiques d'architecture romaine, quelquefois construit en bois poli avec soin, et orné de sculptures qui ne manquaient pas d'élégance. Autour du principal corps de logis, se trouvaient disposés par ordre les logements des officiers du palais, soit barbares, soit romains d'origine. D'autres maisons de moindre apparence étaient occupées par un grand nombre de familles, qui exerçaient, hommes et femmes, toutes sortes de métiers, depuis la bijouterie et la fabrique des armes, jusqu'à l'état de tisserand et de corroyeur ; depuis la broderie en soie et en or, jusqu'à la plus grossière préparation de la laine et du lin. La plupart de ces familles étaient gauloises, nées sur la portion du sol que le roi s'était adjudgée comme part de conquête, ou transportées violemment de quelques villes voisines pour coloniser le domaine royal.

« Des bâtiments d'exploitation agricole, des haras, des étables, des bergeries et des granges ; les maisons des cultivateurs et les masures des serfs complétaient le village royal, qui ressemblait parfaitement, quoique sur une plus grande échelle, aux villages de l'ancienne Germanie. » (*Récits des temps mérovingiens.*)

**128. Barbarie de la période mérovingienne.** — Disons-le, l'humanité a traversé peu de périodes aussi obscures et aussi pénibles que les siècles que nous parcourons, notamment le sixième siècle et le septième de l'ère chrétienne. Une immense confusion règne de tous côtés, un chaos qui mettra plusieurs centaines d'années pour s'organiser sans arriver à la stabilité. Les violences des barbares, l'indiscipline, l'absence de justice établie et d'autorité reconnue, une sorte de retour à l'état sauvage, la brutalité, la lutte de ville à ville et de canton à canton, tel est le tableau désolant que l'histoire nous présente. La civilisation recule, l'humanité est rejetée en arrière. C'est l'effet de la prodigieuse multitude de barbares qui s'est jetée sur le monde ancien. « Le monde se fait vieux, la pointe de la sagacité s'émousse, » dit, en son langage précieux et barbare, l'évêque chroniqueur du temps, Frédégaire. Des barbares deviennent évêques ; les ténèbres descendent sur l'Église elle-même. Les clercs ont perdu le souvenir de la science. La tradition, cet héritage qu'une génération doit transmettre à l'autre, s'amoindrit et s'oublie. Bon nombre de clercs ne savent pas lire couramment.

**129. Basiliques.** — Mais, au milieu de ce désastreux recul de la civilisation, une puissance morale s'élevait peu à peu ; ennemi

né de la puissance gallo-romaine, qui lui rappelait le paganisme et les persécutions qu'il avait subies, le clergé eut l'habileté de se tourner vers la domination naissante, dont il fut le conseiller, et à laquelle il donna quelques idées d'ordre et d'administration ; en même temps l'évêque, nommé par le peuple, se constituait le défenseur de la cité, et devenait ainsi le représentant légal de la morale et de la justice.

Les âmes découragées, les esprits attristés de toutes les iniquités dont ils étaient témoins, se renfermaient dans des maisons de refuge où ils essayaient d'oublier les misères du siècle en se livrant à la prière. Au sixième siècle, on comptait déjà plus de deux cents couvents, dont les cénobites vivaient sans règles précises, et quelques-uns même, au milieu de pratiques qui nous paraissent au moins étranges, comme ces stylites qui avaient juré de finir leurs jours debout, les pieds nus sur des colonnes qu'ils faisaient exhausser de plus en plus, et d'où ils catéchisaient les fidèles accourus en foule pour recevoir la bénédiction et les exhortations du saint.

A cette époque de décrépitude et de profonde décadence morale, c'est au fond des monastères, au milieu du clergé qu'il faut chercher le peu qui subsistait encore de culture intellectuelle ; là, s'accumulèrent les efforts de ceux qui pensaient qu'il y a quelque chose de supérieur à la duplicité, à la force et à la violence. Le monde barbare leur donnera tort pendant bien des siècles encore ; mais c'est de là cependant que surgira cette première renaissance du onzième siècle, dont les monuments, encore debout, témoignent de la puissante vitalité.

L'art au moyen âge est essentiellement religieux, et c'est presque exclusivement dans les détails d'architecture religieuse que nous trouverons les ornements qui importent à notre sujet.

Quand les chrétiens, devenus les maîtres, purent sortir des catacombes et pratiquer leur culte au grand jour, ils manquaient de lieu de réunion ; les temples païens ne leur convenaient pas ; petits, d'ailleurs, et faits surtout pour recevoir la statue du dieu, ils étaient insuffisants pour contenir la masse des fidèles, et ne se prêtaient pas aux cérémonies du christianisme ; ils répugnaient enfin au clergé auquel ils rappelaient un culte abhorré, et les persécutions qui avaient accueilli la religion nouvelle.

Mais les cités gallo-romaines avaient presque toutes une sorte de cour de justice où les marchands s'assemblaient pour traiter de leurs affaires, ce que nous appellerions à peu près une bourse et un tribunal de commerce ; cet édifice s'appelait *basilique*, ce qui veut

dire maison royale. Le bâtiment, disposé en carré long, était divisé en trois parties par des colonnes ou des arcades ; dans le fond semi-circulaire, où s'asseyaient le juge et ses assesseurs, on installa l'autel et le clergé.

Les chrétiens n'en changèrent donc pas la disposition générale, et le nom de basilique devint synonyme d'église.

C'étaient d'ailleurs des bâtiments assez tristes ; les murs, très-nus, étaient percés de petites baies cintrées ; quelquefois, la partie centrale était à ciel nu, les deux parties latérales étant seules couvertes ; d'autres étaient recouvertes d'un plafond de bois qui recevait, comme ornementation, des feuilles plates en bronze.

Le temple nouveau était trouvé, mais les religions, à leur naissance, ressentent volontiers le besoin de symboliser leur croyance, et la simple adaptation d'un monument civil à la célébration du culte avait un grand tort aux yeux des fidèles, c'était de ne pas manifester l'idée chrétienne par un signe extérieur. Alors surgit la pensée de développer le plan de la basilique en croix latine, en lui ajoutant une nef transversale, pensée féconde qui appartient à l'époque mérovingienne, et qui demeura la forme architecturale de l'idée chrétienne en Occident, pendant le moyen âge tout entier.

C'est à peu près la seule conception de la triste période pendant laquelle domina la race

CLOITRE DE SAINT-TROPHIME, A ARLES.



Fig. 93. — Mélange de l'ancien art romain et de l'architecture chrétienne des temps mérovingiens.

mérovingienne ; des constructions de l'époque, il reste bien peu de chose actuellement, et, pour le plus grand nombre, les archéologues ont quelque peine à se mettre d'accord, non pas seulement sur une date précise d'établissement, mais sur la période mérovingienne ou carlovingienne à laquelle ils remontent. Ce qui tend encore à augmenter la confusion, c'est que nombre d'églises ont été démolies et rebâties sur l'emplacement primitif, de telle sorte qu'alors même que les récits du temps indiquent une date d'établissement, rien ne vient démontrer qu'il n'y a pas eu reconstruction postérieure, les édifices élevés pendant plusieurs siècles n'ayant pas de caractère bien déterminé.

La ruine des monuments arrivait hâtivement alors ; les guerres, les incendies y eussent seuls suffi, quand bien même ils n'eussent pas renfermé des vices de construction

inhérents à une époque où la décadence était si profonde qu'on ne savait même plus faire de bons mortiers.

130. **Ornementation.** — Nous ne nous appesantirons pas davantage sur les misères de cette période désastreuse ; nous en avons assez dit pour rappeler ce qui importe à notre sujet, à savoir que la civilisation devait disparaître, et qu'elle disparut en effet au milieu de cette tourmente épouvantable qui se prolongea pendant plusieurs siècles.

Que pouvait être l'ornementation à une époque de bouleversement semblable ? bien peu de chose ; et c'est, en effet, ce que nous voyons dans les monuments qui nous restent.

En quelques endroits, plus particulièrement dans le midi des Gaules, on arriva à bâtir quelques édifices en pierre de petit appareil cubique (fig. 93). Le grand appareil fut, et pour cause, très-rarement employé. Les

machines à élever les matériaux étaient aussi mal combinées que les moyens de transport étaient insuffisants. On employa la brique, tan-

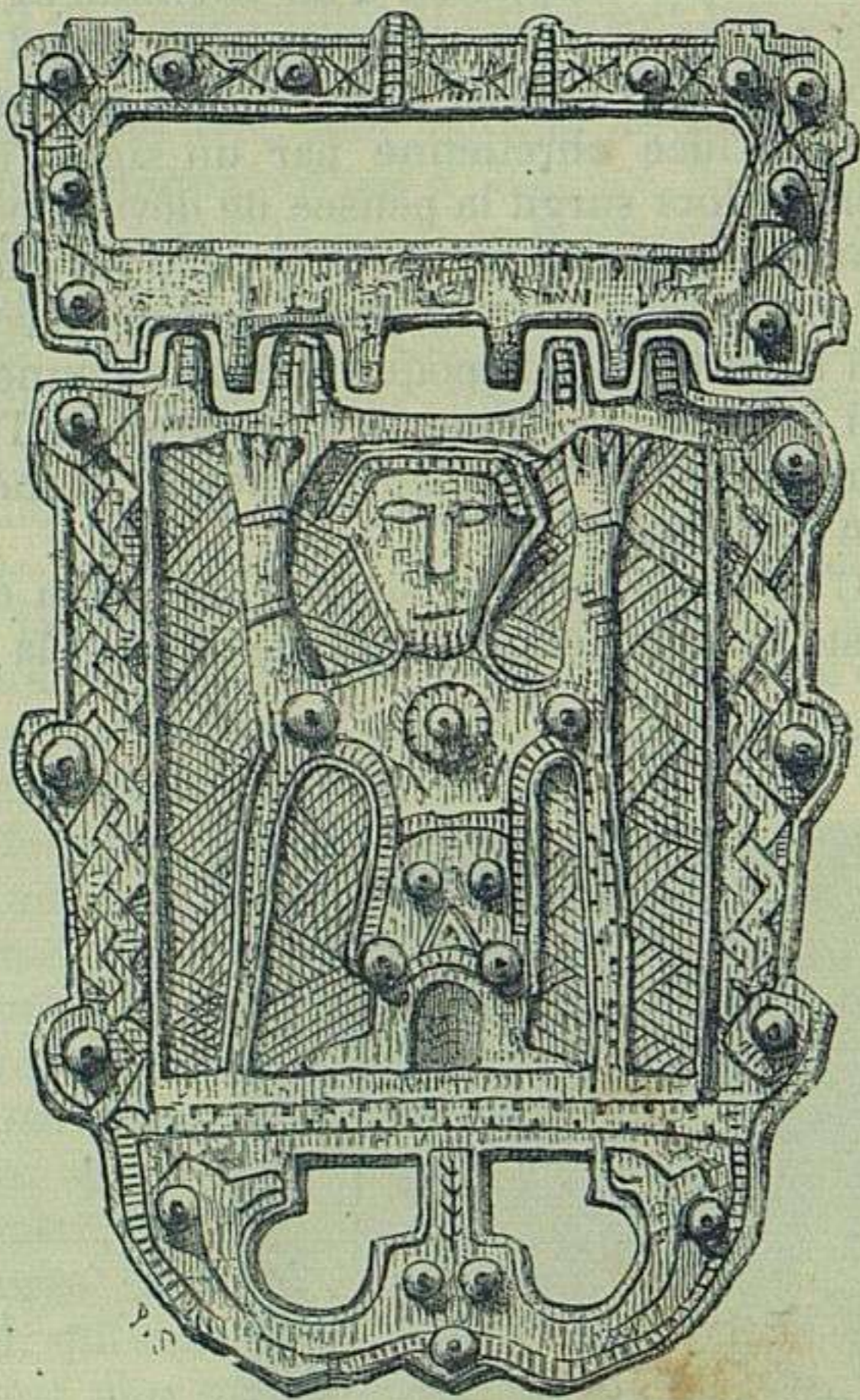


Fig. 94. — Boucles de bronze avec figures en relief.

tôt pour les voûtes, tantôt par bandes horizontales, quelquefois comme motif d'ornementation, soit en cherchant dans les couleurs variées une certaine symétrie de dessins, soit en disposant la brique de manière à obtenir des reliefs qui figuraient des moulures planes, des entablements et des corniches.

Mais entablements, chapiteaux, fûts de colonne, tout cela s'est profondément alourdi; l'harmonie, ce grand signe d'un art quelconque, fait défaut; on n'élève pas encore de coupole dans notre pays comme on le faisait alors à Constantinople, siège du bas-empire romain. On ne sait presque plus construire une voûte; l'appareillage, c'est-à-dire l'art de tailler d'avance les pierres suivant les formes de l'exécution, semble totalement oublié, et, pour façonner une simple voûte, on en est réduit à noyer dans du mortier de petits moellons maçonnés sur un cintre. Nef, bas-côtés, transept, sont couverts en charpente. De là les ravages des incendies qui ne peuvent être conjurés.

Il suffit de jeter les yeux sur les bijoux, les monnaies et les sceaux de cette époque pour s'assurer à quel point tout art avait sombré (fig. 94). Ce n'était point seulement l'architecture; c'étaient presque tous les autres arts qui avaient peu à peu perdu leurs traditions et disparu: tissage des étoffes, industries qui se rap-

portent aux vêtements, culture, tout, jusqu'à l'art de fabriquer les armes, tombait en discrédit ou en désuétude. L'industrie ne fabriquait pas, comme de nos jours, des quantités énormes de produits pour les jeter sur le marché et les livrer à la consommation. En ces temps où les chemins manquaient de tous les côtés, où ceux qu'on n'avait pas détruits s'effondraient faute d'entretien, où les propriétés offraient peu de sécurité, l'homme libre et l'esclave n'avaient guère en vue que de pourvoir à leurs premiers besoins et de satisfaire aux exigences immédiates de la vie. Nous trouverons quelques exceptions, mais elles seront peu nombreuses.

131. **Pl. 22 et 23.** — Nous avons tenu à donner un spécimen de l'industrie du temps dans notre planche 22, et nous avons dessiné des ornements empruntés à l'époque mérovingienne: un vase en terre, une boucle de ceinturon, un pendant d'oreilles, un fragment de baquet, partie en bois, partie en métal.

Notre planche 23 représente d'autres ornements, des entrelacs et un chapiteau sculpté provenant de l'église primitive de Saint-Germain des Prés, construite, au cinquième siècle, à Paris, par Childebert.

C'est une imitation assez grossière des cha-

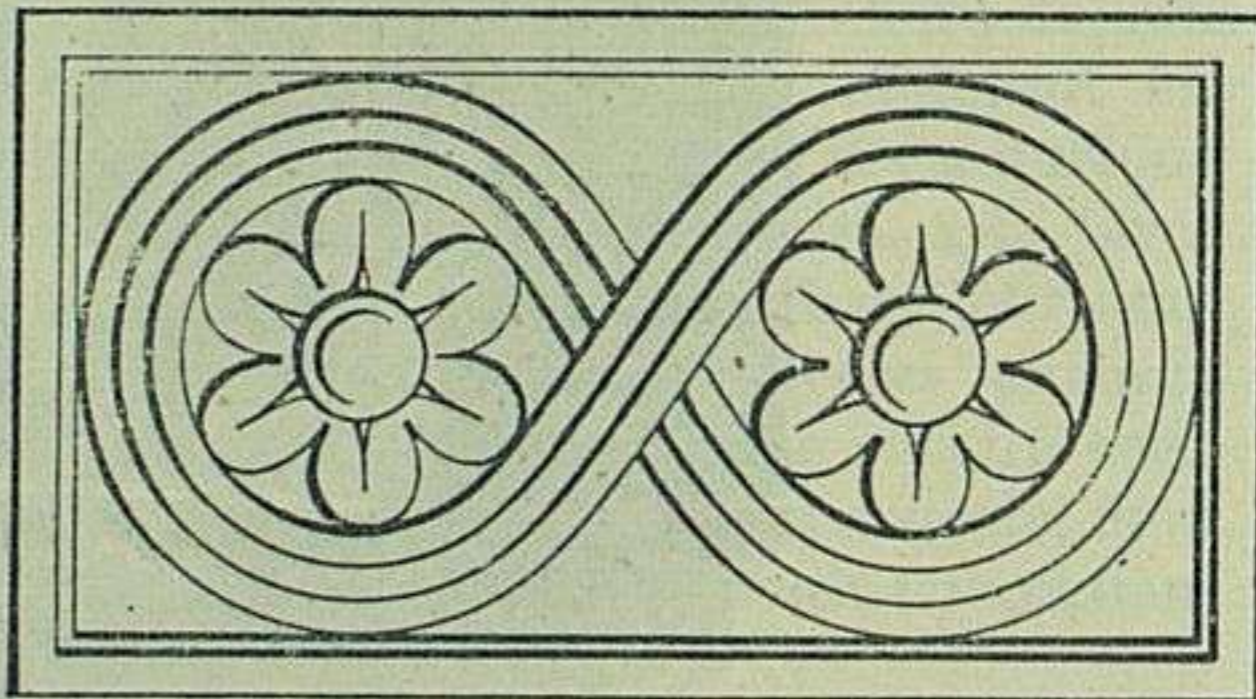


Fig. 95. — Ornement mérovingien.

piteaux corinthiens. Alors le souvenir des œuvres gallo-romaines n'est pas encore entièrement perdu, et les artistes de l'époque, en puisant aux sources, savaient reproduire, en les altérant plus ou moins, les formes de leurs devanciers. Les musées ont conservé quelques-unes de ces œuvres. On en trouve à Arles, à Poitiers, à Auxerre.

Mais partout où cette imitation est absente, l'ornementation, comme celle de tous les peuples barbares, est empruntée à des figures géométriques: les lignes diversement disposées, les zigzags, les moulures entrelacées mêlées à des feuillages grossiers, les cordes tressées, les entre-croisements en rosaces de cercles ou d'arcs de cercles; au milieu de ces figures grossièrement sculptées en creux ou en relief, des imitations informes d'animaux: tels sont les principaux caractères de l'époque (fig. 94, 95, 96).



D'ailleurs les mœurs germaniques ayant pris le dessus, les chefs barbares eux-mêmes ne prirent aucun souci de ces produits d'une

civilisation trop avancée pour ces esprits rudes et grossiers. Les anciens propriétaires devinrent serfs de la glèbe, c'est-à-dire immobilisés

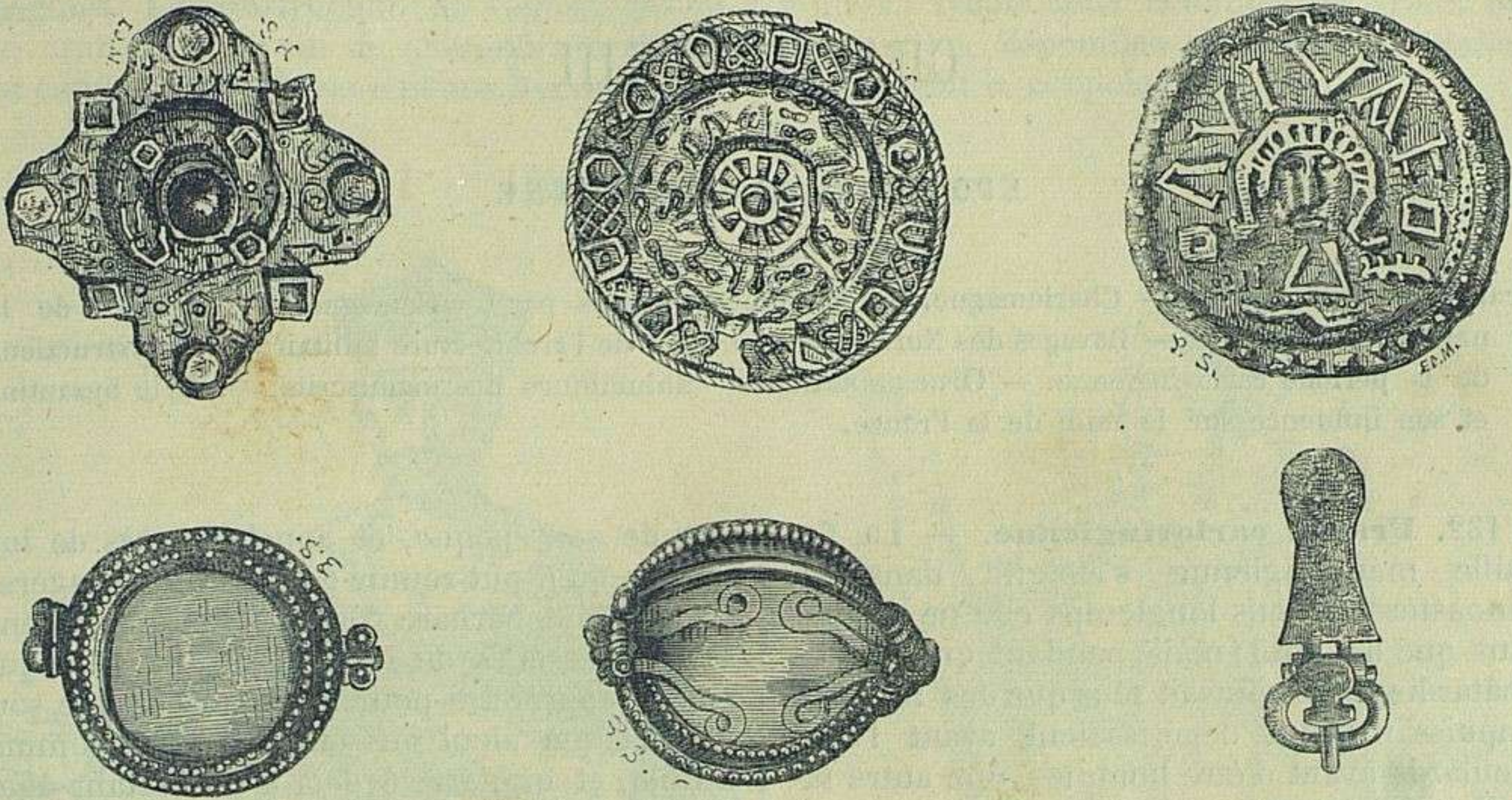
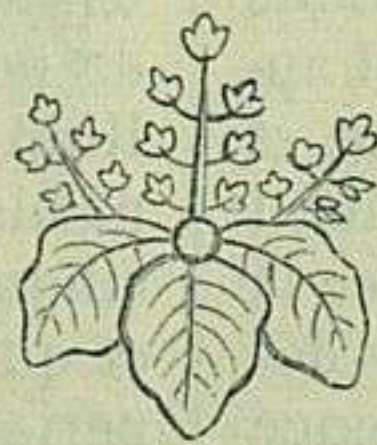


Fig. 96. — Bijoux de femme de l'époque mérovingienne.

au sol. Les hommes libres tombaient successivement dans cette même condition. Au neuvième siècle, cette transformation sera opérée; il n'y aura plus d'esclaves; mais la masse

du peuple sera servie, et il faudra encore près de mille ans pour détruire cette seconde servitude.



## CHAPITRE XIII

## ÉPOQUE CARLOVINGIENNE

France carlovingienne. — Charlemagne. — Monuments élevés par Charlemagne. — Naissance de la nationalité française. — Ravages des Normands et origine de l'architecture militaire. — Constructions de la période carlovingienne. — Ornementation. — Enluminure des manuscrits. — Style byzantin, et son influence sur le midi de la France.

132. **France carlovingienne.** — La famille mérovingienne s'éteignit dans un monastère; depuis longtemps elle ne régnait plus que de nom; mais, pendant que la race abâtardie ne produisait plus que des rejetons impuissants qui dépérissaient avant l'âge, vieillards avant d'être hommes, une autre famille avait grandi en Austrasie par ses richesses, son instinct politique, et, ce qui suppléait alors à tout, par sa force et son énergie guerrière. Ses chefs avaient su prendre et garder héréditairement, les fonctions de maires du palais; d'autres membres de la famille étaient morts en odeur de sainteté; trois d'entre eux avaient été archevêques de Metz.

Enfin Charles Martel, le plus célèbre avant Charlemagne, avait arrêté à Poitiers l'invasion musulmane qui menaçait la chrétienté, comme, trois siècles auparavant, Mérovée avait refoulé les Huns dans les champs catalauniques.

La race tudesque n'avait certes pas lutté pour la gloire ni pour le généreux honneur de sauver le monde; au cinquième siècle, faible encore sur le sol de la Gaule, elle en avait apprécié la fertilité, l'admirable situation et avait combattu des envahisseurs qui venaient lui disputer sa proie; au huitième siècle, la bataille valut aux Austrasiens d'immenses dépouilles, et, à Charles Martel, une influence et une autorité qui permirent à son fils de se substituer au dernier des Mérovingiens.

133. **Charlemagne.** — Une grande figure domine toute la deuxième race, et la préserve de l'oubli, nous dirions, presque du mépris de l'histoire, celle de Charlemagne; son œuvre fut certainement mêlée de bien et de mal; mais si le bien ne subsista pas, du moins les bonnes intentions dominèrent assez, pour qu'aux yeux des contemporains il devint un héros légendaire dont ils chantèrent à l'envi les mâles qualités guerrières, la puissance, les conquêtes; car Charlemagne est avant tout un conquérant.

Le grand Karl, qui fit tant pour les let-

tres de son époque, et appela auprès de lui tout ce qu'il put réunir de savants étrangers, cet homme, barbare franc, comme le furent ses successeurs de la dynastie (fig. 97), qui voulut apprendre pour lui-même ce que son père et son aïeul eussent dédaigné comme inutile, et qui, arrivé déjà à un certain âge, s'essayait encore à écrire; celui qui pensait que « *bien parler est agréable à Dieu,* » mérite une place dans l'histoire de l'architecture de notre pays. Il a beaucoup détruit et beaucoup fondé; il eut le zèle et l'aveuglement que comportait l'ignorance des peuples et du temps où il vécut. Qu'on songe, comme on l'a dit, que cet homme intelligent en savait bien moins qu'un enfant de nos écoles primaires. Il commença, par exemple, par tout détruire en Saxe, avant d'y construire des églises. Il baptisa violemment ce peuple qui fut dompté, et qu'il essaya ensuite de civiliser à l'aide de fondations de riches abbayes et d'évêchés qui donnèrent naissance à des villes importantes. Il commença une œuvre considérable, quine devait être accomplie que de nos jours, un canal entre le Danube et le Rhin. Il construisit un pont à Mayence, deux palais à Nimègues et à Ingelheim, et une basilique, qui subsiste encore, à Aix-la-Chapelle, et qu'il considérait, assure-t-on, comme supérieure en beauté à tous les édifices religieux du monde. Il avait bien ses raisons pour cela, de mauvaises raisons, celles d'un barbare qu'on n'oserait guère contredire; pour construire et décorer les édifices qu'il avait élevés, il avait pillé l'Italie, et dépouillé Ravenne de ses matériaux de pierre et de marbre les plus précieux.

Charlemagne avait choisi pour sa résidence la ville d'Aix, colonie romaine entre la Meuse et le Rhin. Ce fut la capitale de ce nouvel empire, qui devait, pensait-il, succéder à celui de Rome. Il y fit venir des architectes de Byzance, de Cordoue, de Bagdad; il voulait en faire une ville de palais et d'édifices. Malheureusement, le temps n'était pas en-

core venu où la réalisation de ce rêve fût possible; l'essai ne devait que favoriser la naissance d'une architecture hybride, participant de la diversité et du contraste de ses origines. La construction de l'église, si l'on en croit un écrivain du quatorzième siècle, fut confiée particulièrement aux Byzantins. La

cathédrale fut élevée de 796 à 804. On la dédia à la Vierge. On parla longtemps avec enthousiasme du dôme de forme antique, rond et supporté par huit piliers, reliés par des arcs cintrés. Trente-deux colonnes de granit ou de marbre, dépouilles arrachées à l'Italie, soutenaient la coupole.

## COSTUMES DU NEUVIÈME SIÈCLE.



Fig. 97. — Charlemagne, d'après une mosaïque de Saint-Jean de Latran.



Fig. 98. — Irmentrude, femme de Charles le Chauve, d'après une miniature de manuscrit.

De l'église du neuvième siècle, il ne reste plus aujourd'hui que les massifs de maçonnerie, les grilles et les portes de bronze. Le dôme à fronton triangulaire, qui s'élève au-dessus du tombeau du grand empereur que l'Allemagne dispute à la France, fut élevé par Othon III au dixième siècle. L'église d'Aix est restée un sanctuaire historique (fig. 99).

Charlemagne avait ordonné la reconstruction de tous les édifices publics et religieux

ruinés par la guerre dans toutes les parties de son vaste empire. Malgré la longue durée de son règne, ces beaux projets ne purent être exécutés entièrement; les ruines s'étaient trop amoncelées les unes sur les autres durant plusieurs siècles.

Mentionnons comment se faisaient, du neuvième au dixième siècle, la plupart des travaux d'utilité publique.

« C'était un usage dans ce temps-là, ainsi

s'exprime le moine historien de Saint-Gall, que partout où quelques travaux devaient s'exécuter d'après les ordres de l'empereur, comme des ports, des vaisseaux, des passages, ou le nettoyage, le cailloutis, et le comblement des chemins locaux, les comtes les fai-

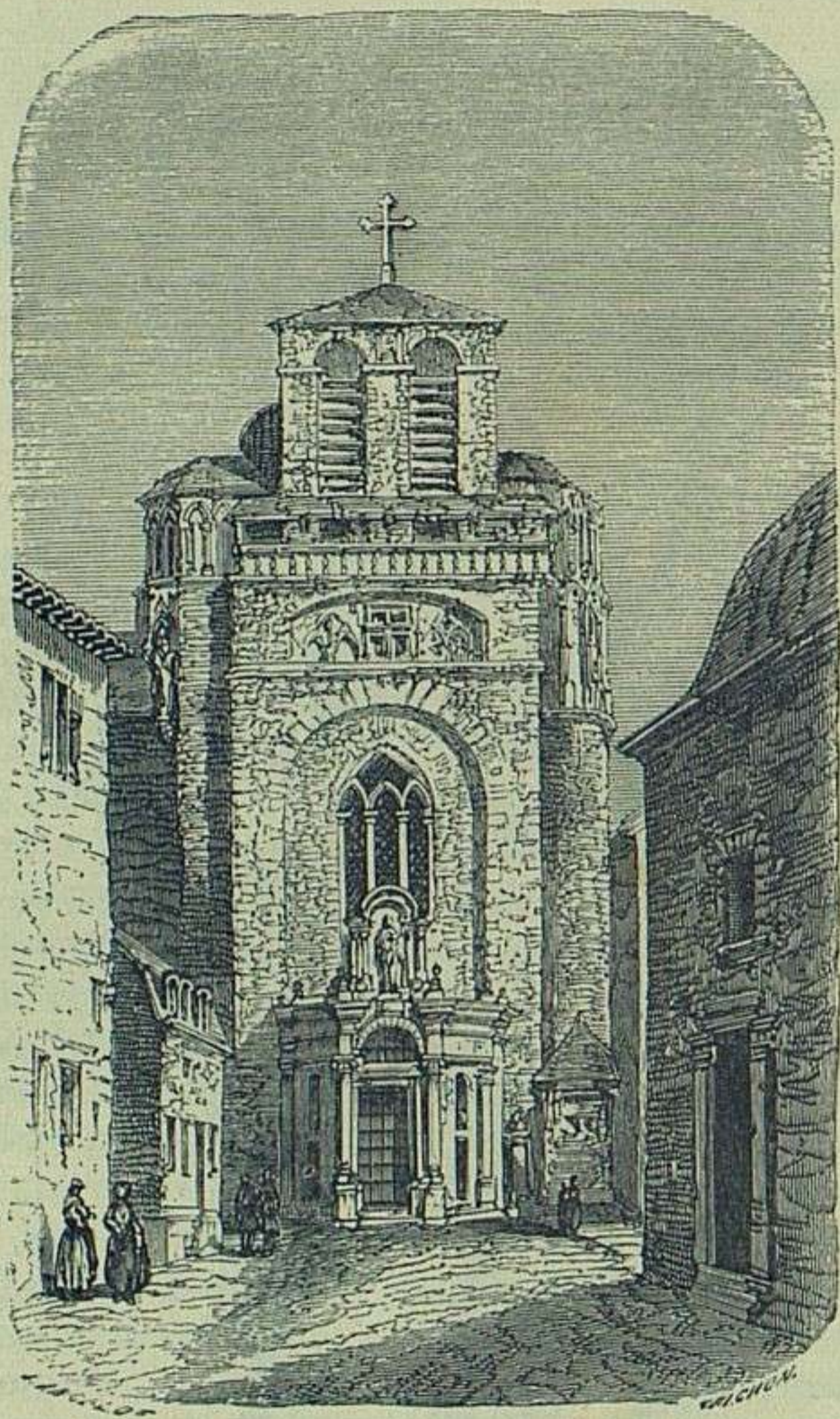


Fig. 99. — Cathédrale d'Aix-la-Chapelle.

saient faire par l'intermédiaire de leurs vicaires et de leurs officiers, avec aussi peu de travail que possible, et y employaient les gens de basse classe ; mais, quand il s'agissait d'ouvrages plus considérables, surtout de constructions nouvelles, ni comtes, ni évêques, ni abbés n'étaient, sous aucun prétexte, dispensés d'y prendre part. On peut citer comme preuve les arches du pont de Mayence, qui furent faites par le concours général et régulièrement ordonné de toute l'Europe. Ce monument, au surplus, périt par la faute de quelques malintentionnés, qui voulaient piller les marchandises de contrebande déchargées des vaisseaux. Étaient-ce des églises dépendant du domaine national dont on prescrivait de peindre les plafonds et les murailles ? Cette charge regardait les abbés et les évêques voisins ; mais s'il fallait en élever de nouvelles, tous les évêques, ducs, comtes, abbés, chefs des églises royales, sous quelque nom que ce fût, et généralement tous ceux qui avaient obtenu des bénéfices publics, étaient tenus, par

un travail non interrompu, de les élever depuis les fondations jusqu'au faite. C'est ce qu'atteste, non-seulement la basilique construite à Aix-la-Chapelle en l'honneur de Dieu, mais encore les travaux faits dans cette ville pour l'utilité des hommes, et les demeures de tous les personnages revêtus de dignités, construites d'après les plans de l'habile Charles (l'empereur) autour du palais, et de telle manière que l'empereur pouvait, des fenêtres de son cabinet, voir tout ce que ceux qui entraient ou sortaient, faisaient pour ainsi dire de plus caché. Les habitations des grands étaient de plus suspendues, pour ainsi dire, au-dessus de la terre (sans doute par des piliers). Non-seulement les officiers et leurs serviteurs, mais toute espèce de gens, trouvaient sous ces maisons, un abri contre les injures de l'air, de la neige et de la pluie, et même des fourneaux pour se défendre de la gelée, sans que toutefois ils pussent se soustraire aux regards du vigilant Charles. »

Nous avons donné, sans l'écourter, cette curieuse page, qui sert à l'histoire de l'architecture du temps.

**134. Monuments élevés par Charlemagne.** — On cite parmi les monuments élevés ou relevés par Charlemagne, et dont il reste quelque chose, l'église Notre-Dame des Dons à Avignon. Détruite par les barbares au cinquième siècle, dévastée au huitième par les Sarrasins, elle fut reconstruite à l'aide des dons de Charlemagne. Le porche offre une grande analogie avec les arcs de triomphe romains d'Orange et de Saint-Remi. Saint-Martin d'Angers, Saint-Pierre, Saint-André-le-Bas de Vienne en Dauphiné, une partie de Saint-Germain des Prés à Paris, une partie de la crypte de Saint-Denis, paraissent remonter à cette époque. A ces débris on peut ajouter, semble-t-il, car nous devons prévenir nos lecteurs que les sources de renseignements d'une authenticité incontestable font ici tout à fait défaut, une église du Poitou, celle de Saint-Généroux (1). Elle dérive, par son plan, des basiliques chrétiennes. La décoration est sobre et rappelle encore l'ornementation romaine. Les murs paraissent être du neuvième siècle. L'abside se compose de trois tours voûtées dont l'une, celle du milieu, est percée d'une fenêtre à plein cintre et de deux ouvertures rondes, les deux autres de deux fenêtres à plein cintre. La façade du mur de l'abside offre de petites fenêtres accouplées à plein cintre également, et de petits frontons triangulaires.

**135. Destruction de l'empire de Charlemagne.** — Le rêve de Charlemagne avait été de faire revivre l'empire romain écroulé

1. Commune de l'arrondissement de Parthenay (Deux-Sèvres).

depuis plus de trois siècles, et il put se faire illusion à lui-même, tant que sa main puissante put défendre son autorité sur les races barbares qu'il avait soumises ; mais son entreprise eut le défaut de celles des conquérants ; il réunit des agglomérations diverses sous son sceptre redouté, il ne fonda pas une nation ; la Bretagne ne fut même pas réunie à la France.

Les peuples d'origine, de mœurs et de coutumes très-diverses, avaient bien pu mettre un certain honneur à être confondus dans la grande famille des Francs tant que vécut le puissant empereur ; mais, dès qu'il fut mort, Allemands, Italiens, Gallo-Francs se souvinrent que leurs intérêts n'étaient pas communs, et tendirent à se séparer ou à se grouper en nationalités distinctes.

**136. Naissance de la nationalité française.** — C'est cependant à cette période de morcellement que s'ébaucha l'unité de la nation.

Une transformation considérable s'était lentement opérée au milieu des populations. Le langage des différents peuples s'était mélangé, et il en était résulté un idiome particulier, où dominait le vieux fond gaulois et le romain mêlés dans une proportion sensible au dialecte german. C'était la langue française qui apparaissait. Elle avait été employée dans le traité de Verdun. Cette modification dans la langue correspondait à un changement qui s'était accompli dans la société civile.

Dès cette époque, il n'y a plus guère d'esclaves proprement dits, mais il y a bien peu d'hommes libres. La possession de la terre étant la seule chose qui sert à distinguer les hommes, on ne verra bientôt plus que deux classes bien tranchées : les serfs attachés à la terre, et les possesseurs, les seigneurs, reliés les uns aux autres par toutes sortes de devoirs et de droits bizarres.

**137. Ravages des Normands et origine de l'architecture militaire.** — C'était l'époque où les Normands ravageaient, de toutes parts, le bord des fleuves ; l'ouragan, disaient-ils, était à leur service ; il les jetait où ils voulaient aller. — En quelques jours, de la Norvège, de la Suède ou du Danemark, un vent d'est les portait sur les côtes de France, aux embouchures de la Seine ou de la Loire, qu'ils remontaient en ravageant tous les alentours ; après quoi ils rentraient dans leur pays, sauf à revenir, l'année suivante, recommencer leurs aventures sur un point inexploré.

La facilité avec laquelle ils brûlaient les églises, dont la plupart étaient en bois, poussa les populations à renoncer à la charpente pour les parties extérieures, et à employer un mode de construction plus résistant ; à partir de cette époque, il y a une tendance générale à

substituer au bois la pierre, le moellon et la brique.

Les guerres de Charlemagne avaient usé la race franque, et les conquêtes l'avaient disséminée dans un grand nombre de pays différents ; aussi ne se trouva-t-il ni comtes ni ducs, capables de résister aux expéditions normandes, et les faibles descendants du grand empereur abandonnent à l'un le comté de Chartres, aux autres autant de mille livres pesant d'or qu'ils promettent d'années de paix ; mais Paris venait d'être fortifié ; l'architecture militaire servit de sauvegarde aux Parisiens. De grosses tours gardaient les ponts, qui réunissaient la cité aux deux rives où se trouvaient les faubourgs. On vit alors ce que peuvent de bonnes murailles, et le courage d'une population désespérée, contre la plus indomptable énergie, celle des Normands, hommes sauvages, si on les compare à la population de Paris. Les Normands voulaient, après avoir pris Paris, conduire leurs sept cents barques par la Seine jusque dans la Bourgogne, qu'ils n'avaient point encore visitée ; le cours de la Seine fortifié les arrêta. On employa de part et d'autre tout ce que l'architecture militaire, tout ce que l'art de l'ingénieur en ce temps avaient de ressources. Les Normands empruntèrent aux traditions romaines une partie de leur tactique : tour roulante, à trois étages, qu'ils se proposaient d'approcher des murs ; béliers, machines à battre les murs, qu'ils avançaient en se couvrant de mantelets de cuir frais ou de leurs boucliers formant carapace de tortues ; fascines, troncs d'arbres entiers jetés dans les fossés, et jusqu'aux cadavres de leurs prisonniers, qu'ils tuaient pour en faire le même usage ; grêle de pierres et de balles de plomb, de traits lancés de loin contre les défenseurs des murailles ; bateaux-brûlots, qui venaient s'échouer contre les piles des ponts, heureusement construits en pierre. Rien n'y fit ; la tour ne put arriver jusqu'aux murailles, ceux qui la faisaient mouvoir étant sans relâche percés de flèches. L'huile bouillante, la cire, la poix liquide, inondaient les assaillants ; les crampons de fer, maniés du haut des murs, enlevaient les boucliers, et les corps des Normands étaient alors criblés de flèches ; les catapultes, de leur côté, lançaient des pierres sur les assiégés.

Un jour, une crue d'eau enleva une partie du Petit-Pont ; une tour demeura isolée sur la rive gauche ; douze hommes qui y restaient s'y défendirent une journée, dans la tour d'abord, puis sur les débris du pont. On leur promit la vie sauve : ils se rendirent ; on les égorgea. Un seul homme, de grande mine, fut épargné ; mais il força les Normands à le tuer. « Vous n'aurez pas, leur dit-il, de rançon pour ma tête. » Ces détails donnent une idée de l'atrocité de la lutte engagée alors

entre les possesseurs du sol et les bandes des hommes du Nord.

La misère était effrayante dans la ville. Charles le Gros arriva enfin ; on vit son armée se déployer sur les hauteurs de Montmartre. Armée inutile ! l'empereur acheta la retraite des Normands à prix d'argent, et, pour comble de lâcheté, leur permit d'aller passer l'hiver en Bourgogne.

On sait ce que pouvait être le séjour des Normands ; mais les Parisiens avaient donné l'exemple, et montré aux villes comment on résiste aux pillards ; ils n'avaient pas ouvert leurs portes. Sens faisait comme Paris, arrêtait pendant six mois l'effort des Normands. Les empereurs enfin, trop faibles ou trop lâches pour combattre, rendaient au moins des édits pour ordonner de bâtir de nouveaux châteaux, et pour réparer les anciens ; on fortifia, au moyen de remparts et de tours, dont on avait vu l'importance au siège de Paris, les villes, les passages des fleuves, les gués, les défilés, le sommet des montagnes.

« Les métairies, les villas de bois des leudes francs se transforment en donjon de pierre et de briques. Toutes les abbayes sont des châteaux forts ; chaque propriétaire rural, libre ou noble, ce qui se confond, fait de sa maison une place de guerre, où quelques hommes d'armes peuvent l'aider à soutenir un siège ; sur chaque colline de la France s'élève une tour crénelée ; les Normands sont encore là, courant par toute la Neustrie, l'Aquitaine, la Bourgogne, mais le butin devient de plus en plus rare et plus disputé ; quoique la résistance ne soit guère que locale ou partielle (1). »

Alors ils demandent des terres qu'on leur concède, plus par faiblesse que par esprit politique, et la race normande vient se mêler aux nationalités, si nombreuses déjà, qui tendaient à s'agglomérer sur le vieux sol gaulois.

Du moins ils y apportèrent une activité infatigable, une énergie sans bornes, une puissante force d'initiative, et nous les verrons, un siècle après, grands bâtisseurs de châteaux et d'églises, imprimer une vigoureuse impulsion à l'architecture féodale et religieuse.

La dynastie carlovingienne, qui régna depuis la deuxième moitié du huitième siècle jusqu'à la fin du dixième, avait, quand elle disparut, perdu toute autorité morale, non que tous ses représentants fussent indignes de la position où la naissance les avait placés, les derniers des Carlovingiens méritaient peut-être mieux que leur destinée, mais ils subirent les conséquences de l'impéritie de leurs prédécesseurs.

N'ayant plus de domaines, partant plus de

1. Henri Martin.

revenus, puisqu'il n'y avait pas d'impôt, ils n'eurent plus de partisans ; et les grands possesseurs de fiefs étaient plus rois dans leur province que le roi ne l'était en France. Comme il ne leur restait plus qu'une ombre d'autorité, la féodalité ayant pris le reste, les descendants de Charlemagne, Germains d'origine, s'adressèrent à leurs parents de l'étranger ; les expéditions germaniques les isolèrent plus complètement encore de la nationalité française qui se formait lentement, en même temps que disparaissait moralement et matériellement l'autorité de la race carlovingienne.

**138. Constructions de la période carlovingienne.** — Sur la fin du dixième siècle, les peuples tendent à se fondre suivant leurs mœurs et les nécessités de la situation nouvelle qui s'était formée ; vainqueurs et vaincus oublient leurs vieilles haines pour s'occuper davantage du présent, et l'on peut déjà voir poindre dans quelques églises de cette période la véritable construction romane (fig. 100).

De cette époque tourmentée, il reste aujourd'hui bien peu de chose. Plusieurs successeurs de Charlemagne arrivèrent cependant à bâtir, notamment Charles le Chauve ; mais si l'argent pour les constructions ne fit pas défaut, on ne peut pas en dire autant des architectes. La période des tâtonnements n'était pas finie, et l'on n'était pas encore parvenu à renouer le fil rompu de la tradition romaine. C'est encore le même système de construction que nous avons vu dans la période mérovingienne : massifs de blocages entourés de parements de moellons ou de briques, mêmes assises régulières ou alternées de matériaux de couleurs différentes. En outre, ces parements n'étaient guère qu'une sorte de revêtement ou de placage, qui ajoutait peu de chose à la solidité des édifices ; les mortiers étaient, d'ailleurs, d'une composition insuffisante, et les blocages, grossièrement faits, en sorte que la plupart des œuvres de ce temps, sans compter toutes les autres causes de destruction, cédèrent, le plus souvent sans résistance, à l'action des éléments, et furent successivement remplacées dans les réparations postérieures des monuments.

**139. Ornementation.** — L'ornementation est grossière, comme les œuvres sur lesquelles on l'appliquait ; c'est encore la tradition romaine profondément altérée, ou même presque entièrement défigurée, et nous n'en donnerons que de rares exemples ; on en jugera suffisamment par cet ornement imité de l'antique (fig. 101), par ce reliquaire fastueux pour l'époque, et qui fut donné à la cathédrale de Sion par un de ses évêques qu'on dit avoir été l'oncle de Charlemagne, enfin par cette couronne de Charlemagne qui représente certainement une des œuvres les plus riches de

l'orfèvrerie du temps ; elle n'a, comme on le voit, de remarquable que la profusion des pierres précieuses dont elle est couverte (fig. 102 et 103).

Cette pièce, d'une authenticité incontes-

table, est actuellement conservée dans le trésor impérial de Vienne en Autriche.

Chose singulière, au milieu de ces invasions normandes qui couvrirent le pays de sang et de ruines, où l'on ne voyait, di-

TYPE D'UNE ÉGLISE EN FORME DE CROIX LATINE.

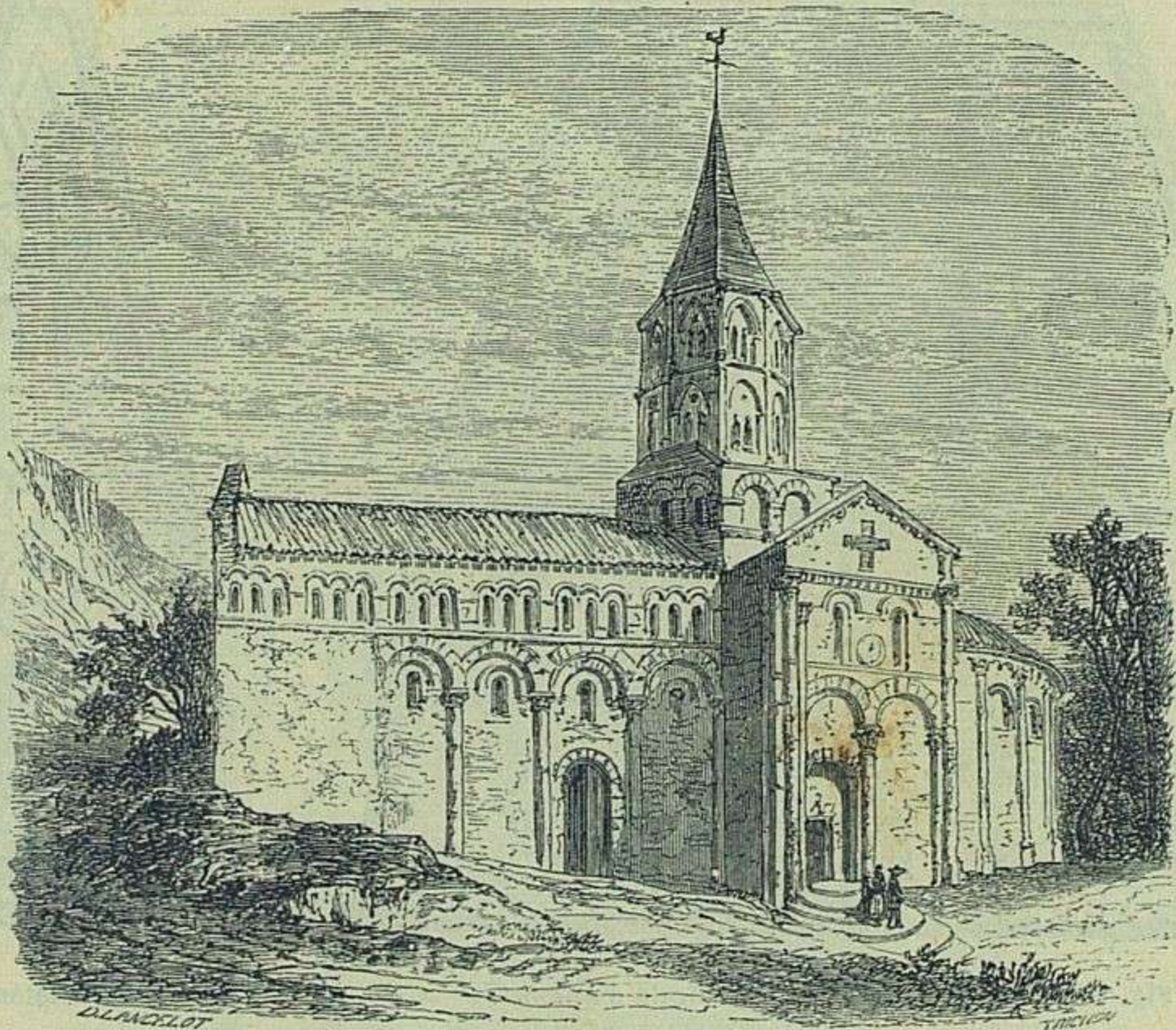


Fig. 100. — Notre-Dame d'Orcival (Auvergne). Église romane de la fin du dixième siècle ou du commencement du onzième.

sent les chroniqueurs, que des villes en flammes, des campagnes ravagées et des po-

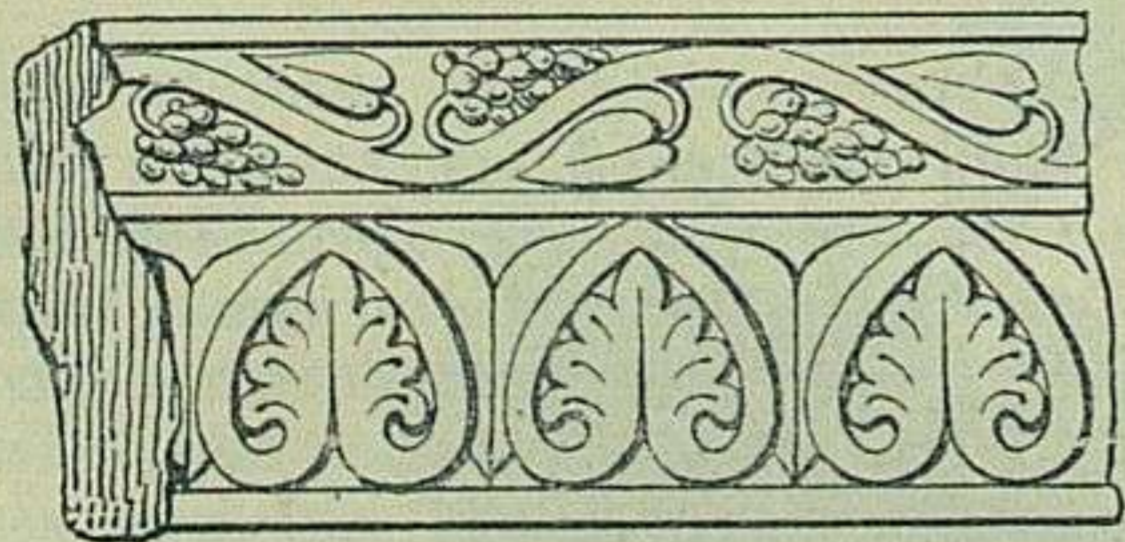


Fig. 101. — Ornement imité de l'antique.

pulations désespérées, on trouve encore trace, parmi les riches et les puissants, des satisfactions données au luxe ; la mode même ne semble pas avoir perdu tous ses droits.

Un auteur, qui écrivait après la quarantième année de souffrances, place au nombre des causes morales auxquelles devaient être attribués tant de maux, l'incurable frivolité de la nation : « Il faut qu'une agrafe d'or assujettisse ton habit, que la pourpre de Tyr imprègne l'étoffe dont tu réchauffes ton corps, que ton manteau soit brodé d'or, que des pierreries se croisent sur ta ceinture et des

galons d'or sur tes souliers. » C'est à la France qu'il adresse ce reproche, et il adjure les Français de se corriger de leurs travers qu'ils expient d'une manière si cruelle (1).

Est-ce là l'expression de la vérité, ou n'est-ce pas plutôt une de ces figures de rhétorique que les abbés affectionnaient pour flétrir les défauts de leurs contemporains ? c'est ce qu'il est difficile de dire ; tout ce qu'on peut établir, c'est que de ce luxe problématique il ne reste guère de traces.

Les monnaies et les médailles, qui représentent assez fidèlement le mouvement artistique des époques où elles ont été frappées, démontrent la barbarie de la période carolingienne. Les monnaies, d'une simplicité toute primitive, ne portent d'autre ornement qu'une croix à quatre branches égales, légèrement bifurquées à leurs extrémités. Pépin le Bref et ses successeurs renoncent même à faire graver des sceaux, et c'est avec des pierres antiques, enchâssées dans des cercles portant des légendes à leurs noms, qu'ils scellent les actes de leur administration.

140. **Enluminure des manuscrits.** — Il est

1. Quicherat, *Histoire du costume en France*.

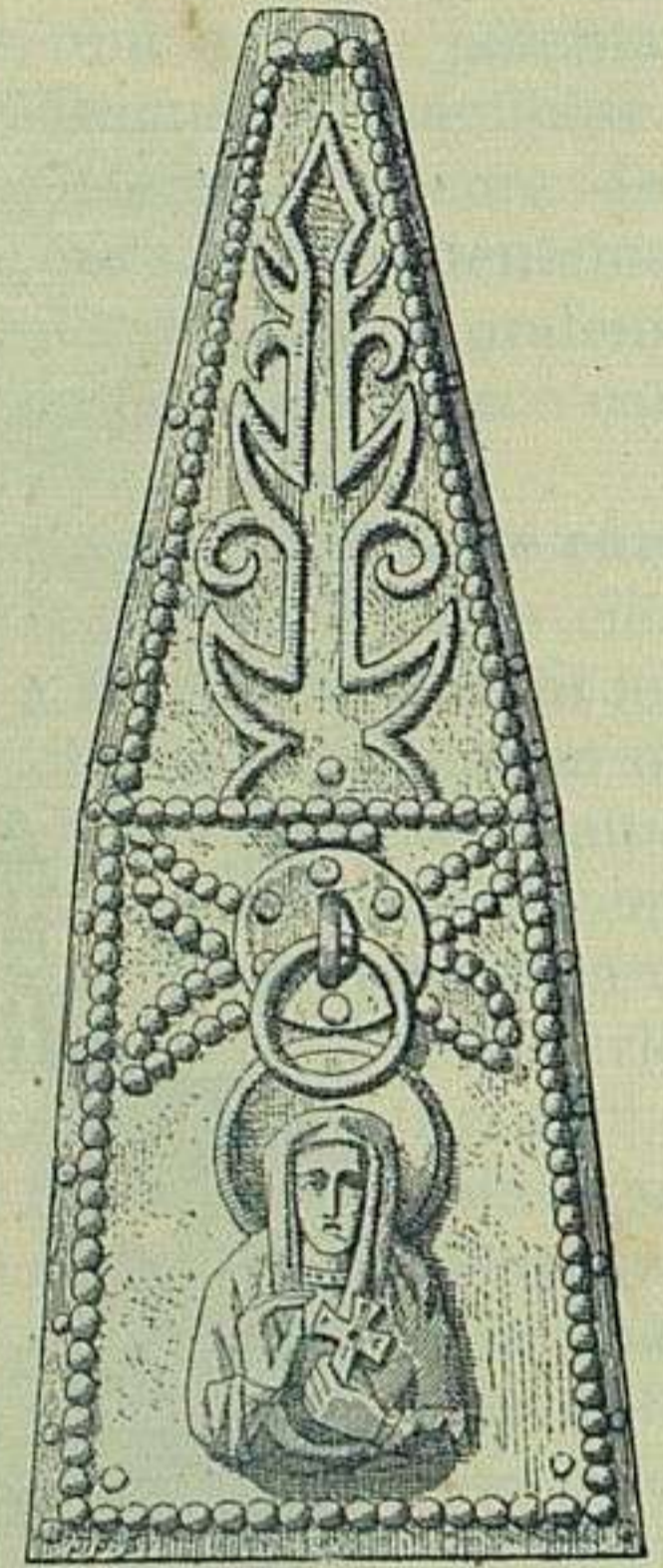
cependant un art qui se développa dans cette période carlovingienne, c'est celui des enluminures de manuscrits. Nous en possédons encore des spécimens remarquables, et la Bibliothèque nationale montre avec orgueil le livre d'heures de Charles le Chauve, dont

nous reproduisons ici une miniature qui sert de frontispice (fig. 104).

Dans les premiers siècles chrétiens, les moines et les cénobites occupaient leurs loisirs à orner les livres saints, la seule richesse à laquelle ils n'avaient pas renoncé. En Orient,



Fig. 102. — Reliquaire de la cathédrale de Sion.



Face latérale.

conformément aux traditions byzantines, on peignait en petit, sur des fonds d'or, des

ornements particuliers mêlés à des animaux fantastiques. En Occident, les miniaturistes

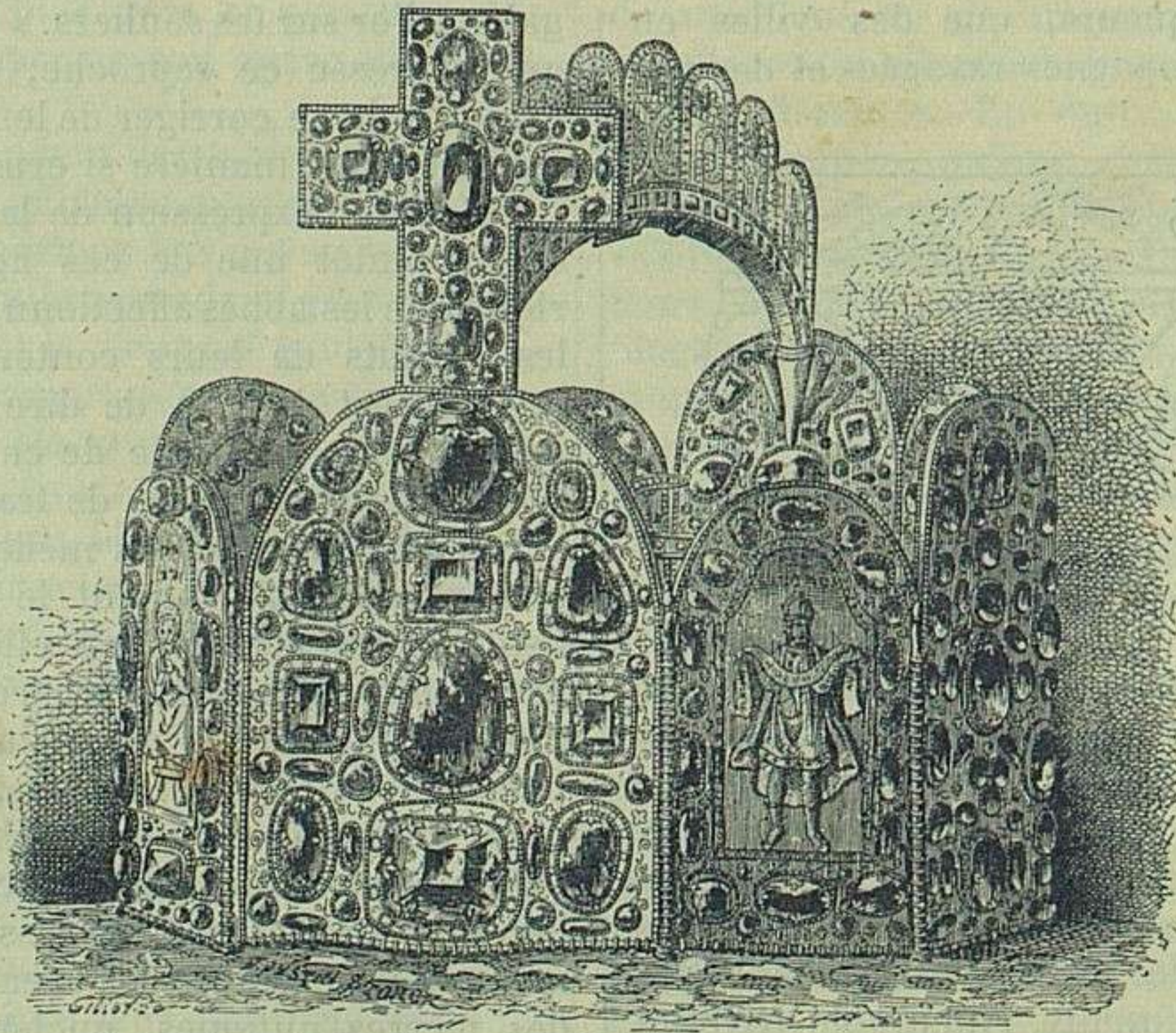


Fig. 103. — La couronne de Charlemagne.

furent plus vrais et s'inspirèrent davantage de la nature. « Abandonnant les fantaisies bizarres pour se rapprocher de la nature, ils

regardent par les fenêtres du monastère, et ils peignent, sur le parchemin des manuscrits, les fleurs et les plantes de leur jardin,



les fruits de leurs espaliers, les insectes qui volent ou qui rampent, les vrais animaux, les animaux vivants de la création. Quelques enlumineurs, comme Jehan Fouquet, ornent de petits tableaux les livres de prières, et les ouvrages classiques grecs ou latins, tels que

les Antiquités de Josèphe, l'Histoire de Tite-Live, et ils y laissent des modèles d'invention, parfois même un sentiment de grandeur qui résiste à l'exigüité des dimensions (1). »

141. **Style byzantin, et son influence sur le midi de la France.** — Pendant que la



Fig. 104. — Enluminure des manuscrits. — Miniature du livre d'heures de Charles le Chauve.

France, et, avec elle, l'Europe occidentale, étaient plongées dans la barbarie, l'Orient et le midi de l'Europe voyaient fleurir un art nouveau qui exerça une certaine influence sur les provinces méridionales de la Gaule, et dont il convient que nous disions quelques mots :

Les Romains, comme nous l'avons vu, avaient bien trouvé le moyen d'élever des coupes soutenues tantôt par un mur épais et cylindrique, tantôt assises sur huit ou dix piliers dessinant un polygone régulier qu'on ramenait au cercle. Les Grecs de Byzance ou Constantinople voulurent ouvrir ce mur cylindrique et supprimer la colonnade. Ils trouvèrent la solution du problème, en réunissant quatre piliers par de grands arcs formant des pendentifs, ainsi appelés parce qu'ils semblaient pendre sur le vide. La plus célèbre des coupes à pendentifs est celle de Sainte-Sophie, ce monument dédié à la Sagesse divine par l'intelligence humaine.

Sainte-Sophie avait été bâtie par Justinien et achevée en 537. Par une disposition incon-

nue de l'antiquité, la coupole fut éclairée par un grand nombre de fenêtres ouvertes à sa base, sous son grand cercle horizontal, et produisant un effet bien différent de celui qu'on éprouve sous la voûte du Panthéon de Rome, éclairée au sommet d'un œil unique. Les ouvertures produisent une ligne lumineuse, vaguement interrompue dans l'espace par de minces parties pleines, de sorte que la calotte sphérique semble s'isoler du reste de l'édifice.

Pour construire cette église, Justinien s'était adressé à deux habiles architectes grecs ; mais les bons ouvriers, les metteurs en œuvre de la pierre faisaient déjà défaut, même en Orient. Les cités et les temples, Palmyre, Éphèse, Pergame, furent dépouillés pour livrer leurs merveilleux matériaux de porphyre, de granit, de vert antique prodigués avec plus de magnificence que de goût véritable dans l'intérieur de l'église, où les mosaïques sur fond d'or, les chapiteaux parfois barbares, les ornements

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*.

d'un art fort imparfait trahissent la décadence dans le détail, en même temps que le renouvellement de la forme dans l'ensemble du style.

Dix mille hommes travaillaient, dit-on, aux murailles de briques, aux voûtes, au dôme. Le prompt achèvement de l'édifice le préserva de ces divergences de plans, et de

ces remaniements successifs qui ont laissé des traces trop apparentes dans la plupart des autres. « Salomon, je t'ai vaincu ! » s'écria fièrement Justinien, quand il vit son œuvre, si nous en croyons les historiens un peu légendaires du temps (fig. 105).

L'impression que produit cette voûte d'aspect imposant et immense, cette concep-

TYPE DES ÉGLISES BYZANTINES.

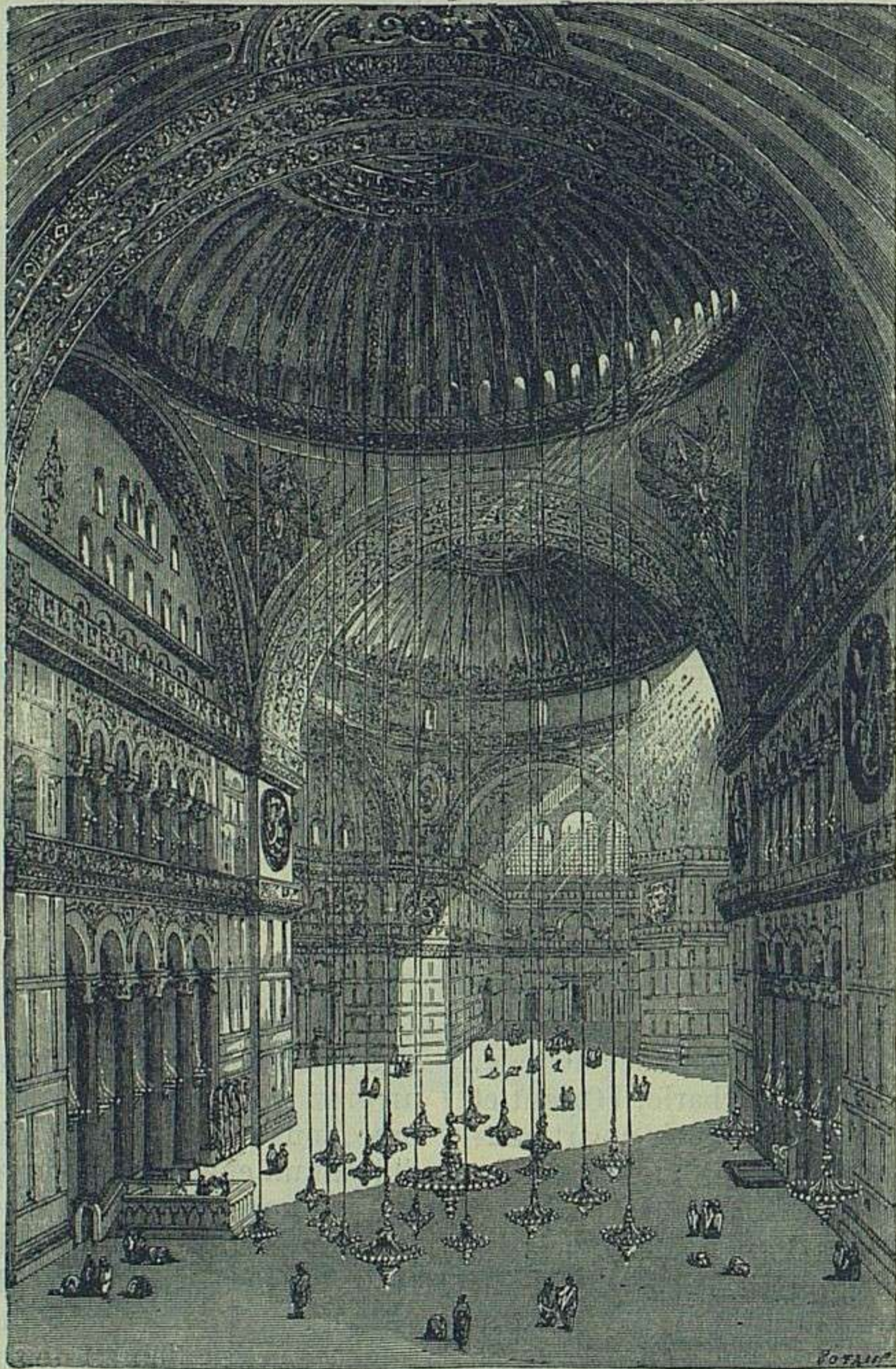


Fig. 105. — Église de Sainte-Sophie.

tion architecturale qui se montre tout entière dès l'entrée, étonne l'esprit sans l'écraser.

Quelques siècles après, les Vénitiens élevaient l'église Saint-Marc, en prenant pour modèle Sainte-Sophie de Constantinople. A cette époque les Vénitiens, de race orientale d'origine, avaient en main tout le commerce de l'Orient avec l'Occident. Venise était, au moyen âge, ce qu'avait été la Phénicie dans l'antiquité. Les marchands de Venise empruntaient aux Arabes et aux Grecs, les deux na-

tions civilisées et industrielles de ce temps, les objets de consommation qu'ils portaient dans toute l'Europe. Venise eut des comptoirs ou des dépôts à Montpellier, à Aigues-Mortes, à Limoges.

Voyons ce qu'est cette église célèbre :

Cinq coupes coiffées de petits dômes à côté dominant sept porches de la façade. La profondeur des portails est garnie de colonnes en cipolin, en jaspe, en pentélique et autres marbres précieux. La porte centrale qui

domine les autres arcades est aussi plus riche et plus ornée. Un grand nombre de colonnes en marbre l'appuient et lui donnent de l'importance. Trois cordons d'ornements sculptés, fouillés et découpés, dessinent avec vigueur son arc par leur saillie. Au-dessus de cette porte sont placés, sur des piliers antiques, les chevaux du statuaire grec Lysippe, les

mêmes qui ont orné quelque temps chez nous l'arc de triomphe du Carrousel, en vertu d'une de ces déprédations que l'empereur Napoléon trouvait naturel d'imiter de l'antiquité. Sous toutes ces portes, des mosaïques, sur fond d'or, brillent au milieu d'émaux. L'atrium (1), dont la voûte arrondie en coupole présente l'histoire de l'Ancien Testament figurée en

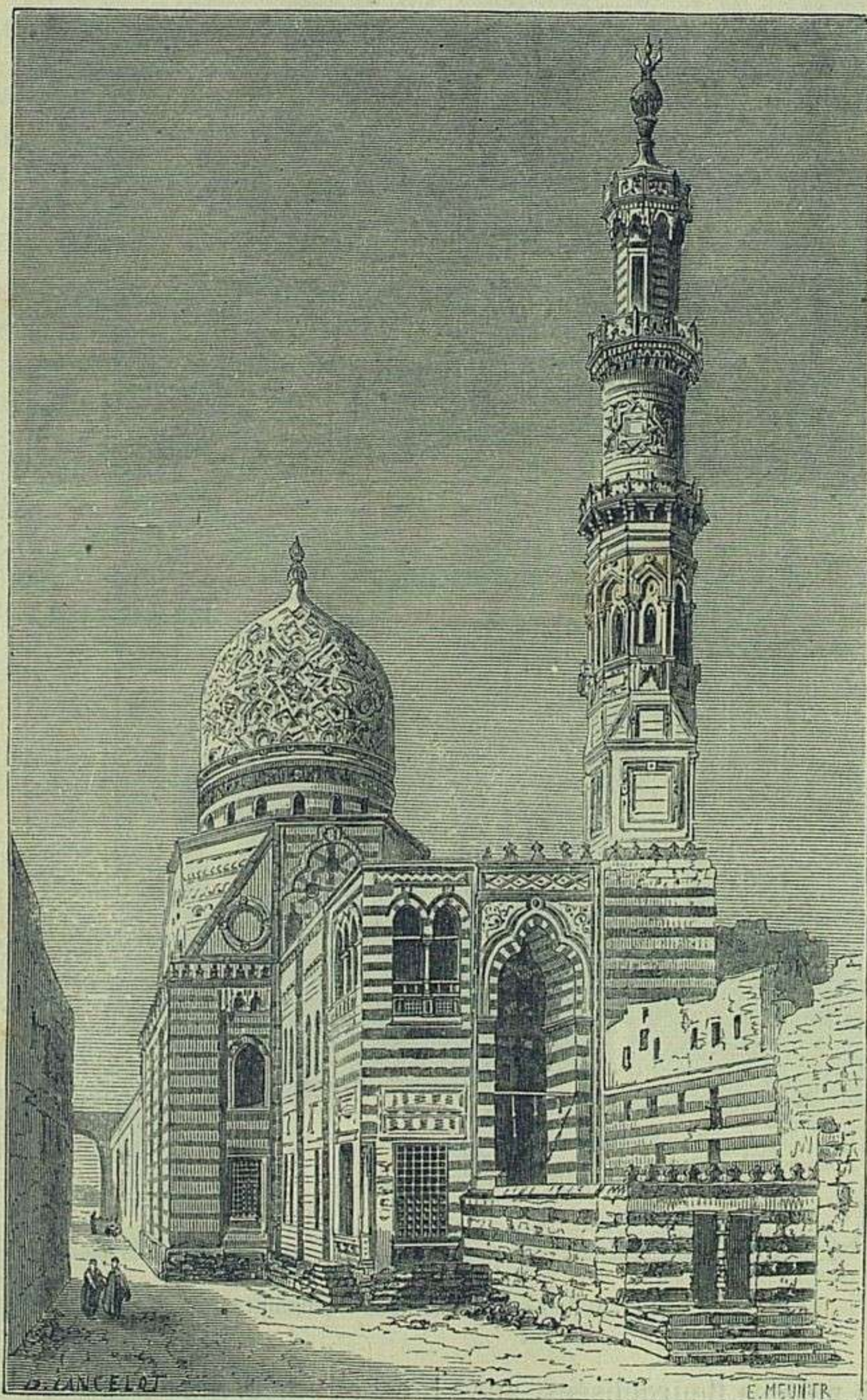


Fig. 106. — Mosquée de Kaït-Bey, au Caire.

mosaïque, conduit à la nef par trois portes de bronze incrustées et niellées (2) d'argent.

Mais, laissons ici la parole à M. Théophile Gauthier.

« Rien ne se peut comparer à Saint-Marc de Venise, ni Cologne, ni Strasbourg, ni Séville, ni même Cordoue avec sa mosquée. C'est un effet surprenant et magique. La première impression est celle d'une caverne

incrustée de pierreries, splendide et sombre, à la fois étincelante et mystérieuse.

1. Un atrium est une sorte d'entrée ou de vestibule. C'était à proprement parler une grande pièce, la première des deux parties principales d'une maison romaine. Dans l'origine, elle servait de lieu de réunion ou de pièce publique. Les femmes y travaillaient. On y voyait l'image des dieux domestiques.

2. La nielle est une entaille en creux dans un

« Les coupoles, les voûtes, les architraves, les murailles, sont recouvertes de petits cubes de cristal doré, d'un éclat inaltérable, où la lumière frissonne comme sur les écailles de poisson, et qui servent de champ à l'inépua-

ble fantaisie des mosaïstes. Où le fond d'or s'arrête, à la hauteur de la colonne, commence un revêtement des marbres les plus précieux et les plus variés. De la voûte descend une grande lampe en forme de croix à

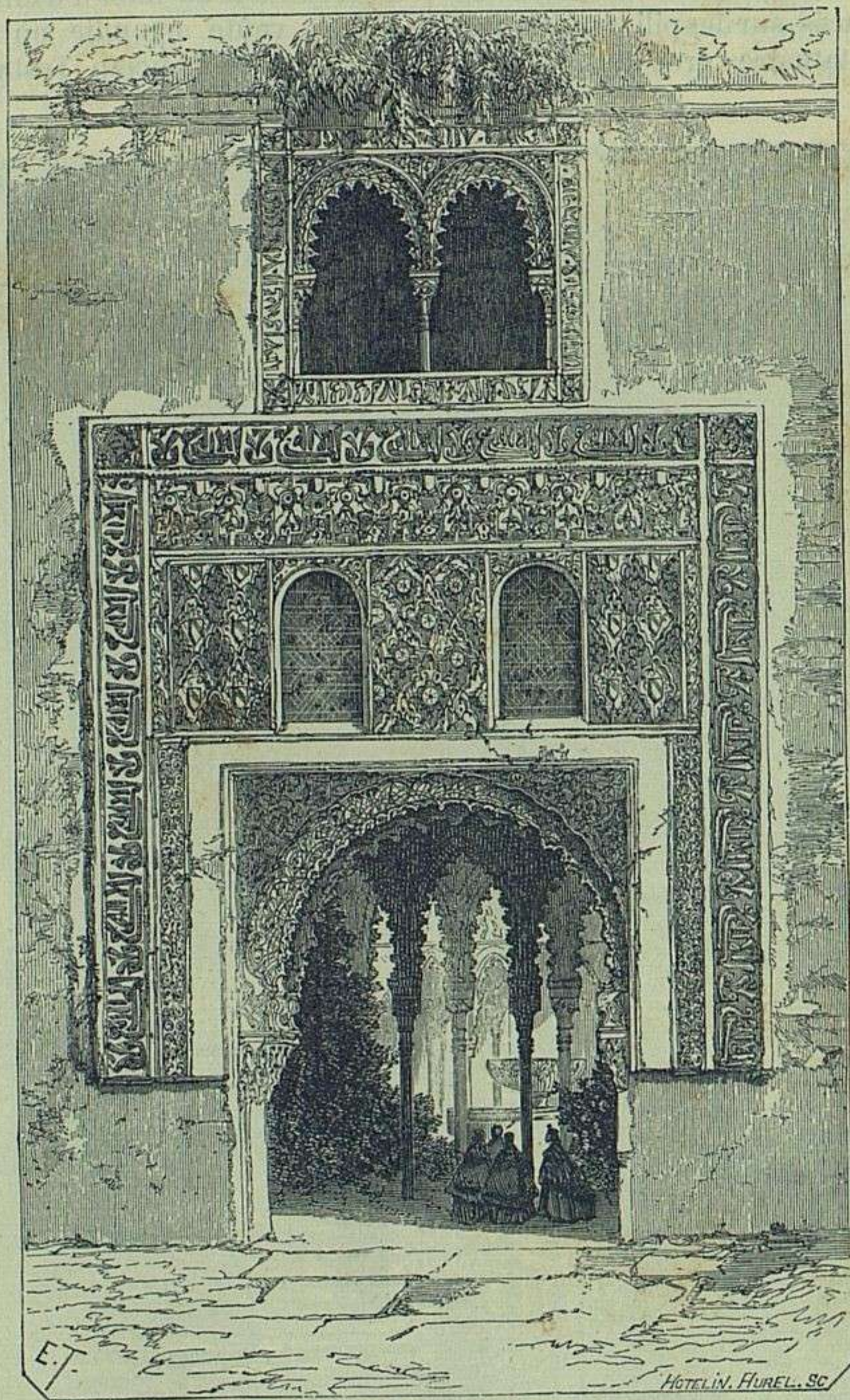


Fig. 107. — Une vue dans l'Alhambra.

quatre branches, à pointes fleurdelisées, suspendues à une boule d'or découpée en filigranes (1) d'un effet merveilleux quand elle

métal quelconque, et qu'on remplit d'une sorte d'émail noir. C'est cette industrie qui a donné l'idée première de l'impression en taille douce. Au lieu d'émail, il a suffi d'introduire de l'encre d'imprimerie, et d'appliquer avec une forte pression une feuille de papier blanc. Cet art de nieller, originaire d'Orient, fut fort pratiqué en Italie.

1. Le filigrane est un ouvrage de fantaisie en fils granulés d'or, d'argent, ou de verre, d'un travail délicat et léger. Il fut en grand honneur à Byzance. On fait encore de l'orfèvrerie filigranée à Paris et à Gênes.

est allumée. Six colonnes d'albâtre rubanné, à chapiteaux de bronze doré d'un corinthien fantastique, portent d'élégantes arcades sur lesquelles circule une tribune qui fait presque le tour de l'église. Au fond se déploie le chœur, avec son autel qu'on entrevoit sous un dais, entre quatre colonnes de marbre grec, ciselées comme un ivoire chinois par de patientes mains qui y ont inscrit toute l'histoire de l'Ancien Testament en figurines hautes de quelques pouces. Le retable de cet autel, qu'on appelle la Pala d'oro, est un fouillis éblouissant d'émaux, de nielles, de perles, de grenats, de saphirs, de découpures d'or et d'argent, un tableau de pierreries représentant

des scènes de la vie de saint Marc. Il a été fait à Constantinople en 976. Enfin, dans la rondeur du cul-de-four, qui reluit vaguement derrière le grand autel, se dessine le Rédempteur sous une figure gigantesque et disproportionnée, pour marquer, suivant l'usage byzantin, la distance du personnage divin à la faible créature. »

Telle est l'église magnifique qu'on essaya de reproduire à Périgueux vers l'an 984.

Même plan fut adopté, abstraction faite du vestibule ajouté après coup à Saint-Marc, et ce sont à peu près les mêmes dimensions pour l'un et pour l'autre de ces deux édifices. Mais on demanderait en vain à la copie la richesse et la splendeur du modèle. Saint-Front est pauvre et nu. Sous le triste badigeon qui couvre les surfaces, on n'entrevoit pas la moindre trace de mosaïque. Toutefois, l'édifice est d'un

grand caractère, malgré le peu d'éclat des matériaux qu'on y a employés ; « tant il y a de puissance dans une disposition simple et largement conçue. »

Nous verrons plus loin que cette disposition s'est répandue dans quelques provinces du midi et de l'ouest de la France.

Nous donnerons deux autres figures, celle de la mosquée de Kaït-Bey au Caire et une vue dans l'Alhambra, ce palais célèbre de Grenade en Espagne, pour montrer à quel point les arts florissaient en Orient et dans tous les pays musulmans, au neuvième siècle et au dixième, époques néfastes de notre histoire nationale pendant lesquelles l'art s'essayait, au milieu de tâtonnements laborieux et pénibles, à sortir de cette barbarie profonde, où nos ancêtres avaient été plongés pendant des centaines d'années (fig. 106 et 107).



## CHAPITRE XIV

## PÉRIODE ROMANE

Mouvement architectural du onzième siècle. — Style roman. — Les moines constructeurs. — Cluny. — Cîteaux. — Principes de l'architecture romane. — Caractère de l'architecture. — Colonnes. — Ornementation. — Monuments romans. — Peinture murale. — Vitraux. — Orfèvrerie. — Tissus décoratifs. — La misère au onzième siècle. — Châteaux forts.

**142. Mouvement architectural au onzième siècle. — Style roman.** — L'empire d'Occident restauré par Charlemagne était incompatible avec l'état social qui s'était créé sous ses successeurs. La féodalité avait constitué un régime nouveau, où chaque possesseur de fief tendait nécessairement à se rendre indépendant de la royauté.

Les derniers Carlovingiens en firent la triste expérience, quand ils essayèrent de ressaisir une partie de leur autorité ; insupportable aux grands vassaux dont ils avaient créé la richesse et la puissance à leurs dépens, ils vivaient isolés au milieu d'eux, et n'étaient pas soutenus davantage par les peuples que leur impéritie n'avait pas su défendre contre les incursions des Normands.

Ils étaient d'ailleurs restés les représentants de la domination germanique, et, pendant que les liens du sang et les alliances les rapprochaient toujours de la Germanie, les peuples s'en écartaient et se groupaient les uns avec les autres, en raison de leurs affinités, de leurs besoins et des nécessités de la situation présente.

Les premiers Capétiens étaient eux-mêmes cependant d'origine germanique ; mais ils s'étaient identifiés avec la nation, ils avaient combattu avec elle pour repousser les ennemis communs, les Normands ; ils étaient d'ailleurs, sinon les plus puissants, au moins les égaux des plus forts, et ils prirent, sans opposition, la place que les descendants de Charlemagne ne savaient ou ne pouvaient plus remplir.

Hugues Capet, qu'on appelait le Grand-Duc, était donc le représentant de la nationalité qui se formait lentement ; il n'entendait ni le latin ni le germanique, qu'on ne parlait guère qu'à la cour des premiers Carlovingiens ; il se servait de la langue populaire formée des débris du latin mêlés au dialecte des peuples envahisseurs.

Ce n'était certes pas le français, mais un

langage qui tendait à le devenir ; idiome grossier et rude, qui avait abandonné la sonorité, la richesse et les délicatesses du latin trop compliqué pour ces esprits barbares, mais contenant en germe la clarté, la précision et la simplicité qu'il a conservées ; l'idiome tudesque n'y gardait d'ailleurs qu'une faible part, puisque l'on a compté que c'est à peine si un millier de mots d'origine germanique sont restés définitivement.

Cette langue prit le nom de *romane*, et c'est aussi celui qu'on donne à l'architecture et à l'ornementation de la période qui s'écoula du commencement du onzième siècle à la fin du douzième.

Ce qu'en France nous appelons style roman, les Italiens l'appellent style lombard, les Anglais style saxon, et des archéologues ont critiqué ces diverses dénominations, en donnant pour motif que cette langue procède surtout des éléments celto-germaniques mêlés à la langue latine ou romaine, tandis que le style architectural roman a pour origine la tradition romaine, associée au génie oriental ou byzantin.

Ce n'est peut-être pas assez dire, car le style roman contient autre chose que les éléments romano-byzantins ; il s'est inspiré profondément des idées et des mœurs des populations au milieu desquelles il a brillé d'un si vif éclat, et, bien qu'il ait partout un caractère particulier qui le fait aisément reconnaître, il n'est pas le même au midi qu'au nord, à l'est qu'à l'ouest. On a même divisé la France en sept régions connues des archéologues, par des détails de construction ou d'ornementation qui leur sont propres.

Nous n'avons pas ici à les indiquer ; nous ferons seulement une remarque : c'est que les pays les plus bouleversés par les invasions successives, ceux où les monuments de la domination romaine avaient totalement disparu, sont ceux où le style roman est le plus tranché ; partout ailleurs, et par une dégradation insensible, en même temps qu'on descend en

Bourgogne, et qu'on s'avance vers la Méditerranée, on retrouve la tradition romaine, et c'est dans l'ornementation que ces caractères sont le plus particulièrement sensibles.

On sait l'épouvante qui s'empara du monde chrétien aux approches de la millième année après la venue du Christ. Le jugement dernier était attendu avec une foi vive par les na-

tions, sur une interprétation douteuse de l'Apocalypse. On ne songeait plus qu'à mettre en sûreté ses biens spirituels, on donnait tout aux monastères et aux églises, présents de peu de valeur « en ce monde qui allait finir. » Le peuple, pour mettre son âme en état de grâce, se pressait dans les chapelles. Les travaux étaient interrompus.

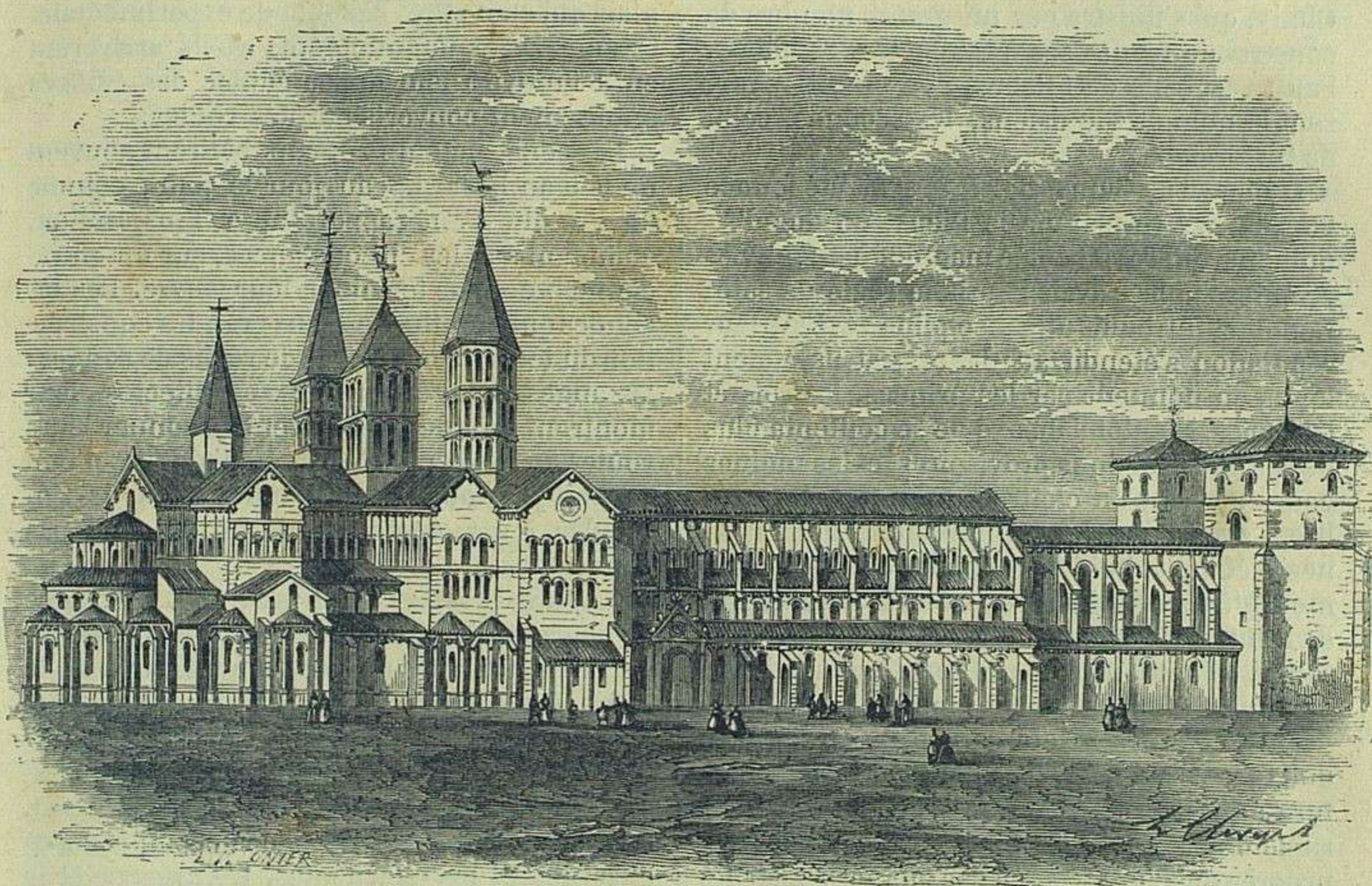


Fig. 108. — Ancienne abbaye de Cluny.

Enfin, l'an 1000 passa comme les autres, sans qu'on aperçût grand changement dans le ciel ni sur la terre. « Aucune étoile ne se détacha du firmament. » Les signes annoncés n'apparurent pas à l'horizon. L'humanité se reprit à espérer, et à croire qu'elle en serait quitte pour la peur encore cette fois. On ne songea pas à redemander au clergé le patrimoine qui lui avait été concédé *in extremis* ; l'Église était devenue riche, les monuments religieux s'élevèrent de tous côtés en témoignage d'actions de grâces. Une croyance pleine d'amour encore effrayé avait gagné les populations. Les derniers souvenirs du polythéisme dans les campagnes tendaient à s'effacer.

« Vers la troisième année de l'an 1000, dit le chroniqueur bourguignon Raoul le Chauve, les basiliques furent reconstruites de fond en comble en presque tout l'univers, surtout dans l'Italie et dans les Gaules. Les nations chrétiennes semblaient se disputer à qui élèverait les églises les plus belles et les plus riches. On eût dit que le monde entier, d'un commun accord, s'était dépouillé d'antiques

haillons, pour se couvrir d'églises nouvelles, comme d'une robe blanche.

**143. Les moines constructeurs. — Cluny. — Cîteaux.** — Les monastères, ces asiles obscurs dans lesquels s'était fait un travail lent, longtemps ignoré, commencent à grandir et à chercher la pleine lumière du jour. A mesure que l'oppression féodale, les luttes, les révoltes, les vengeances, les brutalités de toutes sortes pesèrent d'un poids plus lourd sur les populations des campagnes, à mesure aussi les âmes blessées, les cœurs qui n'étaient pas portés vers la guerre, les hommes d'un tempérament faible, cherchaient le repos, le calme de l'étude ou l'oubli de leurs douleurs, dans ces refuges ouverts alors à toutes les misères humaines. Dans ces établissements qui représentaient la paix, la prière et la charité, tout paraissait ordonné pour guérir les souffrances morales ou physiques. Les ordres religieux étaient alors avec le peuple ; on recevait dans les monastères les seigneurs comme les pauvres gens, et le faible y trouvait la sérénité pour lui-même dans un temps, où, comme on l'a dit, « la première

condition pour vivre dans le monde était d'avoir une taille élevée, un bras pesant, et des épaules capables de porter la cotte d'armes. »

Deux grandes abbayes, mères et métropoles d'une infinité de couvents qui se répandirent de tous côtés, prirent le dessus alors et dominèrent la société religieuse. Par une singulière coïncidence, elles appartiennent toutes deux à la Bourgogne. L'une est celle de Cluny, qui s'illustra par un grand nombre de constructions de ses architectes religieux, l'autre est celle de Cîteaux. Les premiers prirent le nom de Clunisiens, les seconds, celui de Cisterciens.

L'abbaye de Cluny (fig. 108) avait été fondée en 909 par Guillaume le Pieux, un duc d'Aquitaine, qui l'avait dotée magnifiquement. Les premiers abbés avaient pris la règle de saint Benoît et introduit une discipline sévère; leur réputation s'étendit au dehors, et ils étaient tenus en honneur par les princes, les rois et les papes. Bientôt l'abbaye ne se contenta plus de ses constructions provisoires, et les moines construisirent un cloître à colonnes de marbre. Le domaine des communautés clunisiennes s'étendit rapidement; plus de trois cents monastères et églises reçurent la domination de Cluny, et, signe caractéristique de puissance, *on battit monnaie* à Cluny, comme le roi de France le faisait dans sa bonne ville de Paris.

C'est dans ces foyers de travail et d'études que furent recueillis les débris de l'architecture antique, et qu'en même temps furent rassemblés en corps de document tous les progrès que l'expérience des moines constructeurs accomplissait chaque jour; ce ne fut pas sans de rudes mécomptes et des désappointements répétés dus à l'ignorance de méthodes sûres et rapides. Cluny fut surtout à la tête de ce mouvement particulier de l'art de cette époque, à tel point qu'un des savants les plus autorisés en architecture, M. Viollet-le-Duc, ne craint pas de lui donner le nom d'art clunisien.

L'art de Cluny, si humble dans son principe et ses moyens d'exécution, put cependant se prêter à toutes les splendeurs que rêvaient les moines, qui, dès le temps de la réforme de Cluny, ne tendaient à rien moins qu'à gouverner le monde. Cette architecture romane monacale en cela est bien un art, un art véritable, que l'on trouve le même dans la plus pauvre chapelle, dans l'obédience perdue au milieu d'un désert, et dans l'immense et splendide église de Cluny, architecture pouvant produire les plus vastes monuments et les plus humbles avec les mêmes méthodes; « architecture qui n'est que l'accumulation de petits moyens, comme la constitution religieuse qui les élève<sup>1</sup>. »

1. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*.

Les moines se posèrent certaines lois dont ils ne se sont pas départis. Ils firent passer avant toute autre considération la solidité des bâtiments qu'ils édifièrent. Ils tinrent compte de tous les besoins dans l'ensemble et les détails, dans le plan et dans les façades. Ils suivaient une méthode qui n'était pas savante — la science n'était pas alors en état de résoudre tous les problèmes qu'ils durent se poser — mais qui était sûre, la méthode expérimentale. Ce fut par des tâtonnements qu'ils arrivèrent en définitive à leur but, à édifier des édifices entièrement couverts par des voûtes.

Les constructeurs romans bâtirent souvent un peu au hasard, « au jour le jour, comme on l'a dit, s'en rapportant à l'inspiration, comptant sur les circonstances, sur un miracle même, pour terminer leur œuvre. Les légendes qui se rattachent aux grandes constructions du temps sont pleines de récits de songes : les anges apparaissant aux architectes, leur montrant comment ils doivent maçonner leurs voûtes ou leurs piliers, ce qui d'ailleurs n'empêchait pas toujours leur monument de s'écrouler, » car, après tout, la foi ne suffit pas pour bâtir.

La plupart des grandes provinces de France adoptèrent l'architecture sortie des cloîtres, en la modifiant, non-seulement suivant le génie des constructeurs, mais encore et surtout en raison des besoins locaux et des matériaux dont on pouvait disposer. Dans plusieurs endroits la voûte romane suffit à tout, formant la nef et les bas-côtés et supprimant absolument les charpentes. L'Auvergne et le Midi nous fournissent un exemple de ce système. Dans d'autres régions, au nord surtout, on combina la voûte avec la charpente. La voûte ferma d'une façon plus monumentale la partie supérieure de l'édifice; mais la fréquence des pluies, et les infiltrations qu'elles occasionnèrent, engagèrent les architectes à utiliser les combles en charpente auxquels s'adaptent facilement les tuiles, les ardoises et les feuilles de plomb. L'Ile-de-France, la Normandie, la Champagne, la Bourgogne mirent à profit le système plus compliqué, mais offrant plus de garantie, de la voûte combinée avec la charpente.

**144. Principes de l'architecture romane.** — Comme nous l'avons vu, l'influence byzantine avait introduit les voûtes en coupes dans l'ouest et le midi de la France. De ce côté le problème était résolu. Ceux du centre de la France et de l'est, voulant arriver à un résultat semblable, adoptèrent les voûtes en plein cintre ou en berceau qu'ils imitèrent des Romains. Pour les rendre plus solides, ils appuyèrent sur des colonnes également espacées des cintres ou *arcs doubleaux* en pierres appareillées, qui, dans leur idée, devaient empêcher la rupture de la voûte. Pour



résister à la poussée de ces voûtes, dont ils avaient constaté par expérience la tendance à se déverser en dehors, ils placèrent des *contre-forts* extérieurs (fig. 109), puis ils en placèrent



Fig. 109. — Contre-fort roman.

également à l'intérieur, en les déguisant sous la forme de colonnes cylindriques. C'est sur ces piles renforcées qu'ils établirent leurs arcs doubleaux. L'assiette des voûtes et l'équilibre avec les murs étaient encore insuffisants; il fallait inventer autre chose; ils partagèrent donc d'abord le berceau de la voûte par des voûtes d'arête, suivant l'usage des Romains. Puis ces voûtes d'arête furent modifiées et appliquées à des plans rectangulaires. Et ce changement, peu significatif en apparence, était cependant un si grand progrès qu'à partir de ce moment et durant quatre siècles les architectes y marchèrent sans encombre.

Or, ce qui amena les moines clunisiens à tenter cet effort, c'est, dit-on, qu'ils furent à la fin lassés de voir constamment incendier par les Normands les plafonds de leurs basiliques; cela fit songer à l'application générale des voûtes. Après le carré du transept, ils voûtèrent les bas-côtés et la nef. Ce progrès, qui n'était que l'application en grand d'un moyen de bâtir déjà connu, devait avoir de plus vastes conséquences qu'ils ne le pensaient, puisque ce fut le point de départ du style ogival ou gothique. Arcatures, nervures, croisées d'ogives, colonnettes qui se groupent autour des piliers, tous ces éléments des constructions romanes ou gothiques se trouvent en principe dans ce commencement. Tous ont en vue le soutien ou l'allègement des charges de la voûte.

Examinons maintenant le caractère propre de l'architecture romane et de son ornementation.

**145. Caractère de l'architecture romane.** — La forme des églises, comme celle des basiliques, se développa en croix latine. Le vaisseau principal prit le nom de nef, les deux branches furent appelées transept (traverse). La tête, terminée par une partie demi-circulaire nommée abside, fut invariable-

ment tournée du côté de l'orient, et cette disposition devint en quelque sorte sacramentelle pendant tout le moyen âge.

Lorsque les églises s'agrandirent, la nef se subdivisa en trois parties séparées par des colonnes, et les deux parties latérales se prolongèrent au pourtour du chœur, qu'on garnit de chapelles.

Quand enfin « la basilique avait cinq nefs, la galerie annulaire ceignant le chœur était double, et donnait lieu à un effet de perspective d'autant plus admirable; au jour des cérémonies pompeuses, les processions se développaient, en passant d'un bas côté à l'autre, sans traverser la grande nef, et, du fond des nefs latérales, on pouvait apercevoir les rangées de piliers ou de colonnes et les théories de jeunes filles fuir dans la perspective, et obéir ensuite à la courbe qui les ramenait à un point mystérieux, centre moral et sacré de l'édifice<sup>1</sup>. »

Les premières églises romanes étaient peu chargées d'ornements; la disposition des pierres, ce qu'en terme de construction on appelle l'appareil, était une première forme de cette ornementation. Les pierres étaient disposées *en losanges* et jointoyées en mortier de couleur. C'était l'*appareil réticulé*; ou bien on les disposait alternativement à droite et à gauche, à peu près comme les parquets; c'était l'*appareil en épi, en arêtes de poisson* ou *en feuilles de fougères*. D'autres fois, on associait des pierres de couleurs différentes, soit en les disposant en une sorte de marqueterie, soit, comme on le voit à la cathédrale du Puy, par assises horizontales, alternativement blanches et noires. Disons d'ailleurs que cette dernière disposition appartient peut-être plus au caractère byzantin qui, dans cette église, se mêle assez harmonieusement à l'ornementation romane.

L'appareil dépendait aussi beaucoup de la nature des matériaux que fournissait la localité. Où se trouvaient des pierres résistantes et de couleur différente, on les utilisait à la fois comme maçonnerie et parement ornementé, et la dimension de l'appareil augmentait avec la résistance de la pierre, suivant une loi naturelle que nous avons conservée. Partout ailleurs on employait de petits matériaux, et l'ornementation générale consistait surtout dans les détails que nous allons résumer.

Les porches (fig. 110) étaient décorés d'archivoltes ornées de moulures dont les creux et les saillies étaient fortement accentués. L'archivolte, portée elle-même par des colonnes, était ornée en outre, dans l'origine, de motifs assez simples et empruntés à des formes géométriques : *zigzags, dents de scie,*

1. Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*.

*chevrons, frettes, billettes ou tores rompus, câbles ou tores tordus, losanges, têtes de clous ou de diamants, besants<sup>1</sup>, rosettes, fleurons; au Midi, des enroulements, des rinceaux, des étoiles, des arabesques, des feuillages, etc., des rais de cœur, des palmettes, des chapelets ou*

*perles, détails qui attestent l'influence locale et les souvenirs de l'ornementation gallo-romaine (fig. 111).*

Au-dessus de la façade, il y avait quelques baies ouvertes à plein cintre, avec archivoltes, moulures et colonnettes; puis, pour cacher

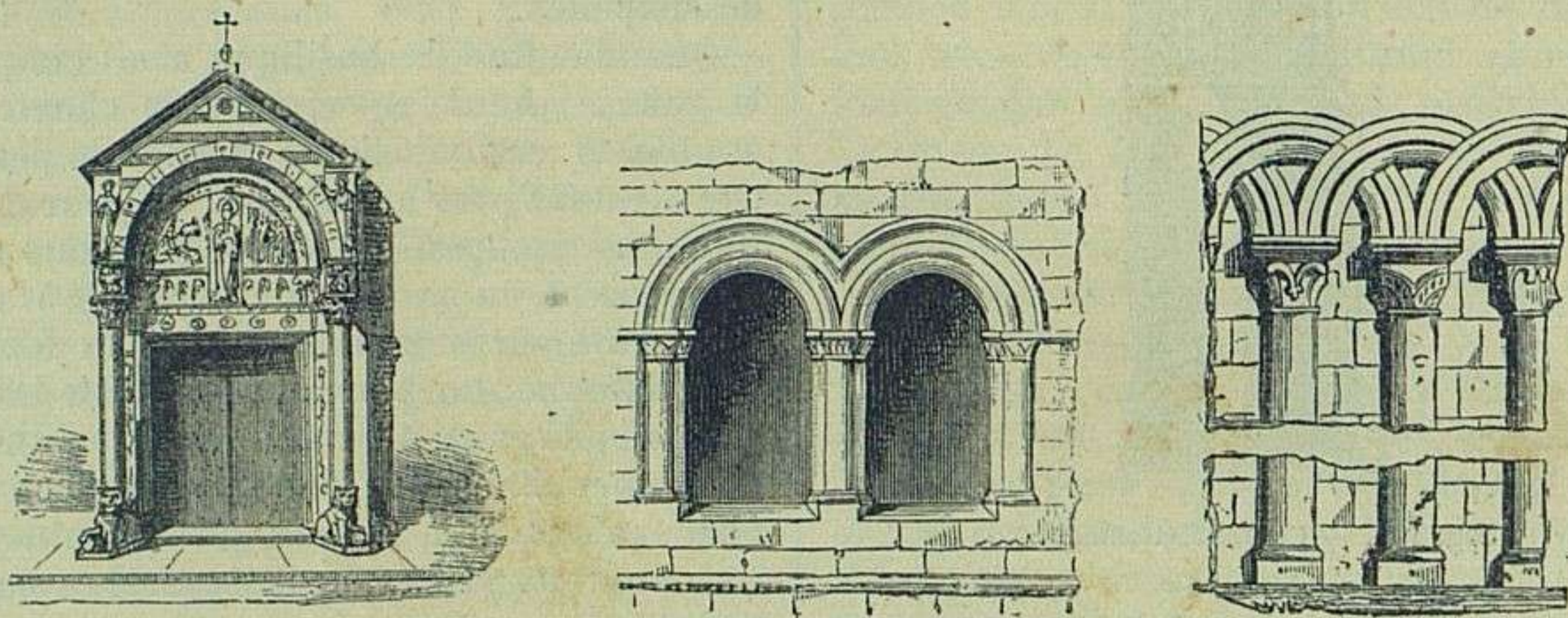


Fig. 110. — Porche roman, baies géminées et arcatures.

la nudité des murs, on simulait de fausses baies, au moyen d'*arcatures* ou rangées d'arcades non percées. Elle était terminée assez généralement par une sorte de fronton triangulaire.

Par suite du plan en forme de croix latine, le transept était terminé par deux façades secondaires qui, dès le douzième siècle, sont très-souvent percées d'une grande baie circulaire, divisée en compartiments par des

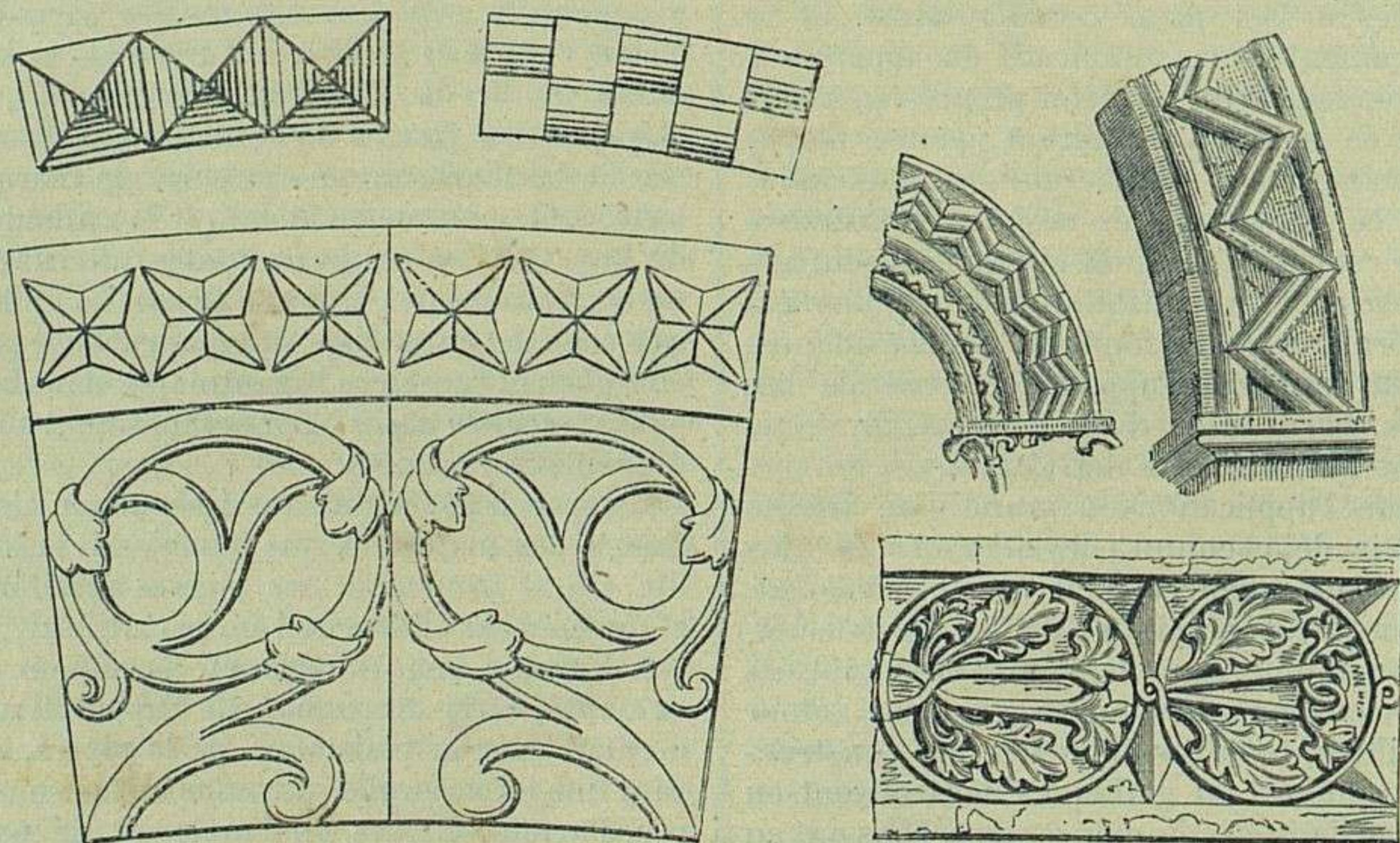


Fig. 111. — Ornementation romane. — Têtes de clous, billettes. — Étoiles, arabesques; feuillages imaginaires et enroulements, chevrons.

*meneaux, et à laquelle on donne le nom de rose.*

1. La frette était une moulure en forme de tore, formant des carrés alternativement ouverts en haut et en bas. Les billettes sont des demi-cylindres de longueur égale, appliqués sur les murs par leurs côtés plans. Les besants sont des disques plats et peu saillants.

Dans la période romane, on peut les comparer assez exactement à une roue dont les rais sont formés par des colonnettes qui sont reliées entre elles par des arcs en plein cintre ou *trilobés*, c'est-à-dire formés de trois segments de cercle. Notre planche 26 représente ce genre d'ornement, qui se transforma si heureusement, un siècle plus tard, qu'il devint

une des plus splendides décorations de la période ogivale.

Sur les côtés, on renforçait les murs par des contre-forts peu saillants, qui ne sont encore employés que comme consolidation (fig. 109).

La partie haute des murs formait une saillie disposée en corniche, supportée de distance en distance par de simples modillons ou corbeaux ornés d'abord seulement de chanfreins ou de moulures, et plus tard d'une infinité de motifs différents, comme nous le verrons un peu plus loin.

Sur le milieu de la croix, quelquefois sur le côté, se dressait le clocher, haute tour carrée ou polygonale, à plusieurs étages ornés d'arcatures, et portant en haut des baies simples ou *gémées*, c'est-à-dire disposées deux à deux (fig. 110). Ces clochers se terminaient quelquefois en terrasse, le plus souvent en pyramide revêtue de pierres ornées d'*imbrications*, imitations des écailles de poisson.

Aux abbayes de fondation royale, aux cathédrales métropolitaines, appartenait le droit de posséder deux clochers ou tours de hauteur égale. Les cathédrales suffragantes pouvaient bien en avoir deux, mais elles devaient être alors de hauteur inégale. Quant aux simples abbayes, monastères ou églises paroissiales, c'était assez pour eux d'un clocher ; le nombre et la hauteur des tours annonçaient ainsi, au loin, la grandeur hiérarchique et l'importance du titulaire.

La féodalité avait passé par là.

**146. Colonne romane.** — Un des faits caractéristiques de la période romane, c'est le rôle de la colonne.

Sous la première race et la deuxième, on avait oublié que la colonne est un support, et on l'avait traitée comme un ornement, en la flanquant contre les murs ou même dans des encoignures ; à partir du onzième siècle, elle est rendue à sa véritable destination, mais c'est un support sans entablement ; au lieu d'être bombé légèrement en son milieu, comme on le voit dans l'antiquité, c'est un fût cylindrique qui, tantôt trapu, tantôt élancé, souvent réuni en groupe pour masquer la lourde masse des véritables points d'appui, se prête facilement à toutes les nécessités de la construction. Il n'y a plus de règle pour le diamètre, la hauteur et l'écartement, et on la retrouve deux siècles plus tard transformée en colonnette légère, montant jusqu'à la naissance des plus hauts arceaux de la nef.

**147. Ornementation romane.** — Nous avons vu plus haut (145) la décoration habituelle des porches ; quant aux colonnes, la base en fut d'abord simplement chanfreinée ; plus tard on adopta la base attique ou dorique plus ou moins modifiée ; cette base porte un détail caractéristique qui appartient à l'époque

romane, c'est une griffe ou feuille recourbée aux quatre angles de la plinthe ; précaution prise pour en adoucir les arêtes ; mais si, dans le Midi, les chapiteaux rappellent en l'altérant l'ornementation corinthienne, il n'en est pas de même dans le Nord. La *corbeille* est quelquefois cubique, cylindrique, conique ou pyramidale ; on la dispose aussi en forme de cloche ou d'entonnoir, elle est godronnée ou garnie de godrons ou renflements, sca-phoïde, c'est-à-dire ayant la forme d'une nacelle. L'ornementation, même au onzième siècle, comporte déjà une variété infinie. C'est un mélange d'entrelacs, de feuillages de convention, mêlés à des enroulements ; la plus simple et la plus commune se compose de deux larges feuilles recourbées en volute, ou renversées de manière à se replier sur la base de la corbeille. Ailleurs, ce sont de petits rameaux qui semblent appliqués çà et là sur la corbeille (fig. 112). Comme les

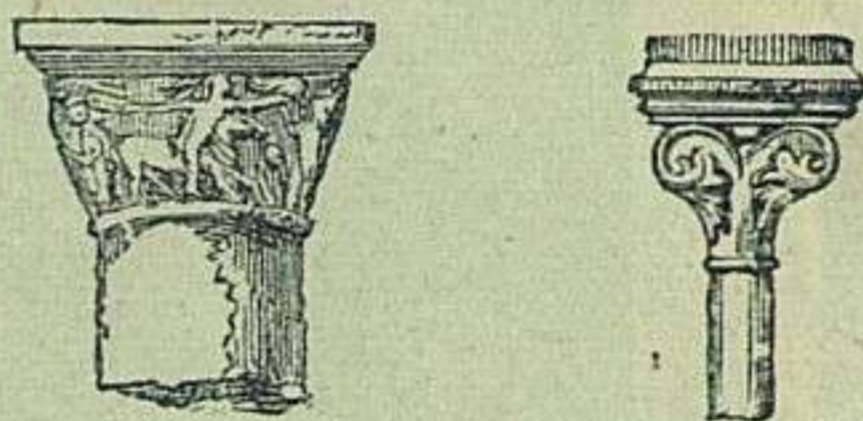


Fig. 112. — Colonnes et chapiteaux romans.

colonnes sont très-fréquemment disposées deux à deux, l'ornementation court de l'une à l'autre. Ce qui tendait à surexciter l'imagination des artistes de l'époque, c'est qu'ils n'étaient pas astreints à une répétition uniforme des mêmes motifs sur les chapiteaux correspondants, comme l'exigeait dans l'antiquité la symétrie de l'architecture gréco-latine ; loin de là, chaque corbeille de chapiteau devenait sujet à ornementation nouvelle, et l'artiste pouvait donner carrière à sa libre fantaisie, mêlant à la décoration citée plus haut des figures imaginaires. Aussi la diversité en est-elle incroyable, et il devient impossible d'en donner une description suffisante ; bientôt les monstres ailés, les griffons à tête d'aigle, d'homme ou de femme, des serpents qui se tordent en dévorant des bêtes fantastiques, se mêlent et se confondent au milieu de l'ornementation romane ; puis, on en vient à vouloir représenter des scènes de l'histoire sainte, les terreurs du jugement dernier, la Jérusalem céleste, et c'est avec un ciseau inexpérimenté que les imagiers de l'époque fouillent ces chapiteaux d'une conception bizarre et d'une exécution grossière, qui font le bonheur des archéologues.

Certaines églises contiennent un véritable musée de vieux chapiteaux romans historiés ; l'église de Vézelay, par exemple, en contient 94. A cette époque, l'imagerie religieuse est encore dans l'enfance, et la représenta-

tion de la nature vivante, qui pendant tant de siècles a disparu dans l'effondrement de la civilisation, commence à peine à réapparaître ; aussi ces manifestations, intéressantes au point de vue de l'histoire, doivent-elles

être considérées comme des ébauches informes, où l'art proprement dit a bien peu de part. Sur un même chapiteau de cette époque, il n'est pas extraordinaire de rencontrer, à côté d'ornements gracieux, composés et exé-

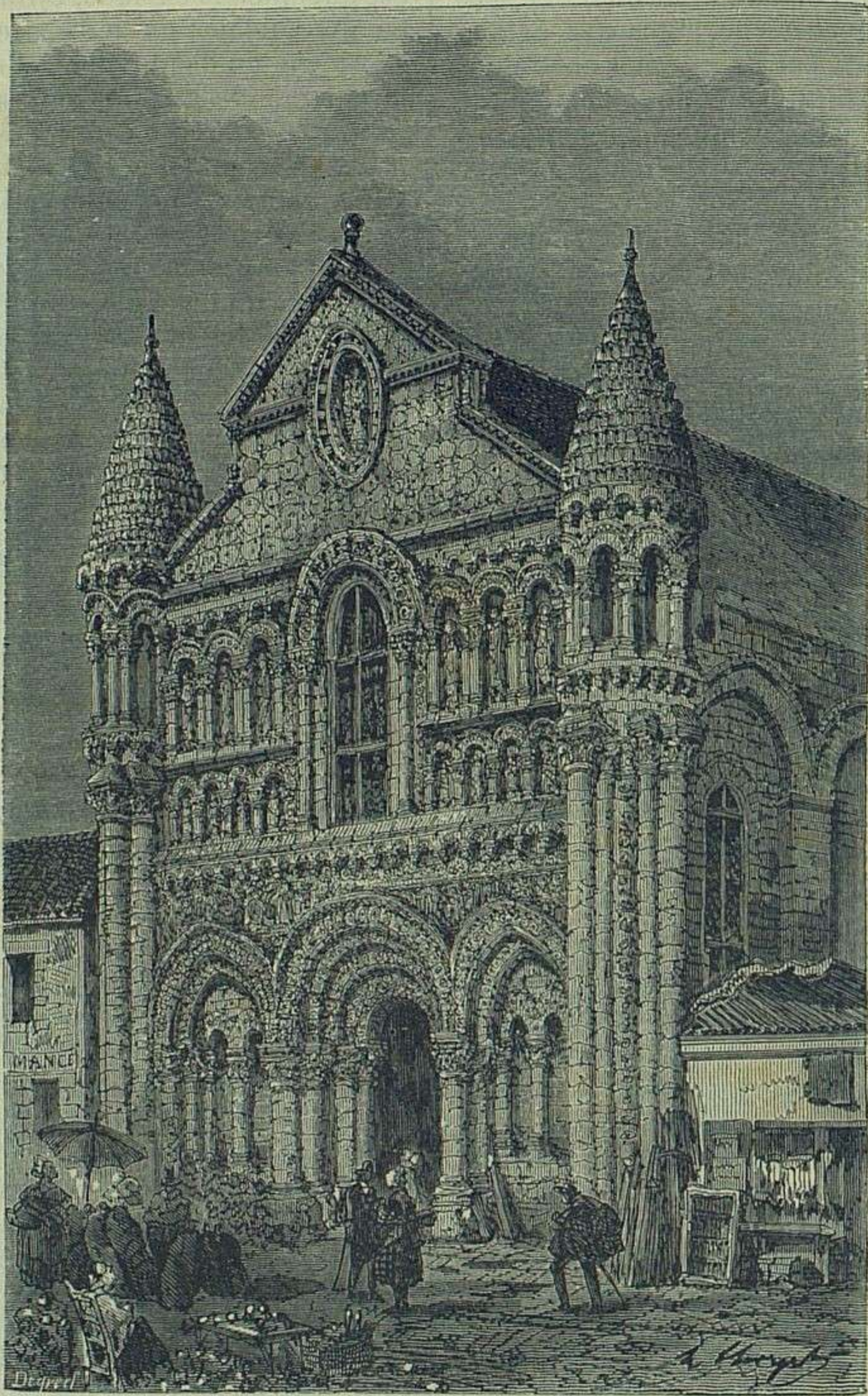


Fig. 113. — Notre-Dame de Poitiers.

cutés d'un ciseau souple et ferme, des figures d'une grossièreté toute primitive. Mais l'étude n'en est pas moins curieuse.

« On peut passer des heures entières à considérer dans une église romane ces chapiteaux historiés dont pas un ne ressemble à l'autre. Les figures en sont courtes, grossièrement dessinées, mais attaquées d'un ciseau fier. Les symboles en sont obscurs, et attachants par leur obscurité même ; on est transporté en plein moyen âge, on est envahi

par les idées et les sentiments qui obsédaient l'âme de nos pères. Dans ces chapiteaux énigmatiques, le démon est présent sous toutes les formes ; il prend les ailes d'un griffon, le buste d'une sirène ou la figure et les cornes du dieu Pan aux pieds de bouc. On sent que du fond des bois la nature inconnue et les animaux font encore peur à l'homme. Les légendes des saints sont presque toutes fondées sur l'extermination de quelque monstre qui épouvantait la contrée, et que l'imagina-

tion populaire représente avec des membres impossibles. Les premiers évêques remplissent le rôle qu'avait joué dans les temps antiques Hercule ou OEdipe. Sur le chapiteau continu qui couronne parfois tout un groupe de colonnes, on voit des saints poursuivre à cheval une bête qui s'enfuit parmi des feuillages imaginaires <sup>1</sup>. »

L'ornementation générale des églises suivit ce mouvement progressif que nous venons d'indiquer dans les chapiteaux. La simplicité dans l'ornementation, la sobriété restent l'apanage forcé des modestes églises. Mais les riches abbayes, les fondations épiscopales se couvrent, particulièrement dans les façades, d'une décoration qu'on appelle le roman fleuri,

et qui est remarquable plus peut-être par la richesse que par le goût. Le nu des murs disparaît presque entièrement sous la surcharge d'ornements dans lesquels l'œil a quelque peine à trouver une surface lisse pour reposer la vue. Nous en donnerons deux exemples : la façade de l'église Notre-Dame de Poitiers, qui est considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'ornementation romane (fig. 113) ; le porche de l'église de Moissac, merveilleux morceau où l'on retrouve une réminiscence de l'antiquité, qui imprime un cachet d'élégance toute particulière à l'ensemble de la décoration (fig. 114).

A un autre point de vue ce porche présente une particularité qui mérite d'être signalée :

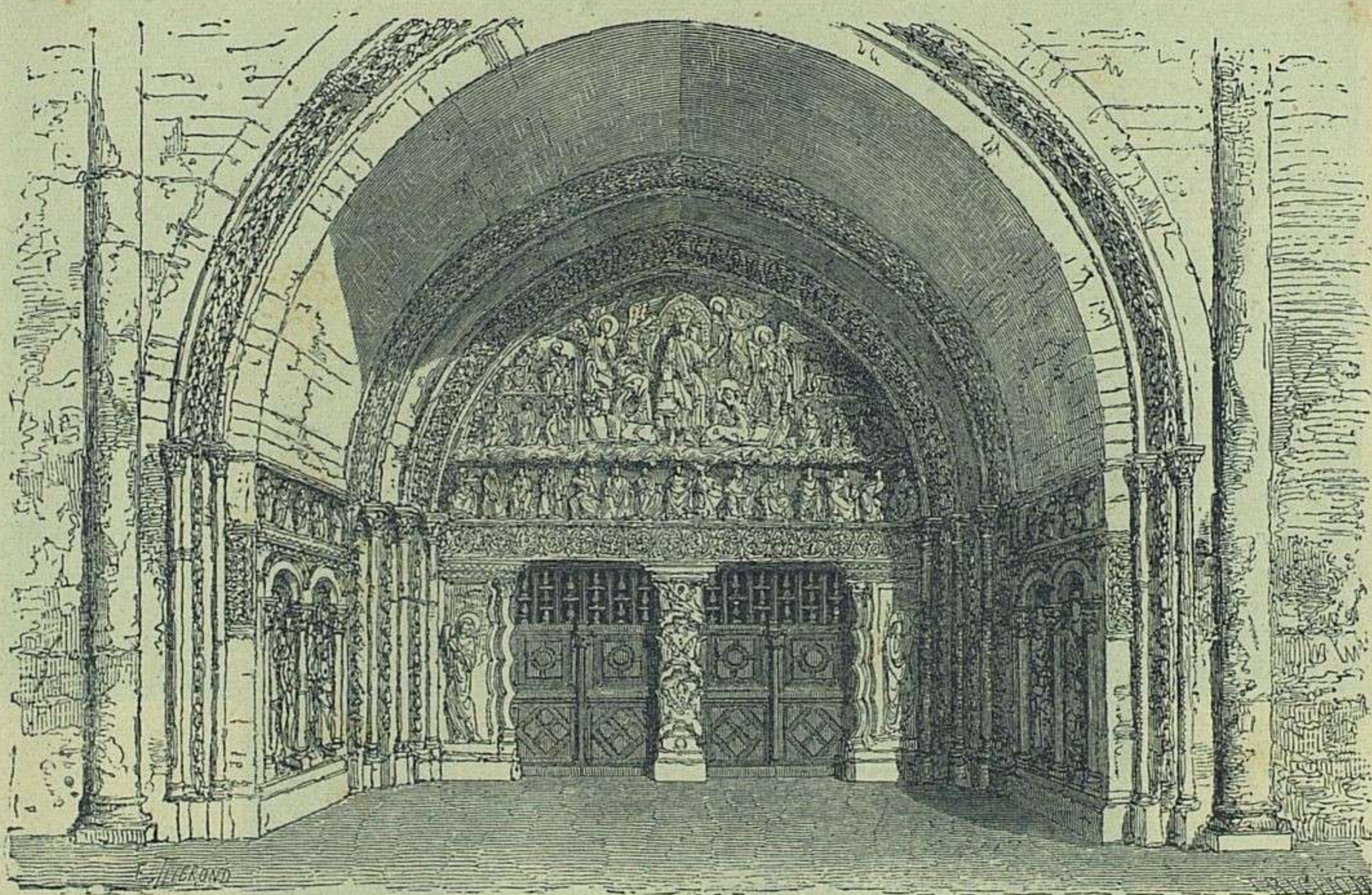


Fig. 114. — Porche historié de l'église de Moissac.

il indique la transition de la période romane à l'architecture ogivale, car le plein cintre y est à peine brisé.

En résumé, on peut dire que l'ornementation romane au onzième siècle est sobre, simple et sévère, mais qu'elle pèche un peu par une certaine pauvreté d'idée et d'exécution. Au douzième siècle, l'exécution devient plus hardie, le ciseau du sculpteur est ferme et vigoureux, les moulures sont rondes, robustes, énergiquement accentuées ; la décoration s'inspire du blason, des arts et métiers, de plantes et d'animaux imaginaires, et l'imagination des artistes vive, féconde, est

quelquefois exubérante ; c'est ce qu'on voit dans certains modillons, corbeaux ou chapiteaux contre lesquels tonnait saint Bernard.

« Dans ces cloîtres, s'écriait-il, devant des frères occupés à lire, à quoi servent ces monstruosités ridicules, ces admirables difformités ? que font ici ces singes immondes, ces lions farouches, ces centaures, ces moitiés d'hommes, ces tigres tachetés, ces soldats combattant, ces chasseurs sonnant du cor ? Vous pouvez voir plusieurs corps réunis sous une seule tête, ou plusieurs têtes sur un seul corps, un quadrupède à queue de serpent, à côté d'un poisson à tête de quadrupède, un monstre cheval par devant et chèvre par derrière, un animal à cornes traînant la croupe

1. Ch. Blanc.

d'un cheval, enfin de toute part une variété de formes si étonnante qu'il est plus attrayant de lire les marbres que les livres. »

C'est peut-être ce qui charmait les frères séparés du monde ; ils y retrouvaient, exprimées sur la pierre, leurs pensées secrètes avec le trouble de leur imagination inquiète, les terreurs de l'enfer, les vagues aspirations

à une vie plus active, et à un milieu plus vivant que les voûtes sombres et froides du cloître.

148. **Monuments romans.** — Citons maintenant quelques-unes des églises romanes qui peuvent passer pour caractéristiques.

La cathédrale d'Angoulême est de 1017. Ce fut du moins en cette année-là qu'elle fut

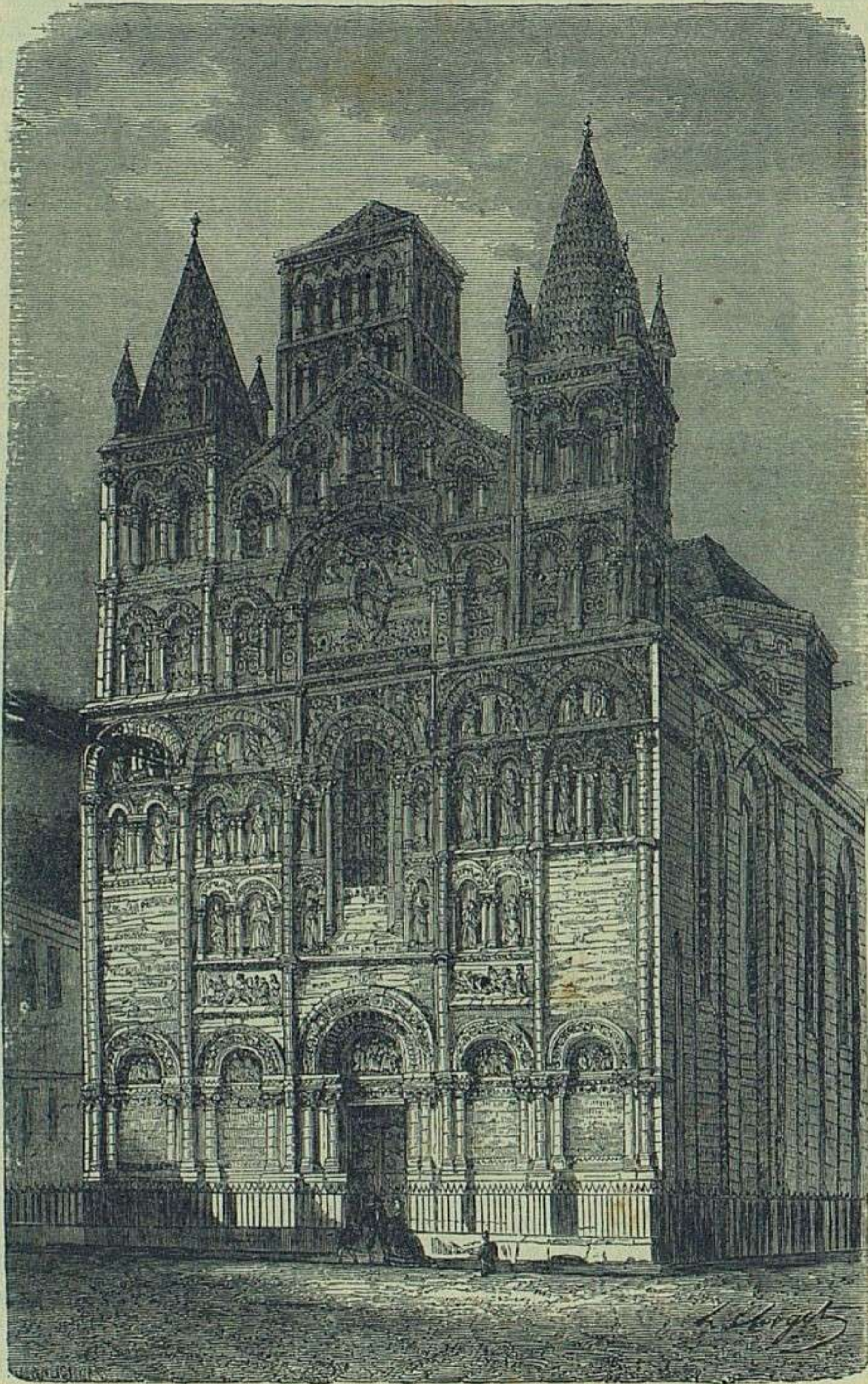


Fig. 115. — Cathédrale d'Angoulême.

commencée (fig. 115). Elle est restée comme un des types les plus accentués de la transition entre le goût oriental et le goût latin ou roman. A l'Orient appartiennent les trois coupôles qui couvrent la nef ; au style roman, la forme en croix latine, les transepts arrondis en absides, le chevet orné jadis de quatre petites absides. Les coupôles ont des cintres brisés et les chapiteaux sont formés de

feuillages et d'animaux bizarres ou fantastiques qui s'éloignent complètement de la tradition byzantine.

L'église de Saint-Front de Périgueux exerça une influence encore plus considérable, et le style romano-byzantin rayonna de proche en proche, mais n'alla pas au delà du midi, et d'une partie de l'ouest de la France. Les plans généraux de ces églises ont de grandes ana-

logies, mais l'ornementation dans chaque province est un peu différente, suivant que domine plus particulièrement l'influence byzantine ou l'influence romane.

La cathédrale du Puy fut achevée du onzième au treizième siècle; la date en est incertaine; bâtie au sommet d'une sorte d'abîme, on n'y arrive qu'après avoir franchi des degrés sans nombre, et c'est un beau spécimen de l'effet qu'on peut obtenir avec l'emploi raisonné de matériaux de couleurs choisies. La façade noire et blanche est d'un aspect

imposant et harmonieux, bien que la disposition procède de deux arts différents : l'art byzantin et l'art roman; huit coupes couvrent la grande nef.

La crypte de l'église de Saint-Eutrope, à Saintes, est un beau spécimen de la véritable voûte romane (fig. 116). L'ensemble de la construction, qui ne peut être postérieur au onzième siècle, est lourd, massif, sévère, d'un aspect imposant et grave.

L'église de Saint-Denis, près Paris, fut dédiée en 1140. La construction de la partie romane

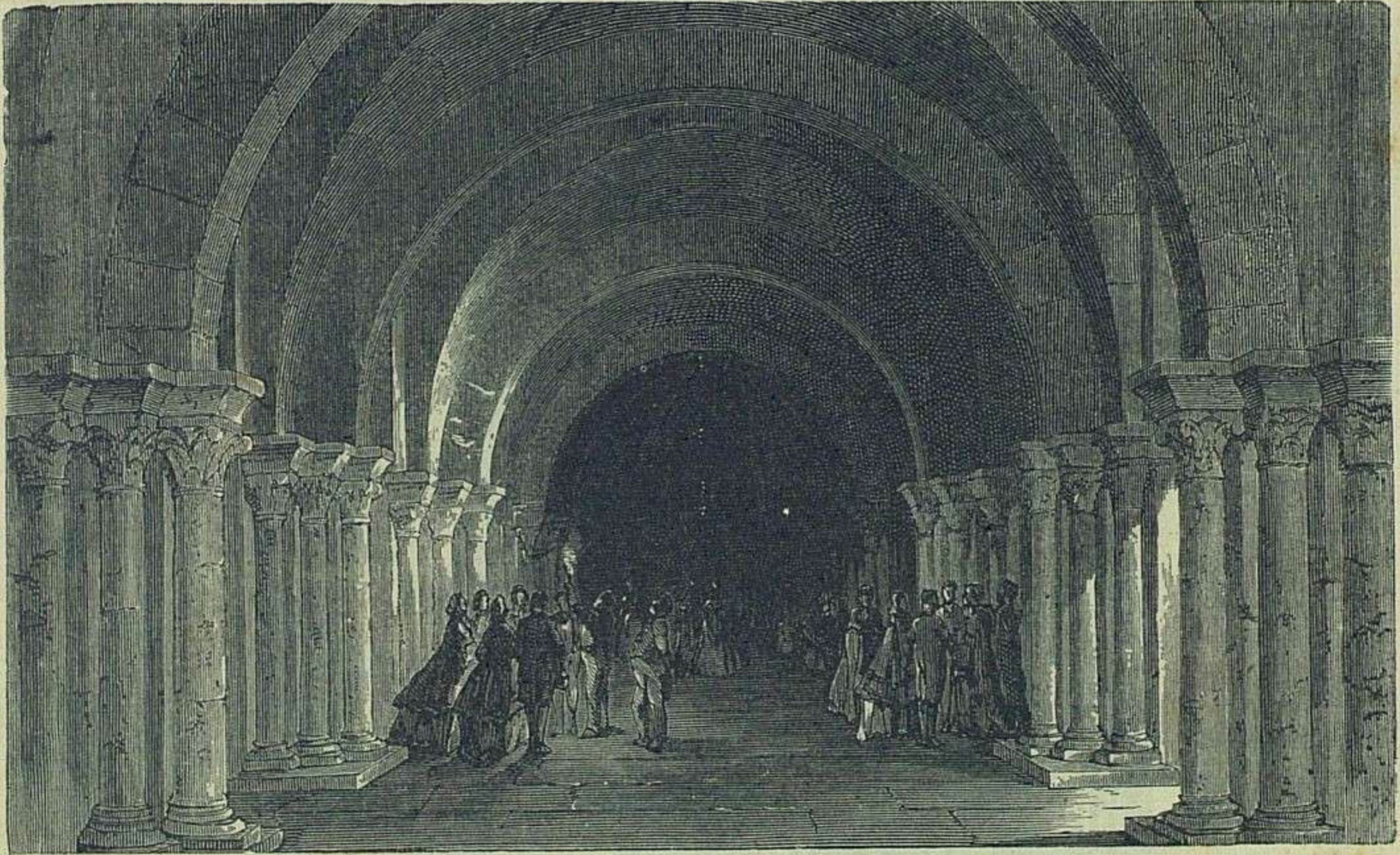


Fig. 116. — La crypte de Saint-Eutrope.

est due à Suger qui, né dans la plus pauvre condition, et recueilli à l'abbaye de Saint-Denis, ami de Louis VI, qui avait étudié avec lui à l'école de l'abbaye, fut élu abbé par les moines pendant un voyage qu'il faisait à Rome, et renonça aux fastes des prélats pour consacrer ses ressources à orner et embellir l'abbaye. Il rebâtit les tours et le portail construits par Dagobert. La construction de Suger fut reprise et terminée au treizième siècle (fig. 117).

Notre-Dame de Poitiers est aussi du douzième siècle, et appartient à ce style roman fleuri dont le Poitou nous a gardé tant de modèles intéressants. Les statues, les bas-reliefs y sont répandus à profusion (fig. 113).

Enfin le portail de l'église de Moissac, cité plus haut, qui date du douzième siècle, présente un merveilleux spécimen de l'ensemble de l'ornementation romane.

L'ensemble de cette décoration n'accuse

certes pas toujours un goût fort sobre, mais on ne peut y contester une singulière richesse d'imagination, en même temps qu'une entente véritable de l'ornementation.

M. Ch. Blanc a récapitulé en ces termes les caractères de l'architecture et de l'ornementation romanes :

- Le plan en croix latine ;
- La mise en évidence du contre-fort ;
- La prédominance des pleins sur les vides ;
- L'absence de tout rapport entre les hauteurs des colonnes et leur diamètre, produisant dans le même édifice des colonnes très-courtes et d'autres très-allongées ;
- L'accouplement des colonnes ;
- Les piliers flanqués de colonnes engagées ;
- Les colonnes munies de griffes à la base ;
- L'emploi fréquent de l'alternance ;
- Les chapiteaux variés et historiés ;
- Les arcatures décorant la nudité des murs, ou contenant des bandeaux ou des corniches ;

Le clocher remplaçant la coupole orientale ;  
Des moulures rondes, enflées, protubérantes, robustes, une ornementation moitié byzantine, moitié empruntée du blason des arts et métiers et d'une flore imaginaire ;

Enfin les inscriptions en lettres romaines ou onciales<sup>1</sup>, dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

149. **Peinture murale. — Vitraux. —**  
Nous n'avons parlé jusqu'ici que des ornements empruntés à l'architecture proprement dite ; il n'est cependant pas inutile d'ajouter que la peinture venait s'ajouter à la décoration générale ; mais on ne se servait que de teintes plates, et l'on n'employait que quelques couleurs où dominent l'ocre, le rouge et le bleu.



Fig. 117. — Église de Saint-Denis.

On peignait souvent les fûts des colonnes en rouge, les chapiteaux en vert, et on réservait le bleu de ciel pour les voûtes. On figurait également sur les murs des détails empruntés à l'ornementation romaine ;

1. On appelait lettres onciales, une écriture antique dont les lettres avaient un douzième de pied, une once ou un pouce.

mais on peut affirmer que cette peinture était fort inférieure à la sculpture ; car, exécutée à la détrempe, les effets en étaient nécessairement ternes et terreux, comme on le voit dans certaines restaurations où l'on a reconstitué ces peintures primitives, malheureusement effacées dans la presque totalité des églises par un grattage à vif ou une grossière couche de badigeon.



L'emploi des vitraux de couleur appliqués aux églises remonte également au douzième siècle. L'église de Saint-Denis en possède encore où l'on aperçoit la signature de Suger, qui en avait fait don à l'église.

150. **Orfèvrerie. — Tissus décoratifs. — Costumes.** — En décrivant les ornements du onzième siècle et du douzième, nous avons développé le caractère décoratif de l'époque, et si nous avons insisté sur les monuments religieux, c'est que, là surtout, on trouve des

documents authentiques portant des dates certaines, dont quelques-unes sont confirmées par des chartes ou des manuscrits qui subsistent encore.

Mais le lecteur comprendra que cette ornementation s'applique à toutes les branches de l'art et de l'industrie qui l'adoptèrent, sans lui faire subir d'autre modification que celle qui résultait forcément de la nature des matériaux nécessaires à l'exécution.

La ciselure, l'orfèvrerie étaient en hon-

LE CALICE DE SAINT-REMI A REIMS.

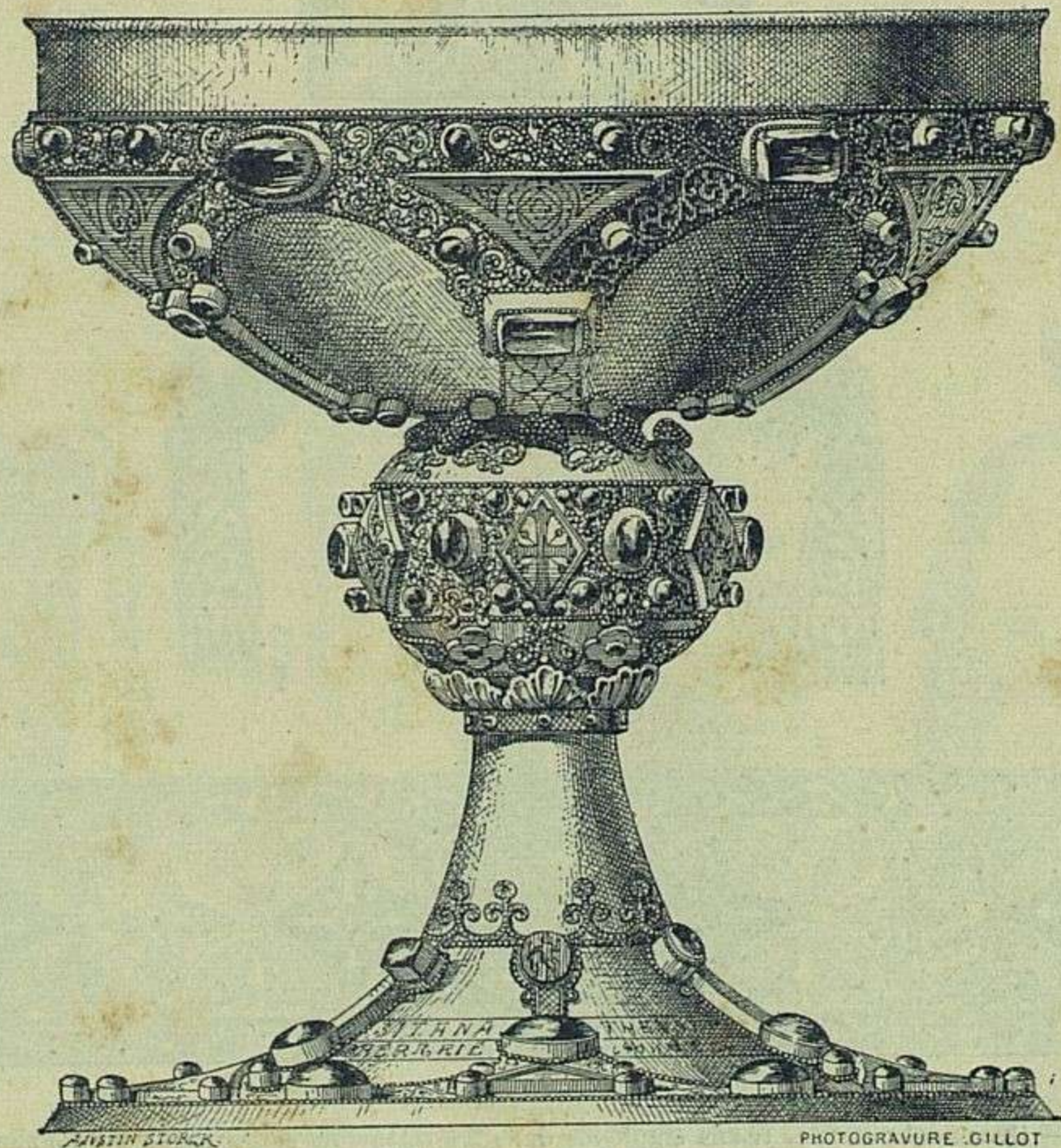


Fig. 118. — Ornementation de l'orfèvrerie au douzième siècle.

neur, et les musées possèdent un nombre assez considérable de reliquaires en cuivre émaillé, de coffrets, de croix épiscopales richement ornées et enrichies de pierres précieuses; on représente assez fréquemment un archange terrassant le démon; c'est l'éternel symbole de la lutte de l'Église contre les vices du temps, et surtout contre le malin esprit.

Le célèbre calice de la cathédrale de Reims, connu sous la dénomination de calice de saint Remi, sans doute parce qu'il remplaça un autre vase sacré légué par le saint à son église, est en or relevé d'émaux cloisonnés d'une grande finesse, et de filigranes enrichis de perles (fig. 118).

Les encensoirs, les lampes, les flambeaux recevaient le même genre d'ornementation; enfin les vêtements sacerdotaux comportaient aussi une richesse inconnue mainte-

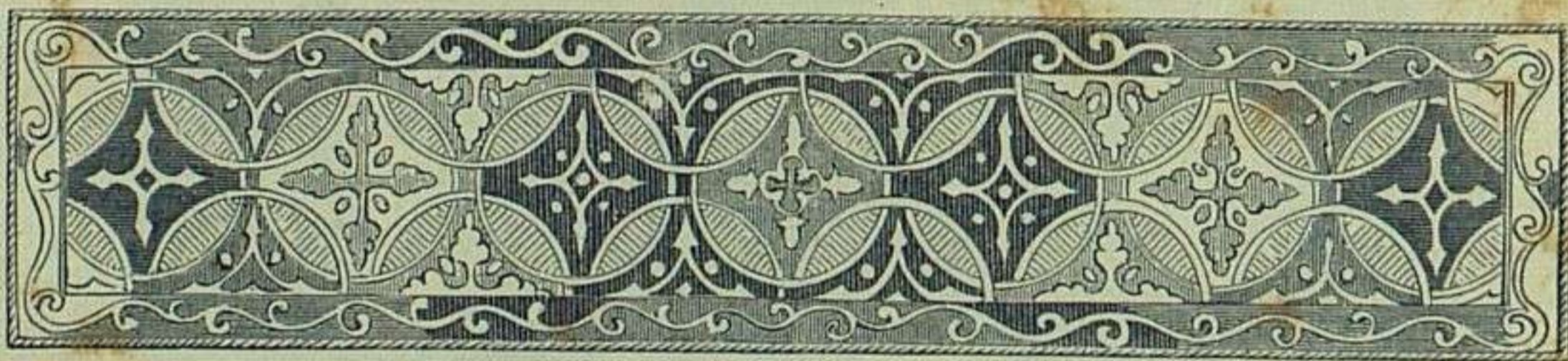
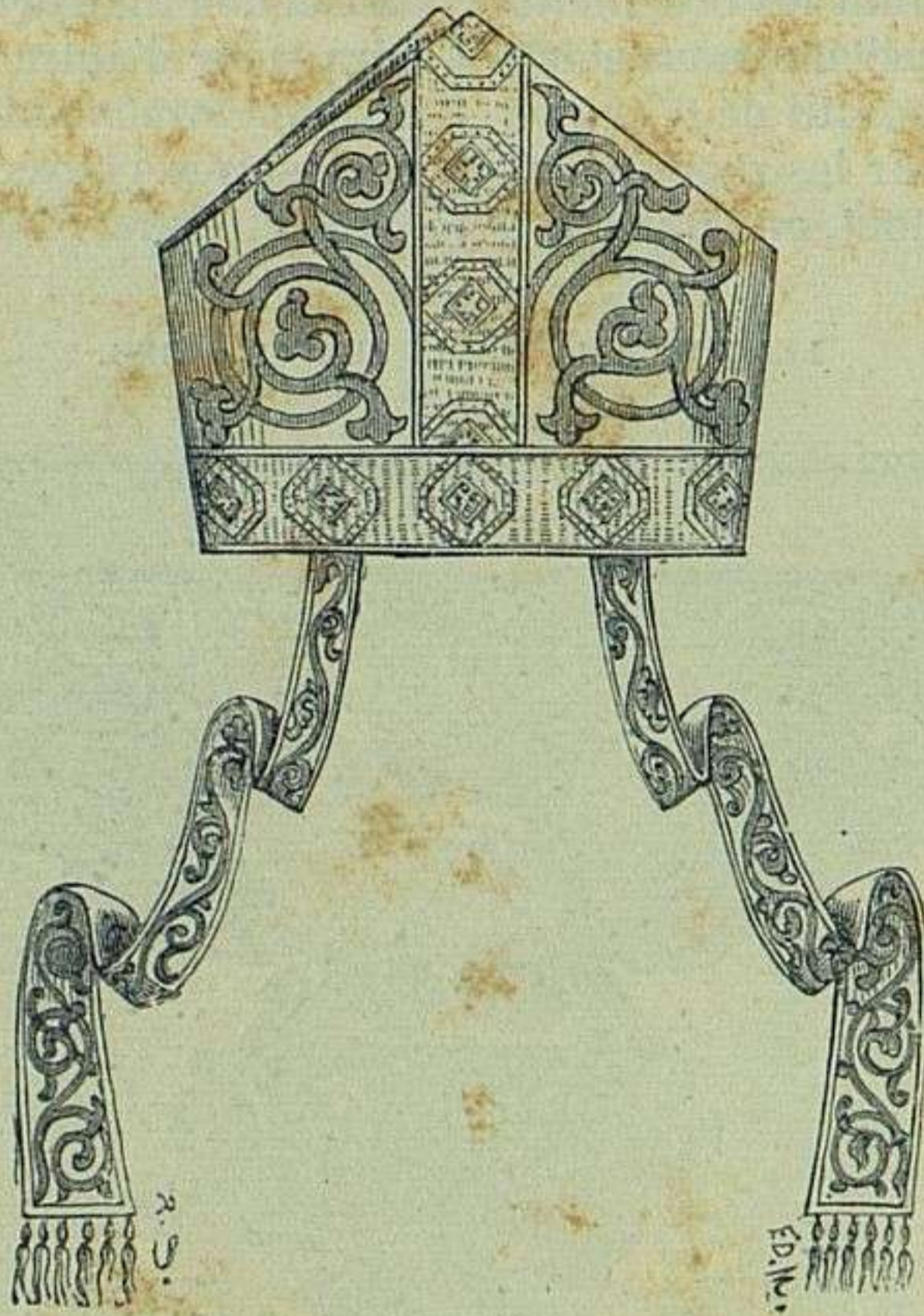
nant. On mêlait au tissu l'or, les broderies et même les pierres précieuses; la cathédrale de Sens conserve encore celui de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, qui s'y était réfugié (fig. 119).

Ces tissus, les châtelaines, les grandes dames, les tissaient ou les brodaient de leurs propres mains. La célèbre tapisserie de Bayeux, brodée par la comtesse Mathilde de Flandre, femme de Guillaume le Conquérant, est bien connue. Elle représente la conquête d'Angleterre. Les figures y sont tracées avec de la laine couchée et croisée. Les costumes du temps, les meubles, les ustensiles y sont représentés avec une fidélité précieuse.

Quand on jette un coup d'œil rétrospectif sur tous les monuments laissés par l'architecture romane, quand on pense que cette

période n'a pas duré plus de deux cents ans, qu'elle a couvert la France entière de monuments dont on trouve des spécimens jusqu'au fond des plus humbles villages, on est émerveillé de l'incomparable fécondité de cette

première renaissance, de sa puissance d'impulsion, du vigoureux esprit d'initiative qui lui fit créer, et mener à bonne fin, tant de constructions considérables encore debout, malgré les ravages du temps, les incendies,



F.S.

ED. 116.

Fig. 119. — Ornementation des tissus employés dans les vêtements sacerdotaux au douzième siècle.

les guerres, la destruction et les mutilations commises par la postérité qui, pendant bien des siècles, ne voulut plus voir dans cette architecture que le produit informe d'une époque barbare. On est revenu depuis bien peu de temps à une appréciation plus saine, et cette période demeure une des plus étonnantes manifestations de la puissance de l'esprit humain surexcité par la force d'une idée.

Ce qui rend cette manifestation plus étonnante encore, c'est qu'elle se développa dans un temps où la misère du peuple était parvenue à son comble. Fidèles à la tradition gauloise, les Français avaient bien gardé la passion de la parure, et ceux qui pouvaient encore satisfaire leur goût pour les couleurs éclatantes aimaient à se vêtir de tissus de diverses couleurs où dominaient l'écarlate, le bleu, le rouge-garance, le vert ; les

plus graves s'habillaient de brun ou de noir.

La variété des couleurs étant la loi du costume, tous les artifices pour l'y introduire étaient réputés bons. « Tel, dit un contemporain, fait ajuster une manche verte et une manche rouge à sa tunique dont le corps est blanc ; tel autre, dont le manteau retombe en une double pointe, aurait peur de passer pour un rustre si les deux pans étaient de couleur pareille. » Et le même auteur ajoute : « Il faut à cette nation, dont l'humeur varie sans cesse, des habits qui annoncent sa mobilité <sup>1</sup>. »

Les chausses, quoique cachées par la longueur de la tunique, étaient, pour quelques-uns, façonnés avec des étoffes de grand prix ; on en faisait même en soie damassée et brochée, en satin rouge brodé d'argent ou d'or.

1. Quicherat, *Histoire du costume en France*.

Nous en montrons une qui a, dit-on, appartenu à saint Dizier, évêque de Rennes (fig. 120).

151. **La misère au onzième siècle.** — Mais ce n'était là que le privilège d'un bien petit nombre. Au commencement du onzième siècle, sur soixante-treize ans, on compta quarante-huit années de famine et d'épidémie.

Les éléments semblaient conjurés pour amener la destruction de la pauvre humanité. Des pluies torrentielles continues empêchaient d'ensemencer, ou noyaient les semen-

ces dans les champs qui ne donnaient pas le sixième du rendement ordinaire. On mangeait l'herbe destinée aux animaux, l'écorce des arbres. Les voyageurs, assaillis sur les routes, étaient immolés par des malheureux pour leur servir à apaiser la faim qui les torturait.

A cela il faut ajouter les excès de la féodalité, l'insolence et la rapacité des grands qui soulevaient en certaines provinces un sentiment profond de douleur et de plainte.



Fig. 120. — Chausse de toile ouvree et costumes du onzième siècle.

« Les seigneurs, disaient ces pauvres gens, ne nous font que du mal. Ils ont tout, prennent tout, mangent tout, et nous font vivre en souffrance et pauvreté. Chaque jour est pour nous un jour de peine, tant il y a de redevance à payer, de dîmes, de justices vieilles et nouvelles et de corvées gratuites, que nous ne gagnons rien pour notre labour. Or ne sommes-nous pas hommes comme eux? Nous avons les mêmes membres, la même force pour souffrir, et nous sommes cent contre un. Jurons de nous défendre l'un l'autre, et nul homme n'aura de seigneurie sur nous, et nous pourrons couper les ar-

bres, prendre le gibier et le poisson, faire enfin notre volonté aux bois, dans les prés et sur l'eau <sup>1</sup>. »

Ces plaintes douloureuses se traduisirent quelquefois en actes, et le peuple de Normandie, notamment, essaya de se soulever. Les excès furent réciproques, mais la répression fut atroce. Tous ceux qui furent pris furent renvoyés dans leurs villages après avoir été horriblement mutilés, de telle sorte que la terreur se perpétua pendant bien

1. Guill. de Jumièges, *Histoire de France* de Bordier et Charton.

longtemps et assura une lourde et pesante tranquillité.

Ces misères épouvantables, dont nous osons à peine concevoir l'idée maintenant, se retrouvent malheureusement pendant toute la durée du moyen âge. Elles ont, sans nul doute, arrêté dans une large mesure le réveil de l'esprit humain ; mais, après le onzième siècle, l'impulsion est donnée, le mouvement ne s'arrêtera plus.

152. **Châteaux forts.** — Bien que les constructions féodales n'intéressent qu'indirectement notre sujet, il n'est cependant pas

inutile d'en présenter un spécimen ; nous avons choisi l'un des plus célèbres, le château de Montlhéry, qui renfermait cinq enceintes se dominant l'une l'autre.

L'ornementation, sans être absolument absente, comme on le verra dans le passage que nous citons plus bas, y tenait cependant peu de place, mais la grandeur des masses, la rigidité des lignes, les ombres produites par les tourelles, les créneaux, les machicoulis, l'absence presque complète de vide, communiquaient à l'ensemble un profond caractère de tristesse pesante et de sévérité,

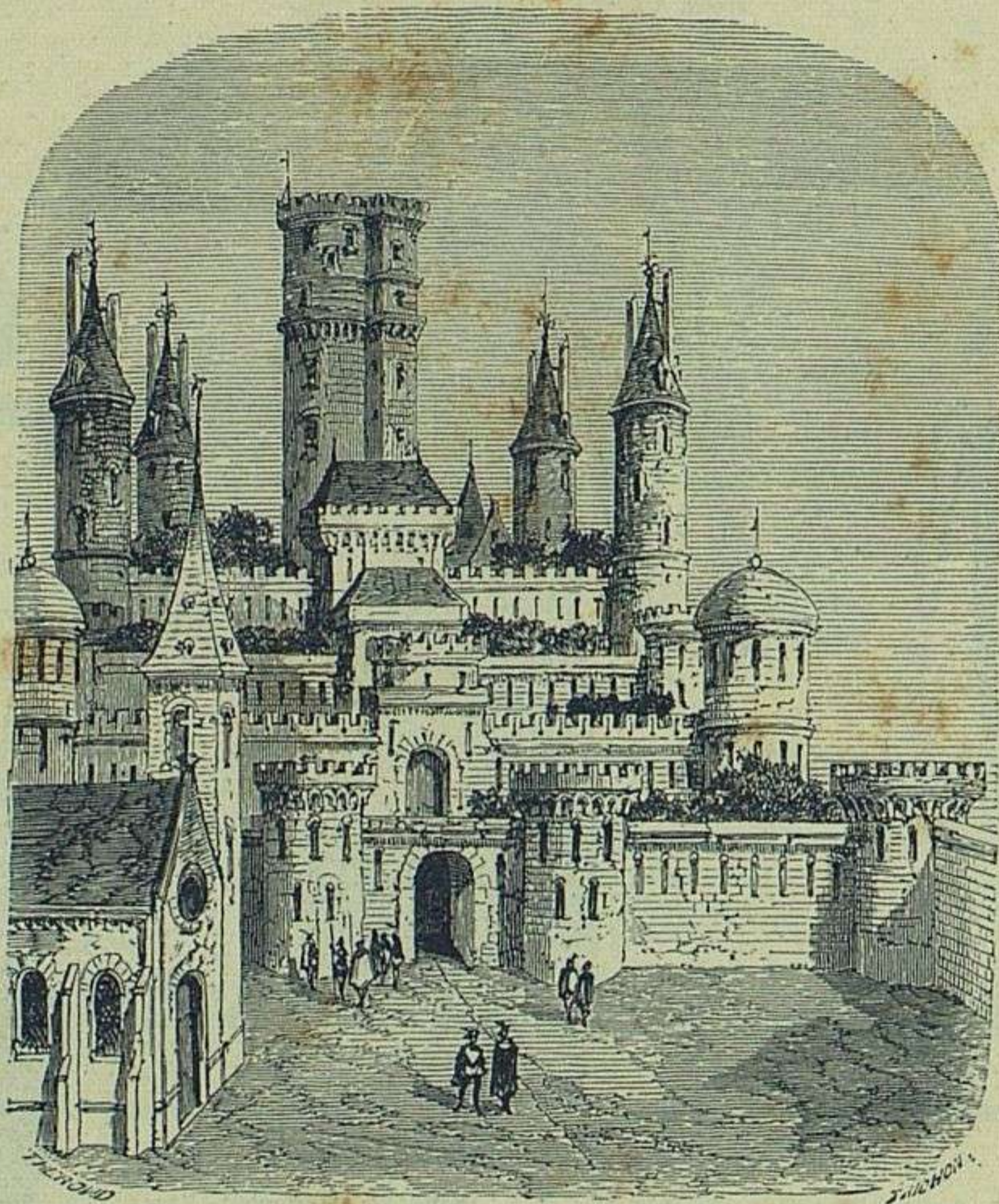


Fig. 121. — Un monument féodal. Ancien château de Montlhéry.

en harmonie avec les misères et les malheurs des temps (fig. 121).

« La porte, dit M. Monteil, à propos d'un de ces châteaux, dans l'*Histoire des Français des divers états*, flanquée de tourelles et couronnée d'un haut garde-corps, se présente toute couverte de têtes de sangliers et de loups. Entrez-vous ? trois enceintes, trois fossés, trois ponts-levis à passer ; vous vous trouvez dans la grande cour, où sont les citernes et, à droite et à gauche, les écuries, les poulailleurs, les colombiers, les remises. Les caves, les souterrains, les prisons sont par-dessous ; par-dessus, les logements, les magasins, les lardoirs ou saloirs, les arsenaux. Tous les combles sont bordés de machicoulis, de parapets,

de chemins de ronde, de guérites ; au milieu de la cour est le donjon, qui renferme les archives et le trésor. »

Dans ces forteresses féodales où si peu de chose était donné au bien-être de la vie, où tout était sacrifié à la sécurité, au soin de la défense, où le seigneur même connaissait souvent seul certaines retraites de sa demeure et certaines issues de son donjon, il fallait bien cependant vivre et se rendre l'existence un peu moins lourde. Les chanteurs poètes du temps satisfaisaient à quelques besoins, non à tous. L'ennui tombait de ces voûtes sombres où l'épaisseur des murs permettait à peine aux rayons du soleil de pénétrer. On ne pouvait, ni toujours se battre, ni toujours

chasser. Les soins donnés aux réparations du château, au curage des fossés, corvées exécutées par les paysans, ne remplissaient pas les journées. La vie était donc lourde au château ; mais, à coup sûr, elle se faisait sentir bien autrement pesante dans les cabanes du serf attaché à la terre, tristes demeures, abritées auprès du château pour éviter d'être pillées et incendiées.

La cabane n'avait pour mobilier que le pétrin et la huche, le lit, quelques caisses, des bancs et un peu de vaisselle de bois, d'étain ou de terre ; contenant et contenu faisaient en réalité tous les frais de la guerre ou des luttes de châteaux à châteaux. Ses moissons et sa cabane, si faciles à brûler, n'étaient pas épargnées, et lorsque le tout avait été incendié, ou pillé, on ne donnait pas d'argent au pauvre serf pour la relever. Par contre, il fallait qu'il en trouvât pour son seigneur prisonnier et mis à rançon ; aussi, à la fin, ils se lassèrent de ce jeu terrible dans lequel ils restaient toujours dupes et, longtemps après, en plusieurs endroits, les paysans, se voyant si mal pourvus et si impitoyablement mis à contribution, finirent par tuer sans pitié tous ceux qui sur les champs de bataille n'avaient pas comme eux les mains calleuses.

153. **La planche 24** représente des ornements du onzième siècle appartenant au style roman ; nous y avons dessiné une bordure caractéristique de cette époque avec deux ornements qu'on sculptait sur les moulures des archivoltas ; celui de gauche est emprunté à l'église d'Avallon, et celui de droite se retrouve sur beaucoup d'églises du Poitou ; on le répétait à chacun des claveaux.

**Pl. 25.** — Bahut ou coffre de voyage : il est en bois avec des ferrures forgées qui servent comme consolidation et ornement. Ces ferrures se composaient d'ordinaire d'une tige droite en fer méplat, d'où se détachaient des enroulements terminés en fleuron, ou par une extrémité découpée, ainsi qu'on le voit au modèle. Le couvercle, qui s'ouvrait au moyen de fortes charnières, porte une poignée mobile également en fer forgé ; sur la face du coffre est une belle serrure en saillie.

La ferronnerie fut fort en honneur au moyen âge. Quelques portes d'églises ont leurs battants richement ornés de ferrures analogues à celles que nous avons dessinées. Mais nous avons choisi un meuble usuel, parce qu'il fait mieux entrer l'élève dans les mœurs et les habitudes de l'époque, et rappelle par son ornementation une des branches industrielles où le moyen âge a excellé.

**Pl. 26.** — L'ornement de cette planche spéciale est typique du style roman, et nous l'avons choisi pour rappeler à l'élève la forme des arcatures qui caractérise cette ornementation. L'esquisse n'offre aucun détail difficile, mais elle demande à être exécutée avec soin. C'est une rosace formée de cercles entrelacés, reposant sur des colonnes trapues d'où s'élancent des feuillages imaginaires.

Les diverses parties du dessin étant symétriques, il suffira que l'élève esquisse une moitié de la figure qu'il reportera sur sa copie au moyen d'un décalque, pour former la deuxième moitié.

Ces trois modèles n'offrent aucune difficulté particulière d'exécution.



## CHAPITRE XV

### PÉRIODE OGIVALE OU GOTHIQUE.

Caractère des arts au moyen âge. — Module architectural. — Origine de l'ogive. — L'architecture aux mains des laïques. — Disposition des églises. — Arcs-boutants. — Ornementation au treizième siècle. — Piliers. Colonnes. Chapiteaux. Voûtes. Contre-forts. Pinacles. Fenêtres. Roses. — Ornementation au quatorzième siècle. — Ornementation au quinzième siècle. — Églises gothiques les plus remarquables. — Sculpture et images religieuses. — Costumes. Bijoux. Parures. — Luxe des équipements militaires. — Mobilier.

154. **Caractère des arts au moyen âge.** — On l'a dit depuis longtemps, l'architecture ogivale était en germe dans le style roman. On y trouve en effet, à peine développés, encore ramassés, courts et pesants comme s'ils craignaient d'affronter le grand jour, les éléments principaux qui constituent ce style ogival prodigieux de hardiesse; les verticales, qui s'élanceront si haut, s'élèvent ici à une hauteur sage et mesurée. Les points d'appui, qui deviendront si minces en apparence, parfois si fragiles, de façon à donner au spectateur l'idée des légères colonnes d'un dais, occupent encore un large espace, et s'attachent lourdement à la terre dans laquelle ils ont pris racine. Plus tard, on les verra monter comme d'un seul jet d'une pousse vigoureuse. Le style roman, aussi religieux au moins que le style ogival, est religieux d'une autre manière. Il a été conçu par des hommes retirés de l'éclat et du tourbillon du monde, *hors du siècle*, suivant l'expression de l'époque, dans le silence du cloître. Ce n'est point encore l'expression de la religion populaire, mais de la religion sacerdotale, réglée, dogmatique, traditionnelle. Aux piliers massifs se joint involontairement l'idée de durée et de prudence, à l'étroitesse des ouvertures, l'impression physique de l'obscurité. Partout, une courbe unique, le plein cintre. Rapproché des origines chrétiennes, l'art roman a conservé un souvenir manifeste de ses commencements, et retrace quelque chose de ses anciennes douleurs. Les cryptes rappellent les catacombes. Les représentations farouches et obscures des animaux symboliques gardent l'empreinte des frayeurs du moyen âge. Loin d'exalter l'âme, le style roman pèse sur l'esprit de tout le poids de ses voûtes, et il assoupit la pensée. Il tranquillise, il impose, il invite au silence, et par son archaïsme, par l'énergie de ses supports épais et courts, il est

pour ainsi dire l'ordre dorique du christianisme.

Ces réflexions d'une réalité saisissante sont empruntées pour la plus grande part à M. Ch. Blanc, mais il y a bien peu d'années que le caractère de notre architecture nationale a été exactement apprécié; le style ogival a longtemps passé chez nous pour une sorte de symbole de la barbarie de nos ancêtres au moyen âge. Cet art, qu'on peut appeler national, qui nous est propre, qui a été plus ou moins imité en Angleterre, en Allemagne, dans l'Espagne du nord, jusqu'en Italie et en Orient, a été presque renié chez nous, et il a fallu que nos voisins d'Angleterre nous ouvrissent la voie, et que leur admiration hautement exprimée nous induisît à comprendre que nous avions des trésors dédaignés et presque inexplorés.

L'étude des arts au moyen âge est une mine inépuisable, dans laquelle on peut retrouver tous les éléments d'une civilisation progressive, qui a été tour à tour rabaisée et surfaite, mais qui fut très-particulière, et qui, disposant de moyens moins puissants que ceux des temps modernes, sut tirer parti de ces moyens avec une grande souplesse et beaucoup de fertilité dans l'invention.

L'architecture, depuis le douzième siècle jusqu'à la Renaissance, ne se laissa pas vaincre par les difficultés; elle les aborde, au contraire, franchement; elle n'est jamais à bout de ressources. Le principe de cette architecture, au moment où elle se développe avec tant d'énergie du douzième au treizième siècle, fut, qu'on ne l'oublie pas, la soumission constante de la forme « aux mœurs, aux idées de l'époque, l'harmonie entre le vêtement et le corps, le progrès incessant. » En sorte que l'art n'y peut rester un instant immobile ou stationnaire. Et ce principe fut appliqué partout avec un remarquable ins-

tinct des proportions, depuis la maison du paysan jusqu'à la cathédrale, depuis les ustensiles les plus grossiers jusqu'aux meubles des palais. On reconnaît, en effet, qu'un art s'est imposé réellement, qu'il est bien sorti des besoins de tous, qu'il appartient bien à la nation qui l'a mis en œuvre, quand on le retrouve partout propre et adapté à tous les usages, les plus humbles ou les plus relevés. L'art français gothique ou ogival, comme on voudra l'appeler, a eu ce mérite.

Les arts du moyen âge, pratiqués d'abord par le clergé régulier, sortirent des monastères pour se répandre dans des corporations laïques. Il ne semble pas qu'un seul évêque se soit élevé contre ce mouvement naturel, qui prouve, mieux que tout autre symptôme, que la civilisation gagnait les classes moyennes et inférieures. En débordant au dehors des couvents, les arts entraînent des idées d'émancipation, qui durent séduire facilement les populations avides d'apprendre, de vivre, d'agir, et qui trouvèrent de ce côté un moyen d'exprimer leurs goûts et leurs tendances. C'est sur la pierre et le bois, dans les peintures, dans les vitraux, que le peuple écrira ses désirs et ses espérances. Là, sans contrainte, il protestera contre l'abus de la force ; là se fera la satire des puissances. Et cette revendication ne cessera de se produire durant tout le cours du moyen âge, avec une inaltérable persévérance. Le moyen âge a foi dans une justice qui le vengera de ses maux, et qui réparera les iniquités ; il attend un sauveur et, en attendant, il crie, il prie, il se plaint et montre ses misères. Sa réclamation est gravée d'abord et s'appuie sur les écritures. Elle devient satire plus tard (fin du treizième siècle), puis caricature (quinzième siècle). Sa manière est franche et libre, gauloise, un peu *crue* généralement. Et la raillerie et la moquerie ne sont pas l'œuvre isolée de quelque imagier, de quelque artisan mécontent ; cela fait corps avec le reste de l'édifice. Il est facile, quand on étudie de près les cathédrales, les châteaux, les habitations du moyen âge, de voir qu'aucune autre volonté que celle de l'artiste n'a influé sur la construction ou la décoration de l'œuvre ; l'unité de la conception, la concordance des détails avec l'ensemble démontrent que cette volonté a été indépendante.

Les architectes laïques témoignent de beaucoup de hardiesse et d'un bon sens singulier, en même temps que d'une grande simplicité de moyens quant à l'emploi des matériaux. Les édifices sont grands et éclairés ; l'appareil est de petite dimension ; on diminue la dépense des matériaux en diminuant l'épaisseur des murs ; on élève des arcs-boutants, qui, par une courbe d'une prodigieuse légèreté, relie les parties hautes de l'édifice à

des contre-forts placés en dehors, et sur lesquels viendront se résoudre tous les efforts de la poussée des voûtes.

Les murs qui deviennent inutiles disparaissent dans les grands édifices ; on les remplace par des claires-voies décorées de vitraux colorés. Toute nécessité de la construction est accusée franchement ; on la transforme en motif de décoration. Depuis les menus objets, tels que les supports, les scellements, les ferrures, la plomberie, jusqu'aux combles, à l'écoulement des eaux, à l'introduction de la lumière du jour, aux moyens d'accès et de circulation, tout y est montré. On ne dissimule point, comme on le fera si souvent à partir du seizième siècle, pour obtenir la pompe, l'ordre, la régularité ou la symétrie. Dans un bel ornement du commencement du treizième siècle, il n'y a guère de détails à enlever ; tout ornement correspond à un besoin. Les grands édifices de style ogival bâtis hors de France, quelquefois avec des matériaux magnifiques, sont, il est vrai, pleins d'étrangetés, l'imitation ayant été plus d'une fois artificielle et irraisonnée ; aussi presque toutes les critiques qui se sont élevées contre l'architecture dite gothique avaient en vue des constructions telles que la cathédrale de Milan, celles de Sienne, de Florence et quelques églises d'Allemagne, non celles de Paris, d'Amiens, de Chartres et de Reims.

**155. Module architectural au moyen âge.** — Nous croyons devoir faire remarquer qu'en général les monuments du moyen âge paraissent plus grands qu'ils ne sont. On en a cherché la cause, et on en a donné l'explication. Certaines dimensions des membres de l'édifice de style ogival ne changent pas, quelle que soit d'ailleurs la dimension de l'édifice. Tous les détails de l'architecture rappellent l'*échelle type*, la dimension de l'homme. L'œil est continuellement forcé de comparer les dimensions de l'ensemble avec le module humain. Même en l'absence de l'homme, l'homme apparaît partout ; entrez dans la cathédrale de Reims ou dans quelque église de village de la même époque, vous trouverez les mêmes hauteurs, les mêmes profils des bases. Les moulures se multiplient dans le grand édifice, mais elles sont de la même dimension que celles des petits : appuis, balustrades, socles, bancs, galeries, bas-reliefs, tout est de dimension analogue, parce que l'homme ne change pas, que l'édifice soit petit ou grand. Il n'en est pas de même dans la plupart des édifices anciens, le principe est différent ; à Athènes, le Parthénon et le temple de Thésée, d'ordre dorique l'un et l'autre, sont de dimensions bien éloignées. Les proportions restent presque invariables : « le temple de Thésée est un Parthénon vu à

travers un verre grossissant. » Si l'on examine certains détails de l'architecture ogivale, on est frappé de l'esprit de suite qui préside à l'organisation de ces monuments. A l'extérieur, tous les moyens sont employés pour résister aux agents destructeurs, les

plans horizontaux sont repoussés comme laissant trop d'action aux eaux pluviales ; on les remplace par des plans fortement inclinés (fig. 122). On a adopté la forme pyramidale. A l'intérieur, comme le corps humain se tient debout sur deux points d'appui simples, grêles,

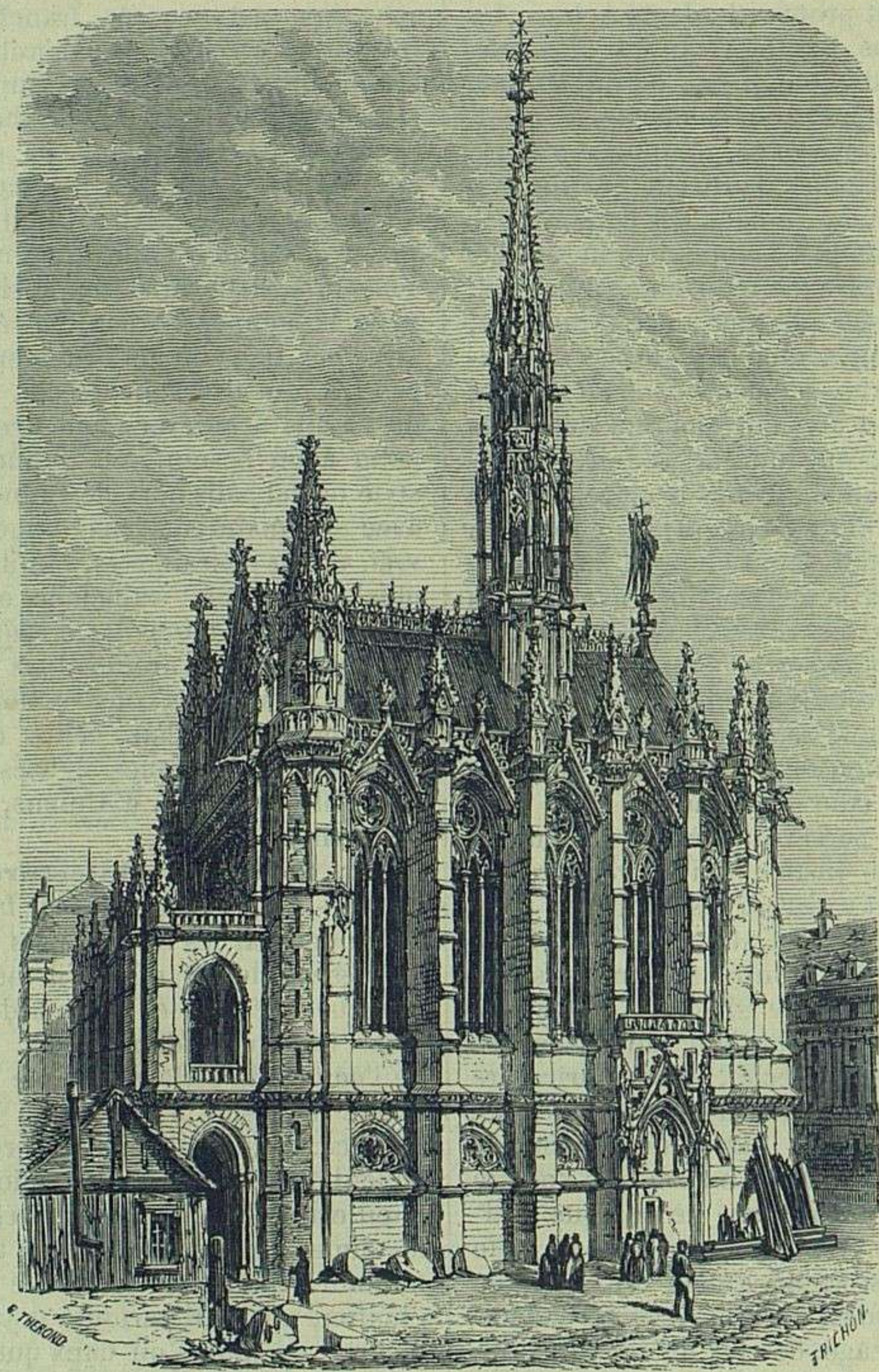


Fig. 122. — La Sainte-Chapelle de Paris (xiii<sup>e</sup> siècle). — Aspect extérieur d'une petite église gothique.

occupant le moins d'espace possible, l'édifice prend ses points d'appui d'après les données les plus simples, et sur des colonnes élancées qui maintiennent des voûtes dont la stabilité n'est assurée que par des pièces accessoires tellement indispensables, que le retranchement de l'une de ces pièces compromettrait la construction tout entière ; car elle n'a de stabilité que par les lois d'équilibre. L'édifice gothique ou ogival ne demeure debout qu'à condition d'être complet (fig. 123). C'est, du reste,

un des reproches les plus fondés qu'on puisse adresser à ce genre d'architecture. Il y en a un autre que nous devons signaler, bien qu'à l'époque dont nous parlons son importance fût faible, c'est la quantité d'espace occupée par l'ensemble de la construction, mise en rapport avec l'espace qu'on utilise en réalité.

156. **Origine de l'ogive.** — Où l'ogive a-t-elle pris naissance ? Si l'on ne considère dans l'ogive que l'arc aigu ou brisé, on ne peut lui attribuer d'origine, personne ne l'a inven-



tée, pas plus qu'on n'a inventé la ligne courbe, l'angle, le cercle ou le triangle ; si l'on a en vue la forme ogivale appliquée à l'architecture, on la retrouve isolément dans les plus anciens monuments du monde, dans les monuments pélasgiques, comme dans les temples

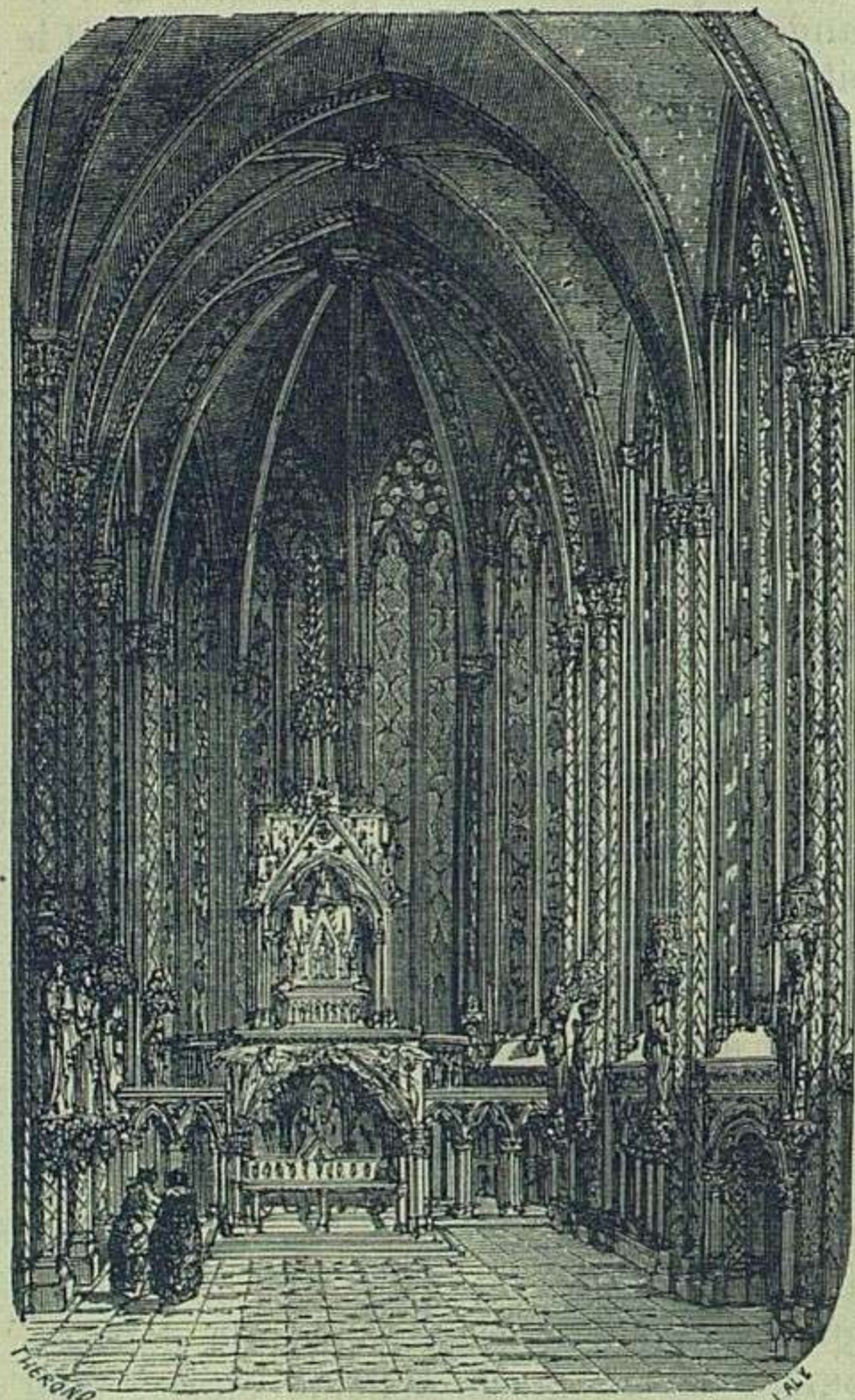


Fig. 123. — Intérieur de la Sainte-Chapelle.

de l'antique Thèbes ; mais alors l'arc aigu n'est pas établi suivant le système de l'architecture française, en pierres appareillées en claveaux, mais au moyen de grandes assises posées en encorbellement, c'est-à-dire en saillie les unes sur les autres. Dans le septième siècle, les Arabes appliquèrent l'ogive à la mosquée d'Amrou, ce qui a peut-être autorisé cette opinion que l'ogive nous est venue de l'architecture arabe. Mais l'application d'une forme plus ou moins nouvelle n'a que bien peu de points communs avec un style encore inconnu, un système entier d'architecture combiné avec art, logiquement enchaîné, où cette forme entre comme un élément essentiel, expressif, usuel et pratique. Or, tel fut, on peut le dire, le système qui, né en France dans la seconde moitié du douzième siècle, se répandit et domina en Europe durant trois cents ans.

On est sûr que l'art gothique n'a rien de commun avec les invasions des Goths, ou

des autres barbares qui s'étaient implantés en Espagne, en Italie et en Gaule, et on sait, d'une manière certaine, que l'ogive a été employée en France vers le commencement du douzième siècle, parce que les architectes étaient à la recherche d'une forme de voûte qui résistât aisément aux poussées des parties supérieures de l'édifice. L'arc aigu apparaît d'abord dans certains monuments dont le plan est tout à fait roman, et l'architecture n'abandonna les règles établies et professées par les constructeurs romans qu'après s'être émancipée et avoir échappé aux mains des religieux. La puissance des confréries maçonniques, qui se tenaient fortement liées, aida à cette sorte de renaissance dans les idées, comme dans les arts qui ont pour principale mission de produire les signes de ces idées. Et la marche d'une architecture nouvelle est si bien réglée par les progrès divers de l'émancipation, que dans les centres où les idées de liberté sont comprimées, dans les abbayes, les communautés, les maisons religieuses, où l'on se garde de ce qui n'est pas conforme à la tradition, l'ancien style ne veut pas mourir ; il persiste longtemps. Partout où apparaît une bourgeoisie, un droit de cité, une commune, apparaît le grand et hardi système de l'ogive. Lorsque les transactions entre l'esprit nouveau et l'esprit ancien sont lentes et incomplètes, les deux styles semblent essayer de faire bon ménage, à l'aide de mutuelles concessions. L'Ile-de-France, la Champagne et la Bourgogne commencèrent par relever les voûtes de beaucoup d'églises. Les architectes de l'Ile-de-France donnèrent, les premiers, la forme ogivale à toutes les ouvertures, et arrivèrent, par une déduction raisonnée, au système entier de la construction ogivale.

Il est bon de remarquer que l'Ile-de-France est, parmi les provinces de notre pays, une de celles qui furent toujours plus directement sous l'influence du pouvoir royal, et qui put le mieux échapper, par conséquent, aux mille inconvénients de la féodalité.

Examinons maintenant les principes de l'architecture ogivale et l'ornementation à laquelle cette nouvelle forme donna naissance.

157. **L'architecture passe aux mains des maîtres laïques.** — On a vu, par les quelques citations que nous avons rappelées, combien profonde était la misère des masses pendant la période que nous avons parcourue, et l'on ne comprendrait guère que les arts se fussent développés dans un semblable milieu, s'il n'eût pas existé alors un corps fortement organisé, vivant d'une vie propre et capable de suppléer assez par lui-même à des institutions absentes, pour faire sortir du sol

ces monuments admirables qui couvrirent le pays dans l'espace de deux siècles.

Au commencement du onzième siècle la vie civile n'existait pas ; l'organisation municipale, qui avait disparu avec l'empire gallo-romain, semblait à peine donner signe de vie et tenter çà et là d'ébaucher des essais de réorganisation. La puissance royale avait assez à faire de batailler contre des vassaux pour asseoir une autorité trop souvent contestée, et que la force seule pouvait légitimer à leurs yeux.

La nécessité de construire sur un type uniforme les églises qui devenaient le point central des monastères, les cloîtres qui abritaient les religieux, les dépendances, les réfectoires, les bibliothèques, les pièces destinées aux hôtes, donna naissance à des travaux considérables poursuivis avec ensemble et régularité ; les moines se firent architectes, et les premières écoles de construction sortirent des ordres rivaux de Cluny et de Cîteaux. Tout était à créer, mais l'unité dans la direction, la répétition de travaux analogues, la discipline et l'obéissance des moines, l'influence particulière qu'ils exerçaient sur des ouvriers civils, humbles et pleins de foi, tout contribua à faciliter une œuvre où ils avaient à surmonter des difficultés de toute nature. Il faut lire dans le monument que M. Viollet-Le-Duc a consacré à l'architecture du moyen âge les efforts inouïs que les moines constructeurs firent pour arriver à ériger des voûtes en équilibre sur les points d'appui, leurs tentatives infructueuses, leurs déceptions, quand les murs, en s'écartant sous la poussée des voûtes abandonnées à elles-mêmes, s'effondraient entre les murs latéraux. Quelquefois c'était au moment même du décentrement ; d'autres fois au bout de quelques années, pendant lesquelles les vices de construction avaient lentement miné l'édifice.

Ce fut, certes, une rude école pour les moines ; mais chaque effondrement servait de leçon. On recherchait les causes qui avaient amené la ruine du bâtiment, et on arrivait ainsi peu à peu à trouver la formule au moyen de laquelle on obtint un équilibre stable. Les voûtes d'arête en petits matériaux, construites entre des arceaux saillants appareillés en pierre, et qui servent en quelque sorte de carcasse à l'ensemble de la voûte, donnèrent la solution du problème. Ils purent en être fiers, car nombre de ces monuments, après avoir traversé six et sept siècles, sont encore debout, sans que leur état actuel puisse faire prévoir une chute prochaine.

Autour des monastères, dans l'enceinte même du domaine monastique, les maisons religieuses avaient groupé des ateliers d'ouvriers de tous les corps de métiers propres à

la construction ou à la décoration des édifices projetés. Charpentiers, tailleurs de pierre, menuisiers, sculpteurs et peintres, orfèvres, émailleurs et ciseleurs, laïques ou religieux, recevaient un enseignement méthodique qui se dispersa peu à peu.

Quand Philippe Auguste eut ajouté au domaine royal la Normandie, l'Artois, le Vermandois, le Maine, la Touraine, l'Anjou et le Poitou, c'est-à-dire les provinces les plus riches peut-être de toute la France, celles qui renfermaient les populations les plus actives et les plus industrieuses, la féodalité, jusquelà triomphante et dérégulée, perdit peu à peu ses habitudes d'indiscipline. L'ordre se faisait ; chaque province, rassurée sur l'avenir, élevait de vastes édifices qui serviraient bientôt de types. Les conquérants commencent à faire partie de la nation. La monarchie absorbait, dans l'Île-de-France surtout, l'influence des seigneurs séculiers et des établissements religieux ; mieux protégées, à l'ombre du pouvoir naissant, les villes organisaient leur administration avec plus de force. Quelques-unes, Paris surtout, n'avaient pas eu besoin de se constituer en communes pour développer leur industrie ; elles vivaient immédiatement sous la protection du pouvoir royal ; cela leur suffisait. L'influence de ce pouvoir sur les arts dans la France de cette époque n'a peut-être pas été assez remarquée. Dès la fin du douzième siècle, l'architecture et les arts qui en dépendent se développent avec une prodigieuse vigueur dans tout le domaine royal, avant tout dans l'Île-de-France, la partie du domaine, qui, après le démembrement de la fin du dixième siècle, était restée l'apanage des rois. De Philippe Auguste à Louis XIV, les actes de la monarchie française, pris dans leur ensemble, présentent un caractère frappant d'impartialité et de grandeur, de continu et de logique dans la direction des affaires ; elle fait corps avec la population, d'où son action toujours croissante, malgré tant de fautes et de revers. L'architecture, vivante expression de l'esprit d'un peuple, est empreinte, dès le treizième siècle, dans le domaine royal, de grandeur sans exagération, sobre et riche, claire et logique. L'église Notre-Dame de Paris (fig. 124) érigée à cette époque en présente un magnifique témoignage ; nous en reparlerons plus loin ; mais elle nous servira tout d'abord à montrer l'aspect des grandes cathédrales du style ogival. A cette époque, l'école de Paris était elle-même, pour les sciences, la première au monde, et les corporations laïques du domaine royal prenaient la direction des arts sur toutes les provinces de France.

Peut-être aussi que les ordres, parvenus à l'apogée de la richesse et de la puissance, dédaignèrent de se livrer à des métiers qu'ils

pouvaient dès lors abandonner aux laïques; toujours est-il que l'architecture qui, jusqu'au douzième siècle, est exclusivement dans les mains du clergé, se transforme et passe de la puissance sacerdotale à la puissance séculière.

Si donc l'architecture et l'ornementation romanes appartiennent en propre au mouvement monastique, la période ogivale, improprement appelée gothique, dans laquelle nous allons entrer, procède directement du génie laïque et populaire; elle correspond à cet es-

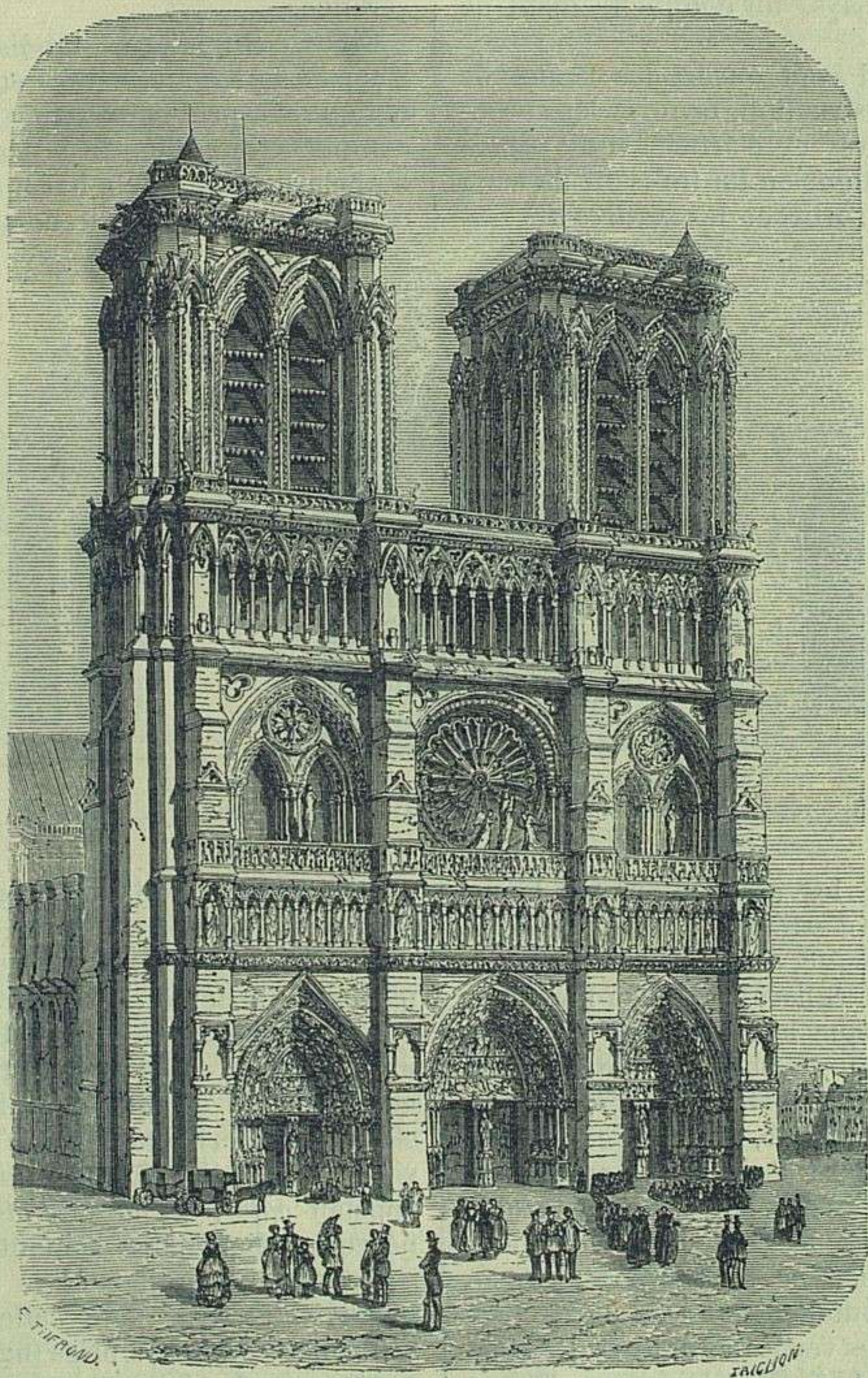


Fig. 124. — Notre-Dame de Paris (xiii<sup>e</sup> siècle). — Type de façade d'une grande église gothique.

prit nouveau qui poussa les villes à se rendre indépendantes du pouvoir féodal, à s'organiser en commune au moyen de chartes octroyées à beaux deniers comptants par les seigneurs à court d'argent, ou la royauté en quête d'alliances contre ce même pouvoir féodal. On sait que ces chartes jurées ne tiraient pas toujours à conséquence, et que rois et seigneurs ne se gênaient guère pour reprendre, au moindre prétexte, bon ou mauvais, les concessions qu'ils avaient faites, et qui ne devinrent définitives qu'à la suite d'efforts payés

chèrement par les populations, et scellés du meilleur de leur sang. Un fait qui mérite d'être noté, c'est que l'érection des grandes cathédrales correspond assez généralement au développement des franchises municipales, témoin les églises de Beauvais, Noyon, Amiens, Soissons, Reims, sans parler de Paris qui possédait une organisation régulière.

Les croisades elles-mêmes avaient aidé au développement de l'esprit nouveau en débarrassant le pays d'une masse de nobles besoi-

gneux qui le pressuraient outre mesure, et qui vendirent tout ou partie de leurs domaines et de leurs droits pour obtenir les moyens de s'engager dans ces lointaines expéditions. Tout le monde y gagna; les croisés, le moyen de faire leur salut dans l'autre monde, et de satisfaire dans celui-ci à un certain besoin d'aventures; le pays, un commencement de tranquillité.

Le clergé, qui avait ouvert des écoles de métier et de construction, favorisa les corporations d'ouvriers et d'artistes qui perpétuaient ses traditions en lui infusant un sang nouveau. De là sortirent les *maîtres des œu-*

*vres vives* à qui on doit les magnifiques cathédrales du treizième et du quatorzième siècle; l'harmonie et l'unité de conception de ces monuments eussent été impossibles sans ces confréries maçonniques qui montrent ce que peut l'esprit d'association servi par une discipline sévère, le sens pratique et la persévérance.

Chose singulière, tandis que le clergé frappait de ses anathèmes et de ses condamnations l'esprit novateur en philosophie, comme celui qui faisait le fond de la doctrine d'Abélard, comme le hardi mouvement des communes, il couvrait de sa protection, au

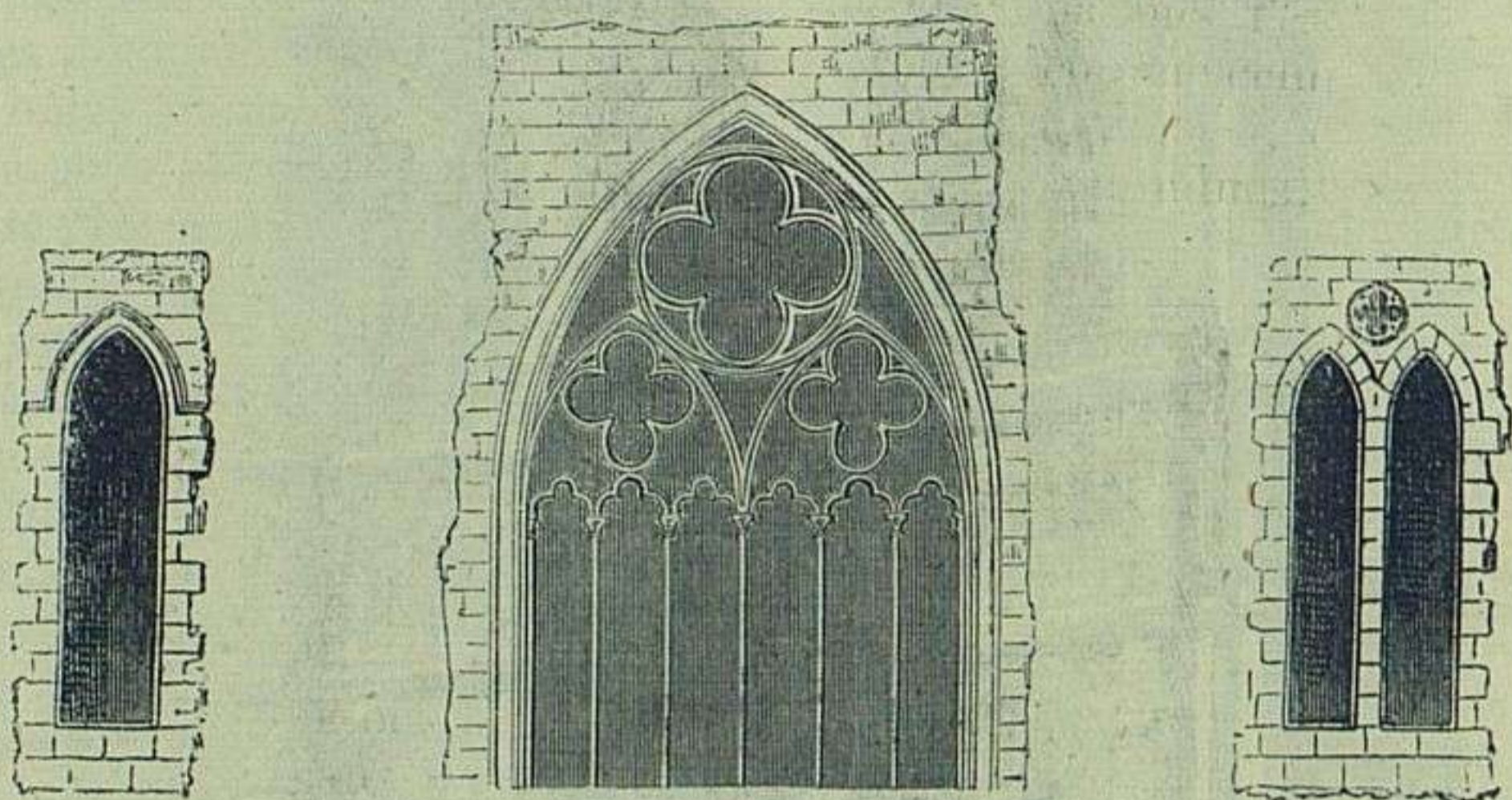


Fig. 125. — Fenêtres ogivales ou gothiques.

moins apparente, les associations de bourgeois, d'artistes et d'artisans, — c'était presque tout un à cette époque, — qui élevaient les édifices, couvents et églises, palais ou hôpitaux. Ce n'est que lorsque le compas et l'équerre passèrent aux mains des laïques que le peuple put mettre dans ses constructions l'empreinte de ses sentiments naïfs, superstitieux, exaltés, avec le caractère d'aspiration particulier au christianisme. Alors se forme une architecture qui, au lieu de s'étendre, allait s'élever, au lieu de s'asseoir et de reposer sur de tranquilles horizontales devait se développer en hauteur sur des verticales hardies. Ce style nouveau demandait l'emploi d'une forme nouvelle, et voulait un nouveau moyen de construction. « La forme, ce fut donc l'ogive; le moyen de construction, l'arc-boutant et les contre-forts. »

Le style roman avait duré deux siècles, de l'an 1000 au commencement du treizième siècle. Les archéologues distinguent, au douzième siècle, une période de transition pendant laquelle le plein cintre lutta avec l'ogive, de même qu'ils divisent la période ogivale en diverses époques qui indiquent les phases successives du style ogival; nous n'avons que faire ici de ces subdivisions utiles aux spécialistes, mais qui auraient pour nous l'inconvénient d'éparpiller l'attention et, en

surchargeant inutilement la mémoire, de rendre moins tranchées les différences qui séparent les deux styles exclusivement employés du onzième au seizième siècle.

158. **Disposition des églises gothiques ou ogivales.** — Le style gothique ou ogival, ainsi que ce dernier nom l'indique, a pour signe caractéristique l'ogive, mot qui a dévié de sa signification primitive. Autrefois on appelait *ogive*, ou plutôt *croisée d'ogives*, les nervures diagonales saillantes qui forment les véritables soutiens de la voûte. Les fenêtres ogivales sont donc celles dont les baies sont voûtées en arc brisé (fig. 125). Maintenant on confond sous cette dénomination et les nervures proprement dites, et les voûtes en arc brisé décrites avec deux centres et un même rayon. Mais cette voûte particulière, loin d'être un but recherché par l'architecte, n'a été pour lui qu'un moyen d'arriver à couvrir, avec une moindre quantité de matériaux, le plus grand espace possible.

Les nefs se partageaient en un certain nombre de rectangles ou de carrés dont les quatre angles correspondaient à des piliers servant de points d'appui; dans chacun des rectangles s'élançaient six arcs, dont deux en diagonales, et quatre parallèles deux à deux, correspondant aux côtés du rectangle.

C'était la carcasse de la voûte, et elle se ré-

pétait autant de fois qu'il y avait de surfaces semblables à couvrir.

Les naissances et les clefs étant pour toute la voûte à la même hauteur, si les croisées d'ogives en diagonales étaient à plein cintre, il en résultait la nécessité de voûter le surplus en arc d'autant plus aigu que la portée était plus étroite.

Si les nervures étroites qui servaient de carcasse étaient appareillées en pierres et taillées avec un grand soin, en revanche, l'intérieur

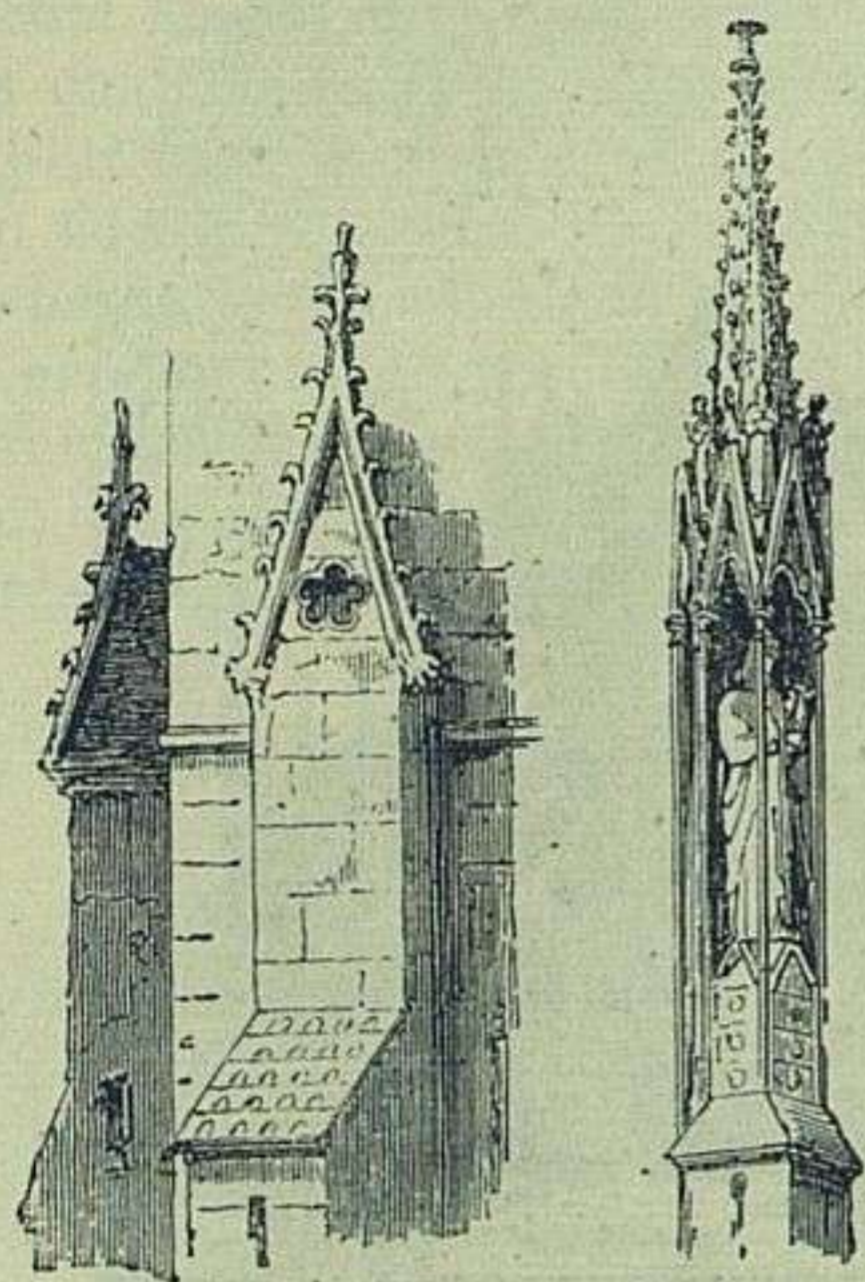


Fig. 126. — Contre-forts et pinacles.

des voûtes était exécuté en fort petits matériaux et n'avait qu'une très-faible épaisseur. A proportion égale de matériaux, on avait remarqué que les voûtes en arc brisé présentaient une résistance supérieure aux voûtes à plein cintre; on pouvait donc diminuer la charge portée par les points d'appui, et, par suite, alléger ces derniers.

D'un autre côté, pour résister à la poussée latérale des voûtes hautes et à la tendance qu'elles présentaient au déversement à l'extérieur, on imagina d'équilibrer cette poussée par des arcs-boutants appuyés sur des contre-forts surélevés en clochetons de manière à augmenter encore par leur masse la résistance du contre-fort. De là les *contre-forts, arcs-boutants et pinacles* (fig. 126).

La voûte tout entière étant parfaitement équilibrée sur quelques points d'appui qui peuvent être considérés comme une sorte de quillage, le mur ne joue plus le rôle de support; il est devenu une simple enceinte qu'on peut percer à volonté pour y faire entrer à flots l'air et la lumière qui manquaient aux églises romanes.

Les caractères particuliers de la construction ogivale peuvent se résumer ainsi :

Un quadrillé formé par des arcs saillants, dont deux en diagonale sont à plein cintre,

pendant que les autres sont formés d'arcs en ogive, comme le surplus des voûtes;

Les arcs-boutants à jour et en arc de cercle appuyés sur des contre-forts capables d'équilibrer la poussée;

Des points d'appui d'une extrême légèreté par suite de la moindre charge des voûtes;

Enfin, la transformation des murs extérieurs qui cessent d'être des supports, et deviennent une simple enceinte pouvant s'ouvrir suivant les nécessités de la construction ou de l'ornementation.

La disposition générale de l'église ne diffère pas sensiblement de celle des grandes églises de la période précédente, mais les nefs sont plus vastes et plus élevées; on double les nerfs latérales, on augmente le nombre des chapelles qui rayonnent autour du chœur.

Il fallut cependant plus de cinquante ans aux architectes de la fin du douzième siècle pour arriver à des combinaisons qui permirent de ménager des jours supérieurs très-grands, afin d'éclairer le milieu des nefs. Toute leur construction sera bientôt conçue en vue des voûtes et de leurs dispositions : la forme des piles, leur intervalle, l'ouverture, la largeur, la hauteur des fenêtres, la position et la saillie des contre-forts, l'importance des pinacles qui les surmontent et ajoutent à la résistance par le poids de leur masse; le nombre et la courbure des arcs-boutants, la distribution des eaux, le système des ouvertures. Les règles en furent si bien établies que, si l'on voit une église du treizième siècle arasée au niveau des bases, on peut tracer avec certitude les voûtes, marquer la direction de leurs arcs et leur épaisseur. A la fin du quatorzième siècle, tant le système de construction s'enchaîne logiquement, on pourra, sur la seule vue du plan, indiquer jusqu'au nombre des moulures, jusqu'à leur profil. Plus tard, au quinzième siècle, ce sont les arceaux des voûtes qui descendent eux-mêmes jusqu'au niveau du sol, et les piles ne sont plus que les faisceaux de tous les arcs réunis.

159. **Les arcs-boutants.** — Les besoins auxquels les architectes du moyen âge satisfirent en bâtissant leurs églises les amenèrent, comme nous l'avons vu, à l'emploi de l'arc-boutant. L'arc-boutant permettait bien de ne pas donner aux murs une grande épaisseur, et de diminuer ainsi les dimensions des piles des nefs; mais la stabilité de la construction ne résidant que dans la résistance des points d'appui, il fallut calculer avec quelque exactitude la force à donner à ces points d'appui. Deux siècles de tâtonnements et d'essais quelquefois désastreux avaient donné la solution du problème. La voie, sitôt ouverte, fut parcourue avec rapidité. L'arc-boutant, qui s'établit au douzième siècle, arrive à l'abus dès le

quatorzième. Quelques-uns en ont conclu que le principe de construction des églises du moyen âge était vicieux ; mais on oublie que l'art architectural des Grecs, dont personne n'a contesté la pureté, n'a guère duré, avant de tendre vers son déclin, que soixante-dix ans. Périclès lui-même survécut à cet art.

Cet *étai* à demeure changea plusieurs fois de forme. On le dissimula, on le chargea d'or-

nements, on le masqua même en quelques endroits, comme à la cathédrale de Reims, par des têtes de contre-forts qui sont autant de chefs-d'œuvre ; on le réduisit à n'être plus qu'un véritable *étai de pierres*, comme à Saint-Urbain de Troyes (fin du treizième siècle). Mais ici, l'architecte, plus savant peut être que ceux des cathédrales de Chartres, de Reims et d'Amiens, a manqué son but en le dépassant et

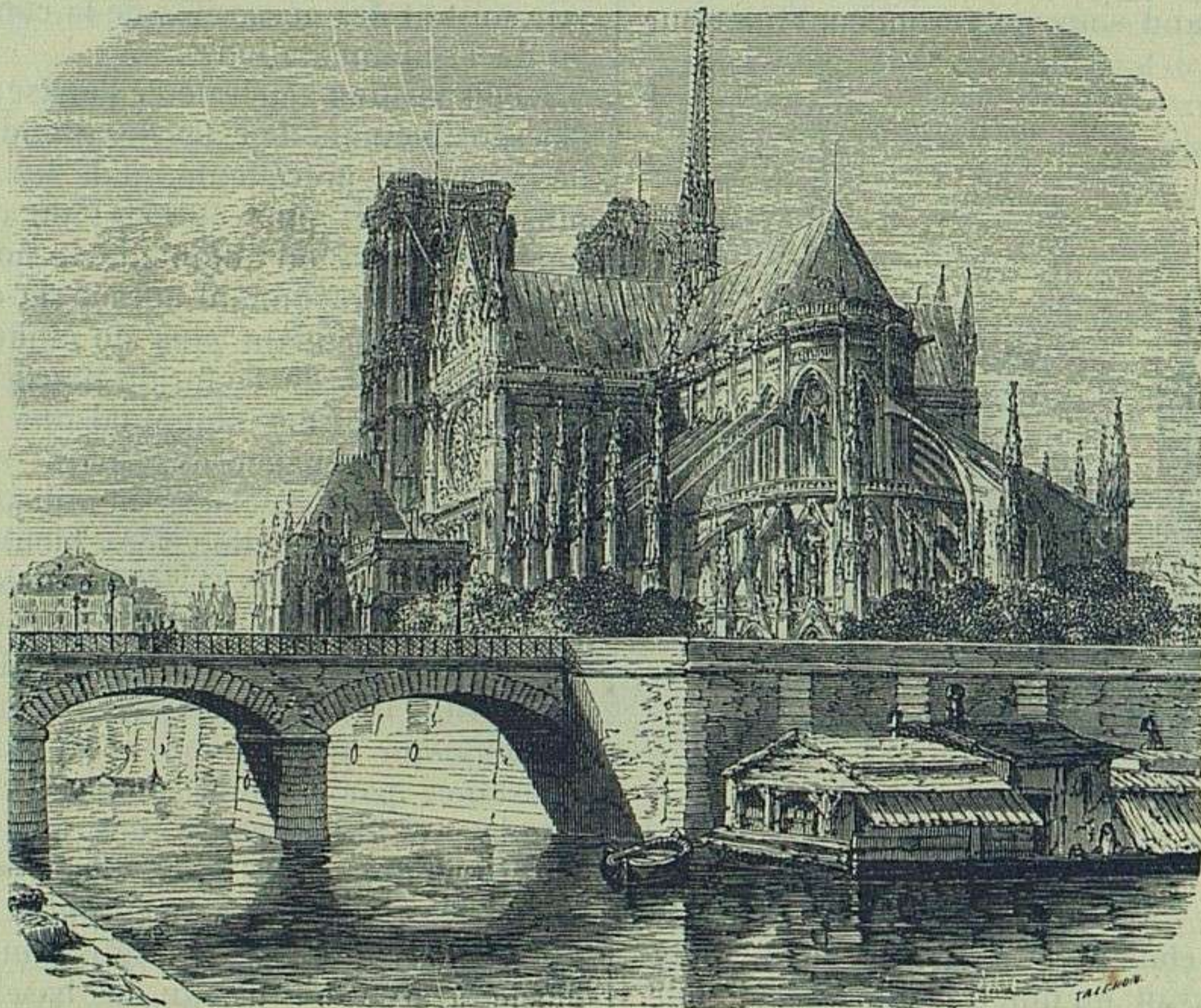


Fig. 127. — Vue de l'abside de Notre-Dame avec ses arcs-boutants.

en donnant à la pierre, pour résoudre un problème de géométrie pratique, le rôle qui n'appartient raisonnablement qu'aux matériaux de bois. Les arcs-boutants de l'abside de Notre-Dame de Paris (fig. 127), ceux du chœur de la cathédrale de Beauvais peuvent être cités comme un des plus beaux exemples de ce genre de construction, et il faut qu'ils aient réuni toutes les conditions de solidité pour résister à l'ébranlement que donna à l'édifice l'éroulement de la flèche centrale. Cette cathédrale de Beauvais peut d'ailleurs passer à juste titre pour un des plus merveilleux monuments de l'architecture ogivale.

**160. Ornementation de l'époque ogivale. — Piliers. — Colonnes. — Chapiteaux. — Voûtes. Contre-forts. — Pinacles. — Fenêtres. — Roses.** — Les supports sont formés de colonnes dont les fûts, minces et allongés, forment un des caractères les plus saillants de l'architecture ogivale ; ces colonnes se groupent en faisceau pour masquer le pilastre proprement dit ; quelques-unes, cependant, sont

isolées et s'élancent jusqu'au haut des naissances avec une hardiesse prodigieuse. Lorsqu'elles sont engagées, elles se détachent en général sur les trois quarts du cylindre, le dernier quart faisant corps avec le massif du pilastre. La hardiesse de ces colonnes fut quelquefois au quatorzième et au quinzième siècle poussée jusqu'à la maigreur.

Les chapiteaux de l'ère ogivale offrent un intérêt tout particulier au point de vue spécial de l'ornementation qui contraste profondément avec celle de l'époque précédente : au lieu d'emprunter ses motifs de décoration à une végétation imaginaire, et de s'inspirer des traditions altérées de l'antique, c'est à la flore du pays qu'elle s'adresse ; les sculpteurs y trouvent de merveilleuses ressources. Sur les chapiteaux, sur les murs, ils jettent à profusion ces feuillages si naïvement, si délicatement découpés ; ce n'est pas une imitation sévère, et le naturaliste y trouverait sans doute matière à critique, mais la flore murale n'est pas un herbier dans lequel le botaniste étudie

chacune des parties constitutives de la plante. Les fleurs sculptées en relief sur un chapiteau ne peuvent pas être représentées absolument telles que la nature les a créées ; il faut qu'elles se plient à la forme de l'objet qu'elles décorent, qu'elles en adoptent les lignes générales, et que, tout en restant assez semblables au modèle dont elles éveillent le souvenir, elles n'altèrent pas l'unité ni l'harmonie de l'œuvre principale.

C'est ce qu'ont admirablement compris les artistes de la première époque ogivale, celle du treizième siècle, et l'on ne sait, en regardant ces chapiteaux, ces frises, ces bordures, où s'est joué le caprice de leur imagination, lequel on doit le plus admirer de l'habileté et de la hardiesse du ciseau, ou de la grâce naïve de cette ornementation végétale.

« Les feuilles de vigne, dit M. de Caumont, de chêne, de rosier, de saule, des fleurs crucifères très-élégantes, les feuilles et les fleurs

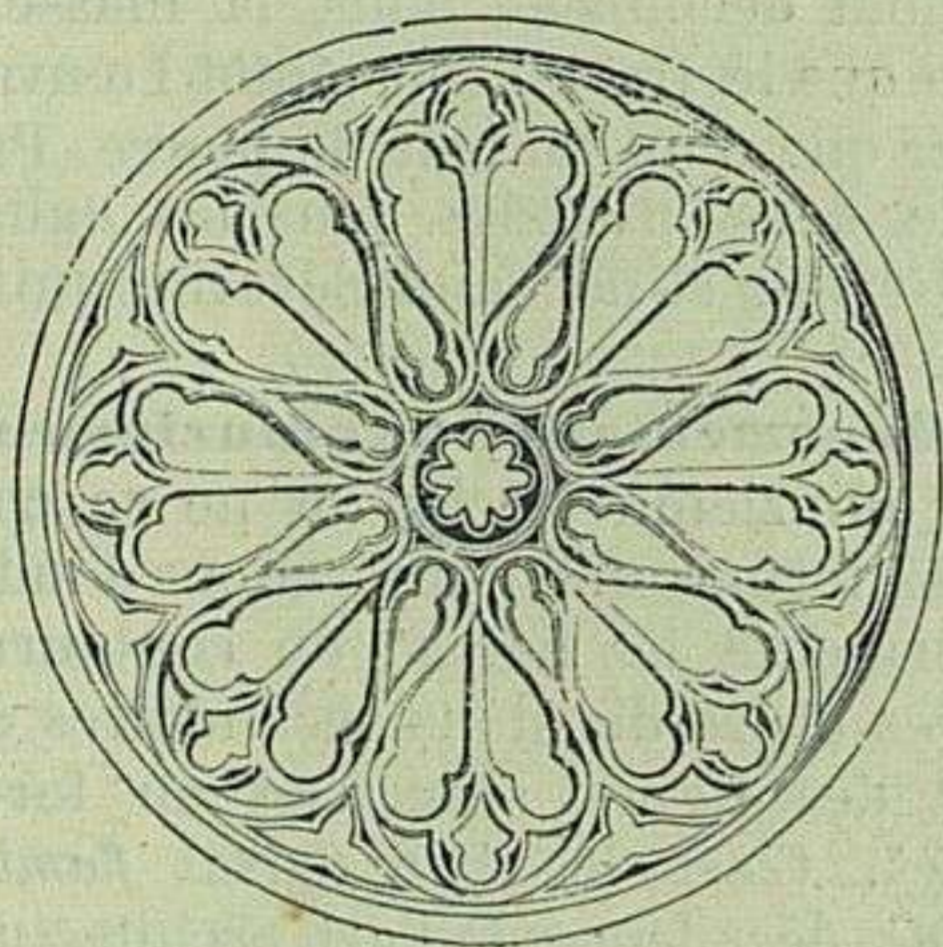


Fig. 128. — Rosace gothique.

de nénuphar, de fraisiers, de renoncules ; les feuilles de trèfles à pétales arrondis ont été reconnues dans plusieurs de nos cathédrales du treizième siècle, » et à la suite, il donne un catalogue de la flore murale de l'église de Reims, où l'on retrouve le chêne, le laurier, la vigne sauvage et cultivée, l'acanthe, les rosiers de diverses espèces, les renoncules, les sagittaires, les fougères, les mauves et bien d'autres végétaux dont il est inutile de donner le détail.

Une des qualités particulières à l'architecture ogivale, c'est qu'elle eut constamment une tendance marquée à accuser nettement les parties essentielles de la construction, tout en les faisant contribuer à la décoration générale : tel fut le rôle des supports, des nervures et des clefs. Le contre-fort qui, dans la période romane, s'accolait en simple saillie sur les murs, se sépare de l'enceinte, et, dans la distance intermédiaire, l'architecte jette en arc de cercle un puissant bras de levier qui s'adosse d'un côté à la partie haute des voûtes dont il reçoit la poussée, et de l'autre à un

contre-fort assez massif pour que tous les efforts de la nef haute et de l'arc-boutant viennent s'y résoudre, et s'y perdre sous les forces de la pesanteur.

L'arc-boutant n'est qu'un étai, et le contre-fort

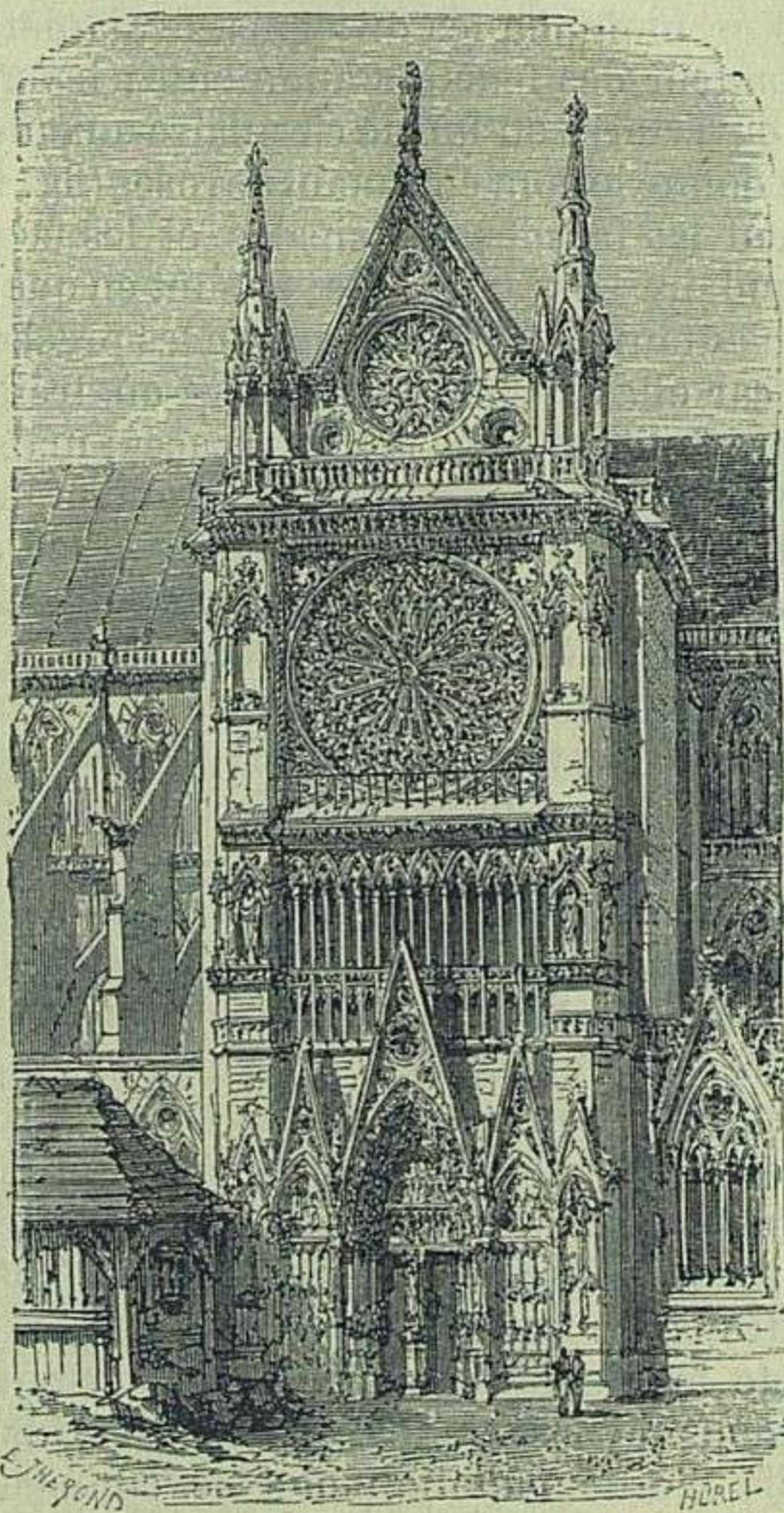


Fig. 129. — Portail, arcatures et rose du transept méridional de Notre-Dame de Paris (xiii<sup>e</sup> siècle).

une simple masse inerte ; mais la décoration ogivale trouve dans ces deux humbles fonctions un motif de décoration tel qu'on ne saurait pas, dit M. Viollet-Le-Duc, concevoir une église ogivale sans contre-forts.

Les contre-forts sont couronnés d'un toit à double égout, le plus souvent, de clochetons carrés ou octogones, surmontés d'aiguilles, garnis de niches et de colonnades où l'on place des statues.

L'eau qui s'écoule des toitures suit la pente des arcs-boutants dans une rigole en plomb et s'échappe par une gargouille en forte saillie, où l'imagination des sculpteurs se complait à façonner des monstres tourmentés, des figures fantastiques, qui semblent s'accrocher aux parois des clochetons.

Entre les contre-forts, les architectes percent les fenêtres à ogives, d'abord étroites et allongées en forme de fer de lance, ce qui leur a fait donner le nom de lancettes, et garnies d'ornements fort simples, tels que des dents de scie, de légers zigzags, des voussures cannelées soutenues par de petites colonnes

adossées aux ébrasements; on les réunit bientôt deux à deux en les encadrant dans une plus grande ogive, et en disposant entre leurs sommets un assemblage de pierres en forme de trèfle à quatre feuilles ou de rosace (fig. 125). Puis on multiplie les divisions, le diamètre et la hauteur des fenêtres augmente; les grandes ouvertures en forme circulaire auxquelles on a donné le nom charmant de roses (fig. 128), ornent les façades principales et les façades secondaires des transepts; ce sont en quelque sorte autant de fenêtres comme les précédentes, car elles se terminent aussi en trèfles à quatre feuilles ou en petites rosaces; mais les nervures qui les séparent rayonnent à un centre commun, ce qui a fait donner à la période où brilla ce genre de décoration splendide (quatorzième siècle) le nom de style ogival rayonnant.

La rose du transept méridional de Notre-Dame de Paris en est un merveilleux spécimen (fig. 129).

**161. Ornementation au quatorzième siècle.** — Au quatorzième siècle, la décoration végétale prend une importance peut-être excessive, et la forme même du chapiteau disparaît souvent sous une surcharge de feuillage, de fleurs, de bourgeons et de fruits qui tapissent la corbeille. On ne se contente plus de plantes à feuillage ou fleurs simples, il faut des plantes contournées ou déchiquetées, et l'on adopte les feuilles de vigne, et surtout les chardons et les choux frisés; c'est dans ces motifs d'ornementation que se complaît le quinzième siècle. Le sculpteur fouille plus profondément la pierre qui semble se plier comme la cire aux délicatesses du ciseau; mais ce que l'ornementation a gagné en richesse, elle l'a perdu et au delà en simplicité et en effet monumental (fig. 130).

Au-dessus des chapiteaux s'élançaient les

nervures de la voûte, découpées en moulures profondément entaillées, qui se profilaient suivant le développement des arceaux; elles s'effilent et s'amaigrissent de plus en plus



Fig. 130. — Chapiteau du xv<sup>e</sup> siècle.

jusqu'au quinzième siècle, époque à laquelle les architectes et les sculpteurs rivalisent ensemble à qui créera les plus prodigieux tours de force, témoin ces clefs de voûtes pendantes, où la pierre, fouillée à jour, se transformait en fine dentelle, représentant des feuillages, des écussons, des rosaces, des couronnes à fleurons, des figures si merveilleusement découpées dans la masse, qu'il semble que le travail soit plutôt l'œuvre d'un ciseleur que d'un tailleur de pierre. Paris en possède deux modèles dans les églises de Saint-Gervais et de Saint-Séverin (quinzième siècle).

**162. Ornementation au quinzième siècle.** — Au quinzième siècle, on ne se contente plus des formes que nous venons d'indiquer; on tourmente les lignes, on contourne les nervures et les divisions secondaires qui décrivent des lignes sinueuses en forme de flammes. C'est le style ogival *flamboyant*, véritable décadence de l'art architectural du moyen âge.

A côté des fenêtres et des chapiteaux, il convient de mentionner aussi les acrotères et galeries à jour, et les balustrades à simple ogive, à trois ou quatre feuilles encadrées, à rosace, qui contribuaient d'une manière si

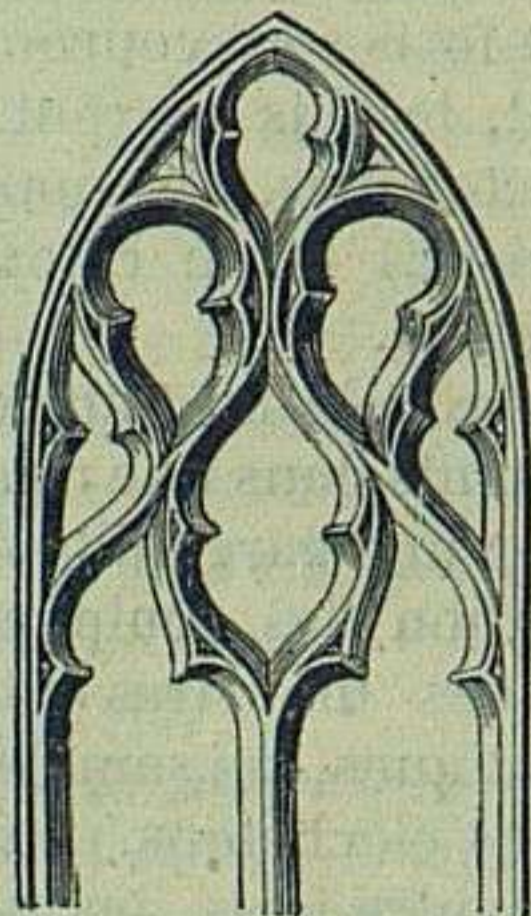


Fig. 131. — Fenêtre à ogive flamboyante (xv<sup>e</sup> siècle).

saisissante à l'ornementation générale, et que nous retrouvons aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur sur les divers étages des façades, en couronnement des murs d'enceinte, à

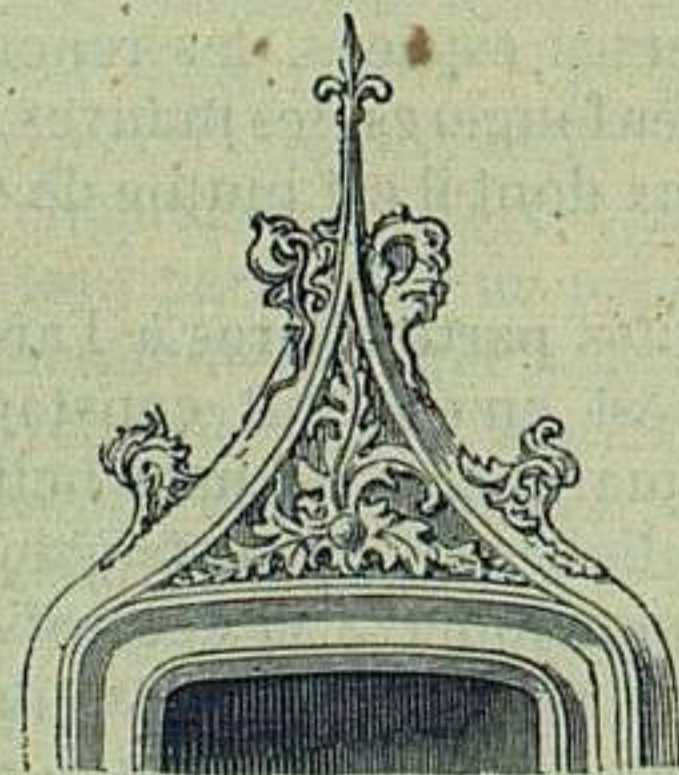


Fig. 132. — Porte en arc surbaissé de la fin du xv<sup>e</sup> siècle.

hauteur du toit, sur les clochers et les tours qui dominent les églises. C'est un ornement typique, et pendant les trois siècles où régna, sans conteste, l'architecture ogivale primaire



secondaire, tertiaire, suivant la classification adoptée par les archéologues, on retrouve cette ornementation simple d'abord, s'enrichissant ensuite de subdivisions plus savantes et, disons-le aussi, plus décoratives, pour tomber enfin dans les excès de recherche et d'habileté de main qui caractérisent l'ogive *flamboyante* (fig. 131).

Le nombre des portes principales variait

naturellement en raison de l'importance de l'église; les petites églises n'en avaient qu'une; les grandes cathédrales en comportaient généralement trois, sans compter celles des faces latérales. Les plus simples étaient décorées de colonnettes et de moulures où couraient en zigzags des feuilles simples ou d'autres ornements de l'époque. Les plus riches, auxquelles on donnait le nom de portail, recevaient une

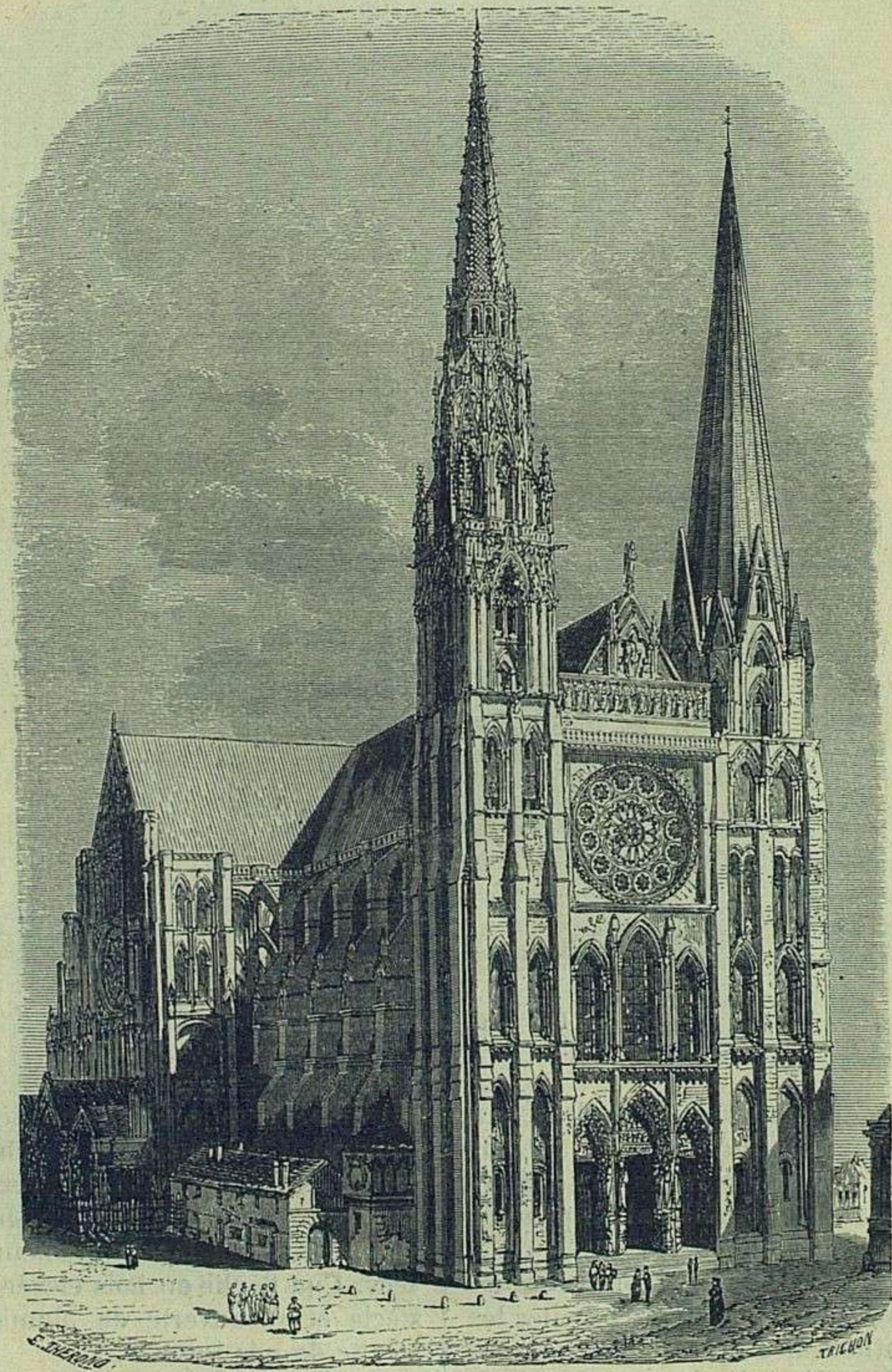


Fig. 133. — Cathédrale de Chartres.

brillante décoration; l'architecte et le sculpteur y accumulaient toutes les ressources de leur art, et à l'ornementation proprement dite ajoutaient la statuaire, qui se dégagait lentement des formes raides et compassées de la tradition byzantine. Ce genre de décoration dura pendant toute la période ogivale; mais l'arc des portes tendit plus tard à se relever

par une contre-courbe dont l'arête se garnit d'une ligne de feuillages portant, de distance en distance, une feuille redressée en forme de crochet (fig. 132).

Ces crochets se retrouvent, plus simplifiés d'ailleurs, dans toutes les églises du treizième siècle; ils dérivent des bordures végétales dont on décorait les frises, les bandeaux, les

chapiteaux, en laissant çà et là des feuilles former saillie pour rompre la monotonie des lignes et des surfaces. On en usa largement au treizième siècle, et on peut en voir l'application à Notre-Dame de Paris, et dans un grand nombre d'églises de la même époque ; toutes les arêtes extérieures portent ces crochets qui semblent grimper ainsi d'étage en

étage sur les arêtes jusqu'au sommet des tours.

Ajoutons, enfin, qu'à la même époque les voûtes étaient peintes en bleu de ciel relevé d'étoiles d'or ou d'argent disséminées sur la voûte ; les nervures des colonnes, les colonnes elles-mêmes, les murailles recevaient une décoration peinte en harmonie

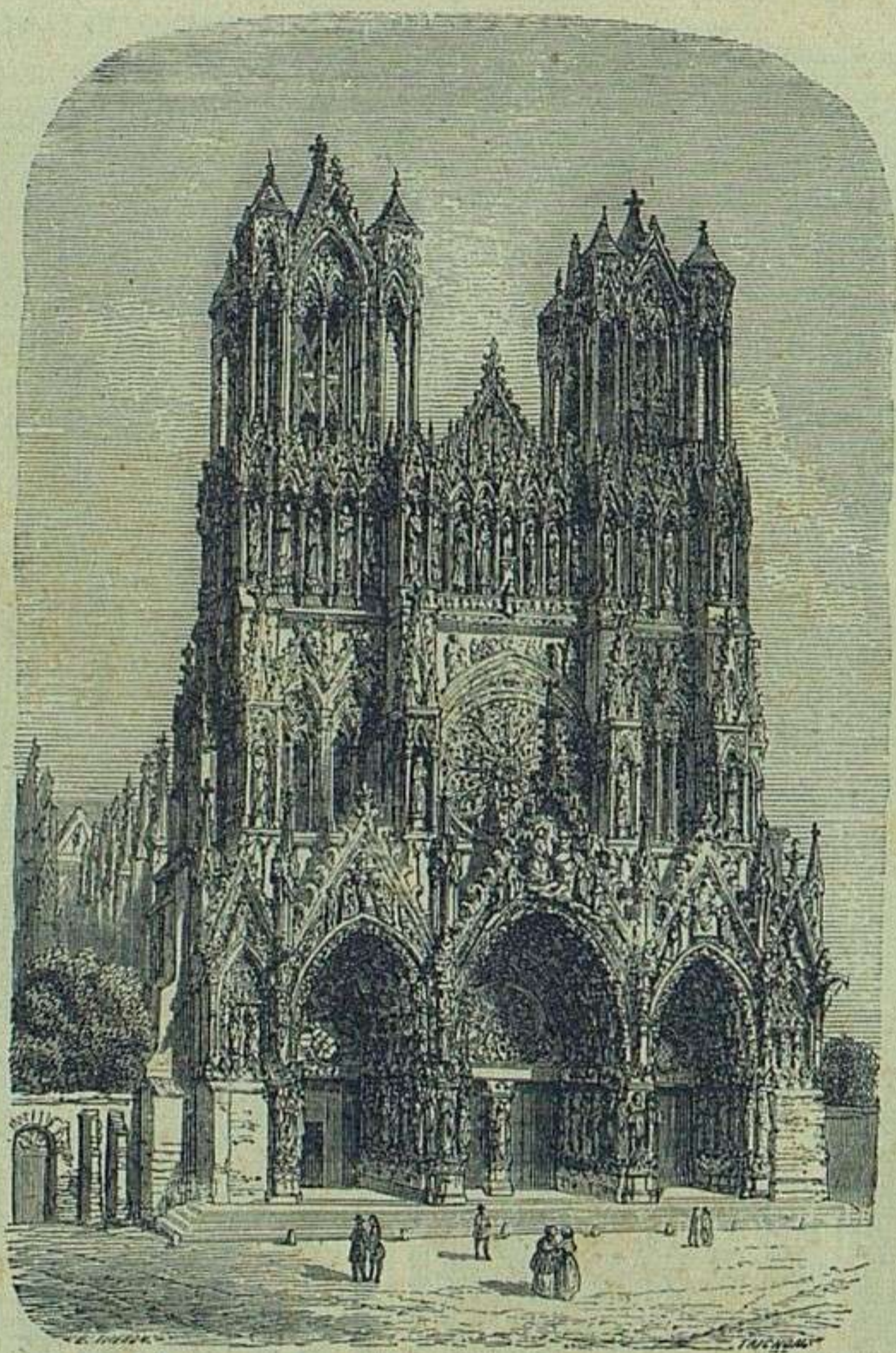


Fig. 134. — Cathédrale de Reims.

avec les grandes verrières de couleur, au travers desquelles la lumière arrivait sur les dalles et les parois des murs en se chargeant de reflets qui semblaient empruntés aux pierres les plus précieuses.

**163. Églises gothiques les plus remarquables.** — Nous nous bornerons à citer les principales cathédrales qui furent élevées dans cette période féconde de notre architecture nationale.

Une des premières comme date de construction est celle de Noyon ; elle date de 1150. Notre-Dame de Paris remonte à 1163, du moins pour ses parties primitives (fig. 124). On connaît la majesté de ses grandes lignes architecturales, les solides beautés de ses façades, l'élegant aspect de ses galeries à jour et la splendeur raisonnée de sa décoration. Ces grandes qualités de la belle période ogivale ne dureront malheureusement pas pendant les siècles

suivants. Vers la fin du treizième siècle, on construisit les chapelles du chœur entre les contre-forts bâtis au siècle précédent, on refit les grands pinacles des arcs-boutants, mais les tours de la façade demeurèrent inachevées. Une flèche en bois élevée au treizième siècle et recouverte de plomb a été reconstruite de nos jours.

La cathédrale de Chartres est une autre cathédrale type. Détruite par le feu en 1194, elle fut reconstruite avec une incroyable rapidité ; peuple, clergé, seigneurs, souverain, prirent leur part des frais et de la besogne. La nef est courte et l'église semble faite pour le chœur où le culte peut déployer toutes ses pompes ; on voulait conserver, pour bâtir le chœur, la crypte qui lui sert de fondation, et les deux belles tours occidentales ; il ne fut pas possible à cause de cela de donner à l'église une plus grande longueur. Autour du chœur s'é-

tendent de vastes transepts. Aux quatre angles des transepts, quatre tours furent commencées, qui restèrent inachevées, ainsi que la tour centrale, qui devait s'élever sur les quatre gros piliers de la croisée d'ogive, et les tours élevées sur les dernières travées d'un des bas-côtés du chœur. Neuf tours surmontaient

donc, d'après le plan primitif « la grande cathédrale du pays Chartrain... Ce monument complètement achevé avec ses neuf flèches, se surpassant en hauteur jusqu'à la flèche centrale, eût produit un effet prodigieux. » Il n'en possède aujourd'hui que deux et l'effet est grandiose encore (fig. 133). La flèche gau-

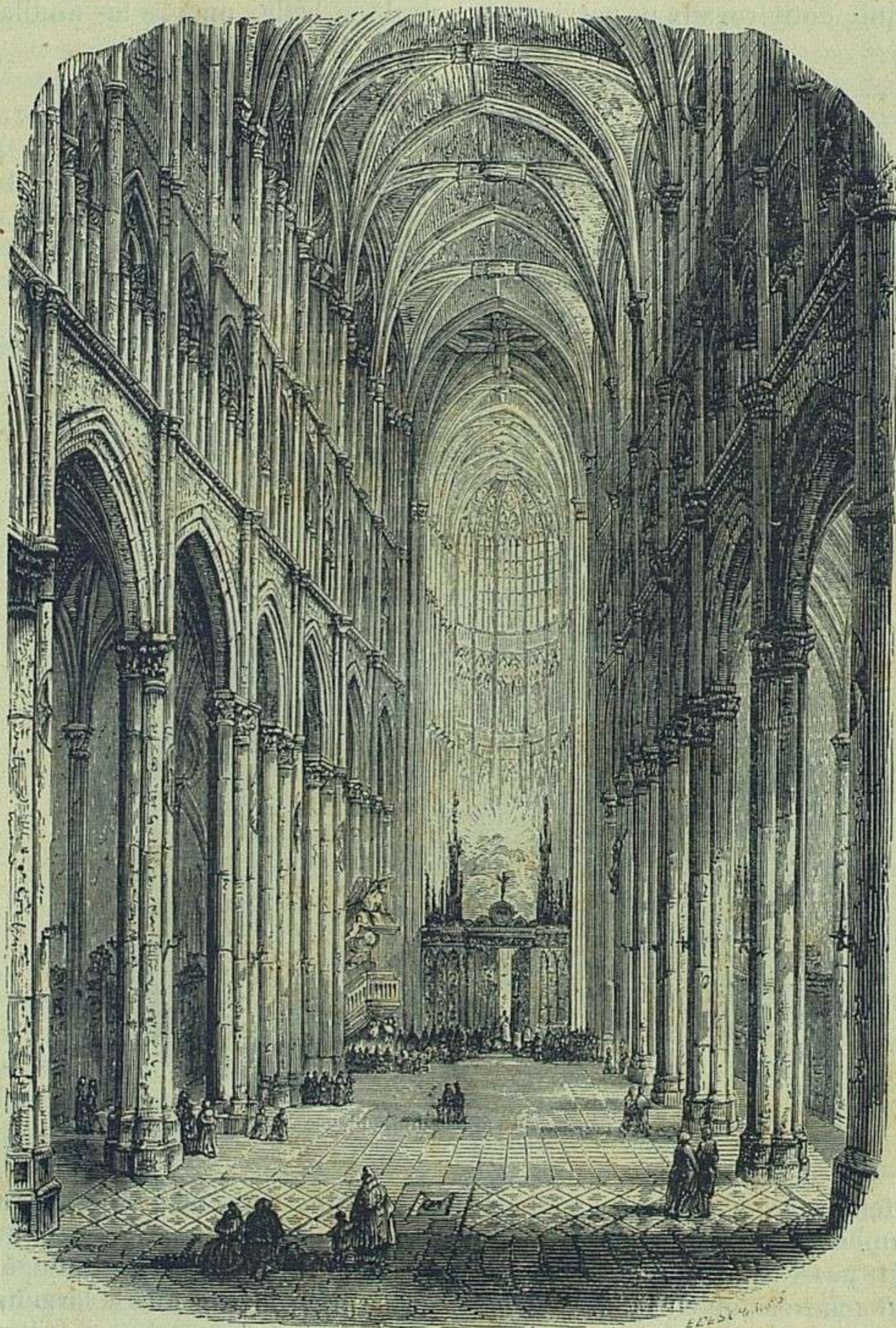


Fig. 135. — Intérieur de la cathédrale d'Amiens.

che, qui a plusieurs étages chargés de sculptures en dentelles de pierre d'un travail précieux date du seizième siècle. Les verrières sont, pour la grande majorité, de l'époque de la première construction ; des milliers de personnages y apparaissent avec un éclat éblouissant, et semblent donner encore à ce monument élevé par ceux qui nous ont précédés, une sorte de vie mystérieuse.

Notre-Dame de Reims (fig. 134) a une façade

complète d'une conception franche, toute d'un même style et dont l'iconographie, c'est-à-dire l'ornementation par les images sculptées est complète. La façade ne fut terminée que vers le commencement du quatorzième siècle. Outre ses deux grandes tours, quatre tours surmontent en outre les quatre angles du transept et une tour centrale se dressait au centre de l'édifice. La flèche centrale et celle des transepts étaient en bois et en plomb. Le

24 juillet 1481 des ouvriers plombiers mirent, par négligence, le feu à la toiture d'où découla un déluge de plomb fondu. On ne put s'approcher pour porter secours. Ce fut un désastre dans la province, une désolation dans la France entière. Louis XI reçut fort mal cette nouvelle dans son château de Plessis-lez-Tours, et faillit s'en prendre au chapitre qu'il voulait remplacer par des moines. Chapitre, archevêque, dons royaux ne parvinrent

pas à remettre l'édifice sur l'ancien pied. Dès cette époque on put remarquer un phénomène pleinement mis en lumière de nos jours : où le peuple ne se mettait pas à l'œuvre, les pouvoirs constitués étaient insuffisants. On ne put que refaire la charpente, réparer les tours du portail, raser jusqu'au bas du grand comble les tours du transept. C'est en cet état que se trouve encore aujourd'hui cette cathédrale si belle, malgré les mutilations qu'elle

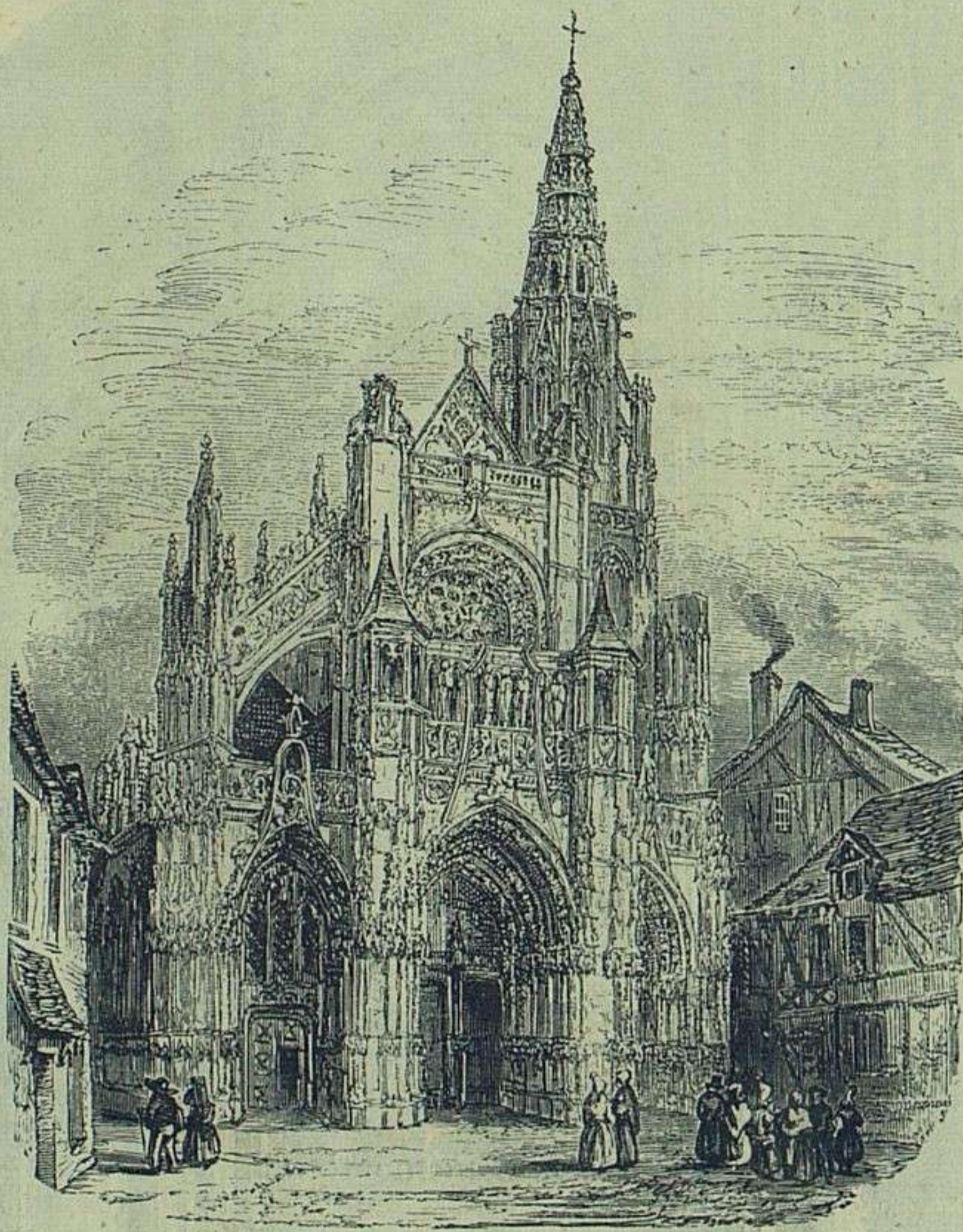


Fig. 136. — Façade de l'église de Caudebec (xv<sup>e</sup> siècle).

a subies et le temps employé à sa construction ; car, commencée en 1212, le chapitre ne prit qu'en 1241 possession du chœur et les tours ne furent achevées qu'en 1430.

La cathédrale d'Amiens est également un des plus beaux types de l'architecture du treizième siècle. Elle fut commencée en 1220 sous la direction de Robert de Luzarches ; elle n'a pas toutes les qualités de sobriété qui distinguent entre tant d'autres l'église Notre-Dame de Paris ; mais elle s'élève puissamment en hauteur. La façade et la flèche, qui ont l'une cinquante, l'autre cent trente-cinq mètres, auraient atteint encore un plus grand élanement, si la mort du premier architecte n'avait été accompagnée d'une réduction dans les dimensions du plan primitif. Les maîtres-

ses voûtes, qui ont une portée de quinze mètres, montent jusqu'à quarante-quatre mètres. La hauteur de la nef est donc, à bien peu de chose près, de trois fois sa largeur. Le vaisseau entier est resté, malgré quelques remaniements, un chef-d'œuvre qui n'a guère d'égal en son genre. On le considère comme la plus belle partie de l'église (fig. 135).

C'est la plus vaste des cathédrales françaises ; elle couvre une surface de huit mille mètres environ. La cathédrale de Rheims représente une surface d'un peu plus de six mille mètres, celle de Paris n'en a que cinq mille cinq cents. L'ensemble qui, sauf en ce qui concerne les tours, n'a pas été profondément modifié, reste une sorte de modèle de style ogival, modèle dont relèvent les cathédrales de Beauvais, de

Narbonne, de Limoges, de Cologne même, cathédrales filles de celle d'Amiens. La nef, élevée six ans seulement après celle de Reims, présente une construction bien autrement légère, hardie et sûre en même temps ; nulle part excès de force, et cependant le spectateur est sans crainte et ne songe pas aux prodiges de cette construction savante. Il ne voit que le monument, sans se douter des précautions qui ont été prises. Il respire à l'aise dans ce grand réservoir d'air et de lumière.

Dans la cathédrale de Beauvais, il n'y a d'achevé que le chœur, l'abside et le transept. Le chœur est resté célèbre par sa beauté. Un dicton populaire proclame qu'avec le chœur de Beauvais, la nef d'Amiens, la façade de Reims, on ferait une église merveilleuse, adage qu'il ne faudrait pas cependant prendre à la lettre. Il ne suffit pas dans une œuvre quelconque de rassembler, deçà et delà, des élé-

ments magnifiques. On pourrait n'arriver ainsi qu'à une composition discordante, et dont l'effet d'ensemble serait entièrement manqué.

Citons enfin la chapelle palatine, connue sous le nom de Sainte-Chapelle, contiguë au palais habité autrefois par saint Louis. Depuis le bas jusqu'en haut de l'édifice, on constate le même style et la plus grande unité de plan. La chapelle est double en hauteur. La chapelle basse, au niveau du sol extérieur, pouvait être abandonnée au public ; la chapelle haute était destinée à contenir des reliques renfermées dans une armoire qui s'appelait la grande châsse. « C'était une grande arche de bronze, dorée et ornée de quelques figures, élevée sur une voûte gothique sise derrière le maître-autel, » et fermée avec dix clefs de serrures différentes. Quand on entre dans l'église supérieure, on est émerveillé de la légèreté apparente de la construction (fig. 122 et 123).

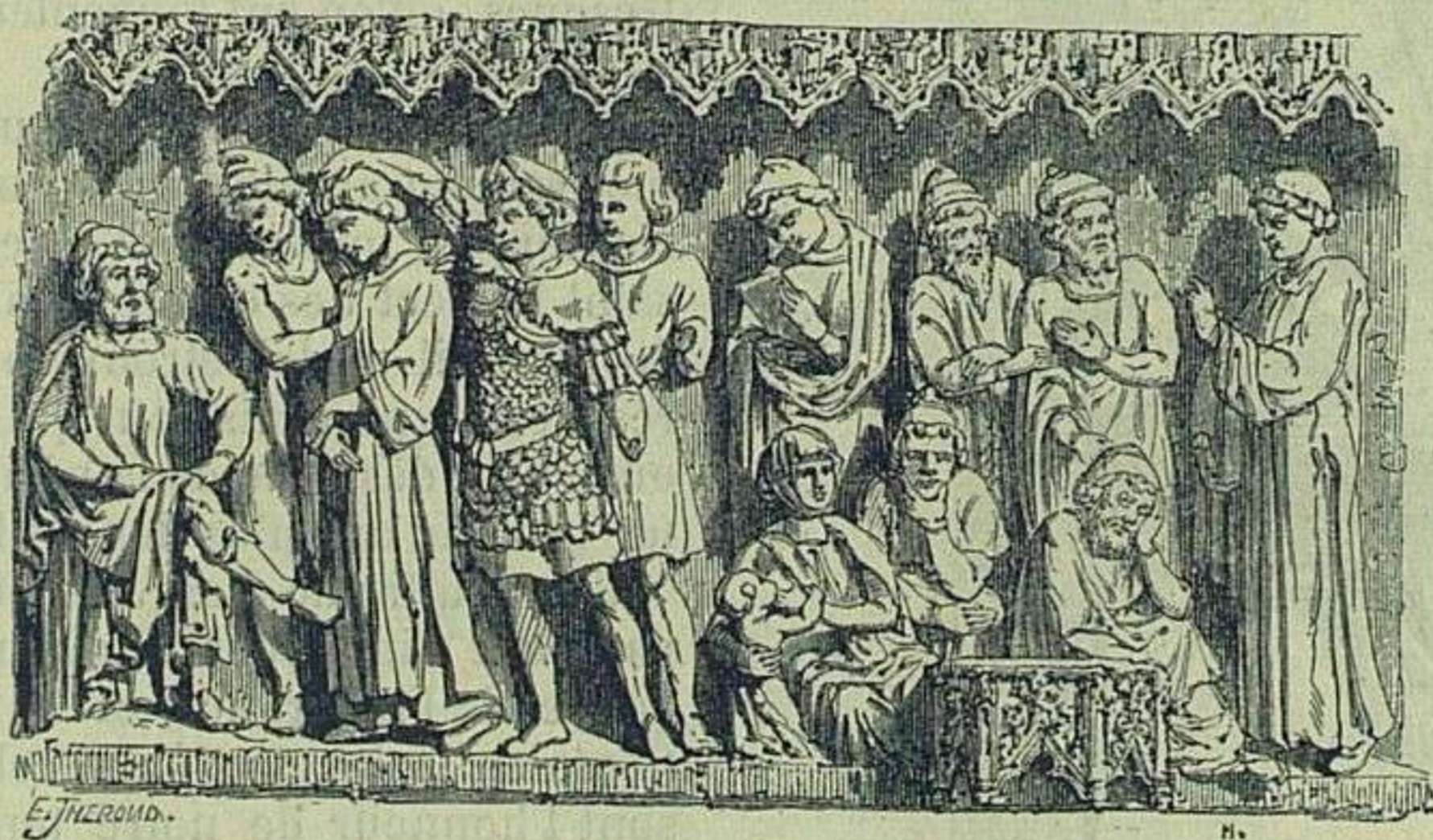


Fig. 137. — Bas-relief du tympan du portail méridional de Notre-Dame.

Il semble que la voûte forme un dais élégant soutenu par de frêles baguettes, qui sont les colonnes de pierre. Toute la solidité de l'édifice repose en effet sur les contre-forts extérieurs, que la puissante coloration des vitraux empêche d'apercevoir au dehors.

Nous montrons dans la figure 136, un spécimen de l'architecture ogivale du quinzième siècle dont les modèles peu répandus attestent la délicatesse prodigieuse des sculptures décoratives de cette époque.

Nous ne nous excuserons pas auprès de nos lecteurs de nous attarder sur cette époque singulièrement vivante de l'architecture nationale. Jamais à aucun moment, sans en excepter le siècle un peu surfait de Louis XIV, le génie français ne tendit plus réellement, plus profondément à l'unité ; jamais l'art ne se développa plus vite et n'atteignit chez nous une plus éblouissante floraison. Il est donc bon d'insister sur l'importance de ces monuments auxquels se rattache une partie de notre passé. Les cathédrales « ont abrité sous leurs

cloîtres, pendant le douzième siècle et le treizième, les écoles les plus illustres de l'Europe. » Elles ont fait l'éducation religieuse et littéraire du peuple ; elles ont été l'occasion d'un développement dans les arts qui n'a été égalé que par l'antiquité grecque. Malheureusement les derniers siècles ont laissé se perdre en partie ces magnifiques monuments.

#### 164. Sculpture et imagerie religieuses.

— A cette époque, la sculpture se dégage lentement des formes hiératiques. La vie et le mouvement s'y dessinent peu à peu, les draperies sont moins sèches et cassées, les figures prennent de l'expression, en même temps que les draperies, moins droites et angulaires, décèlent avec la hardiesse un certain sentiment de la nature et de la vérité ; au-dessus des figures se dressent des dais, véritables miniatures de porches, de galeries, de clochers ou clochetons (fig. 137).

« Entre les colonnes qui portent les arceaux de la voûte s'élèvent les images de la vie sainte ; les grandes et imposantes figures des

patriarches, des prophètes, des apôtres et de leurs plus illustres successeurs, et quelquefois des rois, des reines et des autres puissants du siècle qui ont été admis à côté des saints à titre de fondateurs ou de bienfaiteurs de la basilique. A la place d'honneur, au milieu de cette cour vénérable, la Vierge-Mère, leur reine à tous, est là, son enfant sur les bras, debout entre les deux vantaux de la porte et pareille elle-même à la porte mystique du ciel ; auprès de ces statues et sur leurs têtes, dans la partie inférieure du tympan et de la

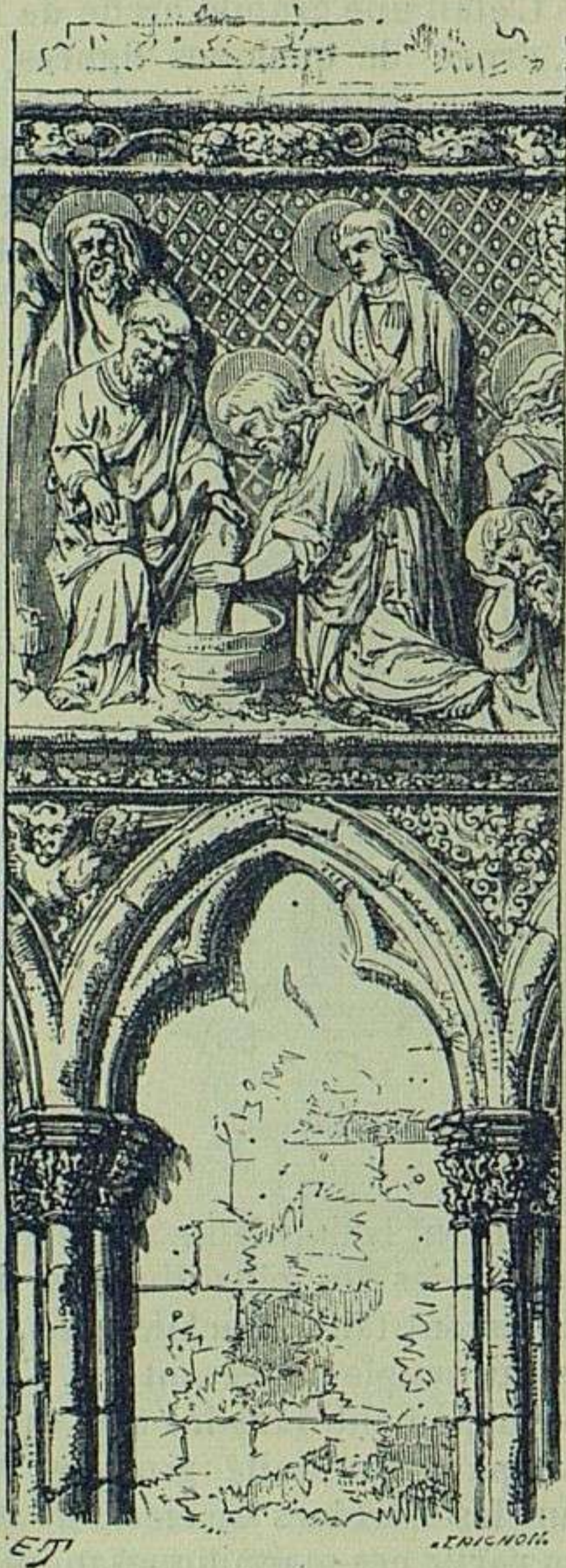


Fig. 138. — Jésus-Christ lavant les pieds des apôtres; bas-relief de la clôture du chœur de Notre-Dame.

voûte apparaissent en bas-reliefs les actions, les souffrances et la mort du Christ, de la Vierge, quelquefois d'un des grands martyrs du christianisme, de saint Étienne, par exemple, le premier martyr, le type de l'Église militante. Enfin la région supérieure du portail est occupée par le dénoûment de cette trilogie sacrée. Au-dessus de la vie militante, la vie triomphante des bienheureux et l'éternelle misère des damnés, le jugement, le paradis, l'enfer, le Christ et la Vierge, l'homme-Dieu et la femme-type siégeant dans la gloire parmi

l'armée céleste des anges et des saints, tandis que les damnés se débattent sous la griffe impitoyable des démons » (fig. 138).

Ce genre de décoration si bien dépeint par M. Henri Martin dura pendant toute la période du style ogival et ne prit fin qu'à l'avènement du seizième siècle, quand l'influence italienne se fit sentir en France à la suite des guerres du Milanais.

La cathédrale de Chartres contient par exemple un nombre prodigieux de sculptures et d'images en pierre. En négligeant bon nombre d'ornements, tels que arabesques, gargouilles, corbeaux, mascarons, consoles, on compte, à l'extérieur, une quantité de statues plus grande que celle des habitants de bien des villages, environ quatorze cents. Malheureusement, à partir du moment où le style ogival ne fut plus en faveur, architectes, prêtres et marguilliers rivalisèrent à qui supprimerait le plus tôt ces sculptures et jusqu'aux fresques, qu'on eut l'ingénieuse idée de badigeonner.

Le clergé avait perdu le souvenir de ce grand mouvement architectural qu'il avait si laborieusement imprimé, et, avec le souvenir, le saint respect des œuvres d'art qu'il avait enfantées ; il ne le retrouvera plus, et loin de résister au mauvais goût qui régnera bientôt, on le voit, dès la fin de la période ogivale, prêter la main aux plus déplorables mutilations.

Une multitude d'œuvres merveilleuses disparurent ainsi sous l'influence du mauvais goût et de l'ignorance, et il a fallu toute la patiente curiosité et ce culte éclairé de l'art, qui sont l'honneur de notre temps, pour tenter des restaurations, trop souvent, hélas ! impossibles.

Quelques-unes des églises de l'époque sont un véritable musée ; à ce point de vue, nous ne regrettons qu'une chose, c'est de ne pouvoir mettre sous les yeux un plus grand nombre de motifs empruntés à cette période de trois siècles où l'architecture et l'art ont été si essentiellement nationaux. C'est dans l'Ile-de-France que s'érigèrent les premières églises gothiques ; c'est du domaine royal et de ses écoles que sortirent ces grands architectes, les Pierre de Montereau, Robert de Luzarches, Jean de Chelles, Pierre de Corbie, Villard de Honnecourt, dont on connaît à peine les noms, qu'ils n'ont même pas pensé à faire graver sur les pierres des monuments créés par leur génie. De là, ils gagnèrent les provinces dont chacune voulut bientôt avoir sa cathédrale construite à la nouvelle manière de ceux de l'Ile-de-France.

Nous nous émerveillons quelquefois de la rapidité avec laquelle s'élèvent les constructions contemporaines ; que dire de l'activité du moyen âge, alors qu'elle s'appliquait à des constructions religieuses, quand l'industrie

était dans l'enfance, et que les moyens d'action avec les engins mécaniques faisaient encore défaut ?

La Sainte-Chapelle de Paris était commencée en 1245 et consacrée en 1248. La cathédrale d'Amiens, commencée en 1220, était terminée 68 ans après. Celle de Chartres, dédiée en 1260, avait été élevée dans le même espace de temps. Celle de Cambrai avait été bâtie en 25 ans environ. La construction de Notre-Dame de Paris n'avait pas duré plus d'un siècle. La cathédrale de Saint-Denis, celles de Strasbourg, Noyon, Beauvais, Le Mans, Reims, Bayeux, et tant d'autres, datent de ce même treizième siècle.

L'Allemagne, moins heureuse, commençait en 1348 la fameuse cathédrale de Cologne, où l'architecte semble avoir voulu, sur de plus vastes proportions, copier les modèles de Beauvais et de Chartres ; mais, hélas ! elle n'eut pas le sort de ses aînées ; le chœur seul est à peu près terminé ; le reste est une forêt d'échafaudages où se perdent les contre-forts, les piliers et les murs qui ne sont pas encore arrivés à la hauteur des voûtes.

Soyons donc fiers de cette architecture gothique ou ogivale ; quel que soit le nom qu'on lui donne, elle est nôtre ; elle est sortie du cœur du pays, elle a rayonné sur toute la France, pour de là se répandre à l'étranger,

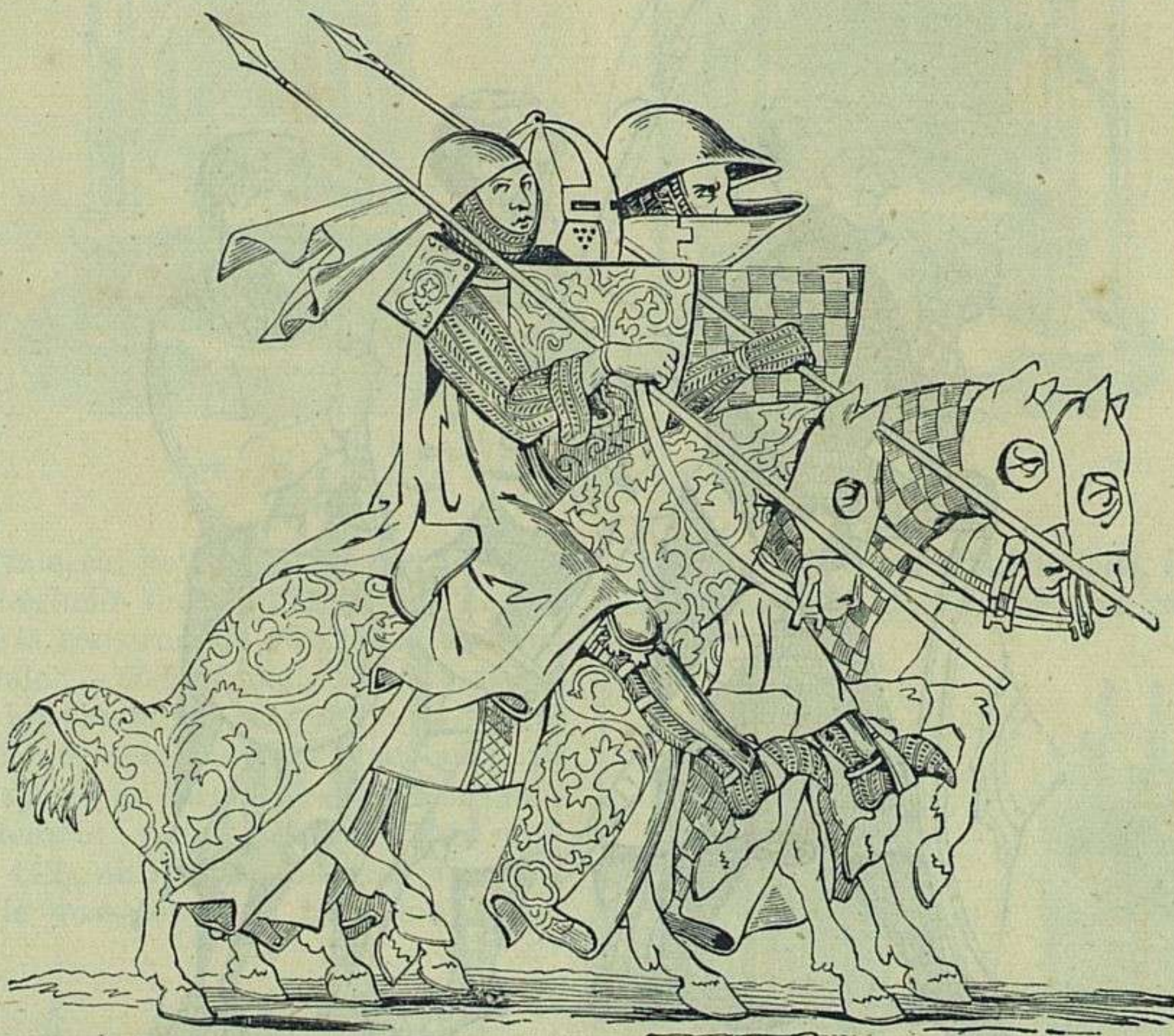


Fig. 139. — Chevaliers se rendant à un tournoi d'après une miniature d'environ 1320.

jusqu'en Hongrie, où Villard de Honnecourt, après avoir construit la cathédrale de Cambrai, allait porter son talent ; elle a régénéré l'ornementation en abandonnant les traditions romano-byzantines, et cherchant dans les fleurs des champs et les feuillages de nos arbres les motifs de son inspiration : à tous ces titres, il faut apprendre à l'enfant à la connaître, à l'admirer et à l'aimer.

165. **Costumes. — Bijoux. — Parures.** — Grâce à la prépondérance du pouvoir royal parvenu à tenir en respect la féodalité qui écrasait les populations, grâce aussi à la reconstitution des communes, à leur affranchissement, si souvent entravé cependant, on voit, dès le treizième siècle, le bien-être et une certaine prospérité pénétrer dans les di-

verses couches de la société. Le commerce et l'industrie prennent une extension jusque-là ignorée. La richesse d'argent prend place à côté de la propriété territoriale. Les bourgeois de certaines cités deviennent plus opulents que les seigneurs, et étalent un luxe de vêtements dont s'ébahissent les chroniqueurs du temps.

L'un d'eux, Guillaume le Breton, parle en ces termes des fêtes qui suivirent la victoire de Bouvines :

« Les villes, les châteaux, la campagne fêtent à l'envi un succès auquel toute la nation est intéressée. Chevaliers, bourgeois, vilains, sortent de chez eux resplendissants de pourpre. On n'aperçoit que satin, drap écarlate et fin linon. Le paysan, enivré de se voir

dans la tenue d'un empereur, se juge l'égal de toutes les puissances. Il lui suffit de s'être procuré un habit qui n'est pas celui de sa condition, pour qu'il s'imagine que son être est transformé. »

Un autre chroniqueur parle ainsi du sacre de Louis VIII :

» C'est un plaisir de voir les broderies d'or et les habits de soie vermeille étinceler sur les places, dans les rues, dans les carrefours. La vieillesse, l'âge mur, la pétulante jeunesse plient également sous le poids de la pourpre. Les serviteurs et les servantes s'abandonnent à la joie d'être chargés d'oripeaux, et oublient leur état de domesticité en voyant les splen-

dides étoffes qu'ils étalent sur eux. Ceux qui n'avaient pas d'habits dignes de figurer à cette fête s'en sont procuré de louage. »

Et cependant, à cette époque, l'étoffe dominante était le drap ; mais ajoutons qu'on tirait des Flandres les plus belles qualités, et qu'il était tel de ces draps, l'écarlate par exemple, qui coûtait 130 à 200 francs de notre monnaie.

Puis, à la parure des vêtements, on ajouta les garnitures de boutons d'or ou d'argent, ou les perles qui se substituèrent aux agrafes ; on enchâssa des pierreries dans les broches de manteaux, dans les ceintures, les tressoirs des cheveux, les chapelets pour couvrir la tête, les couronnes, les bracelets. La joaillerie s'in-



Fig. 140. — Sergeants, d'après une miniature d'environ 1320.

troduisait même dans les objets de piété. Trois corporations se partageaient à Paris la seule fabrication des *patenostres*, nom qu'on donnait alors aux chapelets à prier. Aux gens riches les patenostres d'or ; aux moins opulents les patenostres de corail, de nacre, d'ambre, de jais, d'ivoire, d'os ou de corne.

Les rois essayaient bien de réagir contre cette tendance. Les uns firent des édits ; d'autres, plus sages, ainsi fit saint Louis, prêchèrent d'exemple et en appelèrent à la raison ; mais si, par piété et pour s'imposer une mortification, il ne s'habillait que de noir, de brun ou de lainage fauve sans teinture, il n'obligea pas les autres à l'imiter. Rien n'y fit

d'ailleurs ; la coutume était enracinée dans les mœurs et n'était même pas particulière à la France ; car, à l'entrée de Philippe le Bel à Bruges en 1301, « sa femme ne put retenir son dépit en voyant tant de bourgeoises chargées de soie, de fourrures et de bijoux. Elle dit : « Je croyais être la reine ici, et j'en vois des centaines ! » Les gens des métiers, pour se couvrir d'habits de fête, endettèrent leurs corporations <sup>1</sup>. »

166. **Luxe des équipements militaires.** — Les Français, comme on le voit, tenaient toujours des Gaulois. Le besoin de briller les

1. Quicherat, *Histoire du costume*.



possédait encore, et cette passion fut poussée à ses plus extrêmes limites dans les équipements militaires, ainsi qu'on en peut juger par la figure 139, où l'on voit des chevaliers qui se rendent à un tournoi. L'armement comportait près de vingt pièces sous lesquelles le chevalier devenait une sorte d'automate incapable de se mouvoir, et de reprendre ses armes si elles lui échappaient des

mains. Les gentilshommes tenaient à cet accoutrement luxueux comme à un titre de noblesse, et les gens d'armes eux-mêmes, les sergents de bataille n'usaient d'un équipement plus raisonnable que parce qu'ils y étaient obligés par leurs moindres ressources (fig. 140).

167. **Mobilier.** — Nous pourrions presque nous dispenser de parler des meubles de l'é-

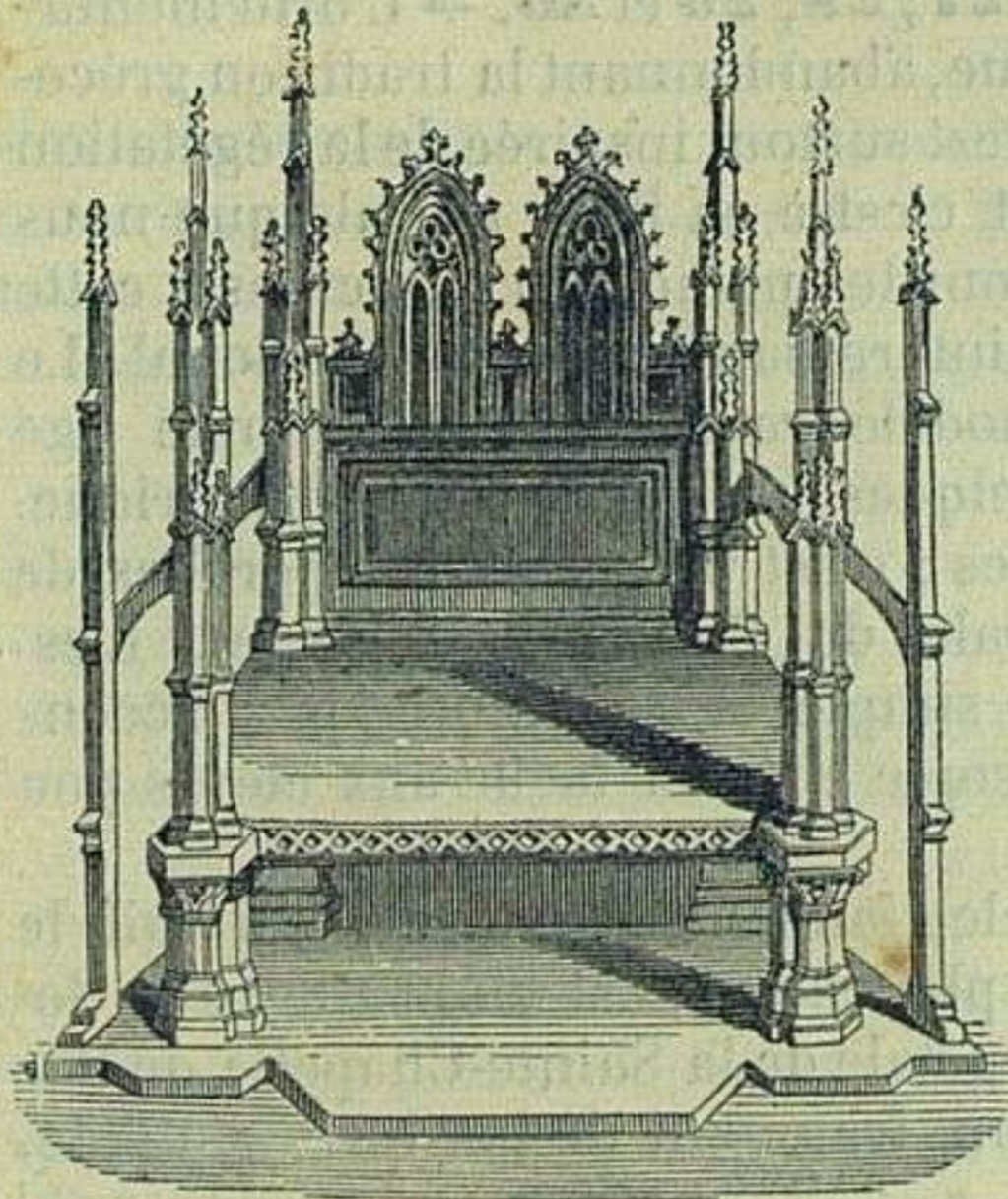
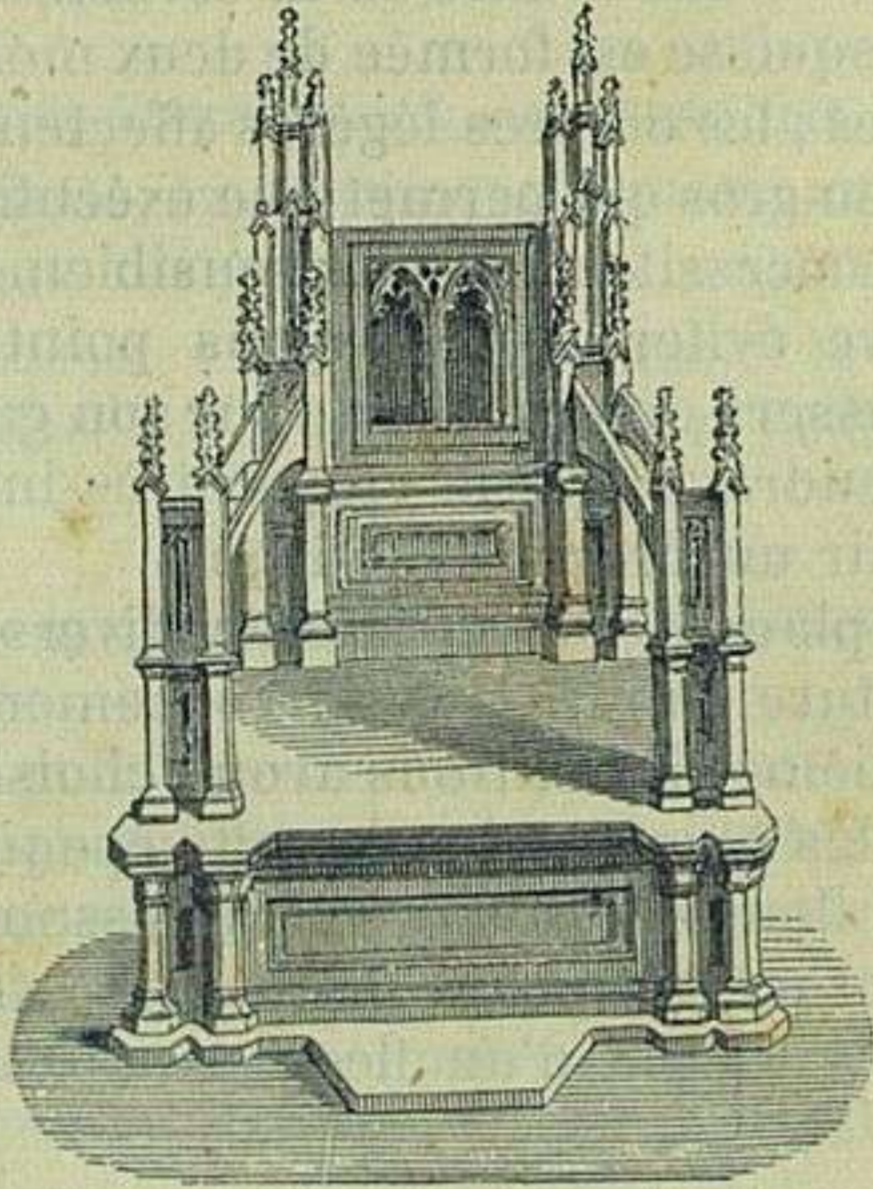


Fig. 141. — Sièges à dossierets de style ogival (xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles).

poque ogivale, car ils ne sont guère qu'une copie, à une échelle singulièrement réduite, des formes de la construction ou de l'ornementation ogivale : c'étaient d'abord des sièges (fig. 141) plus ou moins sculptés ; s'ils étaient destinés à des seigneurs ou châtelains, ils étaient disposés en forme de stalles et fouillés délicatement ; puis des bancs à dais sculptés (fig. 142), où l'on tendait une pièce d'étoffe sur le dossier et le banc lui-même ;

ment dans les riches habitations, et se transforma au point de devenir une véritable ar-

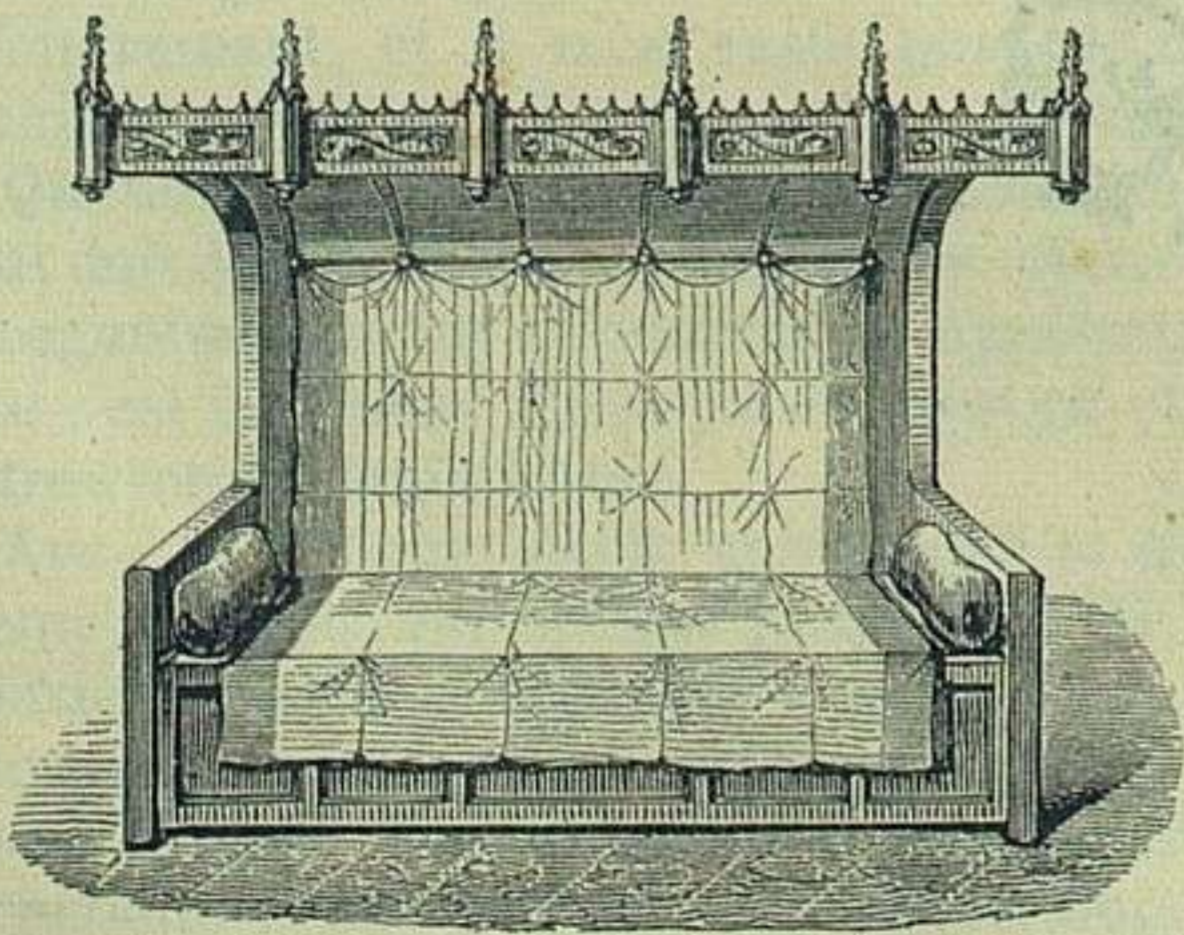


Fig. 142. — Bancs à dais sculptés (xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles).

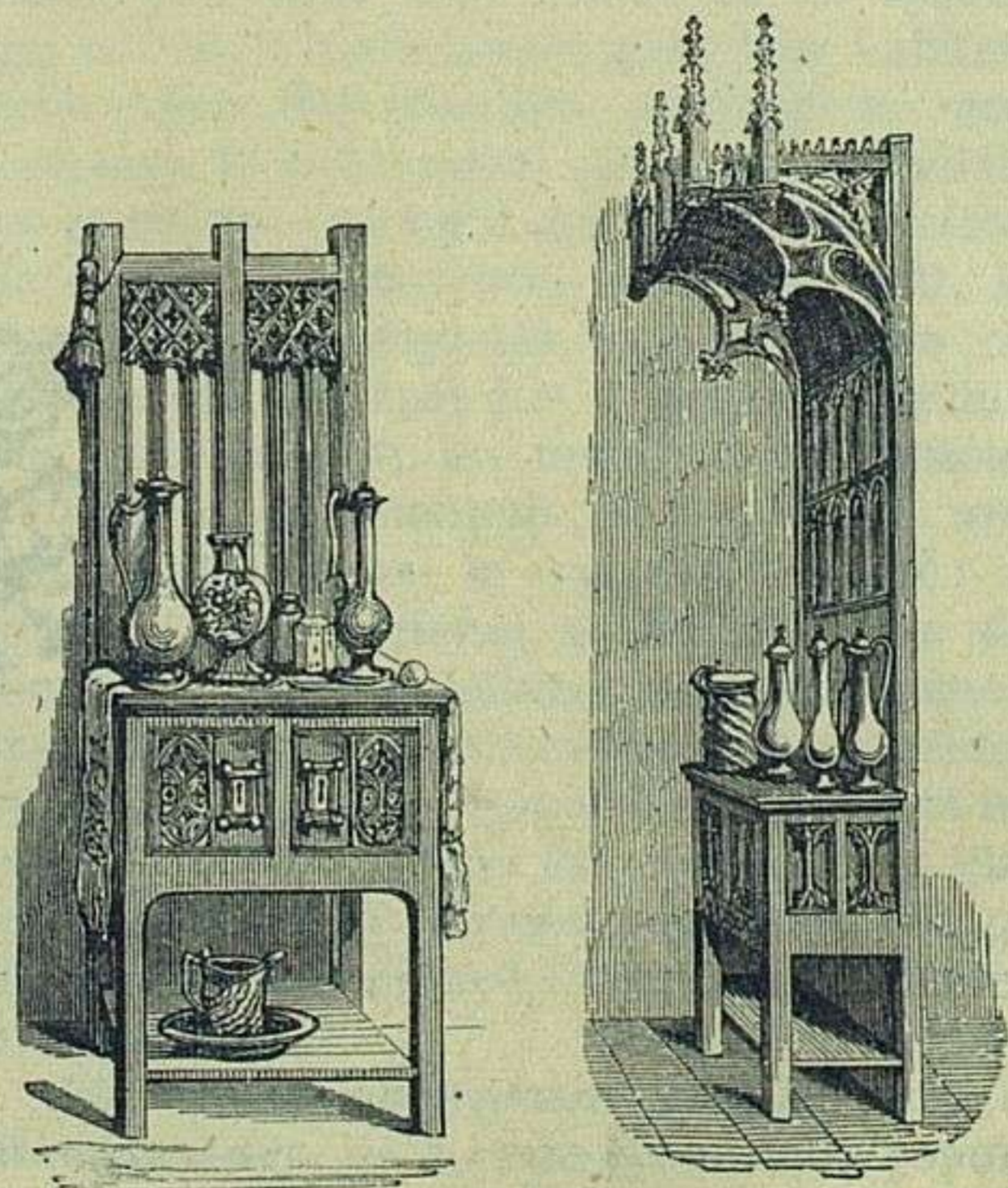


Fig. 143. — Dressoirs en chêne sculpté (xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles).

deux coussins permettaient de s'appuyer sur chacune des extrémités ; enfin les bahuts et les dressoirs, le bahut est une sorte de coffre qui servait primitivement de siège et de garde-robe ; il devint plus tard un orne-

moire ; le dressoir était un meuble de luxe : dans les habitations ordinaires, il avait à peu près la forme que nous représentons figure 143 ; on y disposait les faïences ornées, les verres de Venise, les vaisselles précieuses, etc.

Les Grandes Chroniques de Saint-Denis nous content que, dans un dîner donné par Charles V, en 1377, il y avait trois dressoirs : le premier était garni de vaisselle d'or et de grands flacons d'argent émaillé ; le deuxième était couvert de pots, et le troisième de vaisselle blanche pour le service ordinaire.

Les tapisseries commençaient également à apparaître ; nous en parlerons dans un chapitre suivant.

168. **Pl. 27, 28, 29 et 30.** — L'ornementation gothique, abandonnant la tradition gréco-romaine, s'est surtout inspirée de la végétation du pays, et c'est à sa flore murale que nous emprunterons les planches consacrées à cette époque si intéressante de l'art national. Le premier modèle représente une simple tige portant quelques feuilles presque symétriquement posées ; c'est un détail des porches de la cathédrale de Reims (xiii<sup>e</sup> siècle). L'esquisse est simple et les ombres peu accentuées. La copie en sera facile aux élèves peu avancés.

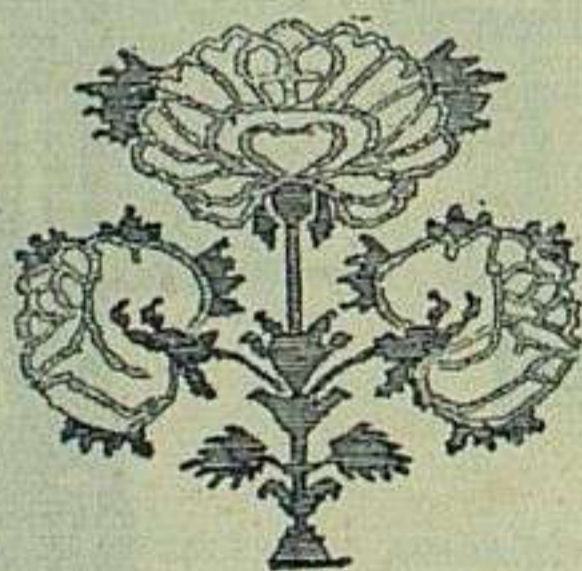
Le modèle, faiblement ombré, qui fait le sujet de la planche 28, est emprunté à la décoration végétale de la Sainte-Chapelle de Paris : c'est un fragment de bordure sculptée,

représentant une tige de quatre feuilles d'étable dessinées presque symétriquement deux à deux. L'esquisse en est simple, et la copie ne présente guère plus de difficulté que le modèle précédent.

Le modèle que nous donnons dans la planche 29 représente un chapiteau de l'époque ogivale ; il est de forme octogonale et couronne un fût cylindrique. Quelques feuilles de sagittaire, isolées l'une de l'autre, sont sculptées sur la face de la corbeille.

L'esquisse est formée de deux moitiés symétriques ; les ombres légères affectent un grain un peu gros qui permet une exécution rapide, mais nécessite un papier sensiblement grenu. L'élève évitera les crayons pointus ; il en émoussera donc la pointe sur son garde-main, et tiendra le porte-crayon très-incliné pour obtenir un crayonnage léger.

La planche 30 représente divers motifs de sculpture empruntés à l'ornementation du quinzième siècle. Nous avons choisi ce dessin dans les plus simples de cette époque : ce sont deux fleurons isolés, et au-dessous une petite rosace composée de quatre feuilles symétriques sortant d'un fleuron central.



## CHAPITRE XVI

## RENAISSANCE.

Mouvement de l'architecture du moyen âge. — Ce qu'on entend par le mot de Renaissance. — Habitations privées du quatorzième siècle au seizième. — Origine de la Renaissance. — Transition. — Le château de Chambord. — Renaissance française. — La statuaire au seizième siècle. — Palais de Fontainebleau. — Pierre Lescot et le Louvre. — Les Tuileries. — Ornementation dans la parure. — Mobilier. — Céramique. — Style Louis XIII.

169. **Mouvement de l'architecture au moyen âge.** — Si nous jetons un coup d'œil en arrière pour mesurer la longue période de plus de quatorze siècles que nous avons parcourue, nous verrons qu'elle se partage en quatre époques bien caractérisées.

La première dura quatre siècles (du 1<sup>er</sup> au v<sup>e</sup>), pendant lesquels l'art national, bien primitif alors, mais plein de séve et d'originalité, se développa rapidement sous l'influence de la conquête romaine, et donna naissance à cette architecture gallo-romaine, imitation heureuse des formes architectoniques que la Grèce vaincue avait imposées à Rome victorieuse : c'est une première assimilation de l'art antique qui avait brillé d'un si vif éclat à Athènes, au siècle de Périclès.

De la période suivante, il y a bien peu à dire ; elle se résume en six longs siècles (du v<sup>e</sup> au xi<sup>e</sup>), pendant lesquels la civilisation écrasée sous l'étreinte des barbares d'outre-Rhin, semble dormir d'un pesant sommeil ; l'art a disparu tout entier dans cet immense effondrement, et il n'en reste plus qu'une tradition confuse.

Quand la société essaye de se reconstituer, tout doit être créé à nouveau, et ces efforts de réorganisation sont si longtemps impuissants, que c'est à peine si l'histoire en peut çà et là retrouver quelques traces.

Avec le onzième siècle commence la troisième période, qui s'étend jusqu'à la fin du douzième siècle ; l'humanité a repris sa marche en avant ; son besoin de mouvement et de vie se manifeste énergiquement dans les constructions romanes dont elle couvre toute la surface du pays ; les moines architectes ont, à force de tâtonnements, retrouvé l'art de construire les voûtes ; églises, chapelles, cloîtres, abbayes s'élèvent à l'envi et se multiplient ; ces constructions essentiellement religieuses ont une forme un peu lourde, caractérisée par l'arc à plein cintre et par des orne-

ments aux formes géométriques, ou empruntés à l'architecture romaine dégénérée.

Au treizième siècle enfin, l'arc à plein cintre est remplacé par l'arc à ogive ; c'est la quatrième période, où domine le style ogival ou gothique qui dura jusqu'à la fin du quatorzième siècle ; c'est l'épanouissement de l'architecture nationale qui, tout en dérivant du style roman, n'emprunte cependant qu'à elle-même ses formes neuves et ses motifs d'ornementation.

Mais, comme toutes les formes de l'art, elle portait en elle-même ses germes de décadence ; les maîtres des œuvres vives n'avaient plus pour seul mobile la foi ardente qui soutenait leurs devanciers ; leur habileté, celle même des ouvriers, précipita le mouvement ; le style ogival perdit en simplicité, en grandeur, ce qu'il gagnait en délicatesse de détails ; les nervures s'amaigrissent, les ornements déchiquetés sont refouillés outre mesure et répandus à profusion autour des fenêtres dont les meneaux se contournent et se tourmentent : il y a, en un mot, exagération dans le système adopté ; et quoique le quinzième siècle ait laissé des œuvres fort remarquables, on peut dire que le style ogival, par l'excès même de ses qualités, et tout en suivant l'impulsion logique et naturelle de son système de construction, était tombé dans une période de décadence qui devait, un peu plus tard, l'entraîner fatalement à disparaître.

170. **Ce qu'on entend par le mot de Renaissance.** — A cette époque, les populations ressentait une violente aspiration vers un monde meilleur ; la royauté avait brisé par des luttes incessantes, sinon justes, au moins utiles dans leurs résultats immédiats, les mille tyrannies féodales qui entravaient sa puissance souveraine et épuisaient les provinces ; une sécurité toute relative, en permettant au peuple de respirer, lui avait donné le loisir de



songer aux misères épouvantables endurées pendant la longue période du moyen âge ; des idées de protestation contre l'ancien état de choses, fermentaient de toutes parts, préparant une séparation violente du vieux monde et du monde moderne, et une réaction énergique qui entraîna avec elle le style ogival, dernière expression de l'art pendant les siècles qui venaient de s'écouler.

Les expéditions aventureuses de Charles VIII et de ses successeurs en Italie donnèrent une forme à ce besoin de transformation. Quand, sous un ciel pur et chaud, les chevaliers qui

escortaient le roi de France se trouvèrent en présence de la civilisation italienne, sur un sol couvert encore des monuments du grand empire romain, leur imagination s'enflamma, et ils se prirent à regarder en pitié et leurs mœurs brutales, et leurs manoirs féodaux, demeures où le soleil ne pénétrait guère et qui, organisées pour la lutte et la résistance, semblaient faites pour bannir le bien-être et les douces jouissances de la vie. « Le contraste était si fort avec la barbarie du Nord que les conquérants étaient éblouis, presque intimidés de la nouveauté des objets ; devant

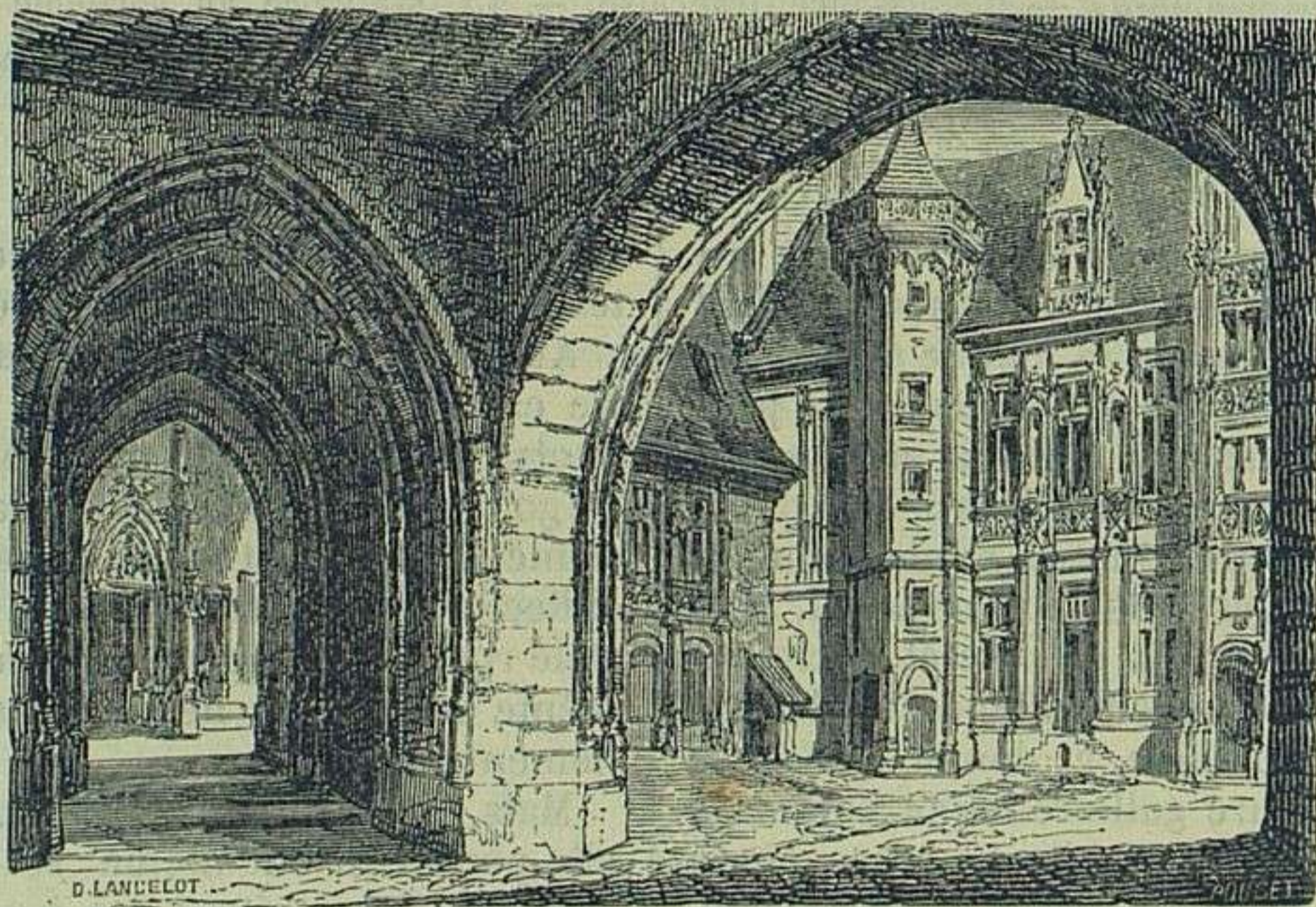


Fig. 144. — Maison de Jacques Cœur à Bourges.

ces tableaux, ces églises de marbre, ces vignes délicieuses peuplées de statues, ces belles filles couronnées de fleurs, qui venaient, palmes en mains, leur apporter les clefs des villes, ils restaient muets de stupeur<sup>1</sup> ; » l'art national tout entier fut enveloppé dans ce sentiment de réaction excessive. Ce besoin de changement fut accéléré par les expéditions de Louis XII, et complété par l'engouement de François I<sup>er</sup> pour les artistes italiens.

Cette transformation dans les goûts artistiques vers la fin du quinzième siècle et le commencement du seizième, porte le nom charmant de RENAISSANCE ; nous verrons un peu plus loin qu'applicable à l'Italie où le mouvement s'était d'abord dessiné, il n'est pas absolument vrai pour notre pays, quoique l'expression en soit consacrée par l'usage.

**171. Habitations privées au quatorzième, au quinzième et au seizième siècle.** — Ce mouvement ne s'applique pas seulement aux monuments religieux ou laïques élevés à cette époque, mais aussi aux constructions plus simples, aux hôtels particuliers de la noblesse, aux habitations privées

que faisaient construire alors les riches bourgeois ou les marchands enrichis par le commerce.

Il y a peu de chose à dire des maisons qui remontent au douzième siècle et au treizième ; on en a bien peu conservé, et ce qu'il en reste prouve qu'elles ne brillaient guère alors par l'ornementation, ni la richesse. Le progrès dans ces constructions correspond directement avec les progrès eux-mêmes de l'affranchissement des communes ; bâties en pierre et percées de fenêtres étroites à ogives, garnies quelquefois de créneaux, comme un château fort du moyen âge, elles semblaient établies au point de vue de la défense plutôt que du bien-être, ou du confort, choses inconnues alors. Les plus riches bourgeois les garnissaient même de tours ; on dit qu'au treizième siècle la ville d'Avignon ne comptait pas moins de trois cents maisons qui en étaient munies, au grand mécontentement du clergé dont le pape transmettait les doléances au roi de France, en s'élevant contre l'insolence de ces bourgeois qui osaient faire comme les nobles, et qui, disait-il, « se confient dans les fortifications de pierres élevées devant leurs maisons. »

1. Michelet.

Au quatorzième siècle et au quinzième (fig. 144), la bourgeoisie enrichie commence à rivaliser de luxe avec les seigneurs de la cour ; un simple marchand de Bourges, Jacques Cœur, faisait construire un hôtel qui subsiste encore, et dont on admire l'élégante architecture et la riche ornementation. Les

façades intérieures étaient ornées de bas-reliefs d'une exécution remarquable ; les toits aigus chargés de faitages découpés et de statuettes en plomb. L'irrégularité même des dispositions extérieures offre un charme de plus ; car elle répond aux besoins intérieurs de l'habitation et ne s'oppose pas à

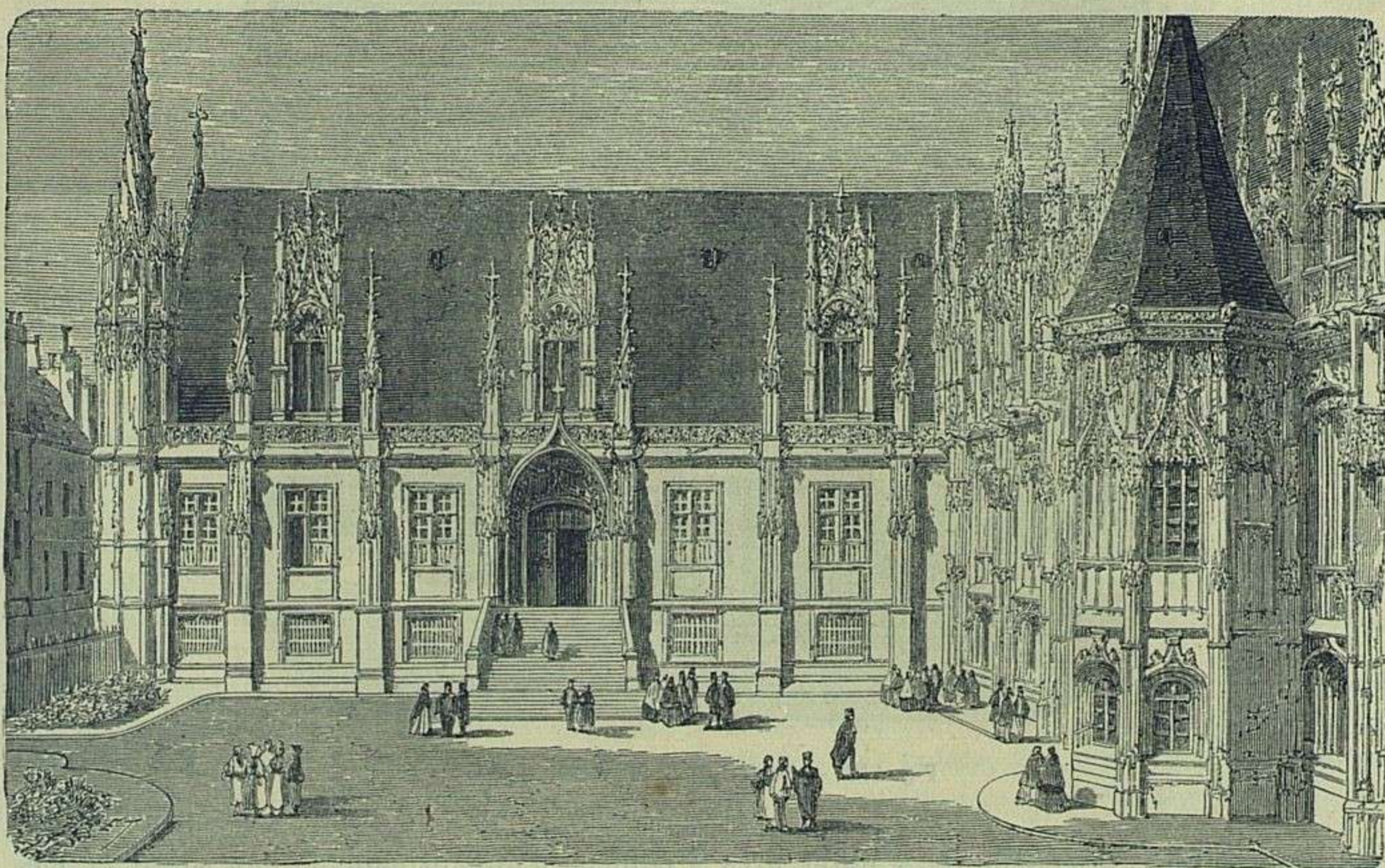


Fig. 145. — Architecture civile du xv<sup>e</sup> siècle. — Palais de justice de Rouen.

l'harmonie générale de la construction. Mal lui en prit d'ailleurs d'aimer le faste et d'afficher la magnificence ; on sait comment Charles VII, dont il avait été le trésorier et dont il restait le créancier, sut reconnaître ses services. Il fut encore trop heureux de pouvoir s'échapper de la prison où il avait été jeté.

Citons aussi le Palais de justice de Rouen, qui offre un si harmonieux mélange du style gothique et de la Renaissance (fig. 145), l'hôtel de Bourg-Théroutte dans la même ville et sur la place où fut brûlée l'infortunée Jeanne d'Arc, et l'hôtel de Cluny, transformé maintenant en musée, dont nous reproduisons une salle intérieure avec sa cheminée monumentale (fig. 146).

Plusieurs villes de France et de Belgique montrent encore des maisons bourgeoises couvertes des fantaisies charmantes où l'ornementation gothique se mêle à cette architecture naissante dont nous allons parler un peu plus loin ; l'on se moquait des lourdes habitations des siècles précédents, où les ancêtres s'étaient emprisonnés ; « car, ne se souciant que de faire de grosses murailles et épaisses, ils se privaient de la commodité et de la clarté, faute d'avoir l'esprit de faire le

fenestrage tel qu'on le fait aujourd'hui. Au lieu qu'ils se pouvaient mettre au large, ils se mettaient à l'étroit, faisant force trous et nids à rats. »

On ne pouvait d'ailleurs guère songer à faire de grands *fenestrages*, à une époque où les verres à vitres, quoique connus, étaient réservés aux palais et aux églises. Dans les maisons privées, on se servait de toile cirée ou de papier huilé, et la vitre était encore un luxe si rare qu'un certain duc de Berry, qui en avait fait établir à son château de Bicêtre, avait soin de les faire enlever pendant l'hiver pour ne pas les laisser endommager pendant la mauvaise saison. Si les ouvertures étaient petites, en revanche les cheminées étaient immenses ; elles étaient assez larges pour que l'on pût s'abriter facilement sous leur manteau ; mais, malgré les brasiers énormes que l'on y entretenait, il n'était pas facile de se réchauffer dans ces grandes salles, dont le plancher était formé de larges dalles en pierre ou en marbre, et où la bise soufflait à travers les portes ou les fenêtres mal closes. Ces cheminées, aussi mal construites que possible, au point de vue de l'utilisation de la chaleur, étaient devenues un

objet de luxe ; on les décorait de sculptures, et quelques-unes sont des modèles précieux de l'ornementation intérieure des habitations de l'époque.

Nous montrons enfin, figure 147, la maison dite de François I<sup>er</sup>, parce qu'elle fut construite par ce monarque, les uns disent pour sa sœur, d'autres pour l'une de ses

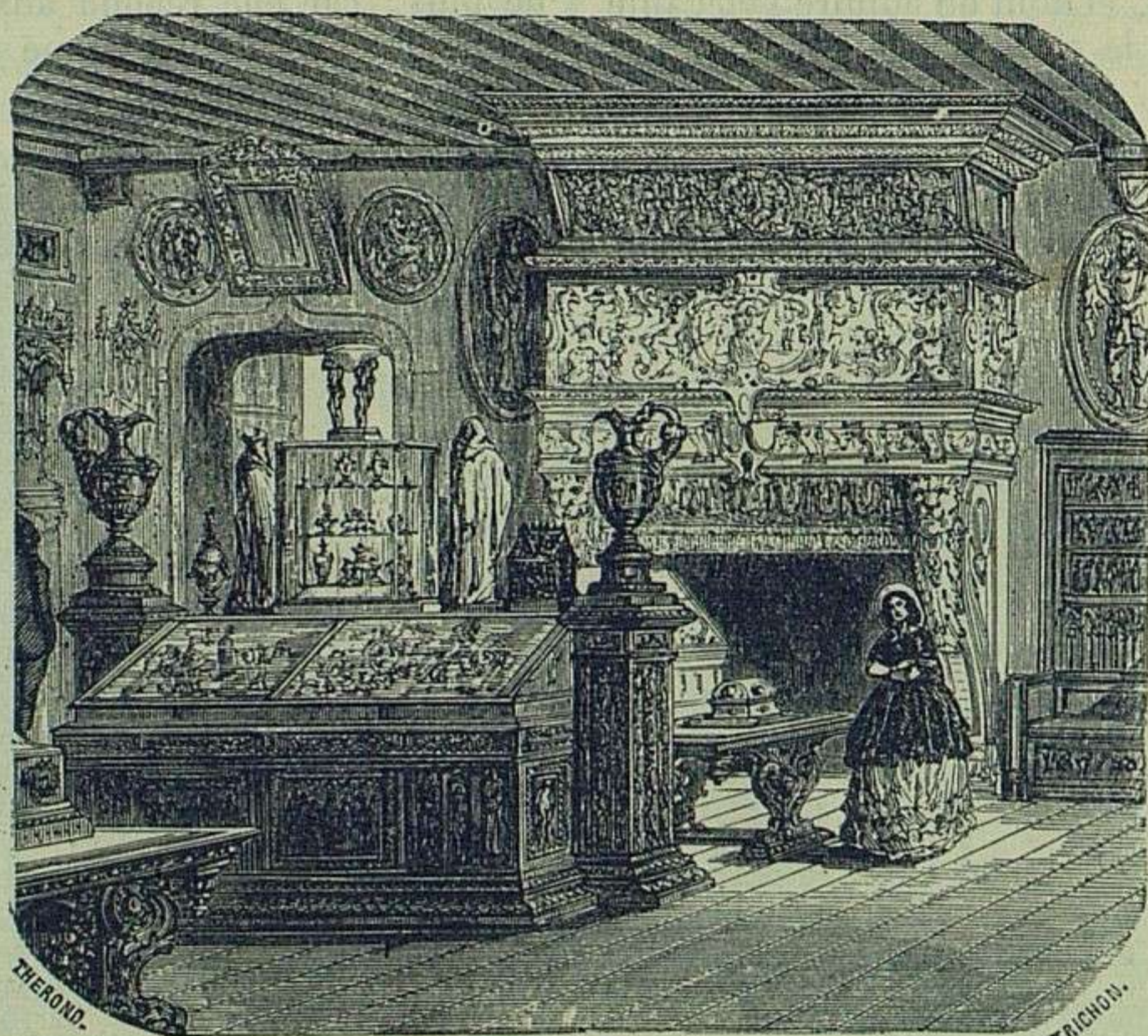


Fig. 146. — Intérieur du Musée de Cluny.

maîtresses. Elle avait été élevée à Moret, près Fontainebleau, d'où elle a été rapportée à Paris, pierre par pierre. C'est un gracieux

édifice, d'une ornementation sobre et élégante. La frise sculptée représente des scènes de vendanges, et la façade est décorée de mé-

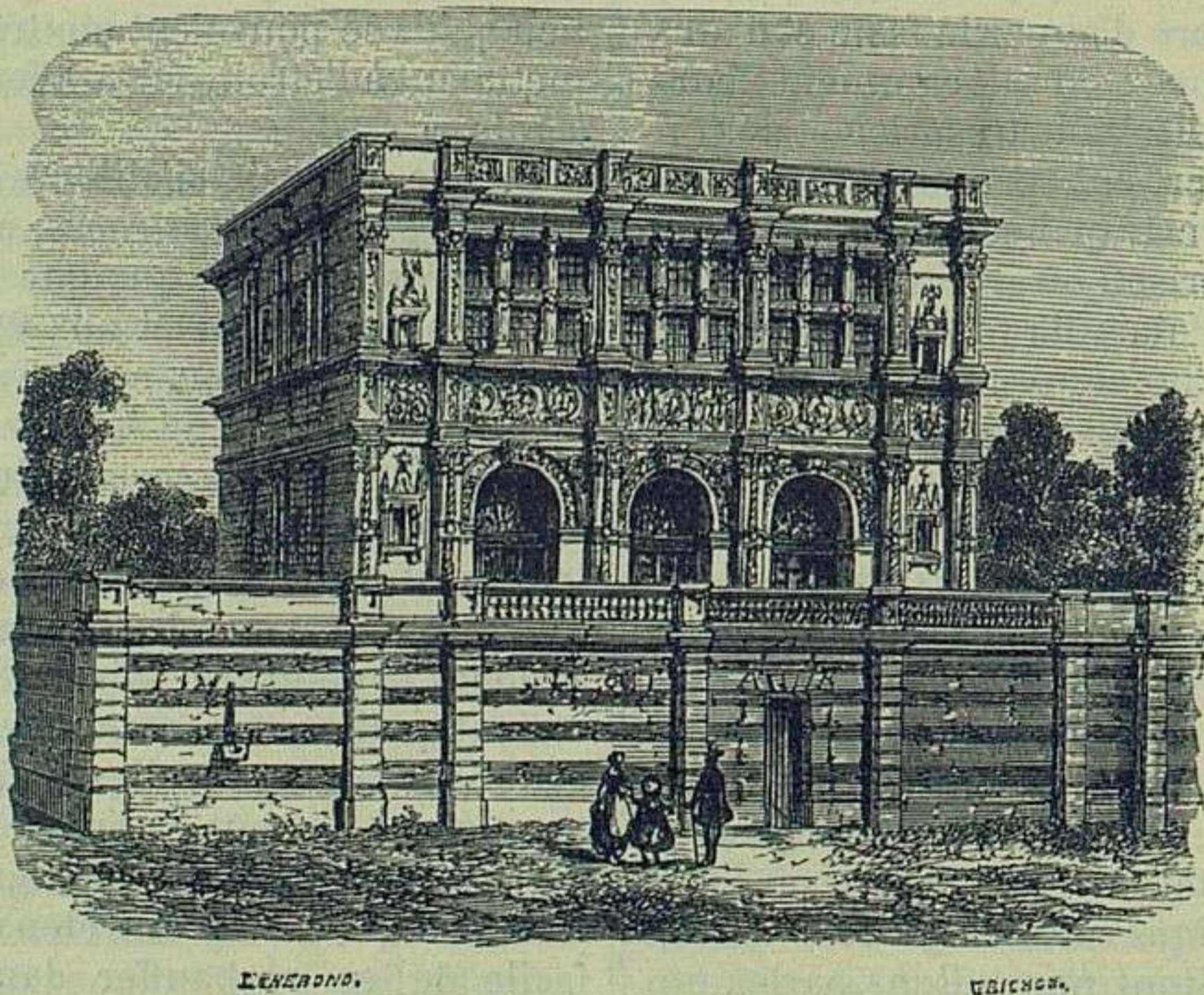


Fig. 147. — Maison de François I<sup>er</sup>.

dillons, de trophées et de fines arabesques ; le style de la Renaissance a absorbé le style intermédiaire dit de *transition* et l'ornemen-

tation gothique en est absolument bannie.

172. **Origines de la Renaissance.** — Nous avons dit que le mouvement de la Re-

naissance nous vient en droite ligne de l'Italie. Voici ce qui se passait alors dans la Péninsule.

L'architecture ogivale n'avait jamais pénétré bien avant dans le midi de la France ; à plus forte raison ne s'était-elle pas acclimatée sur le sol de l'Italie, où la tradition du passé était bien autrement vivace ; les populations italiennes n'étaient guère disposées à croire qu'une forme de l'art pût naître et se développer au delà des monts, dans ces froids pays du nord qu'ils ne connaissaient que pour leur avoir apporté les invasions, la misère et la barbarie ; il y eut bien quelques tentatives de constructions ogivales, parmi lesquelles il faut citer la belle cathédrale de Sienne et le dôme de Milan, commencés tous les deux dans le cours du quatorzième siècle, et dont le dernier est à peine terminé ; mais ces brillantes tentatives furent dues à des maîtres étrangers ; les architectes du pays ne comprenaient rien à ce mode d'architecture qu'ils flétrissaient du nom de gothique, c'est-à-dire barbare ; le nom lui resta, et ces essais demeurèrent isolés.

L'Italie suivait une autre voie ; depuis deux siècles, et malgré des luttes intestines où les partis se déchiraient et dominaient tour à tour, les populations se sentaient envahies par une séve jeune et vigoureuse. Au commencement du quatorzième siècle, Dante Alighieri, l'homme le plus savant de son siècle, composait sa Divine Comédie, premier poème écrit en langue italienne, qui souleva une telle admiration, que les villes instituèrent des chaires pour l'expliquer et le commenter ; Boccace en occupa une ; Pétrarque était son contemporain et son ami.

C'est à ce triumvirat que l'Italie dut sa rénovation littéraire, et le retour aux études classiques que préparaient leurs laborieux efforts et de patientes recherches pour retrouver le texte longtemps perdu ou égaré des auteurs grecs et latins ; ils eurent des imitateurs et des émules qui furent puissamment aidés par l'imprimerie, récemment inventée ; des typographes bénédictins publiaient une première édition des classiques ; moins d'un demi-siècle après, un savant, Alde Manuce, fondait à Venise une imprimerie destinée à répandre les chefs-d'œuvre littéraires de l'antiquité ; on réimprimait aussi le Traité de Vitruve sur l'architecture romaine au temps d'Auguste, et ces éditions demeurées célèbres étaient souvent ornées de dessins, ou, comme nous disons maintenant, d'illustrations copiées directement sur les monuments restés debout, et les beaux débris jonchant le sol ou mis à nu par des fouilles.

L'Italie entière s'était prise d'un enthousiasme passionné pour sa gloire passée, et de tous les points de la Péninsule, des artistes

ardents, architectes, peintres, sculpteurs, prenaient le chemin de Rome pour admirer ces splendeurs de l'antiquité. Les architectes mesuraient les monuments, en étudiaient les proportions ; les sculpteurs en dessinaient les statues, trop souvent mutilées, se pénétraient profondément de cet art païen si vivant, qui formait un étrange contraste avec les formes austères, droites et anguleuses où s'était confinée la statuaire du moyen âge, par impuissance naturelle, autant peut-être que par sentiment religieux.

Les cités se disputaient l'honneur d'élever les plus beaux monuments ; qu'on en juge d'après cet ordre magistral donné par la municipalité de Florence à l'architecte Arnolfo di Lapo, d'élever l'église Sainte-Marie des Fleurs « *avec la plus haute et la plus prodigieuse magnificence, afin que l'industrie et la prudence humaine n'inventent rien, ni ne puissent rien entreprendre quoi que ce soit de plus vaste et de plus beau.* »

Brunelleschi, architecte, ingénieur, sculpteur, la couronnait de cette magnifique coupole octogonale devant laquelle Michel-Ange s'écriait : « Il est difficile de faire aussi bien, il est impossible de faire mieux. »

Enfin, les princes et les patriciens de ces riches et puissantes républiques faisaient construire des palais, des maisons de plaisance plus en harmonie avec le besoin de luxe et le goût qui régnaient alors.

Quelles que soient d'ailleurs la nature et la destination de ces constructions, le caractère qui les distingue est une imitation quelquefois servile des formes et des détails de l'architecture romaine, sans préoccupation aucune de mettre cette ornementation en harmonie avec le sujet à décorer : c'est ainsi qu'on trouve sur des monuments religieux de cette époque des monstres marins, des chimères, des faunes ou des amours dansants, des masques tragiques ou comiques, des autels avec des trépieds païens, des coupes à libations, et jusqu'à des symboles plus ou moins obscènes, le tout mêlé à des rinceaux où domine l'acanthé, que nous appelons arabesques, et que les Italiens appelaient alors *grottesques*, parce que les plus beaux spécimens en avaient été trouvés dans des grottes ou souterrains qui les avaient conservés.

Il semble que la décoration de cette époque ait voulu être à la fois une protestation contre la tradition ascétique du moyen âge, et la résurrection de la civilisation gréco-romaine ; toujours est-il que le quinzième siècle retrempa les générations italiennes aux sources fécondes de l'antiquité, et prépara dignement l'avènement du siècle suivant que l'humanité, joyeuse de se sentir revivre, fêta du beau nom de Renaissance.

Le modèle de la planche n° 34 est précisé-

ment emprunté à cette ornementation italienne, dont la fécondité exubérante tomba bientôt après dans des excès qui amenèrent trop rapidement la décadence artistique de l'Italie. On peut s'en faire une idée par ce vase en orfèvrerie (fig. 149) qui porte le nom célèbre de Benvenuto Cellini, orfèvre et sculpteur d'un talent exceptionnel, mais avant tout spa-

dassin, débauché, cynique, vantard et querelleur, qui, ne sachant vivre avec personne, fit son chemin dans la vie le ciseau d'une main, le poignard de l'autre; triste personnage en somme, mais grand artiste; moins grand cependant qu'il ne le crut et n'eut le talent de le faire croire aux contemporains. Nous mettons en regard de la figure 149,

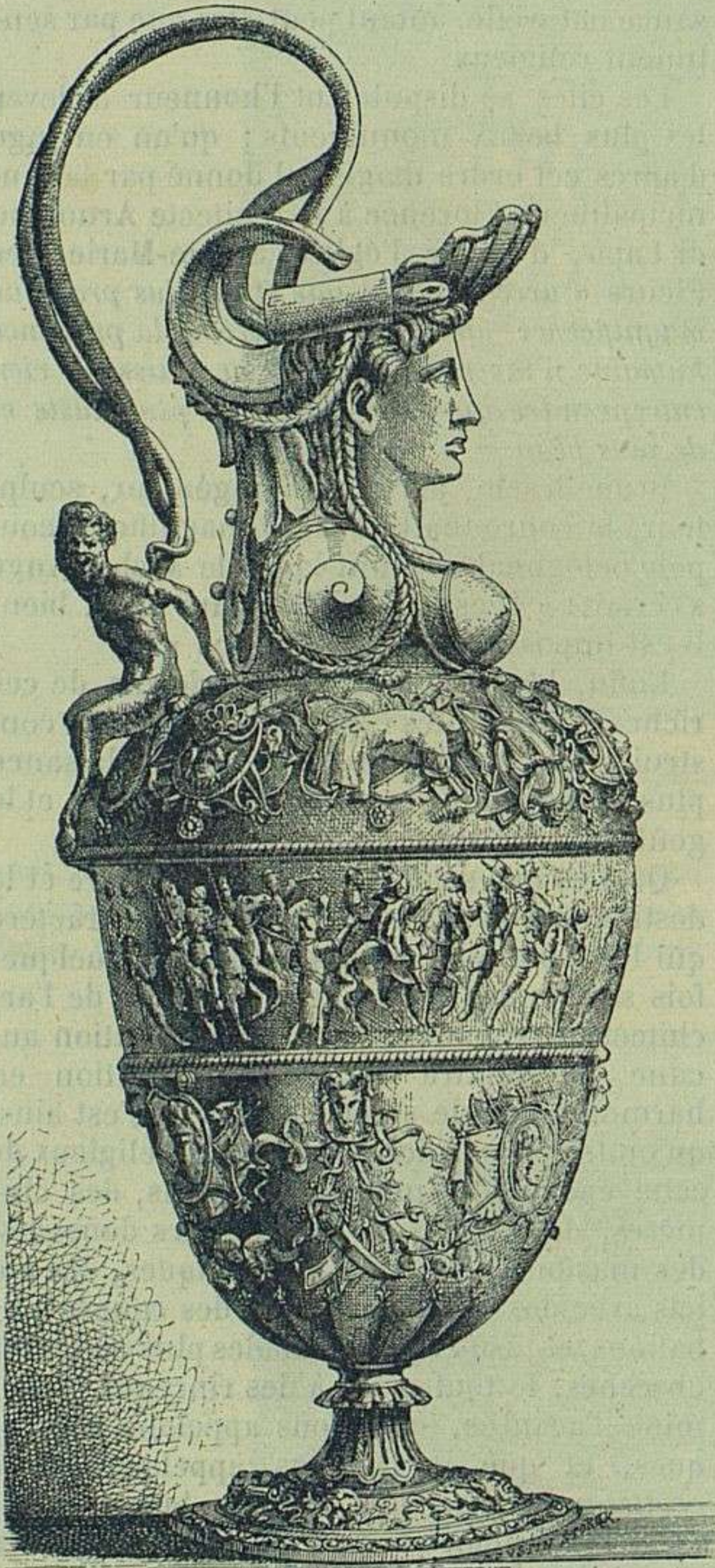


Fig. 148. — Aiguière d'Étienne Delaulne. — Renaissance française.

un autre vase signé d'un nom moins connu, celui d'Étienne Delaulne (fig. 148); si l'on compare attentivement ces deux œuvres d'art, on reconnaîtra bientôt combien la seconde est supérieure à la première; l'ornementation est d'une élégance sobre et raisonnée quoique extrêmement riche, et elle se distingue par un respect scrupuleux de la forme; l'autre, celle

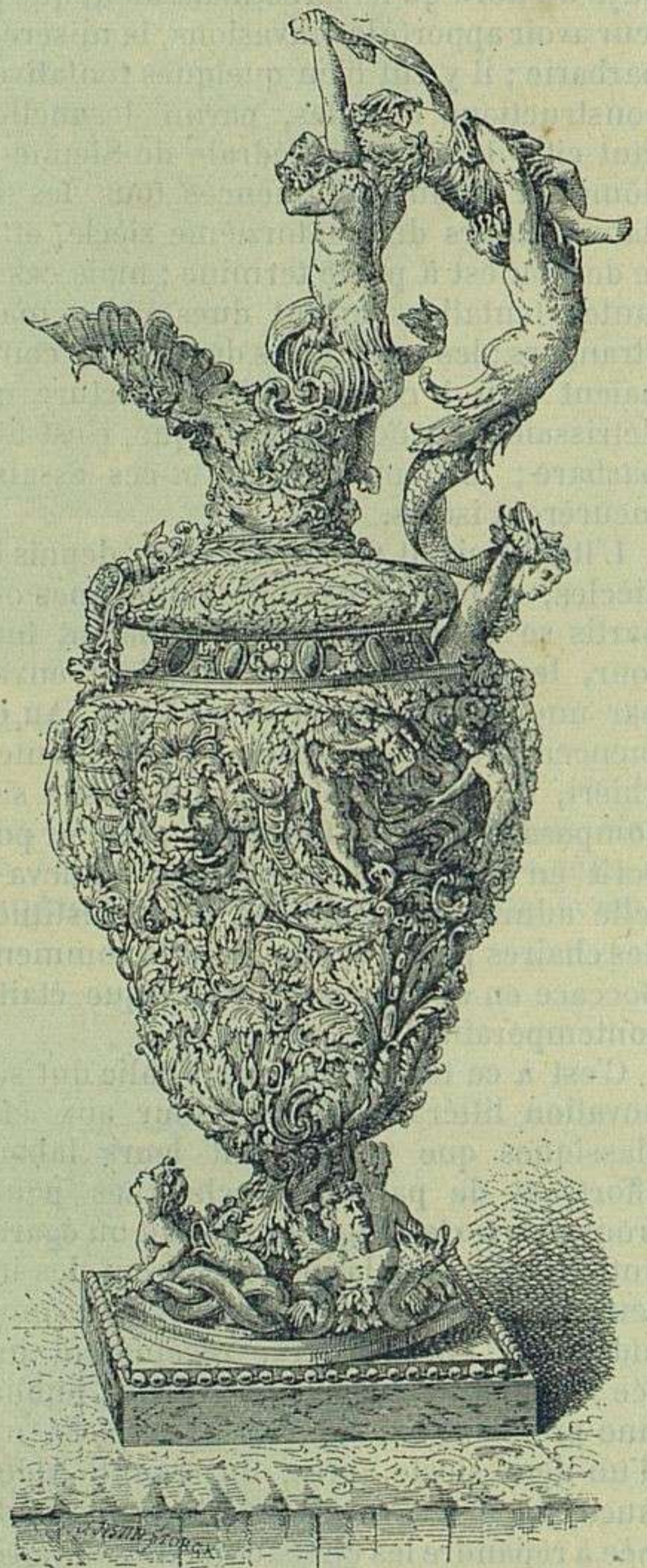


Fig. 149. — Vase ciselé de Benvenuto Cellini. — Renaissance italienne.

de Cellini, est couverte d'une décoration, si abondante et si fouillée que l'œil en suit involontairement les détails, et perd de vue l'ensemble du vase dont les contours disparaissent (fig. 148).

173. **Transition.** — Des détails que nous avons donnés dans notre dernier article, il résulte que le mot de *Renaissance* est vrai



quand on l'applique au style architectural qui fleurit en Italie, au seizième siècle ; car ce fut là une véritable résurrection de l'art ; mais cette expression est peut-être malencontreuse pour la France, où l'architecture ogivale avait brillé d'un si vif éclat, et légué à la postérité les merveilleuses cathédrales d'Amiens, Paris, Strasbourg, Reims et tant d'autres. Quoi qu'il en soit, le mot de Renaissance exprime l'enthousiasme des contemporains pour cette nouvelle jeunesse de l'humanité, il a été consacré par le temps, et, au point de vue qui nous occupe, il désigne plus particulièrement le changement profond apporté dans les mœurs artistiques au commencement du seizième siècle.

Comme on l'a vu, le retour aux idées de l'antiquité s'était produit naturellement et sans luttes en Italie ; mais il n'en fut pas de même en France où les artistes s'étaient formés et avaient vécu dans d'autres idées. A cette époque, ils étaient capables de produire encore : témoin la célèbre église de Brou, que Marguerite d'Autriche faisait élever, en 1506, pour contenir le tombeau de son jeune mari Philibert le Beau, duc de Savoie ; témoin aussi le clocher de la cathédrale de Chartres, la flèche de Rouen, la tour Saint-Jacques la Boucherie, à Paris, etc. Mais déjà, à cette époque, quelques architectes français avaient, eux aussi, pris le chemin de Rome, pour y étudier à leur tour cet art antique si vanté, que les Italiens s'essayaient à faire revivre ; ils en revenaient avec des idées modifiées et un désir ardent de rajeunir l'architecture ogivale pour l'appliquer aux idées de l'époque.

Il en résulte un *style mixte* ou *de transition* qu'on peut appeler la première Renaissance française, dont on trouve déjà des traces dans certains bâtiments civils de la fin du quinzième siècle ou du commencement du seizième, tels que l'hôtel de Cluny, à Paris, le Palais de justice, l'hôtel du Bourg-Théroutte, dont nous avons parlé plus haut, et quelques vieilles maisons de Rouen, ville où le cardinal Georges d'Amboise, ministre de Louis XII, avait formé une pléiade d'artistes éminents. Le château de Gaillon, construit par lui avec une somptueuse magnificence, contient, dans ses parties basses, des pendentifs et beaucoup de détails qui sont une réminiscence du style gothique, pendant que le premier étage appartient tout entier à la plus fraîche ornementation de la Renaissance. Citons encore le château de Blois et son magnifique escalier dont aucune description ne saurait rendre l'idée : « Le crayon de l'artiste peut seul faire comprendre la délicatesse des détails jetés à profusion sur tout l'édifice : des statuettes appliquées sur les piliers, des balustrades à jour, des gargouilles rappelées du gothique et mêlées aux chapiteaux imités de l'antiquité,

des emblèmes du roi, la couronne, l'F et la salamandre mariés à tous les motifs de chaque étage, depuis les jambages de la porte jusqu'au sommet des cheminées, comme le motif favori qui reviendrait sans fin dans les variations d'une mélodie brillante, et malgré tous ces détails capricieux, l'impression grande et sérieuse qui résulte de l'ensemble <sup>1</sup>. »

Qui a construit ce chef-d'œuvre ? On l'ignore ; mais il suffirait à lui seul à prouver l'admirable parti que des artistes bien inspirés eussent pu tirer de l'association, heureusement comprise, du style ogival avec le style gréco-romain rajeuni ou vivifié par l'esprit novateur du seizième siècle. Rappelons aussi le château de Varangeville-sur-mer, près de Dieppe, où le fameux armateur Ango avait prodigué ses trésors pour en faire un joyau de pierre et de bois peint et sculpté, et celui de Chambord, « cet ancien château fort, habillé à la Renaissance, » avec le luxe incroyable de ses faitages et son étrange et magnifique escalier.

Le château de Chambord offre également un mélange singulier des formes architecturales du quinzième siècle et de l'ornementation fantaisiste de la Renaissance. Peut-être le goût n'en est-il pas dans toutes ses parties d'une pureté bien complète ; mais l'effet en est si original, et l'aspect d'une si éblouissante bizarrerie, que l'esprit ne s'attarde pas à critiquer les singularités de l'ensemble (fig. 150).

Quatre tours puissantes et massives sont réunies l'une à l'autre par des corps de bâtiment qui complètent la façade. Au style du moyen âge se rattachent ces tours épaisses et l'élanement pittoresque des faitages ; mais à la Renaissance appartiennent les grandes lignes horizontales et cette ornementation pittoresque qui, chose singulière, est reléguée presque entièrement dans les combles dont rien ne peut rendre l'originalité. Cheminées et lucarnes, tourelles et clochetons, multipliés comme à plaisir, sont enjolivés des dentelures les plus capricieuses et des sculptures les plus refouillées. Au milieu de cet apparent désordre se dresse la lanterne d'un escalier sans pareil, véritable tour de force architectural que plusieurs personnes peuvent monter et descendre sans se voir. C'est bien là l'escalier à vis qu'affectionnait le moyen âge ; ce sont bien là encore les arcs-boutants de nos vieilles cathédrales ; mais que de changements se sont déjà introduits dans une période d'un demi-siècle ! nous sommes revenus à notre point de départ, et voici qu'apparaissent les ordres gréco-romains, avec les colonnes, les chapiteaux et les pilastres corinthiens abandonnés, oubliés, ou perdus depuis plus de mille ans.

174. **Renaissance française.** — A cette

1. Bordier et Charton.

époque Louis XII et après lui François I<sup>er</sup> s'étaient pris d'un véritable engouement pour les artistes italiens qu'ils firent venir à grands frais : Léonard de Vinci, que la légende fait mourir dans les bras de François I<sup>er</sup> ; le Primatice, plutôt architecte que peintre ; Benvenuto Cellini, dont nous avons déjà parlé ; Vannuchi, plus connu chez nous sous le nom d'André del Sarto, peintre d'un rare talent à qui le séjour de France fut fatal ; car il y

laissa sa réputation d'honnête homme<sup>1</sup>, d'autres encore constituèrent au palais de Fontainebleau, dont ils élevèrent la plus grande partie, une école des beaux-arts telle qu'on les comprenait alors en Italie.

Sous l'influence du roi, sous celle de la mode qui s'en mêla, le temps des belles constructions religieuses étant d'ailleurs déjà passé, le style ogival, d'abord modifié par la transition, disparut absorbé ou plutôt rem-

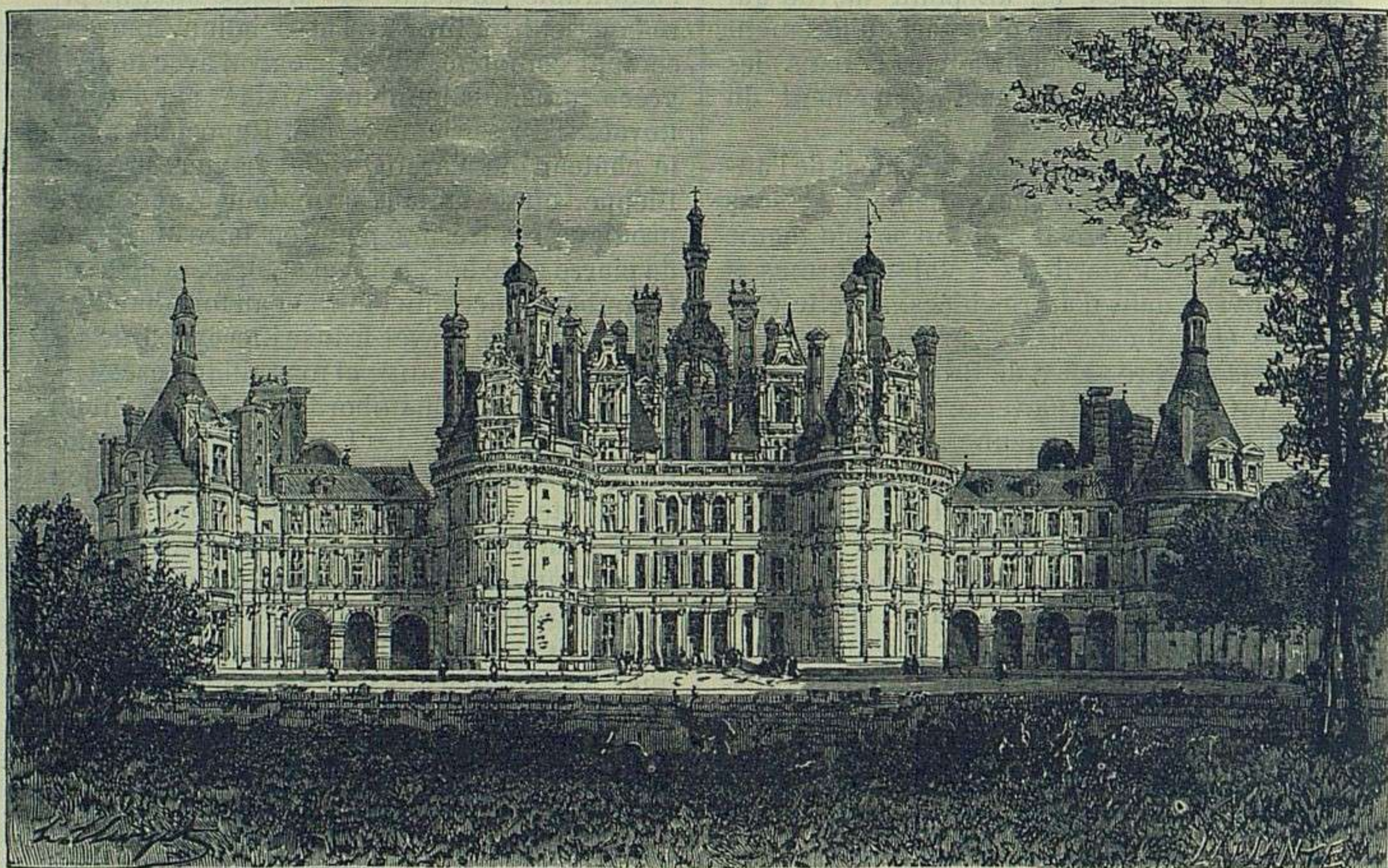


Fig. 150. — Le château de Chambord. — Architecture de transition (xvi<sup>e</sup> siècle).

placé par le style de la Renaissance qui devint tout-puissant à partir du milieu du seizième siècle.

Nous en indiquerons d'abord quelques caractères qui le font aisément distinguer des constructions antérieures.

Si la prédominance des lignes verticales, les voûtes en ogive, une ornementation empruntée aux végétaux du pays, une statuaire ascétique, caractérisent l'architecture du douzième siècle au seizième, tout à l'encontre, le style de la Renaissance fait prédominer les lignes horizontales ; les fenêtres sont plus petites ; mais elles ne sont plus coupées en compartiments par des meneaux droits ou courbes ; revenant à dix siècles en arrière, on emprunte à l'antiquité ses ordres d'architecture, ses colonnes, ses en-

1. On sait que cet artiste dissipa en prodigalités insensées les sommes considérables que le roi lui avait confiées pour rapporter d'Italie des tableaux, des statues et d'autres objets d'art.

tablements, ses pilastres ; on lui prend aussi ses arabesques avec les ornements où domine l'acanthé, les faunes et les satyres, les symboles de la religion païenne, parfois simplement copiés de l'antique, le plus souvent mêlés par un caprice charmant à des motifs d'ornementation choisis dans la vie contemporaine, des oiseaux pleins de vie becquetant des fruits inconnus, des amours et des enfants joufflus, des médaillons et des attributs rappelant la royauté, comme la salamandre que François I<sup>er</sup> avait prise pour devise, des chiffres entrelacés, des vases ou des candélabres d'où partaient ces arabesques pour lesquelles les architectes d'alors avaient une si grande prédilection qu'ils en sculptaient même sur les meubles et les armes.

Les architectes du seizième siècle, en abandonnant les traditions du moyen âge, obéissaient certainement moins à un désir de vivifier une architecture vieillie qu'au besoin de nouveauté qui travaillait alors la société tout entière, et malgré la grâce toute par-

ticulière de son ornementation, il convient de signaler les défauts du style de la Renaissance que nous trouvons caractérisés dans une appréciation d'un éminent archéologue cité par M. de Caumont.

« Les nouveaux architectes semblaient vouloir faire de chacune de leurs créations un portefeuille d'échantillons de tous les ordres de l'antiquité; l'exiguïté des subdivisions, l'attention à les faire peu ressortir, pouvaient être assez bien calculées pour donner une apparence de grandeur à des édifices réellement petits et destinés à être vus de près; mais en même temps le relief mal accusé des différents membres, l'absence de cette hardiesse de dessin, de ces saillies vigoureuses, de ces oppositions d'ombre et de lumière nécessaires pour produire de l'effet à distance,

donnaient aux constructions de grande dimension un effet un peu terne, et comme on suppléait souvent aux contrastes vigoureux des ombres et de la lumière, par la juxtaposition des matériaux de couleur singulièrement variée, le tout se rapprochait plutôt de la peinture que de l'architecture. »

Cette appréciation serait juste, si elle avait surtout en vue de faire ressortir les seuls défauts du style de la Renaissance, et c'est à ce titre que nous la citons ici, mais nous ajouterons qu'elle nous semble bien sévère, et qu'en tous cas elle ne paraît guère tenir compte de l'élégance des compositions, de la grâce et de la correction du dessin que les artistes de cette époque introduisirent dans leurs œuvres les plus modestes; ces qualités maîtresses furent peut-être dues en partie à

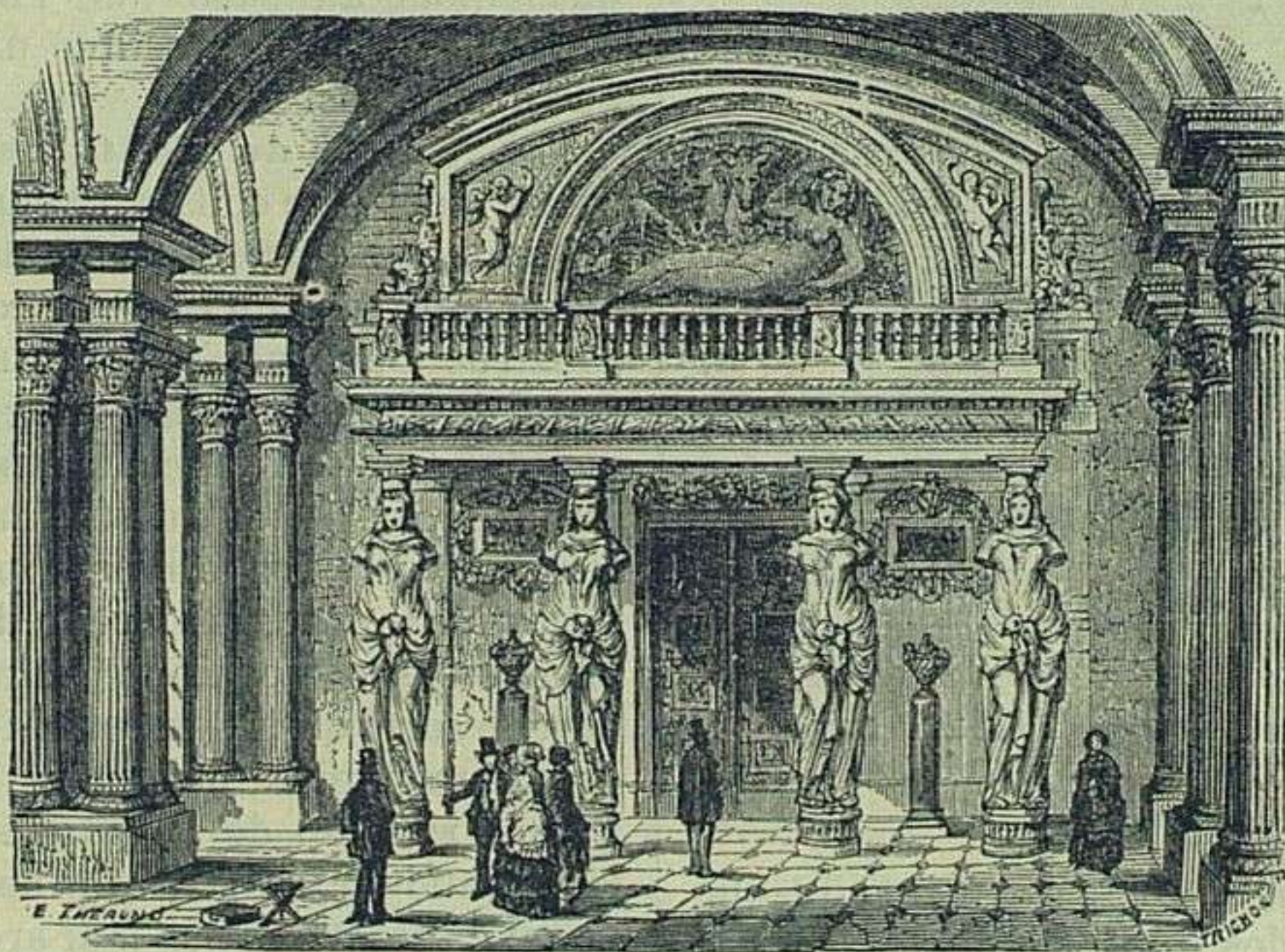


Fig. 151. — Salle des cariatides de Jean Goujon, au Louvre.

l'un des défauts signalés plus haut, l'exiguïté relative des monuments de la Renaissance.

La délicatesse de l'ornementation générale y gagna avec le sentiment des nuances qui avait été à peu près inconnu jusque-là; les sculptures du moyen âge, à bien peu d'exceptions près, sont traitées d'un ciseau fier et vigoureux, mais le plus souvent assez rude, et les sculpteurs de l'époque s'inquiétaient fort médiocrement de la position occupée par le sujet que les fortes saillies et les profonds refouillements faisaient suffisamment ressortir.

Il n'en est plus de même au seizième siècle; les façades des châteaux nouvellement construits avaient peu de hauteur; l'ornementation devait nécessairement en être vue de près, et cette exigence de la construction contraignit les architectes à diminuer les saillies, et les sculpteurs ornemanistes à les suivre dans cette voie; de là ces expressions

d'*alto*, *mezzo* et *bassissimo rilievo* importées par les novateurs italiens, et que nous avons traduites en *haut*, *moyen* et *bas relief*.

Cette saillie plus ou moins accentuée du modèle créa des effets inattendus, qui permirent de diviser le sujet traité en plusieurs plans, comme on le fait dans la peinture et le dessin, de telle façon qu'on créa une sorte de perspective par la seule combinaison des saillies plus fortes superposées à des reliefs moins accentués, et de plus en plus affaiblis, ce qui donna lieu à de délicats effets de lumière.

**175. La statuaire au seizième siècle.** — Cette révolution dans l'interprétation du relief, est encore plus sensible dans la statuaire qui s'échappe des entraves du mysticisme où elle s'était enfermée pendant toute la durée du moyen âge. Jusqu'au quinzième siècle, la nudité n'était pas permise; les formes étaient dissimulées dans des draperies

droites et tombantes, très-chastes assurément, mais très-raides.

Les novateurs de la Renaissance firent tout le contraire ; après avoir fait une étude approfondie de l'anatomie du corps humain, les artistes voulurent le reproduire ; la gorge, les épaules, le torse développèrent leurs muscles mis à nu, et la sculpture, devenue

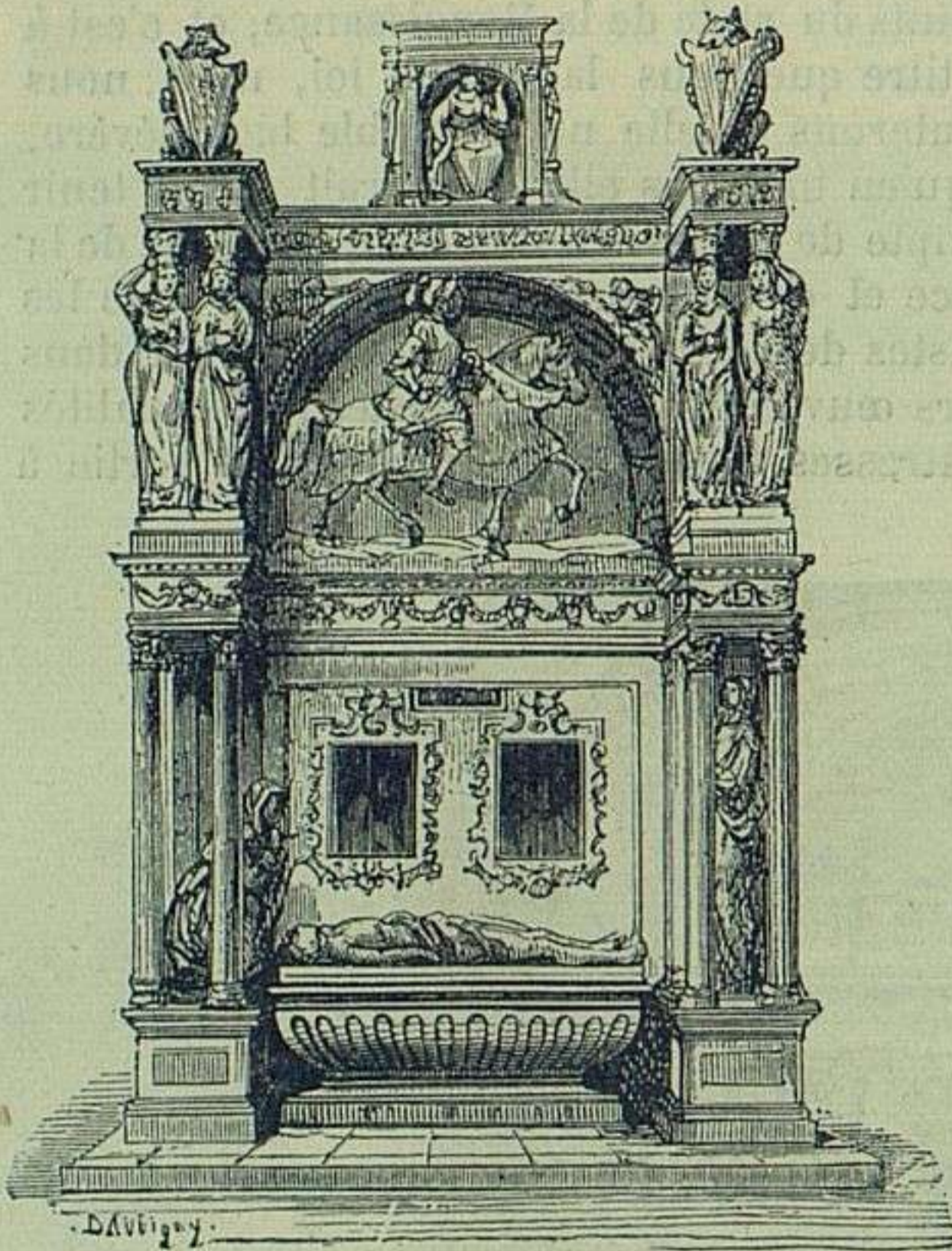


Fig. 152. — Tombeau de Pierre de Brézé à Rouen (Jean Cousin).

païenne, ne craignit pas de placer jusque dans les églises des images que la décence publique proscrirait certainement aujourd'hui.

La passion de l'art semblait alors sanctifier tous les sujets, et les sculpteurs réalistes n'hésitaient pas à représenter sur des tombeaux le spectacle peu consolant de morts rongés par des vers.

Mais à côté de ces exagérations de la Renaissance, il faut citer les œuvres pleines de vie, de délicatesse et de grâce, créées par les artistes de génie dont nous rappellerons seulement les noms.

C'est, par exemple, Jean de Boulogne, qui laissa presque toutes ses œuvres en Italie où il séjournait ; Jean Goujon, surnommé le Phidias français, dont on connaît les délicats bas-reliefs de la fontaine des Innocents, la splendide décoration de la cour du Louvre et de la salle des Cariatides (fig. 151) ; Jean Cousin, qui est moins connu, sans doute en raison de la rareté de ses œuvres, peut-être aussi parce qu'il passa une grande partie de sa vie à exécuter des peintures sur verre où il était alors sans rival ; c'est à lui qu'on attri-

bue le magnifique mausolée de Pierre de Brézé, grand sénéchal de Normandie (fig. 152) ; et surtout Germain Pilon, dont l'admirable groupe, connu sous le nom des Trois-Grâces, est si justement célèbre ; ces trois Grâces étaient, dit-on, les trois vertus théologiques portant sur la tête une urne qui devait contenir les cœurs réunis de Henri II et de Catherine de Médicis.

On voit que la sculpture française, à peine affranchie, atteint une perfection qu'elle n'a pas dépassée, et que bien peu d'œuvres depuis cette époque ont su égaler.

Deux grands noms dominent la renaissance de l'architecture française : l'un, *Pierre Lescot*, qui vécut de 1510 à 1571, construisit le Louvre ; le second, *Philibert Delorme*, mourut en 1577, après avoir élevé le palais des Tuileries ; mais nous devons d'abord quelques mots au palais de Fontainebleau, où François I<sup>er</sup> avait constitué une sorte d'École des beaux-arts.

**176. Palais de Fontainebleau.** — François I<sup>er</sup> peut être considéré comme le créateur du nouveau château de Fontainebleau ; il ne laissa subsister qu'une partie des anciennes constructions, qui n'étaient autre chose qu'une sorte de manoir féodal, avec tours, fossés et donjon ; quelques-unes, comme la cour ovale, furent rasées jusqu'au sol ; mais la seule conservation des fondations imposait aux architectes une nécessité, celle de maintenir les principales dispositions des parties démolies, de telle sorte que l'ensemble des constructions constitue moins un palais proprement dit qu'une réunion de bâtiments imposants par leur grandeur, mais confus dans leurs dispositions et disparates par leur architecture. Pour faire comprendre leur étendue, il suffira de dire que la toiture seule présente une surface de soixante mille mètres carrés (fig. 153).

La galerie dite de François I<sup>er</sup> montre le changement profond qui s'était produit dans la décoration intérieure. Le plafond est divisé en grands compartiments par les poutres apparentes des planchers ; et l'intérieur des compartiments se subdivise en caissons ornés de moulures richement dorées. Le soubassement, en noyer comme les caissons, est partagé en lambris sculptés délicatement, où figurent des armoiries, des trophées, le chiffre de François I<sup>er</sup>, la salamandre qu'il avait prise pour emblème, et ces arabesques que le goût italien avait mises à la mode (fig. 154).

Au-dessus du soubassement, les murailles étaient décorées de la plus riche ornementation : c'étaient des peintures à fresque, exécutées par les artistes italiens que la munificence du roi entretenait à Fontainebleau, ou par les peintres français qui travaillaient sous leur direction ; elles étaient encadrées d'ornements saillants, se présentant en haut relief,

et empruntés aux mille fictions de la mythologie païenne, nymphes, faunes, déesses, | amours, gracieusement groupés au milieu de médaillons, de cartouches, de guirlandes, de

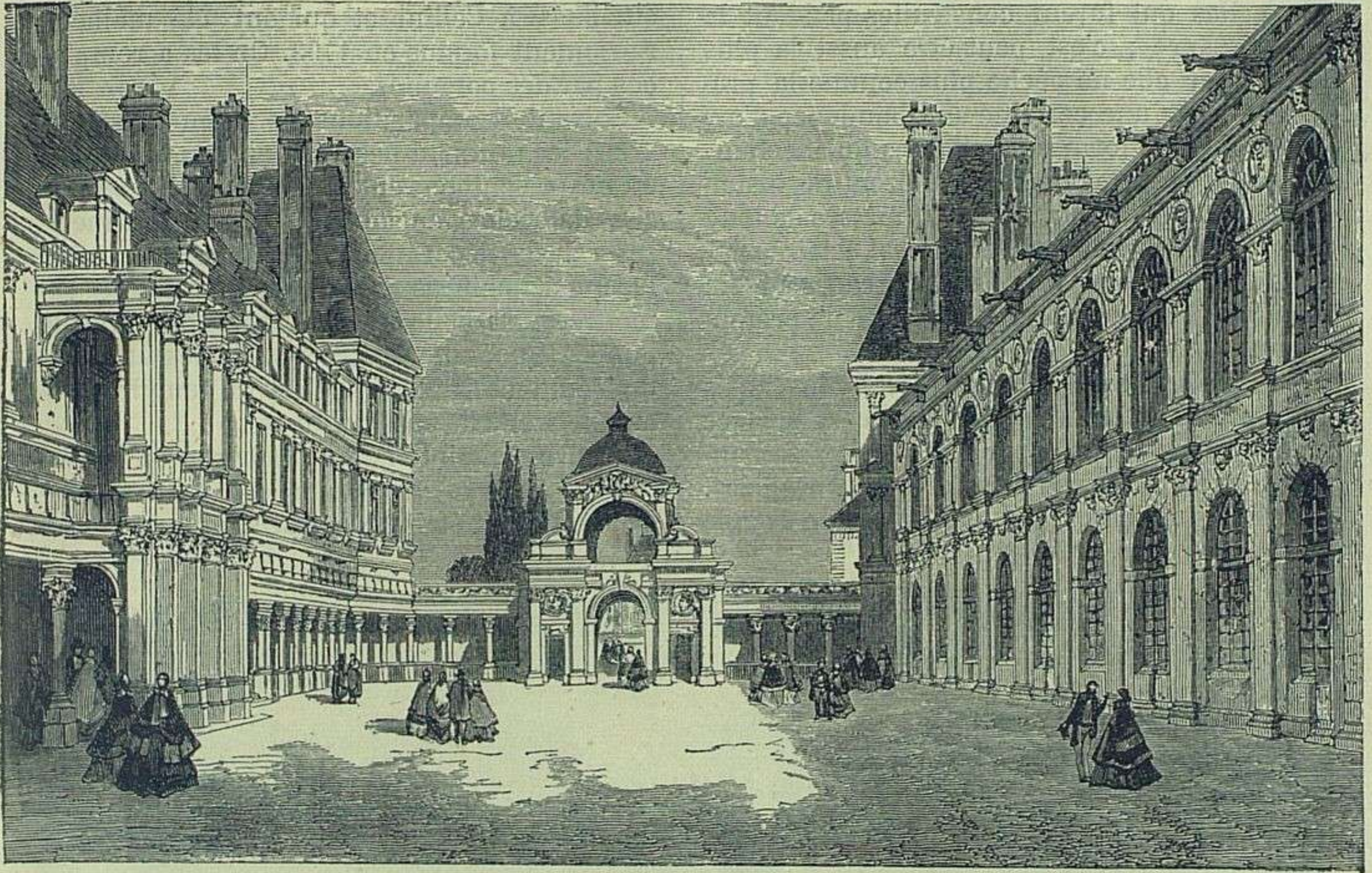


Fig. 153. — Fontainebleau. — Cour ovale et baptistère de Louis XIII.

fleurs ou de fruits. Entre chacun de ces panneaux, une grande cariatide s'élève jusqu'au plafond dont elle semble porter les poutres transversales.

La décoration de cette galerie, qui fut commencée en 1528 et terminée en 1544, montre que dès cette époque le style de la Renaissance avait complètement chassé l'ornemen-

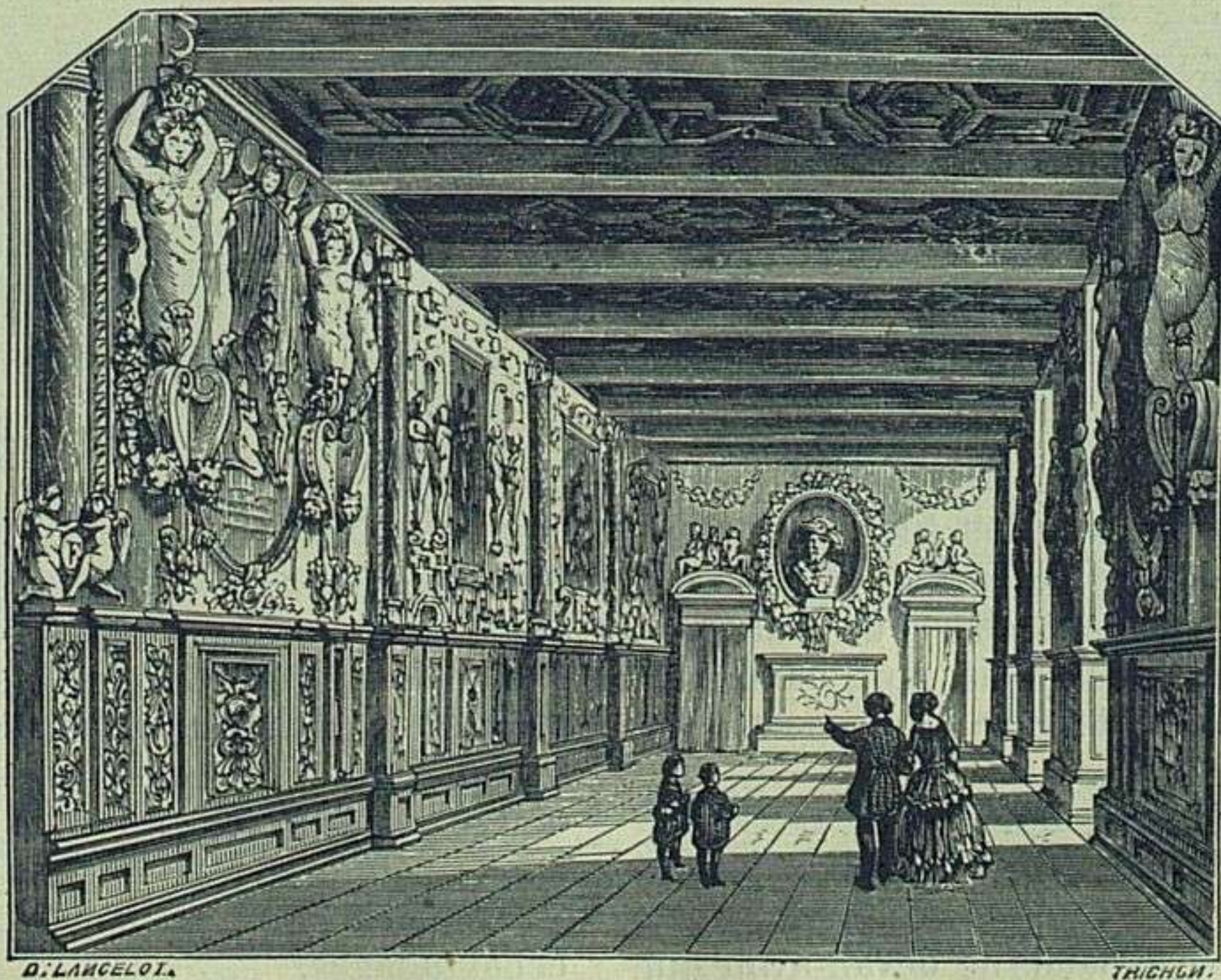


Fig. 154. — Fontainebleau. — Galerie de François I<sup>er</sup>.

tation gothique dont on chercherait vainement la trace dans tous les détails de la galerie, non plus que dans celle de Henri II qu'on appelle encore salle des fêtes.

La construction de cette seconde salle est due aussi à François I<sup>er</sup> ; mais elle fut décorée sous le règne de Henri II ; c'est la plus vaste de celles qui furent construites pendant la Renaissance ; c'est peut-être aussi la plus belle ; car elle ne pèche plus comme la précédente par une certaine surabondance d'ornements aux formes ronflantes qu'affectionnaient les artistes de l'école florentine installés à Fontainebleau. Elle a 30 mètres de long sur 10 mètres de large, et elle est éclairée par dix fenêtres ouvertes au fond d'arcades à plein cintre qui ont près de trois mètres de profondeur.

Le plafond est également à caissons, mais d'une disposition plus simple, et la surface n'en est pas coupée par des poutres saillantes. Les moulures en sont fortement profilées. Au fond une cheminée monumentale occupe

toute la hauteur de la galerie. La partie inférieure était couronnée par un entablement dorique supporté par des satyres en bronze attribués à Cellini et qui ont été malheureusement fondus en 1793. On les a remplacés par des colonnes.

Soixante compositions de Primatice couvrent les murs au-dessus d'un soubassement en noyer sculpté ; entre chacune des peintures, de riches encadrements qui, comme le reste de la décoration, reproduisent de mille façons les chiffres entrelacés du roi et de sa maîtresse, la belle Diane, l'arc, le carquois de la déesse païenne, le croissant et les attributs de Vénus et Cupidon ; c'est un temple élevé aux arts et à la passion du roi.

Arrivons maintenant au Louvre.

177. **Pierre Lescot et le Louvre.** — Pierre Lescot était né à Paris, et on ne con-



Fig. 155. — Façade principale de la cour du Louvre.

naît guère de lui que deux œuvres, la fontaine des Innocents, qui doit surtout sa réputation aux gracieuses naïades dont elle avait été décorée par l'élégant ciseau de Jean Goujon, et enfin le Louvre, la plus admirable expression de l'architecture française au seizième siècle.

Les dessins étaient donnés par Lescot en 1541, c'est-à-dire quand l'artiste était tout jeune encore.

Dans sa pensée le palais ne devait avoir que le quart de son étendue actuelle. L'extérieur en était simple et grave ; c'est pour la cour qu'il avait réservé toutes les ressources et les richesses de l'ornementation. Un rez-de-chaussée d'ordre corinthien était surmonté

d'un premier étage d'ordre composite, mélange de l'ionique et du corinthien. Le tout était couronné d'un attique où des fenêtres assez basses disparaissaient dans une décoration dont il est impossible de faire comprendre la richesse, l'élégance et la grâce ; Jean Goujon l'aida puissamment dans cette œuvre et périt, dit-on, d'un coup d'arquebuse, pendant les fatales journées de la Saint-Barthélemy, alors qu'il travaillait sur les échafaudages.

Les agrandissements qui portèrent la cour du Louvre au quadruple de la dimension projetée et la galerie du bord de l'eau ont gardé le caractère de l'œuvre première, bien qu'ils ne soient plus de Pierre Lescot, parce que les

architectes chargés de ces agrandissements eurent, jusqu'au milieu du dix-septième siècle, le mérite assez rare de s'inspirer des plans et des idées de leurs devanciers, et d'effacer leur personnalité sous celle du créateur de l'œuvre.

Ces agrandissements eurent lieu sous Louis XIII, et furent dus à Richelieu qui eut l'idée d'achever le Louvre. L'architecte Le-

mercier sût respecter l'œuvre de Pierre Les-cot ; mais forcé d'en quadrupler les dimensions, il doubla chacune des deux façades déjà construites, en raccordant les parties neuves aux anciennes par des pavillons plus élevés, et il introduisit deux façades neuves.

On peut regretter quelques changements introduits au plan primitif ; mais, somme toute, l'idée première fut respectée, et la cour

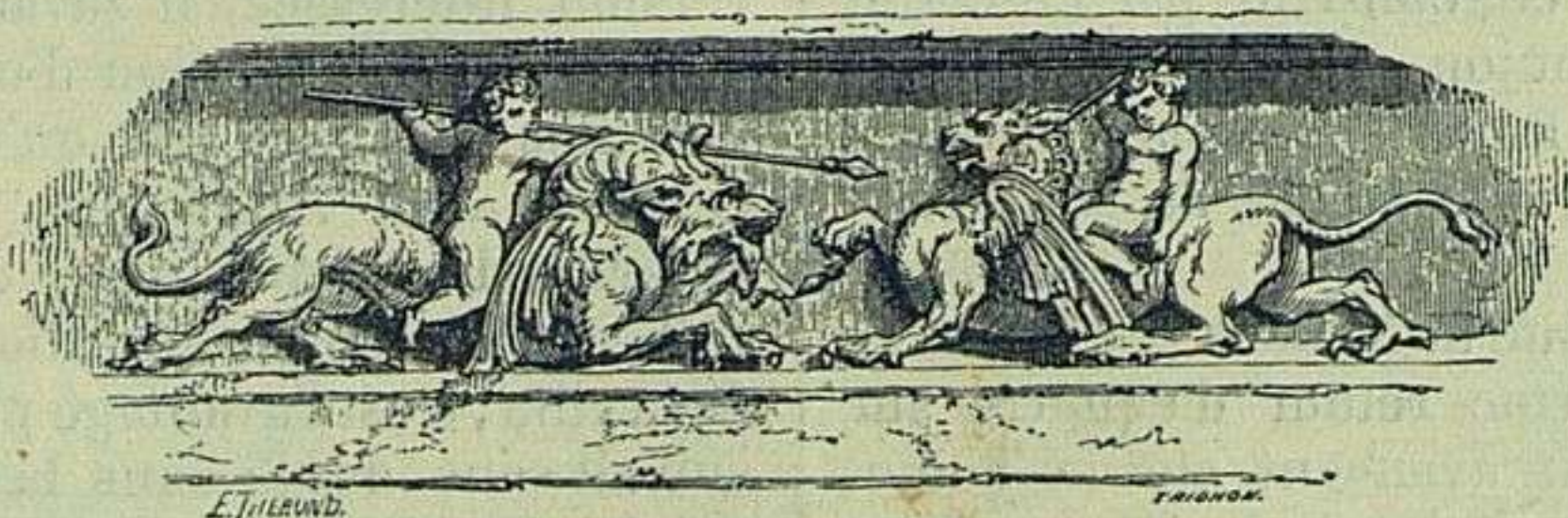


Fig. 156. — Détails de la frise du Louvre. — Galerie du bord de l'eau.

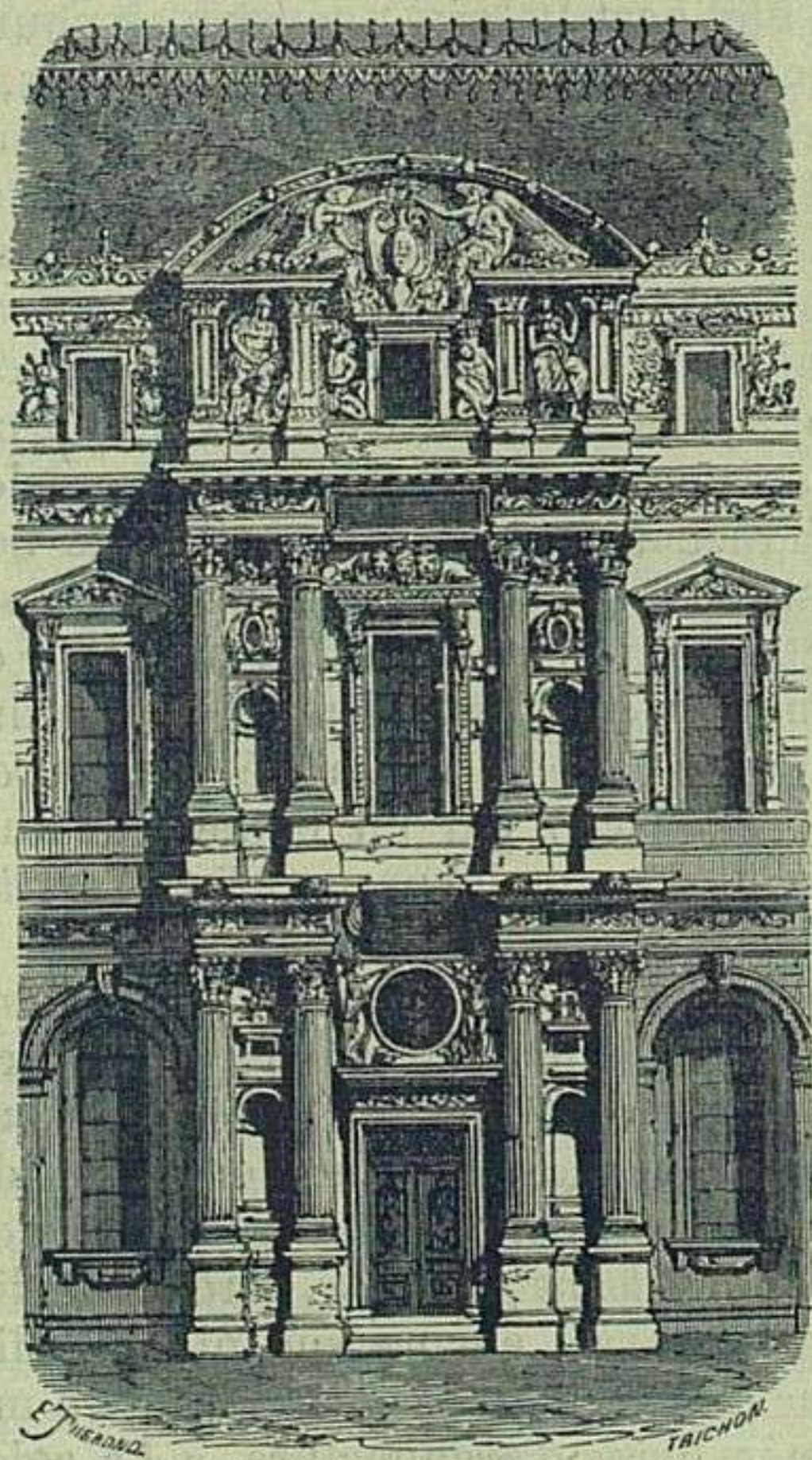


Fig. 157. — Pavillon de la cour du Louvre.

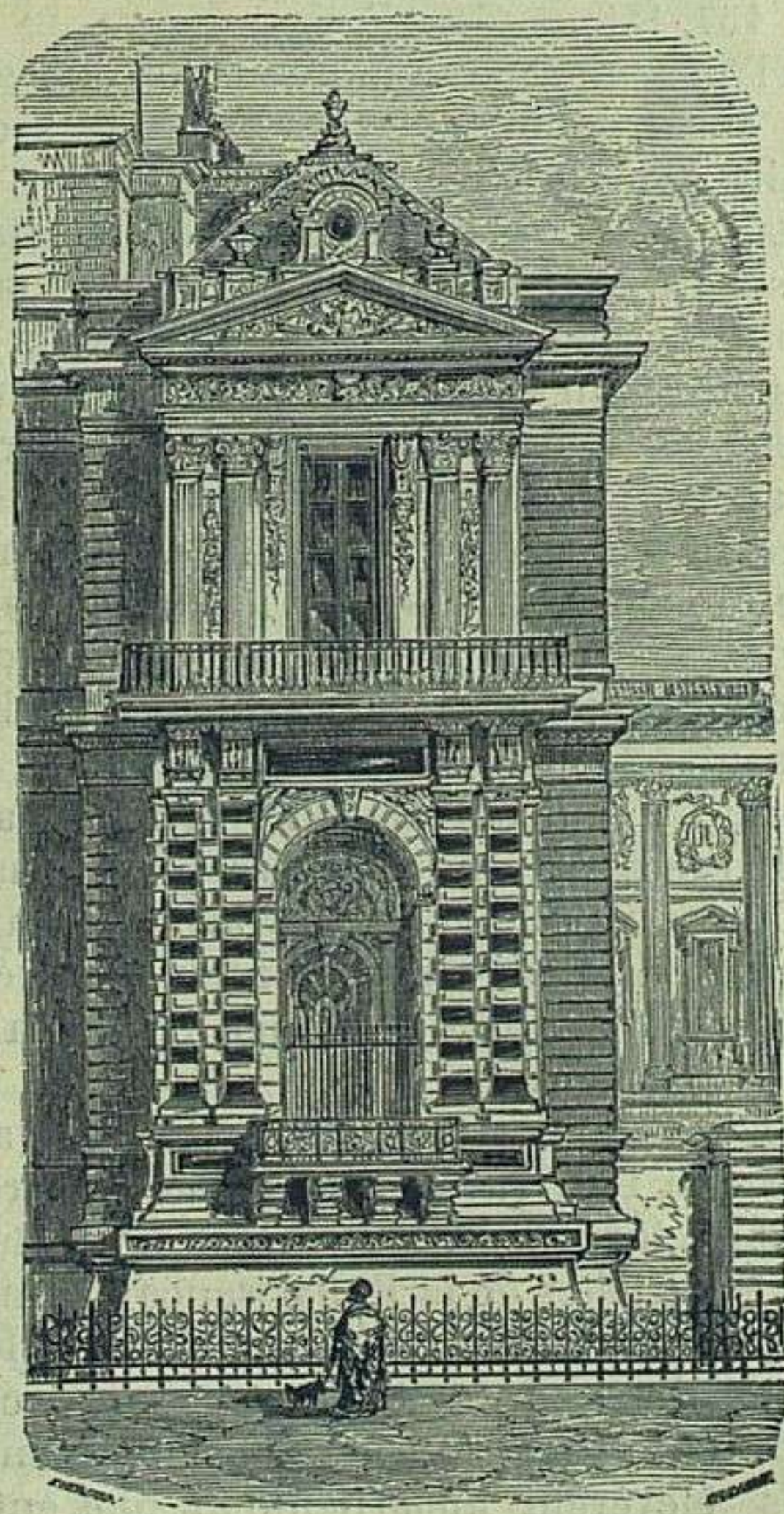


Fig. 158. — Pavillon de la bibliothèque.

du Louvre, avec ses quatre façades monumentales, forme une œuvre sans égale dont on ne peut assez admirer la riche décoration et la splendeur harmonieuse.

« Considérez-vous l'attique isolément, dit M. Léonce Reynaud, vous voyez des pilastres supportant une corniche en parfaite harmonie avec eux, un ornement qui les rattache les uns aux autres, et, en dehors de la cor-

niche, un chéneau de forme élégante. Embrassez vous l'édifice d'un seul coup d'œil ? toutes ces divisions disparaissent pour ne former qu'un tout, et vous êtes pénétré d'admiration à la vue du couronnement le mieux caractérisé, le plus élégant, le plus riche, en un mot, le plus beau que présente l'architecture moderne, et qui ait peut être jamais existé. C'est que, dans ce chef-d'œuvre, l'exé-

ception ne s'est pas montrée inférieure à la conception du système ; le style a répondu à la pensée et lui a donné la forme la plus heureuse ; tout se trouve réuni : l'idée et l'expression harmonieuse. »

Voici figure 155, la façade principale de la cour du Louvre ; à gauche, la première moitié construite par Pierre Lescot ; à droite, celle de Lemercier avec le pavillon central. Nous y joignons (fig. 157) un des pavillons de cette façade, celui qui a été construit par Lescot et sculpté par Jean Goujon, aidé d'un élève de Michel-Ange, Paul Ponce, dont les sculptures ne sont pas inférieures à celle de son collaborateur.

On doit à Catherine de Médicis et à Henri IV le pavillon qui forme retour d'équerre sur l'ancien Louvre en avançant sur la Seine, ainsi que la galerie du bord de l'eau où se trouvent les frises délicates et les charmants pavillons dont nous donnons un spécimen (fig. 157, 158).

Si l'on compare ces monuments aux grandes constructions élevées sous le second empire pour la réunion du Louvre aux Tuileries, on pourra mesurer toute la distance qui sépare la Renaissance des imitations qui lui ont succédé. Les pavillons dont nous donnons le dessin sont petits dans leurs dimensions ; les sculptures n'offrent qu'un relief peu accusé ; c'est une merveille de pureté, de grâce et d'élégance ; les autres, où l'architecte, inspiré par d'autres idées, a cherché surtout la grandeur et la pompe, ne sont guère remarquables que par la pesanteur d'un dôme écrasant et l'exagération excessive du luxe décoratif ; le défaut de cette ornementation surchargée est rendu encore plus sensible par le contraste qu'elle offre avec les parties du vieux Louvre, où l'ordonnance générale est à la fois si sobre et si sage dans son élégante simplicité.

Comme nous l'avons vu, Pierre Lescot avait superposé l'un sur l'autre plusieurs ordres d'architecture ; c'est là le thème favori sur lequel les artistes de la Renaissance broderont toutes les variations et les fantaisies de leurs compositions. Ce système, que les Grecs ne connurent pas, puisque les monuments qu'ils élevèrent appartiennent tout entiers au même ordre, s'appliquait assez bien aux bâtiments modernes, en raison de ce qu'il accuse dans la façade la division intérieure des étages.

C'est ce que fit aussi Philibert Delorme au château d'Anet, élevé par Henri II pour la belle duchesse de Valentinois, Diane de Poitiers. De cette œuvre charmante où toute la décoration chantait en les confondant la maîtresse du logis et la déesse païenne, et où l'architecte s'était associé Jean Goujon et Benvenuto Cellini, il ne reste

guère actuellement qu'un portique à trois étages réédifié sur la fin du siècle dernier dans la cour de l'École des Beaux-Arts, à Paris.

On doit encore à Henri IV l'achèvement de la façade de l'Hôtel de ville si tristement brûlé en 1871 ; il eût le premier l'idée de joindre le Louvre aux Tuileries dont nous parlerons tout-à-l'heure. Tout huguenot qu'il avait été et restait bien encore après sa conversion intéressée, il savait ce que les arts ajoutent à l'illustration d'un règne, et le fin Béarnais n'oublait pas qu'un de ses prédécesseurs avait failli, dans une émeute, être enfermé dans Paris, parce que son palais n'avait aucune communication avec l'extérieur de la ville ; c'est l'avantage politique qu'il poursuivait sans doute dans la réunion de deux palais, dont l'un, les Tuileries, était alors situé hors de l'enceinte de Paris.

**178. Le palais des Tuileries.** — Revenons maintenant à Philibert Delorme.

Protégé par le cardinal du Bellay, nommé intendant des bâtiments par Catherine de Médicis, Philibert Delorme construisit pour elle la première partie du palais des Tuileries, bien différent d'ailleurs de l'état dans lequel on le voyait avant les désastres de 1871. Il se composait alors de deux portiques à arcades ouvertes sur le jardin, et réunies par un pavillon central formé d'un rez-de-chaussée, avec premier étage rectangulaire et d'un attique circulaire surmonté d'une gracieuse coupole accompagnée de quatre campaniles ; le besoin de donner à l'ensemble un aspect plus majestueux a fait, dans la suite, modifier quelques-unes des dispositions, et notamment celle de la coupole qui a été malheureusement remplacée par un dôme quadrangulaire d'un assez malheureux effet. C'est là que le célèbre architecte appliqua pour la première fois la colonne à tambour, où les assises superposées de diamètres différents alternent l'une avec l'autre, ce qui avait pour but de cacher le mauvais effet des joints. On décorait richement cette colonne, que Delorme appelait la *colonne française*, parce que, disait-il, « je ne l'avais encore vue ni aux édifices antiques, ni aux modernes, ni encore moins dans nos livres d'architecture. » La colonne étant un support et non autre chose, on peut se demander si l'utilité de cette saillie est bien démontrée, et si elle n'accusait pas déjà, en même temps que l'idée de produire une nouveauté, un germe réel de décadence.

Le palais des Tuileries était commencé en 1564, c'est-à-dire une vingtaine d'années seulement après que Lescot jetait les premières fondations du nouveau Louvre, et déjà l'on sent une certaine lourdeur pénétrer dans les œuvres de la Renaissance française.

**179. Ornementation dans la parure.** —



Nous avons vu qu'au milieu des plus grands maux qui aient accablé le pays, alors qu'il était plongé dans une misère dont les temps modernes ne peuvent nous donner une idée, même éloignée, le goût de la parure et du luxe s'était maintenu énergiquement dans toutes les classes de la population, qui y dépensait trop souvent ses épargnes et le plus clair de son revenu; cette passion de nos ancêtres, nous la retrouverons à toutes les époques de notre histoire.

Au quinzième siècle, une sorte de révolution s'était produite dans le costume; la noblesse avait quitté les longs manteaux que gardèrent seules la magistrature et l'université. Elle avait adopté un vêtement court, serré à la taille et brodé avec un luxe excessif et quelquefois bizarre. Pour n'en citer qu'un exemple, le duc d'Orléans portait un manteau sur les manches duquel il avait fait broder une chanson d'amour, et la musique en était notée en perles fines; d'autres seigneurs faisaient fabriquer

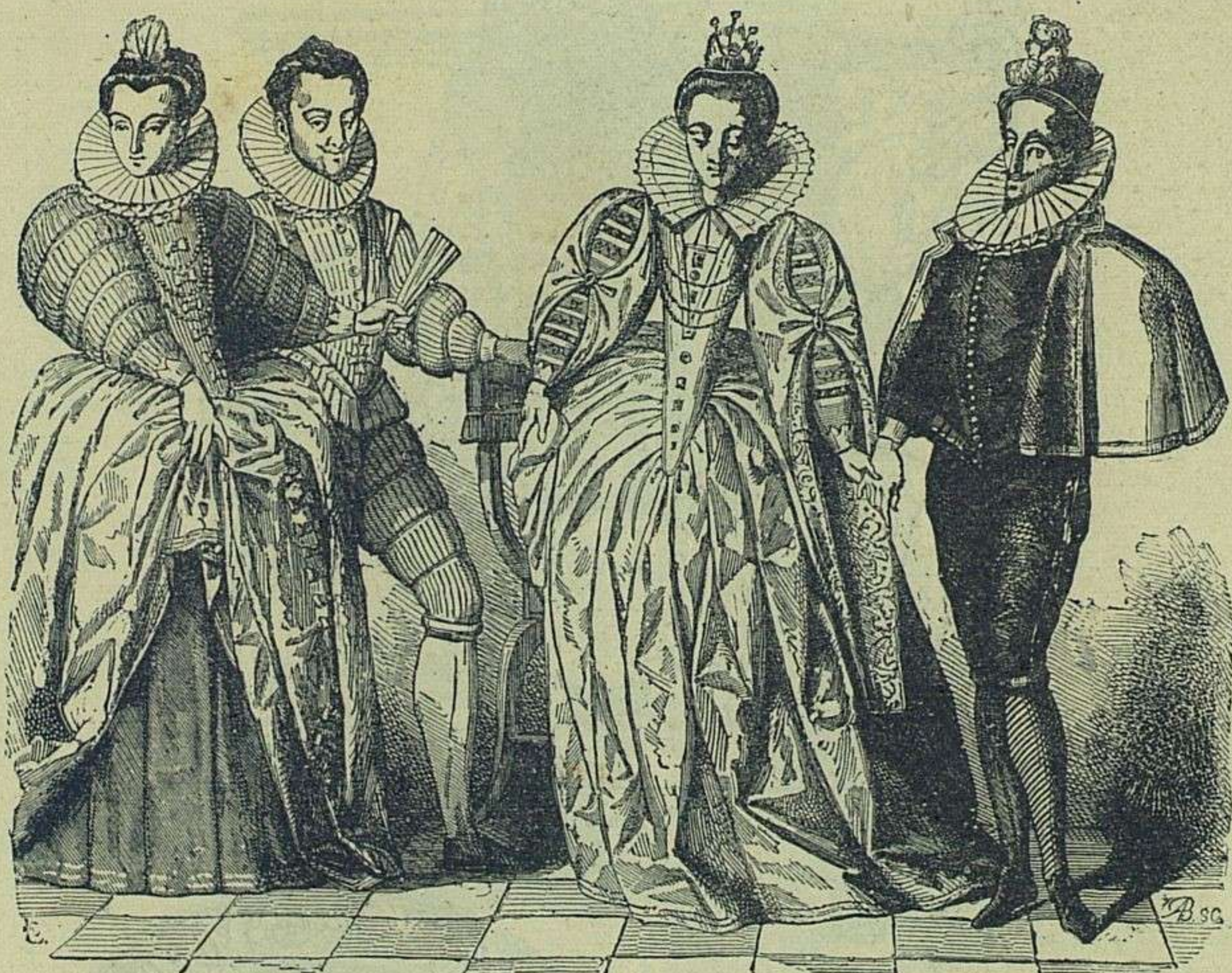


Fig. 159. — Louise et Marguerite de Vaudémont, Henri III et Anne de Joyeuse, d'après le tableau des noces de Joyeuse au Musée du Louvre.

des tissus portant les armes de leur famille, et en habillaient leur maison tout entière; ou bien ils se vêtissaient de riches étoffes brochées où l'on avait figuré des animaux fantastiques empruntés souvent au blason, ou des dessins à grands ramages. Leurs chapeaux étaient ornés de plumes attachées avec des agrafes où l'on enchâssait des perles et des pierreries.

Les femmes quittaient le costume sévère du treizième siècle; sous l'influence de la cour licencieuse de la reine Isabeau de Bavière, la forme des robes s'était déjà modifiée de manière à mettre à nu une partie de la poitrine; on connaît la dimension extravagante qu'affectaient alors les bonnets auxquels on donna le nom de hennins; les cornes en étaient si hautes et larges que, pour passer sous les portes, il leur

fallait se baisser en se tournant de côté.

La première moitié du seizième siècle est l'époque où la magnificence des tissus de soie, d'or et d'argent parvint à son apogée. Les récits contemporains en font foi, et le luxe insensé déployé par François I<sup>er</sup> et sa cour au camp du drap d'or suffirait à le prouver; voici d'ailleurs, racontés par un contemporain, quelques costumes d'un tournoi qui fut célébré en 1514.

« M. de Guise était accoutré de drap d'or découpé, de velours à ondes, avec grand plumail, les parements de velours noir. Ses compagnons étaient accoutrés de velours blanc à une cordelière noire, tout semé de lettres d'or. François (Monsieur) était armé, accoutré et bardé de satin broché d'argent, sur satin blanc à cordelière d'argent, avec grand plumail tout blanc.... M. d'Alençon, bien armé et

accoutré, bardé tout de drap d'or par moitié et de velours noir, découpé sur drap d'or (1). »

Brantôme à son tour raconte qu'un caporal d'une colonelle (première compagnie) com-



Fig. 160. — Costume de parade d'Henri II à son entrée à Paris en 1549.

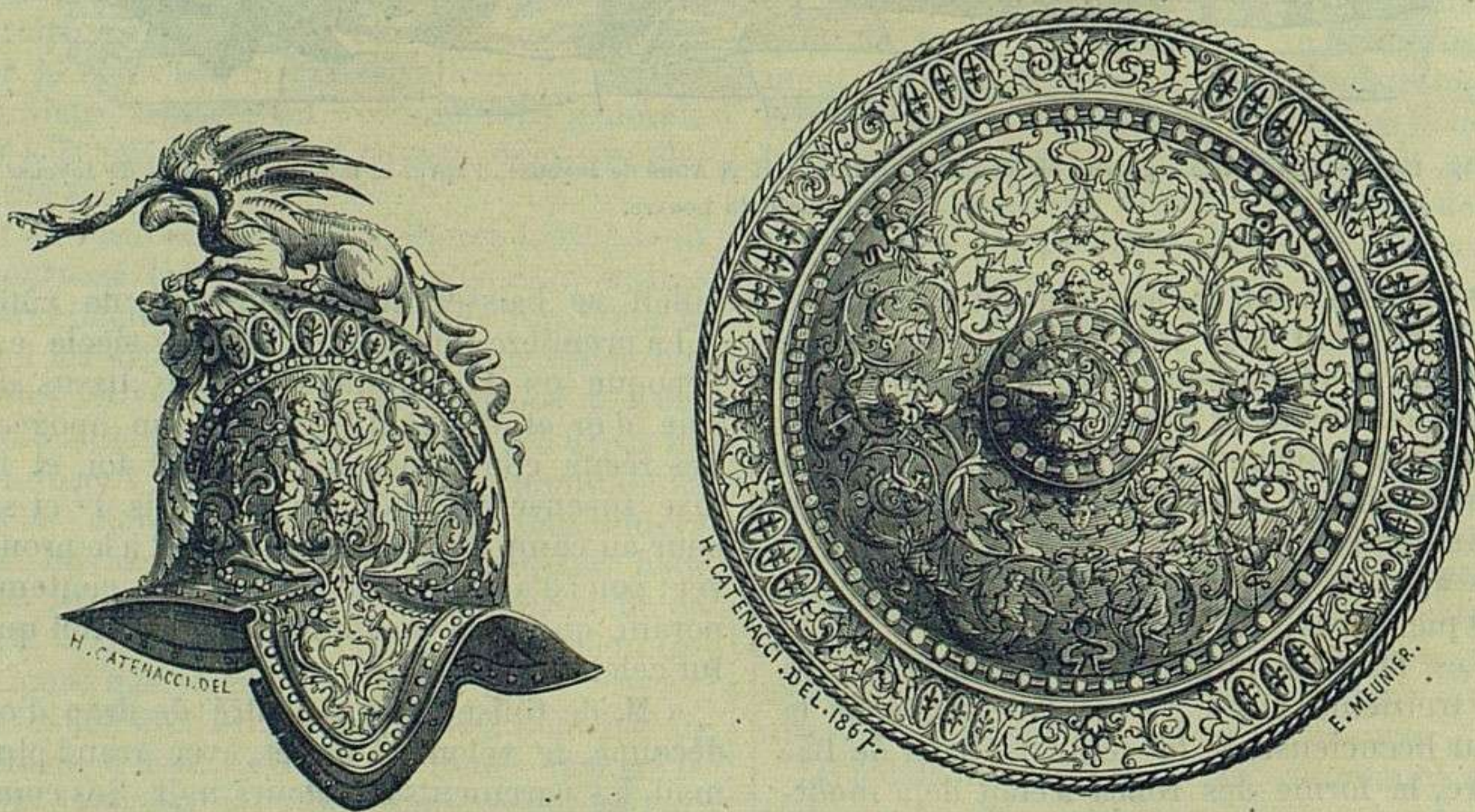


Fig. 161. — Casque et bouclier de parade au seizième siècle.

parut, le matin à la messe, habillé de satin

(1) Chérueil, *Institutions, mœurs et coutumes de la France*.

vert et ses bandes de chausses toutes rattachées de doubles ducats, d'angelots et de nobles, jusques à ses souliers.

L'abus en fut si grand que de nouveaux

édits, d'ailleurs aussi impuissants que les précédents, essayèrent de réprimer ces excès, ce qui n'empêchait pas le roi Henri III de dépenser douze cent mille écus, qui en feraient trois fois plus aujourd'hui, pour les fêtes et costumes d'apparat des noces de la sœur de la reine avec le plus aimé de ses mignons, Joyeuse, qu'il avait élevé au rang de duc et pair (fig. 159). « Tous les seigneurs et dames durent à chacune des fêtes changer leurs costu-

mes dont la plupart étaient de toile et drap d'or ou d'argent enrichi de passements, guipures, recamures et broderies d'or et d'argent, et de pierres et perles en grand nombre et de grand prix. »

Le costume devint plus sévère sous Henri IV et la première moitié du dix-septième siècle.

Nous en avons assez dit sur ces vêtements de luxe dont nous ne parlons ici que parce qu'ils touchent à l'ornementation ; à ce titre,

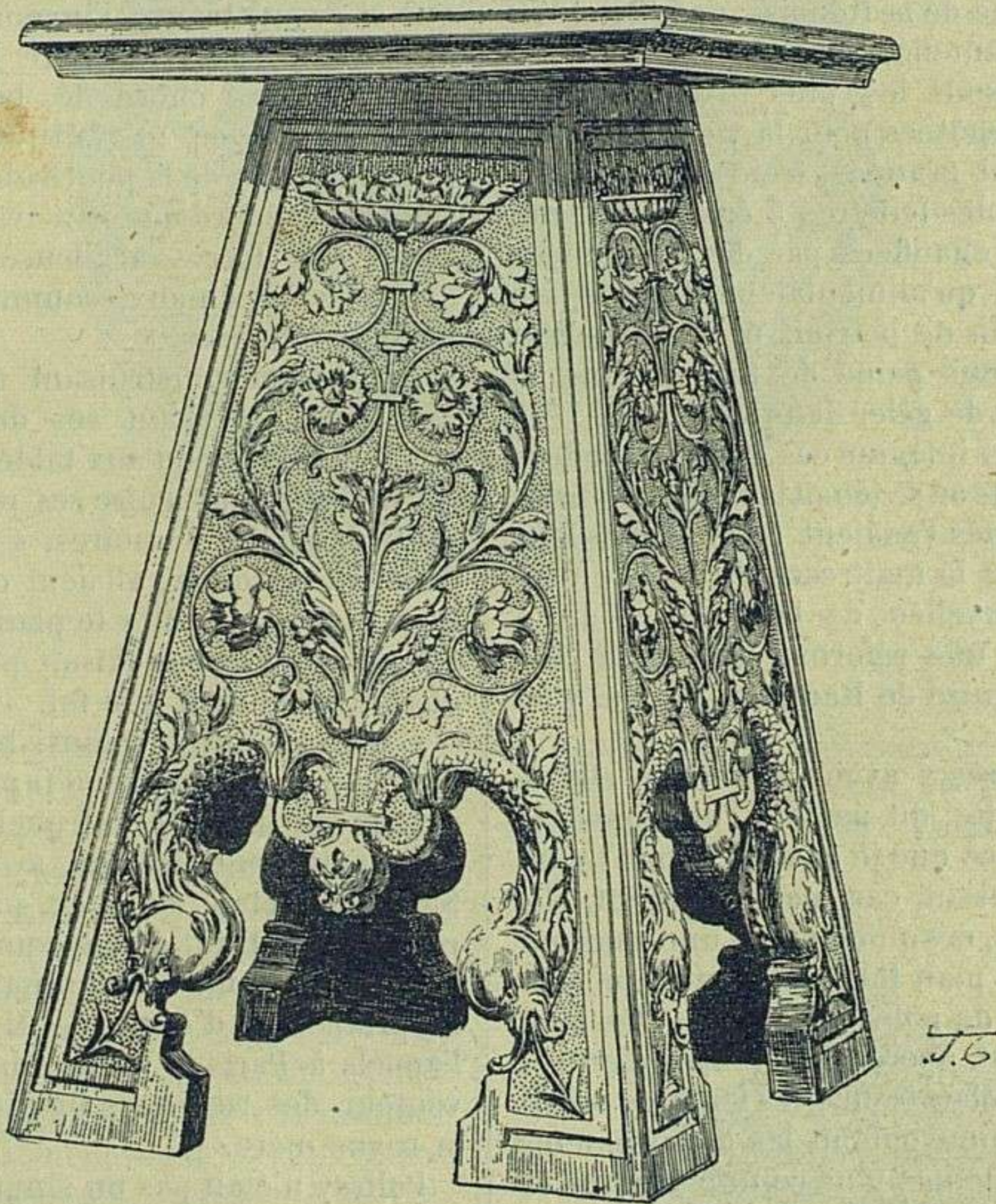


Fig. 162. — Escabeau en bois sculpté du seizième siècle.

nous donnons un costume du roi Henri II (fig. 160), puis un casque et un bouclier de parade conservés au Musée d'artillerie ; la décoration se détache en fer bruni sur un fond d'or où s'entremêlent dans une fantaisie charmante : trophées, sphinx, faunes, animaux fantastiques, cygnes fabuleux et serpents ailés, crabes et chenilles impossibles, au milieu de rinceaux et d'arabesques finement dessinés (fig. 161).

180. **Mobilier.** — Pendant toute la période de la Renaissance proprement dite, c'est-à-dire pendant le seizième siècle tout entier et le commencement du dix-septième, le mobilier transforme son ornementation, mais il ne se complique pas encore ; ce sont toujours les bahuts et les dressoirs, puis la crédence,

d'abord simple table, qui devient peu à peu une armoire élégante où l'on serrait la vaisselle de luxe, les aiguières, bassins, plats, pintes, flacons, coupes en métal précieux ou en cristal, tranchoirs, salières, chaudrons et chandeliers d'or et d'argent, et bien d'autres objets dont nous abrégons ici la nomenclature ; puis c'étaient des *cabinets*, nouveau meuble dont la mode s'était répandue et qui a beaucoup d'analogie avec ces tables à écrire dont les dames se servent aujourd'hui ; il était d'abord formé d'une simple table à quatre pieds à laquelle on adaptait un certain nombre de petits tiroirs fermés tous ensemble par une porte à deux battants. On imagina ensuite de donner à ce petit meuble une forme architectonique en agrandissant

ses dimensions, et quelques-uns de ces cabinets sont restés des modèles que l'ébénisterie contemporaine copie en les conformant aux nécessités modernes. On les décorait de figures, quelquefois de petites cariatides, de frontons droits ou circulaires, de médaillons et de fines arabesques; on les exécutait en chêne, en noyer et en ébène. Quelques-uns portaient des incrustations d'ivoire.

Nous nous bornons à donner ici un escabeau du seizième siècle: il est en chêne sculpté, et son ornementation est caractéristique de l'époque de la Renaissance (fig. 162).

Jusqu'au commencement du dix-septième siècle, les maisons les plus luxueuses n'étaient guère disposées pour la vie intérieure; les salles étaient grandes, froides, mal éclairées par de hautes fenêtres à épais meneaux de pierre, mal chauffées par des cheminées monumentales qu'alimentaient d'immenses brasiers dont on ne pouvait ni s'approcher, ni s'éloigner, sous peine de brûler dans le premier cas ou de geler dans le second.

Aussi avait-on imaginé ces ruelles abritées par des paravents où se tenait la société choisie, et où les habitués venaient faire briller leur esprit auprès de la maîtresse du logis en lui contant les nouvelles de la cour et de la ville. Il fallait une réforme, et ce fut une femme, la marquise de Rambouillet, qui s'en chargea.

« Un soir, après y avoir bien rêvé, elle se mit à crier: vite du papier, j'ai trouvé le moyen de faire ce que je voulais! Sur l'heure elle en fit le dessin, car, naturellement, elle sait dessiner, et, dès qu'elle a vu une maison, elle en tire un plan fort aisément; on exécuta son dessin de point en point. » Dès lors, la révolution fut opérée; les portes d'entrée s'élevèrent et s'élargirent; les fenêtres suivirent le même mouvement, les appartements devinrent eux-mêmes plus commodes; ils se divisèrent tout naturellement, et selon les exigences de la vie nouvelle, en salles de réception et en chambres convenablement disposées pour le petit comité ou la vie intime.

L'ameublement se transforma en se pliant aux nécessités du mieux être dont la société commençait à ressentir le besoin, et c'est dans cet ameublement transformé que nous avons cherché le sujet de notre planche d'ornement (n° 36).

181. **Céramique.** — Parmi les industries qui contribuèrent alors à la décoration intérieure des maisons, il convient de citer les produits céramiques, c'est-à-dire les poteries en argile cuite, les faïences en terre plus fine recouverte d'un vernis composé d'une matière vitrifiable colorée par des oxydes métalliques, et les porcelaines, mélange de kaolin et de feldspath. Cette dernière, connue depuis près de 2000 ans en Chine et au Japon, ne fut

essayée qu'au seizième siècle en Italie et au dix-septième en France.

On connaît l'histoire de Palissy, ce pauvre potier de génie qui passa sa vie à trouver le secret de cet émail opaque qui recouvrait les belles poteries fabriquées à Faenza en Italie. Vivant pauvrement à Saintes de son métier de verrier qu'il cumulait avec celui d'arpenteur, « Il me fut montré, dit-il quelque part, une coupe de terre tournée et esmaillée d'une telle beauté, que dès lors j'entray en dispute avec ma propre pensée... et je vays penser que si j'avais trouvé l'invention de faire des esmaux, je pourrais faire des vaisseaux de terre et autre chose de belle ordonnance, parce que Dieu m'avait donné d'entendre quelque chose de la pourtraicture; et dès lors, sans avoir égard que je n'avais nulle connaissance des terres argileuses, je me mis à chercher les émaux, comme un homme qui taste en ténèbres. »

Et le voilà construisant un four, broyant les terres et usant ses dernières ressources, brûlant jusqu'aux tables et plancher de sa maison pour cuire ses poteries, pendant, dit-il dans ses Mémoires, « que ceux qui me devaient secourir, allaient crier par la ville que je faisais brûler le plancher, et que, par tel moyen, l'on me faisait perdre mon crédit et l'on m'estimait être fol. »

C'est après avoir « ainsi battelé l'espace de quinze ou seize ans » qu'il parvint à faire des émaux qui lui créèrent quelques ressources.

Il n'en avait pas fini avec les luttes. La Saintonge était alors en proie aux fureurs religieuses. Il fut arrêté comme huguenot, et n'échappa à une condamnation que grâce à la protection d'Anne de Montmorency, qui l'appela à Paris et lui fit donner le titre d'inventeur des rustiques figulines du roy et de la royne mère.

Palissy n'était pas un simple potier; c'était aussi un artiste qui imprima à toutes ses œuvres un caractère particulier; il exécutait des portraits en haut et bas relief, des figurines et des statuettes, de petits meubles d'appartement, chandeliers, écri-toires, salières et surtout de riche vaisselle, moins propre d'ailleurs aux usages domestiques qu'à la décoration; car, au milieu d'arabesques quelquefois découpées à jour, l'artiste y a posé en fort relief des reptiles, des écrevisses, des poissons ou des insectes, des animaux de toute espèce, des fruits, des feuilles, et une multitude de motifs n'ayant aucun rapport avec la destination réelle de l'objet (fig. 163).

Malgré son robuste génie, Palissy n'exerça sur son époque qu'une influence secondaire; il avait usé sa vie à inventer le secret d'une fabrication connue en Italie, et il mourut en emportant son secret.

Presque à la même époque, d'habiles po-

tiers, au service des seigneurs de Gouffier, vivaient ignorés au bourg d'Oiron, et fabriquaient des faïences fines dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre que se disputent les musées ; la coupe dite d'Henri II appartient à

cette fabrication restée longtemps mystérieuse ; car, après avoir produit des œuvres d'une rare perfection, elle disparut tout à coup sans laisser de traces (fig. 164).

Les guerres de religion avaient saccagé le

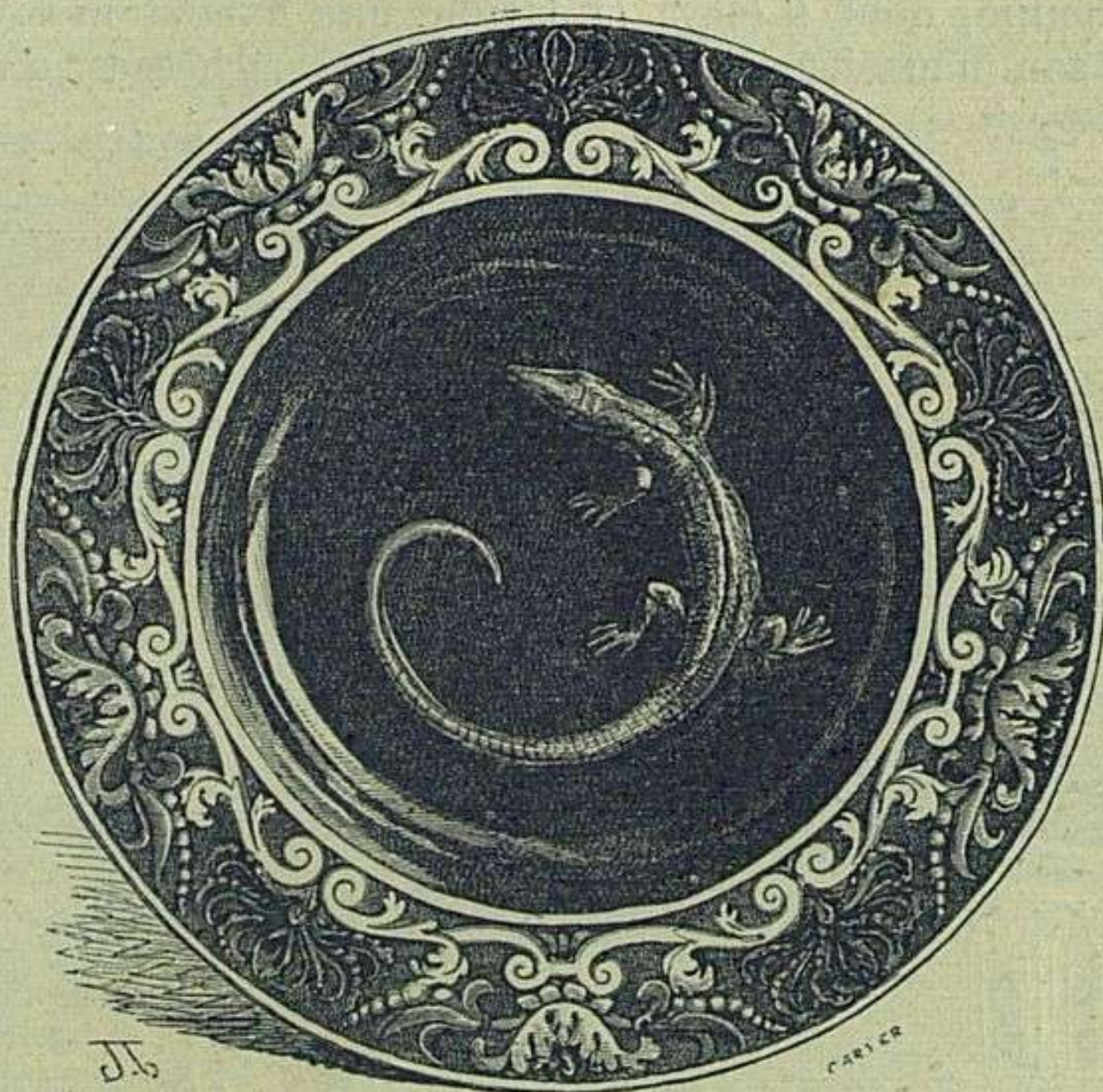


Fig. 163. — Plat de Bernard Palissy.

château et emporté sans doute les potiers artistes et leur petite fabrique.

182. **Style Louis XIII.** — Dès la première moitié du dix-septième siècle, la Renaissance française tend à perdre l'élégance première de ses formes architecturales et la délicatesse de son ornementation ; les guerres de religion n'y semblent pas étrangères ; l'art avait tout à perdre dans ces luttes intestines ; les catholiques songeaient bien plus à exterminer les hérétiques qu'à encourager les arts. Quant aux réformés protestants, luthériens ou calvinistes, ils ne les aimaient guère, et leur farouche austérité les proscrivait en les confondant avec les pompes du papisme, qu'ils poursuivaient de leurs malédictions.

Henri IV avait cependant continué l'œuvre de ses prédécesseurs ; en dehors des monuments dont il poursuivit la continuation, il posa en 1604 la première pierre de la place Royale de Paris. Bâtie sur un plan uniforme, cette place fut continuée et terminée sous Louis XIII, qui donna son nom à ce genre d'architecture.

L'ardoise aux reflets bleuâtres couvre des combles très-élevés ; la brique rouge est encadrée dans de larges assises en pierre ; les arcades, lourdes et basses, les croisées nues et froides d'aspect, l'ornementation presque absente, donnent à l'ensemble des constructions un aspect sobre et robuste en même temps que triste et sévère.

Ce mélange de matériaux de couleurs différentes venait peut-être de l'Italie, où l'architecture de tous les temps a associé les



Fig. 164. — Faïence fine d'Oiron. — Coupe dite d'Henri II.

marbres de différentes couleurs ; mais le mode de construction est, pour le surplus, affranchi de l'influence italienne et de l'imitation de l'antique, et son principal mérite fut de

permettre aux architectes des dispositions intérieures mieux comprises, et une première entente du confort intérieur dont on commençait seulement à apprécier l'utilité.

De l'œuvre de Richelieu il ne reste en architecture, que la reconstruction des vieux bâtiments de la Sorbonne, dont il éleva la chapelle où l'on voit son mausolée, et l'œu-

vre toute personnelle du palais Cardinal.

Mazarin se borna à restaurer et à agrandir, pour son usage particulier, un hôtel qui est devenu la grande Bibliothèque nationale, et que nous prendrons comme type monumental du style Louis XIII (fig. 165); il en fit à l'intérieur une habitation royale, où il avait accumulé les richesses d'un véritable musée :

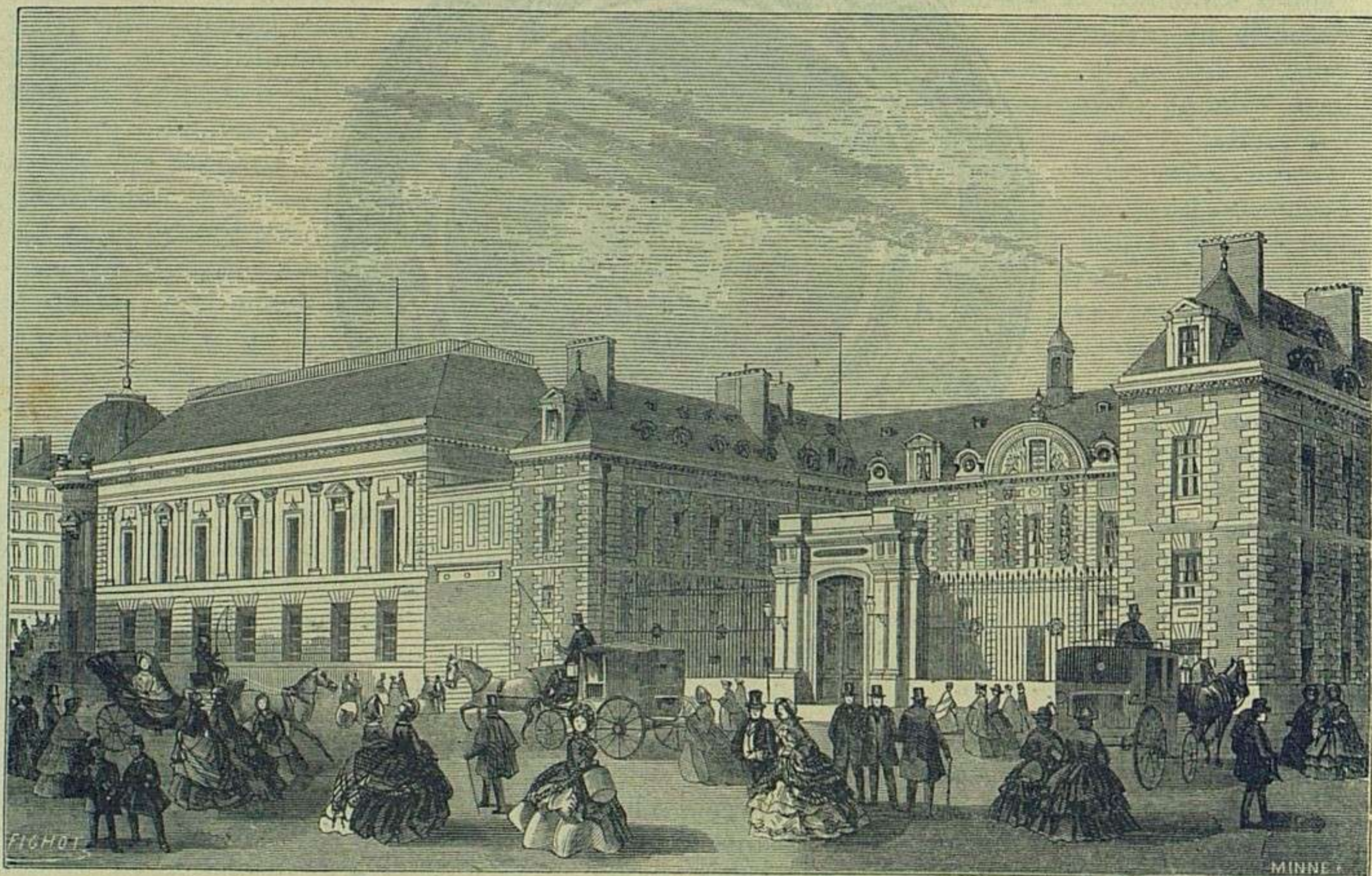


Fig. 165. — Style Louis XIII. — Bibliothèque nationale (Paris).

400 bustes et statues antiques en marbre ou bronze, 500 tableaux de 120 peintres différents et une bibliothèque de 40,000 volumes, avec ces beaux meubles d'une décoration sévère, qu'on copie encore aujourd'hui et dont nous présentons figure 166 un magnifique spécimen.

Ce goût pour les objets d'art est un des meilleurs héritages des expéditions d'Italie. Déjà un siècle auparavant, Charles VIII avait fait charrier de Naples à Amboise 87,000 livres pesant « de tapisseries, peintures, pierres de marbres, de porphyre et autres meubles. » Le connétable de Montmorency entretenait à Rome un agent chargé d'acheter pour son compte, et de lui expédier, les plus belles œuvres d'art qu'il pourrait trouver; c'est à lui que nous devons *les Prisonniers*, de Michel-Ange, que le musée du Louvre montre avec orgueil; mais c'est surtout de l'époque de Mazarin que date l'amour des collections et la manie du bric-à-brac qui nous possède aujourd'hui; la noblesse suivait les exemples venus de haut, et achetait à grands frais les ouvrages en orfèvrerie, les tables et les buffets

en beaux bois sculptés, les magnifiques mosaïques où l'Italie était alors sans rivale, les meubles d'écaïlle et d'ébène, et les petits ouvrages que déjà on faisait venir de Chine et du Japon.

On en raillait au-dessous d'eux : les Français, dit un conteur du temps, auraient méprisé ces idoles; mais le pompeux cardinal (Mazarin) les a rendues chères, en leur faisant bailler de l'or pour avoir de la pierre taillée.

Ce que ces railleurs d'alors ne comprenaient pas assez, c'est que ces pierres taillées valaient plus que de l'or; à son éternel honneur, le seizième siècle, qui a su le comprendre, s'efforça de les imiter et parvint à les égaler, quelquefois même à les surpasser dans ses chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture et de décoration monumentale.

183. **Pl. 31.** — Le premier modèle représente un fragment de panneau décoratif du seizième siècle; nous avons montré comment ce genre d'ornementation diffère de celui de la période ogivale, et nous nous bornerons à faire remarquer ici que le dessin, représentation d'une plante imaginaire d'où s'échappent

des arabesques, se compose de deux parties symétriques qui ne diffèrent l'une de l'autre que par les traits de force et les ombres. On

remarquera, d'ailleurs, que ces ombres assez simplement accusées ne se composent que de quelques traits, sous quelques-uns desquels a

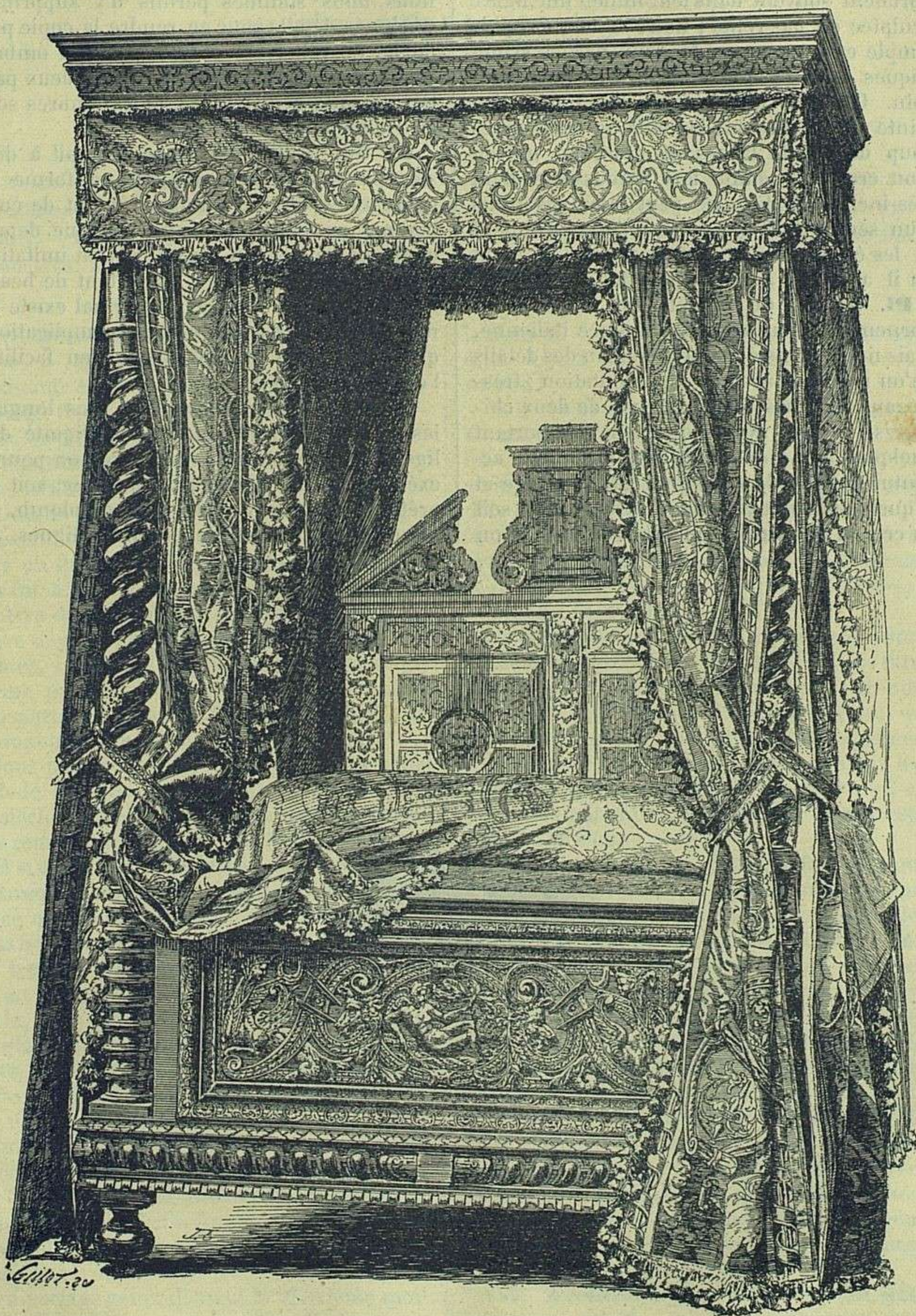


Fig. 165. — Mobilier style Louis XIII (extrait de l'histoire du mobilier par A. Jacquemart).

été, au préalable, étendue une ombre plate au crayon.

**Pl. 32.** — C'est une arabesque ayant une

certaine analogie avec l'ornementation gréco-romaine, mais avec plus de mouvement et de vie. Dans la partie supérieure, un oiseau bec-

quette une fleur qui se détache de la tige.

**Pl. 33.** — Le dessin représente un de ces cartouches dont l'ornementation de la Renaissance a fourni tant de charmants modèles ; ils portaient souvent dans leur milieu une figure sculptée en bas-relief ; notre figure est plus simple et se compose de deux parties symétriques dont l'esquisse doit être faite avec soin. L'ombre est formée d'une première teinte fort légère sur laquelle on trace après coup des traits larges et gras, au moyen d'un crayon à pointe fort émoussée et tenu très-incliné. L'élève ne peut faire ces traits d'un seul jet ; il les repasse successivement et les élargit lentement jusqu'au moment où il a obtenu à peu près l'effet du modèle.

**Pl. 34.** — Ce modèle est emprunté à l'ornementation de la Renaissance italienne, mais nous avons évité la profusion des détails qu'on reproche à cette ornementation ; très-élégant de lignes, il se compose de deux chimères posées symétriquement et portant quelques arabesques ; le tout fortement accentué, grâce à de vigoureux traits de force et à quelques ombres, pourra être exécuté soit au crayon de mine de plomb, soit au crayon

noir, sur un papier blanc ou légèrement teinté, à la convenance du maître ou de l'élève.

**Pl. 35. Aiguère** — Le modèle est extrait du recueil de *l'art pour tous* ; mais nous nous sommes permis d'y supprimer quelques détails pour en rendre la copie plus facile. Le relief est obtenu par des ombres unies. L'esquisse est composée de deux parties presque symétriques, et les ombres sont très-faiblement accentuées.

**Pl. 36.** — C'est un large fauteuil à dossier presque droit, aux pieds en forme de colonnettes torsées, à recouvrement de cuir, comme on en a beaucoup fabriqué depuis quelques années, en souvenir et en imitation du style Louis XIII qui a laissé tant de beaux modèles d'ameublement ; l'original existe au musée de Cluny avec quelques complications que nous avons éliminées pour en faciliter l'exécution à l'élève.

L'esquisse en est la partie la plus longue, les torsades variant suivant l'obliquité des lignes et les effets de perspective ; on pourra exécuter la copie soit au crayon noir, soit de préférence au crayon de mine de plomb, en raison de la finesse de certaines lignes.





## CHAPITRE XVII

## ÉPOQUE DE LOUIS XIV.

Décadence de la Renaissance française. — Caractère général du style Louis XIV. — Architecture religieuse du dix-septième siècle. Dôme des Invalides. — Colonnade du Louvre. — Versailles. Trianon. Marly. — Ornementation du style Louis XIV. — Mobilier. — Orfèvrerie. — Tapisseries. Les Gobelins. Aubusson. Beauvais. — Tissus décoratifs. — Costumes.

184. **Décadence de la Renaissance française.** — Le seizième siècle vit se former, s'épanouir et décroître le style charmant de la vraie Renaissance française. Le dix-septième siècle accuse une décadence véritable au point de vue de l'architecture et de son ornementation. « Jusqu'alors, dit M. Viollet-Le-Duc, la Renaissance est un fleuve rapide et fécondant, varié dans son cours, roulant dans un lit, tantôt large et tantôt resserré, attirant à lui toutes les sources, intéressant à suivre dans ses détours ; sous Louis XIV, ce fleuve devient un immense lac aux eaux dormantes, infécond, aux reflets uniformes, qui étonne par sa grandeur, mais qui ne nous transporte nulle part et fatigue le regard, par la monotonie de son aspect. »

Nous passerons plus rapidement sur cette période moderne, parce que l'art pendant les siècles suivants, et malgré quelques œuvres remarquables, a, en somme, peu innové, qu'il n'a pas mis en lumière une forme architectonique nouvelle, ainsi qu'il était advenu en Grèce quatre siècles avant notre ère, à Rome dans les monuments d'utilité publique et dans ses temples d'ordonnance corinthienne, enfin au moyen âge du onzième au quinzième siècle. La Renaissance elle-même, bien qu'elle eût remonté aux sources de l'antiquité, avait porté son esprit novateur dans les formes qu'elle empruntait au passé, elle ne fit pas une copie proprement dite, et par l'association de ses idées propres aux éléments dont elle s'inspira, elle créa en quelque sorte une forme neuve d'architecture et d'ornementation qui la distingue franchement de toutes les époques qui l'avaient précédée comme de celles qui la suivront.

On partage généralement la deuxième moitié du dix-septième siècle et le dix-huitième en trois périodes qui prennent le nom du monarque qui a gouverné la France, et qui, soit par lui-même, soit par les artistes qui l'entouraient, a imprimé à l'art une direction particulière. Ces périodes sont connues sous

le nom de style Louis XIV, style Louis XV, style Louis XVI. Nous allons les examiner.

185. **Caractère général du style Louis XIV.** — A partir de la deuxième moitié du dix-septième siècle, la Renaissance a abdiqué son indépendance ; elle a perdu son originalité native, sa capricieuse liberté et la fantaisie de la jeunesse ; elle devient grave, sérieuse et quelque peu pesante, par amour de la méthode et de la régularité que prisait avant tout le monarque.

Le dix-septième siècle a été appelé pompeusement le siècle de Louis XIV, et ce titre semble assez justifié par le cortège de grands noms qui l'accompagnent dans l'histoire, et aussi parce que le monarque sut imprimer un cachet de grandeur et d'unité à toutes les illustrations qui gravitèrent autour de lui, et qui ajoutaient ainsi à la gloire du pays, c'est-à-dire à la sienne propre.

Nous ne pouvons parler ici que fort succinctement des travaux qui appartiennent à son règne, le Val-de-Grâce et sa coupole élégante, la chapelle des Invalides, dont le dôme est considéré comme un chef-d'œuvre, sinon de force, au moins de grâce, les arcs de triomphe qui reçurent le nom de porte Saint-Denis et porte Saint-Martin, la place Vendôme et celle des Victoires conçues et bâties sur un plan monumental, parce qu'elles étaient destinées à être décorées de deux statues équestres du grand roi ; enfin la continuation du Louvre et le palais de Versailles. C'est sur les constructions religieuses, et ces deux derniers monuments que nous nous arrêterons pour examiner les tendances artistiques de ce long règne.

186. **Architecture religieuse au dix-septième siècle.** — La Renaissance n'avait guère construit d'églises. L'architecture religieuse ne se décida que fort tardivement à se servir de cette forme nouvelle. Parmi les constructions de cette nature élevées au dix-septième siècle, la plupart employèrent

encore le style ogival. La célèbre église de Brou date de cette époque. En 1520, on construisait à Paris l'église Saint-Merry, puis Saint-Étienne du Mont, et on pourrait en

citer en France un grand nombre d'autres. Cependant en 1532, le prévôt de Paris posait la première pierre d'une église, Saint-Eustache, qui ne fut terminée qu'en 1641, où l'architecte

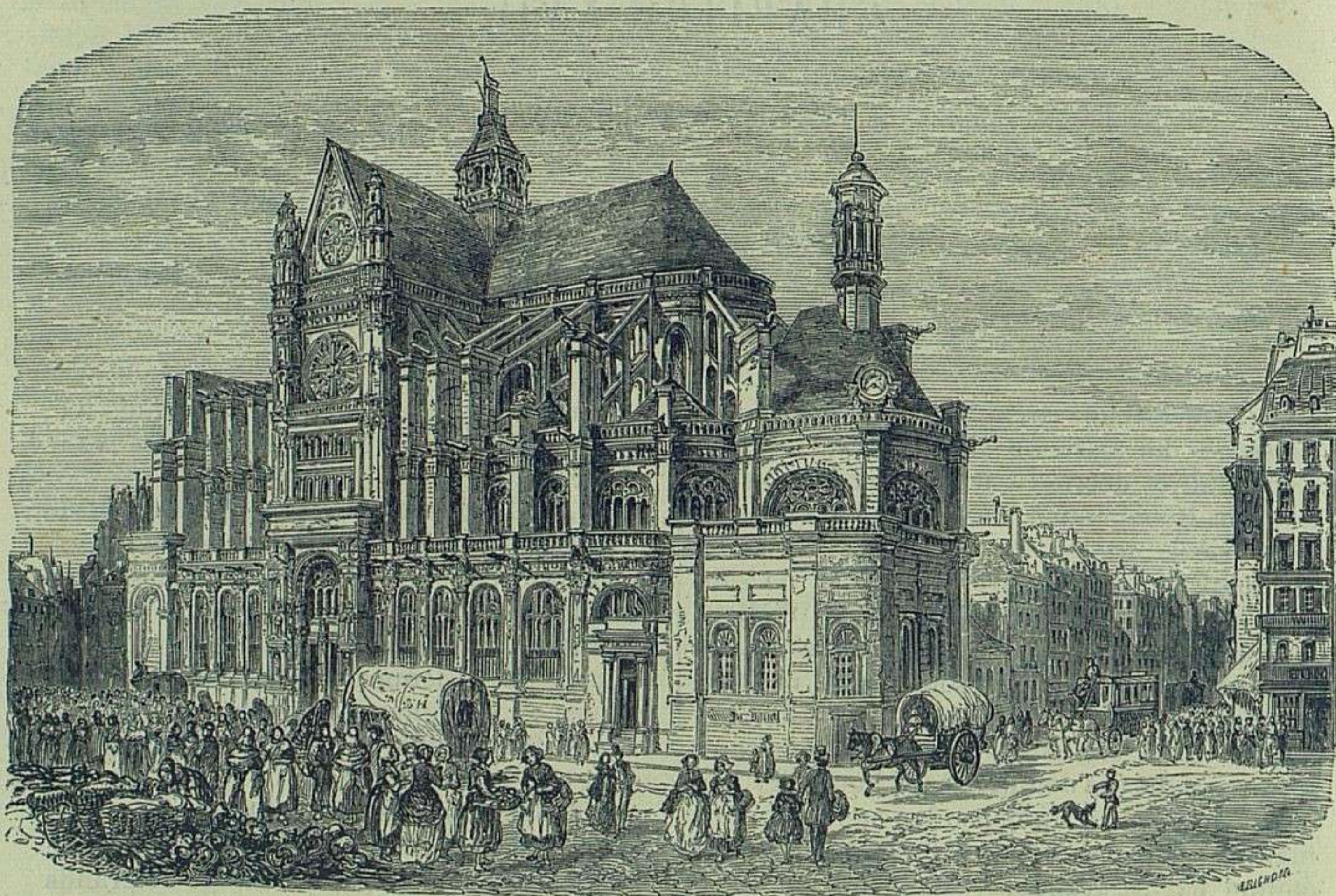


Fig. 167. — Saint-Eustache (Paris) xvii<sup>e</sup> siècle.

essaya de prouver que l'art nouveau pouvait, lui aussi, se prêter à une architecture reli-

est presque aussi grand que Notre-Dame, et les dispositions du plan sont conformes, à peu de chose près, à celles des églises gothiques, pendant que les éléments décoratifs étaient empruntés à la Renaissance; cette production éclectique n'eut ni la gravité austère des cathédrales du moyen âge, ni l'élégance des monuments civils élevés pendant le seizième siècle (fig. 167).

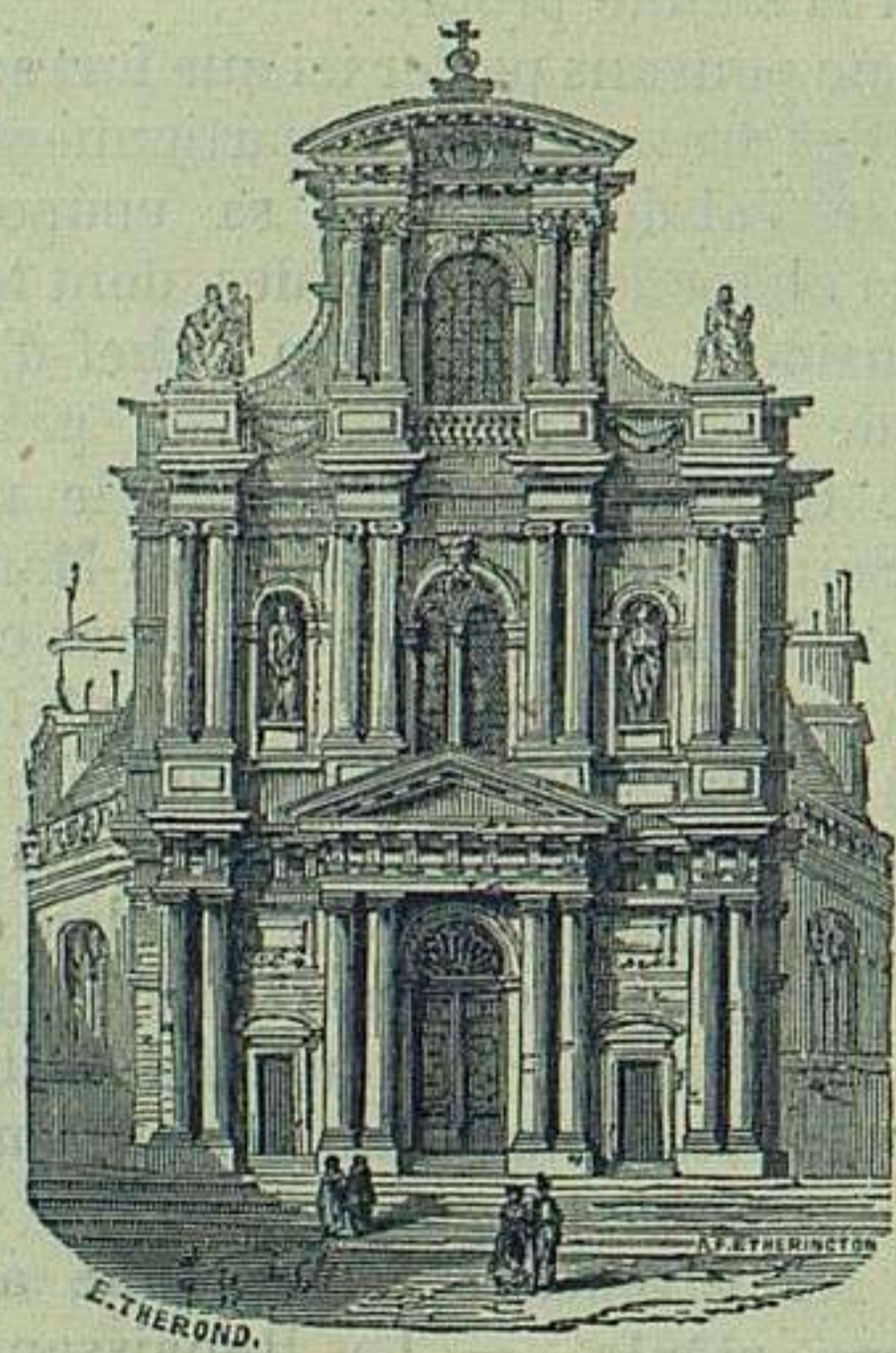


Fig. 168. — Portail de Saint-Gervais.

gieuse, et il n'aboutit en fin de compte qu'à une tentative infructueuse; Saint-Eustache

L'épreuve n'avait pas été heureuse; après une lutte assez longue, le style ogival dut céder la place, et malheureusement il ne le fit que dans la deuxième moitié du seizième siècle, alors que la Renaissance française laissait déjà entrevoir des germes de décadence; les artistes, qui allèrent en Italie, s'inspirèrent bien des œuvres religieuses de Brunelleschi, de Bramante et de Michel-Ange; mais l'influence qu'elles exercèrent fut enchaîné et affaibli par les règles grammaticales que Vignole et Palladio avaient érigées en dogmes. Le clergé avait, de son côté, réagi contre le mouvement artistique de la Renaissance, et ses efforts donnèrent naissance à une forme particulière qu'on appliqua à la construction des églises et qui porte le nom de *Style des Jésuites*. C'est l'association de la construction

à coupole, ou même d'une construction quelconque, à des façades plaquées dans lesquelles un ou deux ordres de colonnes superposées correspondent à la grande nef et aux bas-côtés de l'église ; au-dessus s'élève un nouvel ordre de colonnes qui ne s'applique plus qu'à

la grande nef et la différence de largeur est rachetée par des consoles renversées qui font l'office de contreforts. Le portail de Saint-Gervais plaqué contre une église gothique fut une première adaptation du système, et, malgré l'enthousiasme qu'il excita

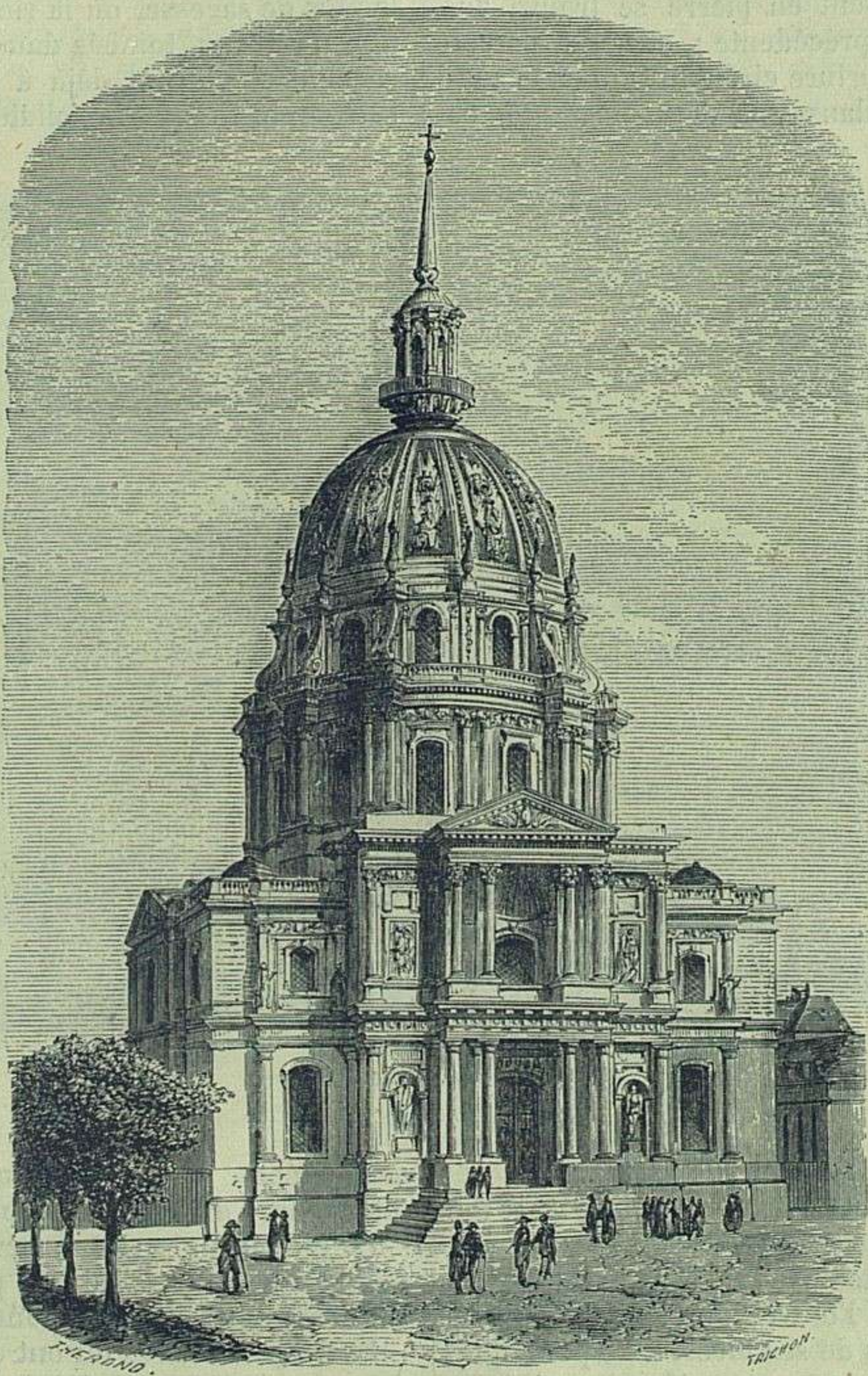


Fig. 169. — Le dôme des Invalides.

à cette époque, il faut convenir que ce n'était pas une idée bien heureuse que celle d'appliquer une semblable façade à un édifice du moyen-âge ; mais l'art religieux avait perdu la notion de la beauté et de l'harmonie ; il ne la retrouvera plus (fig. 168).

Après le portail de Saint-Gervais, on édifia un assez grand nombre de façades dans le même style ; le type fut uniforme et ne différa en réalité que par des détails secondaires et le plus ou moins de grandeur dans les dimensions.

187. **Le dôme des Invalides.** — L'église

des Invalides forme un carré parfait dans lequel se dessine une croix grecque. Les angles du carré sont occupés par quatre chapelles circulaires couvertes de petits dômes. Le dôme proprement dit est un octogone formé de quatre grands côtés et quatre petits. L'ordonnance générale est dorique et corinthienne, et la coupole domine toute la construction ; mais cette coupole offre une particularité ; elle n'est pas formée d'une seule calotte sphérique, mais de trois ; la première est une voûte en charpente surmontée d'une élégante lanterne terminée par un pe-

tit clocher très-aigu (fig. 169) ; au-dessous de cette première voûte s'en trouve une seconde en pierre sur laquelle le peintre Lafosse a représenté *saint Louis entrant dans la gloire des bienheureux*, et toute cette vaste composition est éclairée par des jours percés dans l'attique du dôme. Enfin une troisième coupole également en pierre se trouve au-dessous de la précédente ; elle est percée d'une large ouverture circulaire ; mais le surplus est jetée dans une demi-obscurité, ce

qui fait paraître plus lumineuse la surface de la deuxième coupole et la fresque qui la décore.

Le dôme des Invalides est le plus bel ouvrage de François Mansart célèbre architecte qui mourut en 1666 : « C'est, dit M. L. Chateau, celui où il a mis le plus d'élégance et le plus de sagesse, où la richesse de décoration n'est pas tombée dans un excès qu'on rencontre souvent déjà à cette époque, où la légèreté s'unit à la solidité, et dont l'aspect

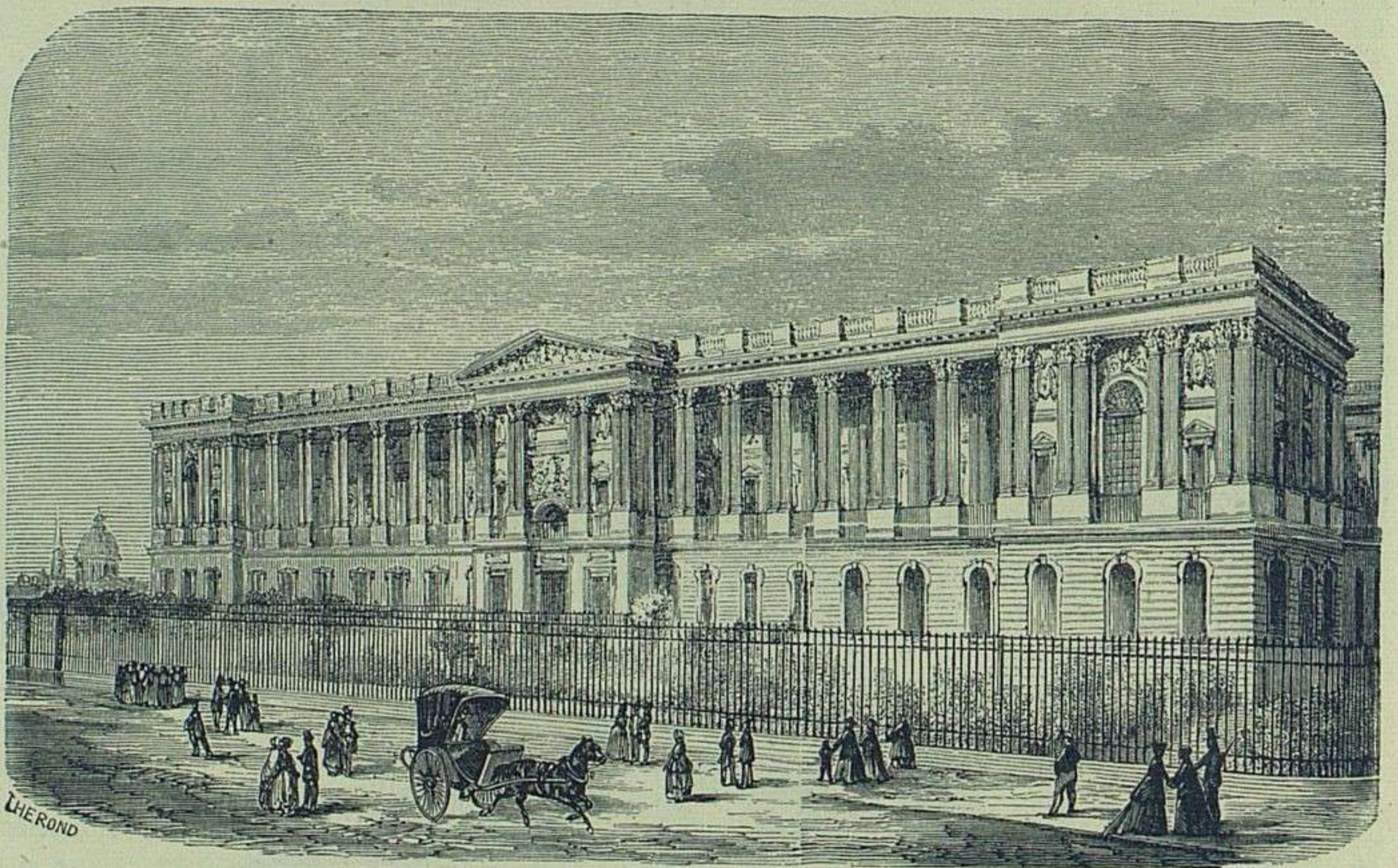


Fig. 170. — Colonnade du Louvre.

enfin excite ce sentiment admiratif, caractère de la grande architecture. »

**188. La colonnade du Louvre.** — Jusque là tous les architectes qui s'étaient succédé avaient respecté l'œuvre de Pierre Lescot et s'étaient inspirés de ses idées, à tel point que les agrandissements successifs ne semblent être en quelque sorte que l'exécution du plan primitif.

Toute la partie monumentale et décorative du palais du Louvre avait été réservée, comme nous l'avons vu, pour l'intérieur. L'apparence extérieure manquait ainsi de magnificence ; on mit la façade au concours, et ce fut un médecin de profession, Claude Perrault, architecte amateur, qui l'emporta ; c'était le frère de ce littérateur tant dénigré par Boileau, auquel nous devons les contes si connus et que le bon La Fontaine aimait tant. La colonnade, disons-le, est d'un effet grandiose, grâce aux longues lignes architecturales, à la richesse de ses colonnes

accouplées, à la grandeur des masses ; elle souleva un enthousiasme universel.

Le monarque en fut émerveillé, et les contemporains après lui la proclamèrent la huitième merveille du monde. (fig. 170).

Des juges éclairés lui ont cependant trouvé de graves défauts, qui trahissent chez le constructeur une certaine inexpérience dans l'art de la construction, en même temps qu'un mépris trop complet des convenances de la destination.

Si imposante qu'en soit l'ordonnance corinthienne, on remarque qu'elle tranche absolument avec le style du palais contre lequel on adossait cette splendide façade ; qu'elle se raccorde si peu avec les étages et les dispositions intérieures que l'architecte improvisé dut renoncer à ouvrir des fenêtres sous la colonnade, par impossibilité de les raccorder avec celles qui existaient du côté opposé.

En outre, pour obtenir la liaison compo

sant la plate-bande soutenue par les colonnes, on avait employé de fortes armatures en fer qui, en s'oxydant, désunirent les joints et forcèrent à des réparations importantes.

Le soubassement est d'ailleurs froid et nu, et si l'effet a été voulu par l'architecte, il a l'inconvénient de trancher trop violemment avec la richesse de la décoration supérieure.

Nous n'avons fait ici que résumer l'appréciation de critiques autorisés ; mais alors

cette critique était encore à naître, et la colonnade du Louvre resta comme un modèle que les architectes imitèrent à l'envi, témoin les monuments élevés sur la place Louis XV (actuellement place de la Concorde), la Monnaie de Paris, et même, dans une certaine mesure et bien longtemps après, le palais de la Bourse de Paris, avec l'église de la Madeleine. Les façades extérieures semblaient alors être considérées comme de grandes enveloppes dans lesquelles on pouvait enfermer

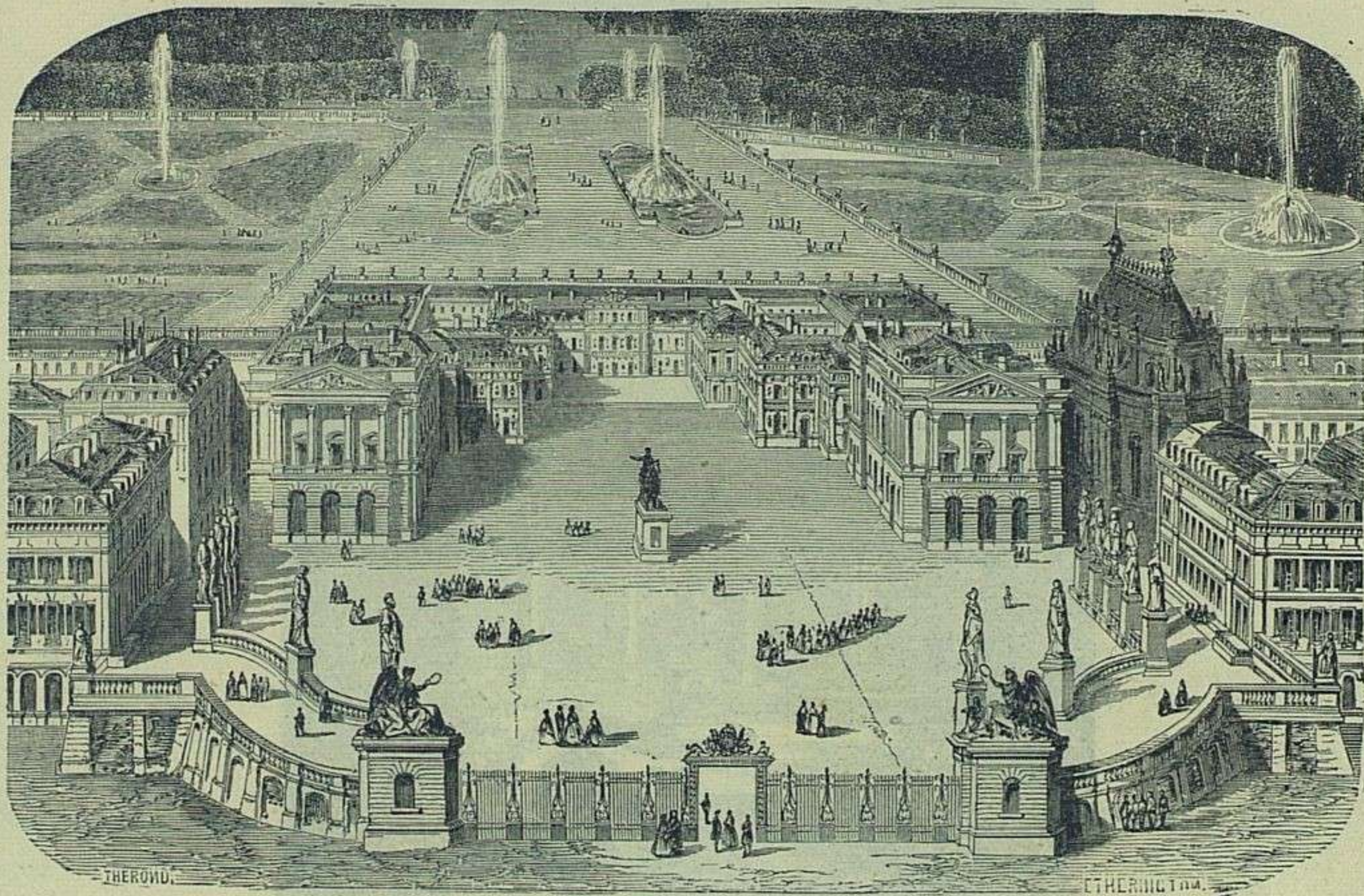


Fig. 171. — Château de Versailles, vue prise de l'avenue de Paris.

plus ou moins bien tel ou tel édifice, pourvu que la physionomie générale en fût pompeuse et solennelle.

C'est dans cet ordre d'idées que Perrault construisit encore l'Observatoire, bâtiment uni, triste et froid, où il se préoccupa si peu des conditions nécessaires, qu'on fut forcé après coup de reconstruire à côté le véritable observatoire.

**189. Le palais de Versailles, Trianon-Marly.** — Jules Hardouin, qui prit le nom de son oncle François Mansart, l'architecte du dôme des Invalides, fut chargé par Colbert de la construction du château de Versailles. C'était un talent sobre, froid et régulier, qui réussit à produire sur un sol ingrat un bâtiment d'une magnificence intérieure inconnue jusqu'alors, mais dont l'extérieur manque absolument d'originalité, d'inspiration et d'élégance.

Vu du jardin, c'est le triomphe de la symé-

trie monotone ; vu du côté opposé, c'est un entassement de bâtiments de formes et de grandeur irrégulières (fig. 171) où se perd le chétif château de Louis XIII, respecté par Louis XIV, « espèce de sanctuaire où repose la majesté royale. »

On doit reconnaître, pour être juste, que du côté de la cour l'architecte a été gêné par la nécessité de conserver l'ancien château et que, du côté du jardin, la hauteur des bâtiments existants l'a empêché de donner à la façade la hauteur que comportait son étendue considérable. Dans cette dernière partie, la seule où Mansart put se livrer réellement à son inspiration, la construction se compose d'un immense soubassement de 415 mètres de long partagé entre un corps de bâtiment central et deux longues ailes ; au-dessus de ce soubassement, un premier étage richement décoré de colonnes, est surmonté d'un second étage formant attique ; malgré la re-

cherche des détails et le talent réel de l'architecte, cette œuvre n'apporta aucun élément nouveau à l'architecture française; ce fut, comme nous le verrons jusqu'à nos jours, le style antique plus ou moins habillé à la manière de la colonnade du Louvre.

N'étaient la splendide terrasse, les magnifiques jardins, les eaux jaillissantes et cette

majestueuse décoration (intérieure où se complaisait le grand roi fig. 172), il est probable que le palais de Versailles où s'engloutirent tant de millions eût fait moins parler de lui, et l'on comprend dans une certaine mesure la mauvaise humeur de ce grand seigneur mécontent, Saint-Simon, dont nous citerons quelques réflexions.



Fig. 172. — Décoration des jardins de Versailles. — La colonnade.

« Versailles, dit-il, le plus ingrat de tous les lieux, sans vue, sans bois, sans eau, sans terre, parce que tout y est sable mouvant ou marécage.... La violence qui y a été faite partout à la nature repousse et dégoûte malgré soi. L'abondance des eaux forcées et ramassées de toutes parts les rend vertes, épaisses, bourbeuses...; leurs effets sont incomparables, mais de ce tout il résulte qu'on admire et qu'on fuit. Du côté de la cour, l'étrangle suffoque, et ces vastes ailes s'enfuient sans tenir à rien; du côté des jardins, on jouit de la beauté du tout ensemble; mais on croit voir un palais qui a été brûlé, où le dernier étage et les toits manquent encore. La chapelle, qui l'écrase, parce que Mansart voulut entraîner le roi à élever le tout d'un étage, a de partout la représentation d'un triste catafalque.... On ne finirait point sur les défauts

monstrueux d'un palais si immense et si immensément cher. »

Louis XIV vint habiter Versailles en 1672; mais en 1676, fatigué lui-même de la fastidieuse étiquette qu'il avait imposée, il faisait construire à deux kilomètres du château la résidence de Trianon; il voulait y vivre d'une manière plus intime; mais les architectes et artistes décorateurs y introduisirent la même magnificence théâtrale; il se fatigua de Trianon comme il l'avait fait de Versailles, et se persuada qu'il voulait de la solitude. Au fond d'un étroit vallon entouré de collines et de marécages, et près d'un misérable village du nom de Marly, Mansart construisit pour lui un ermitage qui peut, à lui seul, donner la mesure de l'adulation contemporaine; c'était, pour le roi Soleil, un pavillon de pierre et de marbre entouré de douze

moindres pavillons rappelant les demeures célestes traversées par l'astre du jour; et, chaque matin, les hôtes privilégiés en sortaient successivement au passage du roi, pour grossir son cortège et ajouter ainsi à la majesté de la divinité du lieu. C'était ainsi que le monarque entendait la retraite et la solitude.

Grâce aux eaux jaillissantes, aux jardins

dessinés par Lenôtre, aux œuvres d'art répandues partout (fig. 173), aux somptueuses décorations des salles de réception et des appartements privés, Versailles, Trianon, Marly devinrent des résidences princières sans rivales qui furent à l'étranger prises pour modèles des palais construits pour les souverains.

Il convient peut-être de rappeler les colla-



Fig. 173. — Décoration des jardins de Versailles. — Vase du bassin de Neptune. — L'eau. — Vase Borghèse.

borateurs de Mansart, le peintre Lebrun, l'organisateur des fêtes de la cour, talent réel, mais pompeux, de cette pompe un peu théâtrale qui passait alors pour de la grandeur; il fut pendant le long règne de Louis XIV l'arbitre des beaux-arts et le souverain dispensateur des largesses royales; avec lui, les peintres Philippe de Champagne, Jouvenet, Van der Meulen, les sculpteurs Girardon, Coysevox, les deux Coustou.

L'art n'était pas cependant réfugié tout entier à la cour du grand roi; loin de lui, quelques maîtres, non les moins grands, ne surent ou ne voulurent pas courber leur génie sous les exigences du goût qui dominait exclusivement, et préférèrent aux honneurs et à la fortune l'indépendance et la dignité. Lesueur, le Raphaël français, vivait ignoré, enrichissant de ses œuvres les églises et les couvents, et mourait pauvre et dégoûté de la vie dans un cloître de chartreux; Nicolas Poussin, Claude Gelée, dit Le Lorrain, les deux plus grands noms peut-être de l'école française, quittaient la France pour se soustraire aux tracasseries des envieux et allaient

résider à Rome qu'ils dotèrent de chefs-d'œuvre; P. Puget, le décorateur des galères royales, le puissant statuaire, venait à Versailles avec son fameux Milon de Crotone que l'on croirait retrouvé de l'antique; mais il retournerait bientôt après à Marseille, sa ville natale, après avoir reçu pour récompense une maigre somme qui couvrait à peine la valeur du morceau de marbre.

**190. Ornementation du style Louis XIV.** — Ce que nous venons de dire suffit sans doute à faire comprendre les ornements qui dominèrent à cette époque.

Toutes les décorations brillèrent par le luxe des matériaux, mais non par la pureté du goût et l'originalité féconde qui avaient caractérisé l'époque précédente. On prodigua à l'excès les dorures, le bronze, les marbres précieux de toutes nuances et de toute provenance; l'ornementation fut puissante; car les artistes ne manquaient ni de verve ni d'imagination. On en peut juger par ce détail de plafond de la galerie d'Apollon, au palais du Louvre, dont la décoration est tout entière l'œuvre de Lebrun (fig. 174); mais ils eurent le

tort de copier et d'imiter plutôt que de s'inspirer seulement de l'antiquité, et de ne choisir dans ses modèles, qu'ils connaissent d'ailleurs imparfaitement, que les détails qui semblaient accuser surtout la pompe et la magnificence. On en vint à n'estimer que ce qui était excessif en ornementation; de là ces colonnes multipliées à l'infini, chargées de tambours et d'ornements de toute sorte qu'on trouva le moyen de dénaturer encore en les

tordant en spirale, ces moulures exagérées, le sursautement inutile des corniches et les frontons brisés qui ne répondent à aucune idée rationnelle. Un fronton suffisait aux anciens; les architectes du dix-septième siècle, non contents de les briser, en intercalent deux, quelquefois trois l'un dans l'autre.

Quant au détail des ornements, les éléments de la Renaissance subsistent encore; mais on choisit de préférence ceux qui peu-

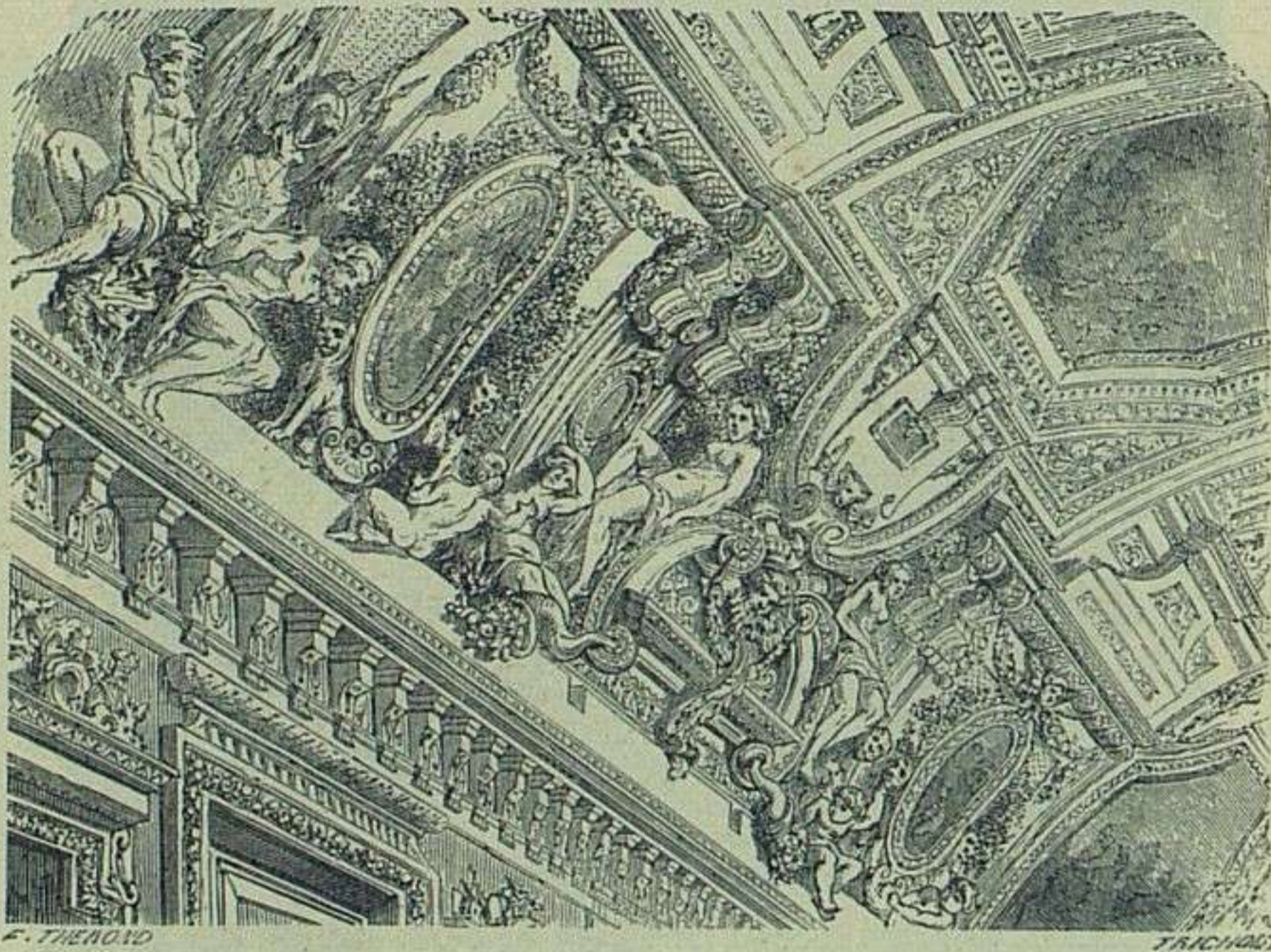


Fig. 174. — Ornementation du temps de Louis XIV. — Détail du plafond de la galerie d'Apollon (Louvre).

vent flatter le goût du souverain : les victoires, les trophées d'armes, les symboles des peuples vaincus, les volutes, les arabesques plus lourdes et plus chargées de figures et de détails qu'on ne l'eût imaginé 50 ans plus tôt (fig. 175).

C'est encore la Renaissance comme l'entendaient alors les Italiens, c'est-à-dire l'imitation de Rome ancienne, imitation habilement ordonnée, pleine d'unité, de grandeur un peu emphatique, avec une froideur et une régularité monotone, qui provoquent une certaine admiration, mais qui conduisent aussi à la fatigue et à l'ennui.

191. **Mobilier.** — Pendant toute la durée du moyen âge, et même pendant la renaissance, tous les meubles de luxe étaient en bois sculpté, noyer, chêne, quelquefois ébène, les plus luxueux, incrustés d'ivoire; mais la forme en était d'une beauté sévère et les plus somptueux ne brillaient que par la richesse et la perfection des sculptures ou des marqueteries d'ivoire dont furent ornés quelques meubles d'ébène. On ne connaissait pas encore l'ébénisterie en bois plaqué, et c'est au dix-septième siècle que nous devons ce progrès, si toutefois on peut l'appeler ainsi. A partir de cette époque on commença à employer des matériaux plus variés; on

teignit les bois indigènes, on fabriqua des meubles en bois peint ou doré; on imita la mosaïque des anciens avec des marqueteries en bois venus de contrées lointaines; le bois de rose brillant dans ses tons, mais limité quant à l'étendue de ses pièces, fut découpé en petits damiers, en losange, assemblé en parallélogrammes; on le releva de filets de bois de citronnier dont la couleur tranchait avec celle du bois de rose; on associa les bois de rose, de violette et d'amarante au moyen de teintures naturelles ou artificielles; ce genre de décoration prit une extension considérable sous les règnes suivants.

Un artiste de grand talent, ébéniste de son état, André-Charles Boule, imagina de construire des meubles en ébène en ménageant de larges surfaces qui furent couvertes d'applications d'écaïlle découpées d'abord, puis exactement incrustées d'ornements à la mode, arabesques, rinceaux, emblèmes, en cuivre et en étain posés nus ou relevés de ciselures; chacune de ces grandes surfaces était ensuite entourée d'encadrements en bronze doré, ou décorée de reliefs également en bronze doré, qui accusaient les corniches, les entablements, les encoignures.

On fabriqua aussi pour garnir les appartements du palais de Versailles et des autres



demeures royales ou princières, de grandes armoires (fig. 176), des consoles qu'on plaçait entre les fenêtres, des tables, des bureaux, des cartoniers, des bibliothèques, et jusqu'aux petits meubles de la vie intime, coffrets, écritaires, garnitures de bureaux, pendules, etc.

Nous avons à parler maintenant de deux industries d'art qui prirent un grand développement au dix-septième siècle, nous voulons

parler de l'orfèvrerie et des tapisseries historiques.

192. **Orfèvrerie.** — Pendant tout le moyen âge, l'orfèvrerie avait été presque exclusivement religieuse, comme l'architecture et la sculpture ; elle était devenue laïque avec la Renaissance, et si elle fabriquait encore çà et là des châsses, des reliquaires, de riches garnitures d'autels, comme celle que Richelieu offrit à son royal maître, et qui était tout en



F. g. 175. — Arabesques et rinceaux du temps de Louis XIV.

or, garnie de neuf mille diamants, elle s'appliqua plus spécialement pendant tout le règne de Louis XIV à des œuvres profanes, et contribua puissamment avec quelques arts industriels tels que la tapisserie dont nous parlerons tout à l'heure, à la décoration intérieure des palais, des châteaux, des hôtels, et même des demeures de la bourgeoisie.

Avec Louis XIV, amateur passionné de la pompe et du faste, l'industrie de l'orfèvrerie devait prendre, et elle prit un magnifique développement. Tout enfant, il jouait avec une armée de jolis fantassins et cavaliers en argent massif, ciselés par un orfèvre appelé Merlin que le monarque logea plus tard au Louvre.

Plus tard, un autre orfèvre, Balin, fabriquait en or émaillé sa première épée et son premier hausse-col ; c'était un artiste encore pénétré des idées de la Renaissance ; aussi ses œuvres sont-elles encore pures de forme et indépendantes de la direction fastueuse imprimée par Lebrun.

Les autres artistes surent mieux s'y conformer, et la décoration par l'orfèvrerie prit

ce caractère d'unité et de grandeur pompeuse dont nous avons parlé. Les meubles en bois sculpté délicatement et doré (voir la planche spéciale, n° 38) furent enrichis d'ornements en bronze ou en argent ciselé ; on modifia les meubles anciens et on en créa de nouveaux : « c'étaient, dit un auteur du temps, des torchères ou de grands guéridons de huit à neuf pieds de hauteur, de grands vases pour mettre des orangers et de grands brancards pour les porter où on aurait voulu, des cuvettes, des chandeliers, des miroirs, tous ouvrages dont la magnificence, l'élégance et le bon goût étaient peut-être une des choses du monde qui donnaient une plus juste idée de la grandeur du prince qui les avait fait faire. »

C'étaient encore de luxueuses vaisselles en or, des bassins pour toute espèce d'usage, des nefs et cadenas, comme on les appelait alors, c'est-à-dire des vases fermés en métal précieux, destinés à contenir les ustensiles de table à l'usage du prince, de magnifiques toilettes pour les princesses<sup>1</sup> ; puis des buires,

1. On sait qu'une toilette se composait d'une in-

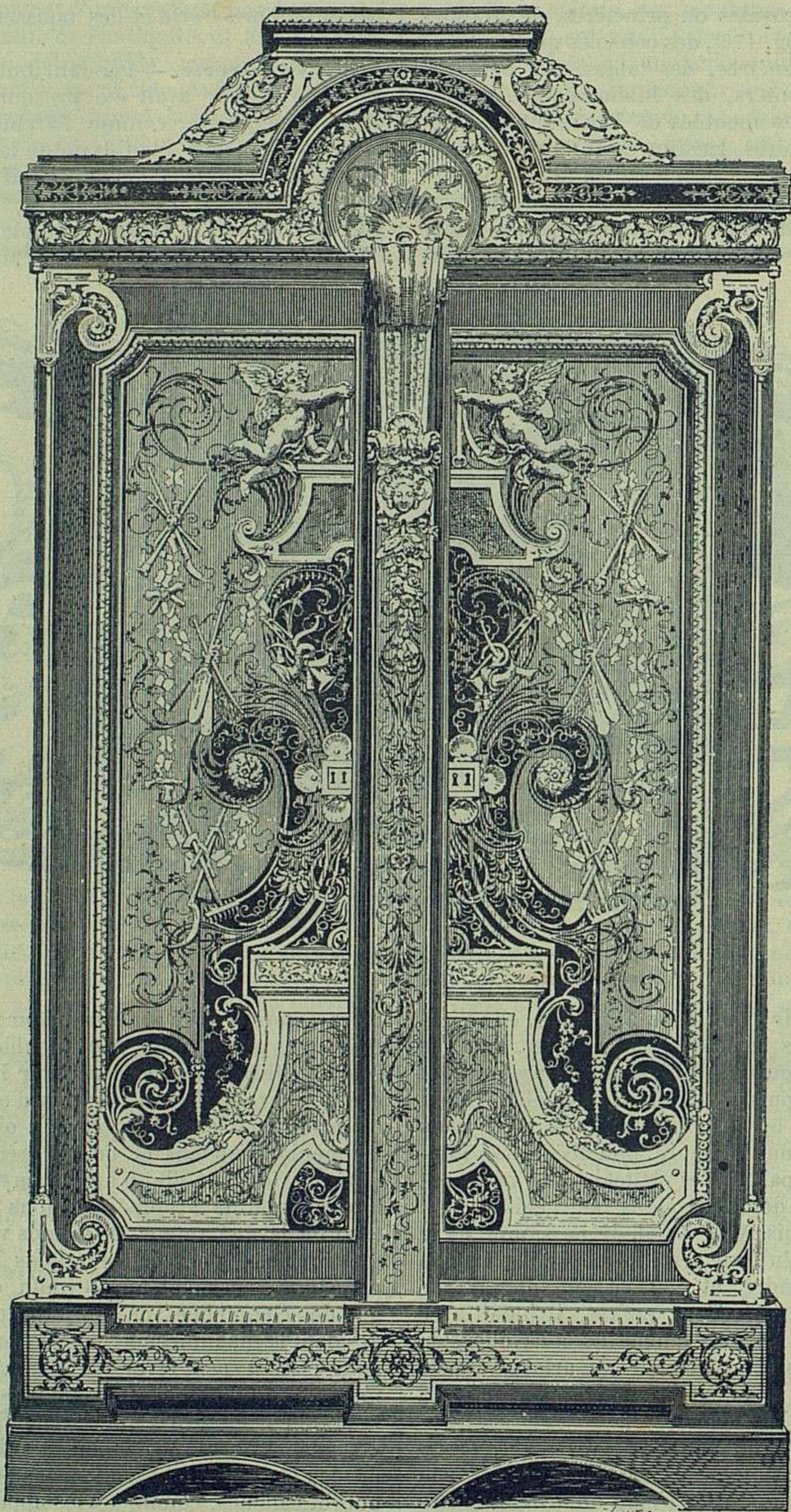


Fig. 176. — Armoire en élène avec marqueterie de Boule. — Mobilier de la couronne. (Extrait de l'Histoire du mobilier, par A. Jacquemart.)

finité de menus objets : cuvette, pot à eau, miroir, gobelet, flacons, boîte à poudre, à pâtes, à mouches, couteau à enlever la poudre, nef à mettre les

racines pour les dents, gantières, flambeaux, coffre à bijoux, c'est-à-dire un ensemble de 30 à 40 pièces différentes. (Lasteyrie, *Merveilles de l'orfèvrerie*).

chenets, garnitures de cheminée, girandoles, etc.

Et pendant que le roi se livrait à cette magnificence sans précédent, la nation, qui en payait les frais, s'appauvriait de plus en plus ; mais, les nobles et les courtisans suivant naturellement l'exemple tombé de si haut, le roi, dans un édit somptuaire du 26 avril 1672, déclarait qu'il était navré des profusions d'or et d'argent faites par les particuliers, lesquels absorbaient la meilleure partie de leur patrimoine, et il faisait défense à tous orfèvres *autres que ceux du roi*, de fabriquer aucune pièce d'argenterie de table du poids de plus de 12 marcs.

Chose triste à dire, de ces œuvres magnifiques, il ne reste rien ; la guerre et la détresse publique emportèrent tout. Quand les finances furent à sec, que les impôts furent absorbés d'avance et que les guerres eurent épuisé le pays, ruiné les provinces et mis la vieille monarchie à deux doigts de sa perte, le grand roi eut le courage du sacrifice, et, donnant l'exemple du désintéressement, fit porter à la Monnaie toute sa belle argenterie et fondre jusqu'aux filigranes, jusqu'à la toilette de Madame la dauphine.

La fonte emporta tout ce qui ne voulut ou ne put pas se cacher, et ce grand sacrifice que le roi sut ordonner, sinon avec intelligence, au moins avec dignité, ne rapporta que trois millions au trésor, somme bien maigre en vérité pour les besoins qu'il devait couvrir et les richesses artistiques qui furent englouties.

**193. Tapisseries. Les Gobelins. Aubusson. Beauvais.** — Une autre industrie, celle des belles tapisseries, dut un merveilleux développement au luxe excessif qui s'introduisit à cette époque à la cour et chez les grands.

Jusqu'au seizième siècle, la France avait tiré les tapis de tentures ou d'ameublement de l'Orient d'abord, des Flandres ensuite, pays où les ouvriers avaient acquis une grande supériorité pour reproduire au métier de grands sujets d'allégorie, de religion, d'histoire ou de verdure (paysage).

Dans le pays marchois, quelques fabriques s'étaient établies, et la légende du pays faisait même remonter à l'invasion des Sarrasins les premiers essais qui se faisaient alors et que, pour ce motif, ou peut-être parce qu'ils venaient originairement d'Orient, on appelait œuvres sarrasines ; malheureusement les ouvriers et les patrons, faute d'artistes ou de dessinateurs, en étaient réduits à prendre pour modèles des estampes plus ou moins bien faites auxquelles ils adaptaient des couleurs de fantaisie.

A Beauvais aussi s'étaient établies d'autres fabriques imitées de celles des Flandres ; cette

fabrication avait été encouragée par Henri IV, qui avait créé la Savonnerie avec une colonie d'ouvriers flamands.

L'industrie tout entière dut sa réorganisation à Colbert, qui la préserva de la concurrence étrangère par des édits protecteurs, et qui installa une véritable école d'arts industriels à la manufacture des Gobelins, qui subsiste encore.

Sous le règne de François I<sup>er</sup>, deux ouvriers,

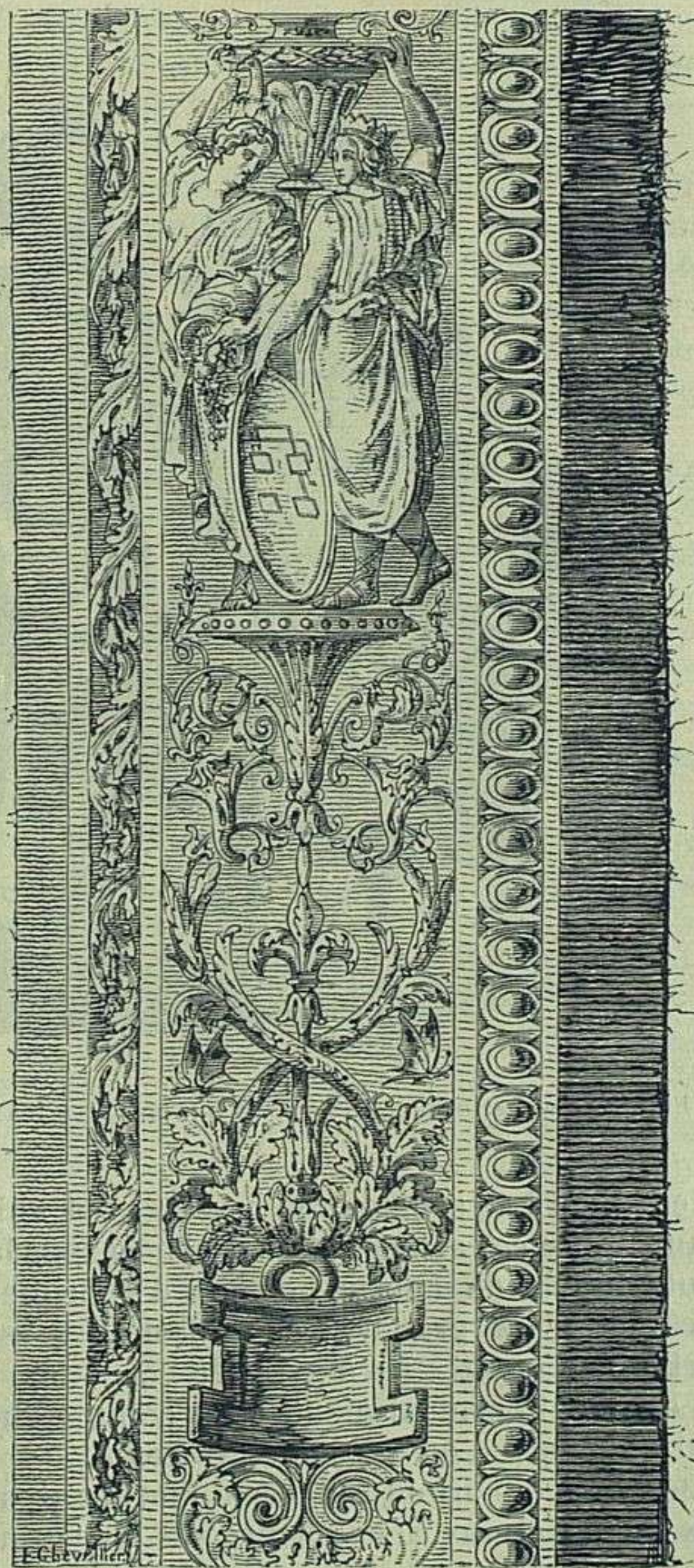


Fig. 177. — Bordure de la tapisserie du siège de Beauvais.

les frères Gobelin, avaient fondé sur les bords de la Bièvre une teinturerie de laine. A cette époque la France tirait toutes ses laines teintes de Venise, et l'entreprise fut jugée si téméraire que les voisins l'avaient appelée la folie Gobelin. On vit bientôt cependant les pauvres ouvriers réaliser de beaux bénéfices, et, comme ils faisaient mystère de leurs procédés, les contemporains les accusaient

d'avoir fait un pacte avec le diable ; on assure qu'ils avaient trouvé la teinture écarlate.

A cette teinturerie fut annexée, en 1630, une colonie d'ouvriers flamands, et c'est ainsi que fut créé cet établissement célèbre, dont les tapis sans pareils rivalisent avec les peintures les plus finies et se payent au poids de l'or. Une tenture de quatorze pièces, parmi lesquelles le siège de Douai, dont nous reproduisons la bordure (fig. 177), représentait l'histoire du roi ; une autre formée de quatre

tentures, rappelait celle d'Alexandre, ce Louis XIV des temps anciens ; elle ne coûta d'ailleurs que 78,000 livres, qui en vaudraient trois fois autant aujourd'hui.

Ajoutons que la manufacture des Gobelins était devenue une véritable école des beaux-arts appliqués à l'industrie. Près de trois cents ouvriers tapissiers y travaillaient sous la direction de cinquante peintres et dessinateurs qui représentaient toutes les branches de l'art : histoire et architecture, ports et ma-



Fig. 178. — Personnages de qualité à la mode en 1664 ; dames de la cour en 1668, d'après des gravures du temps.

rines, fleurs et ornements, paysages et animaux ; tous ces artistes étaient placés sous la haute tutelle de Lebrun, chargé d'imprimer le caractère de grandeur et de faste qui est particulier à toutes les œuvres de l'époque.

Les Gobelins ne faisaient, alors comme aujourd'hui, qu'« ouvrages de princes ».

Beauvais et surtout Aubusson fournissaient aux nobles et aux riches bourgeois les tentures nécessaires aux châteaux et hôtels construits à cette époque. Dès la vingtième année du roi, la cour était devenue un pays enchanté où se succédaient sans relâche les carrousels, les chasses, les divertissements, les bals et les mascarades. Cela alla bien pendant quelque temps : mais bientôt le roi trouva que le luxe des toilettes dépassait toute mesure et, par une série d'édits somptuaires, il proscrivit galons, dentelles, brocarts, tissus et garnitures d'or et de soie pour tous ceux qui n'obtinrent pas une autorisation spéciale.

Un certain Langlée, fils d'une femme de chambre de la reine-mère, donnait alors le ton à la cour, et la cour le donnait à la ville. C'était cependant, comme on disait alors, un homme de peu ; mais il paraît qu'il ne manquait pas de goût ; il était de toutes les fêtes : le roi l'écoutait, la noblesse suivait avec affectation l'exemple du roi : « M. de Langlée, écrit madame de Sévigné, a donné à madame de Montespan une robe d'or sur or, rebrodée d'or, rebordée d'or, et par-dessus un or frisé rebroché d'un or mêlé avec un certain or qui fait la plus divine étoffe qui eût jamais été imaginée. Ce sont les fées qui ont fait cet ouvrage en secret ; âme vivante n'en avait connaissance. »

Quant au détail des costumes, c'est Molière qui se charge de nous le décrire dans l'amusant dialogue de Pierrot et Charlotte du *Don Juan* : « Tiens, Charlotte, dit Pierrot, ils ont des cheveux qui ne tiennent point à leur tête, et ils boutent ça après tout, comme un gros

bonnet de filasse. Ils ont des chemises qui ont des manches, où j'entrerions tout brandis, toi et moi. En lieu d'hauts-de-chausses, ils portent une garde-robe aussi large que d'ici à Pâques (fig. 178); en lieu de pourpoint, de petites brassières qui ne leur viennent pas jusqu'au brichet, et au lieu de rabat, un grand mouchoir de cou à réseau avec quatre grosses houppes qui leur pendent sur l'estomac. Ils ont itou d'autres petits rabats au bout des bras, et de grands entonnnoirs de passement aux jambes, et parmi tout ça tant de rubans, tant de rubans que c'est une vraie pitié. N'y a pas jusqu'aux souliers qui n'en soient tout farcis depuis un bout jusqu'à l'autre, et ils sont faits d'une façon que je me romprais le cou avec. »

Ce costume efféminé ne s'applique pas seulement aux gens de cour; il avait été plus avant, et on le retrouve à cette époque dans la bourgeoisie enrichie, et jusque dans les habillements du haut clergé qui allait dans les réunions profanes avec des habits courts, formés de belles étoffes noires toutes couvertes de broderies ou de dentelles, des bas de soie couleur de feu, et des jarrettières de tissus d'or.

La fin du règne de Louis XIV ne ressemble guère à cette brillante période où trois générations avaient adoré la puissance et la grandeur du monarque; le peuple était réduit à la plus effrayante misère, manquant de paille pour se coucher, parce que les gens de guerre ou du fisc avaient tout dévoré; les grands, fatigués de leur inutilité et d'une vie passée dans les antichambres de Versailles, se lassaient d'une cour qui ne respirait plus que la tristesse et l'ennui. Le roi faisait pénitence des scandales de sa jeunesse, par la révocation de l'édit de Nantes, qui faisait passer à l'étranger la population la plus industrielle, puisque les emplois publics lui étaient interdits. Les métiers de soieries de Tours tombaient de 8000 à 1200, ceux de Lyon, de 12,000 à 4,600: autant en advenait à Aubusson et à Beauvais, dont les ouvriers allaient coloniser les sables du Brandebourg, établir à Berlin des fabriques de tapis qui subsistent encore, pendant que le roi de Prusse recrutait pour sa garde 600 gentils-hommes français et les autres religionnaires échappés à la persécution.

Près d'un siècle après, les armées de la République trouvaient sur les bords du Rhin un village allemand dont les habitants por-

taient presque tous des noms français et parlaient encore le patois de la Marche. C'étaient des réfugiés d'Aubusson, transformés en ennemis de la mère-patrie.

Louis XIV mourut, mais les mémoires contemporains constatent que la nouvelle de sa mort fut accueillie par une joie immodérée. « Paris, dit Saint-Simon, las d'une dépendance qui avait tout assujetti, respira dans l'espoir de quelque liberté et dans la joie de voir finir l'autorité de tant de gens qui en abusaient; pour nos ministres et les intendants de provinces, les financiers et tout ce qu'on peut appeler la canaille, ceux-là sentirent toute l'étendue de leur perte. »

194. **Pl. 37.** — Le modèle est un motif emprunté à une frise de plafond avec des ornements imités de la feuille d'acanthé; l'esquisse est formée de deux parties symétriques; l'ombre légère est composée tantôt d'une teinte unie avec des hachures superposées, tantôt de simples hachures.

**Pl. 38.** — Nous avons dessiné comme deuxième modèle du style de l'époque un de ces meubles luxueux en bois sculpté et doré qui furent alors fort à la mode et qu'on imite encore aujourd'hui; sur la table est posé un vase dessiné par Daniel Marot, architecte qui a laissé un recueil estimé de modèles de l'ornementation dans la deuxième moitié du dix-septième siècle.

Il peut être exécuté au crayon noir ou au crayon de mine de plomb. Ce dernier cependant sera adopté de préférence, parce qu'il se prêtera mieux aux détails qui sont un peu fins pour le crayon noir.

**Pl. 39.** C'est un cartouche de la même époque; un mascarone occupe le milieu de l'ornement, et des guirlandes de feuilles entrelacées sortent du centre des rouleaux des angles supérieurs pour s'accrocher plus bas à deux autres rouleaux qui se terminent sous le menton de cette tête de fantaisie.

Les ombres en sont dessinées largement; ici nous recommandons plus spécialement l'emploi du crayon noir à pointe fortement émoussée; l'élève s'efforcera d'imiter le mode de crayonnage adopté, qui a pour but d'obtenir les effets par le moindre travail possible; les traits larges et gras se font aussi rapidement, quand on en a pris l'habitude, que les traits maigres et fins dont le nombre, à surface couverte égale, est nécessairement plus considérable.



## CHAPITRE XVIII

ÉPOQUE DE LOUIS XV ET DE LOUIS XVI. — XIX<sup>e</sup> SIÈCLE.

Caractère de l'ornementation du style Louis XV. — Mobilier. Parure. — Architecture au dix-huitième siècle. — Ornementation du style Louis XVI. — Mobilier. Porcelaines. Parure. — Tendances de l'art au dix-neuvième siècle.

195. **Caractère général de l'ornementation du style Louis XV.** — Le règne de Louis XIV avait été trop long de moitié ; la France en avait assez de la pompe monotone, de la gravité dévote et hypocrite, et rompant brutalement avec son passé, la société tout entière sembla vouloir aspirer l'air à pleins poumons, et s'abandonner [avec passion à tous les transports d'un tempérament trop longtemps contenu.

Depuis si longtemps l'art s'était renfermé dans une grandeur majestueuse, que les artistes avaient des trésors de fantaisie à dépenser ; ils les prodiguèrent à l'envi ; la lassitude du passé donna naissance à ce style sans règle ni principe, mais élégant et raffiné, auquel on a attaché le nom de Louis XV. Ce qui caractérise l'ornementation de cette époque, c'est une réaction violente contre les idées du dix-septième siècle ; c'est l'horreur de la ligne droite et de la gravité austère, c'est la recherche des courbes gracieuses, une inspiration pleine d'esprit, légère, folâtre, souvent déréglée parce qu'elle n'était guidée par aucun principe, une imagination singulièrement féconde, et habile à se plier aux exigences d'une société corrompue, désireuse avant tout de jouissances nouvelles, et qui ne demandait aux arts qu'une seule chose, distraire, égayer et charmer les yeux sans fatiguer la tête et ennuyer l'esprit.

La forme est trop capricieuse, souvent tourmentée, comme il arrive à toutes les époques de décadence. La coquille y apparaît sous les aspects les plus divers ; elle se contourne de toutes les manières, et les artistes de l'époque en font un tel abus qu'il n'est guère de motif d'ornementation où elle ne soit représentée, simple, contournée, transformée de toute façon, mêlée à des arabesques, à des palmes élancées, à des guirlandes de fleurs. Sur les trumeaux gracieusement décorés, Watteau, Boucher ou Lancret, les peintres des salons et des boudoirs, peignaient des paysages de convention,

mais pleins de grâce et de fraîcheur. Je vous défie, disait Diderot, de trouver, dans toute une campagne, un seul brin d'herbe de ces paysages, et il parlait en critique compétent ; mais en revanche on y voyait Pierrot et Arlequin en habits pailletés, dansant avec Colombine sur une fougère de fantaisie ; des bergers poudrés et des bergères se jouant en costume de satin aux couleurs chatoyantes ; des enfants et des amours aux chairs blanches et roses, rebondies, un peu flasques, tout un monde enfin de comédie vivant au milieu d'un décor d'opéra, et créé par une pléiade d'artistes qui prodiguèrent à plaisir des œuvres certainement fausses en tant que vérité ou pureté de style, mais cependant charmantes, grâce à une imagination d'une incroyable fécondité (fig. 179).

Ce fut une débauche d'esprit et de talent, résultante naturelle du dérèglement des idées et de la dépravation des mœurs ; et cependant, au milieu de ce désordre apparent, règne une harmonie dans l'ensemble qui n'existe pas à toutes les époques de décadence.

Les artistes, dit M. Vaudoyer, « s'attachaient de préférence aux contours qu'ils croyaient les plus agréables à la vue et même au toucher ; dans les appartements, ils repoussaient avec raison les formes anguleuses ; ils avaient très-bien compris qu'à l'intérieur on ne saurait affecter les masses et les saillies qui sont le propre de la pierre et doivent être réservées pour le dehors. Sans doute, dans leurs décorations intérieures, tous les principes de l'art de bâtir et les règles du bon goût ne sont pas toujours respectés ; mais on doit y constater une véritable harmonie, les voussures du plafond, les lambris sculptés, les glaces, la menuiserie des portes et des panneaux, les meubles même sont bien les différentes parties d'un seul tout qui, à défaut de cette perfection si rare dans les œuvres d'art, ne laisse pas de produire un effet satisfaisant par l'unité du style. »

196. **Mobilier. Parure.** — L'ornementation du mobilier suivit tout naturellement la transformation qui s'était opérée dans les mœurs ; aux grands appartements d'apparat

ou de réception se sont substituées des pièces plus petites où l'on multiplie les meubles qui conviennent à cette société spirituelle qui réserve son luxe pour les fêtes intimes,



Fig. 179. — Bergerade d'après Boucher. (Gravure extraite de l'Histoire du mobilier de A. Jacquemart.)

le boudoir et la chambre à coucher. Pour des besoins nouveaux on crée des meubles inconnus : la commode, le secrétaire qui cache la correspondance galante, le chiffonnier pour les mille frijolités de la toilette fémi-

nine, les étagères, bonheurs du jour, tables à ouvrage, et tous ces meubles de repos, fauteuils, canapés, causeuses, auxquels la société voulait, un demi siècle avant, des formes plus solennelles ; ces formes se profilent en des

contours imprévus, les angles s'arrondissent ou se creusent, mais dévient toujours de la ligne droite que les artistes semblent avoir prise en horreur, parce qu'elle leur rappelle la monotone uniformité qui s'était appesantie sur toutes les productions durant près d'un siècle (fig. 180) ; nous en donnons pour

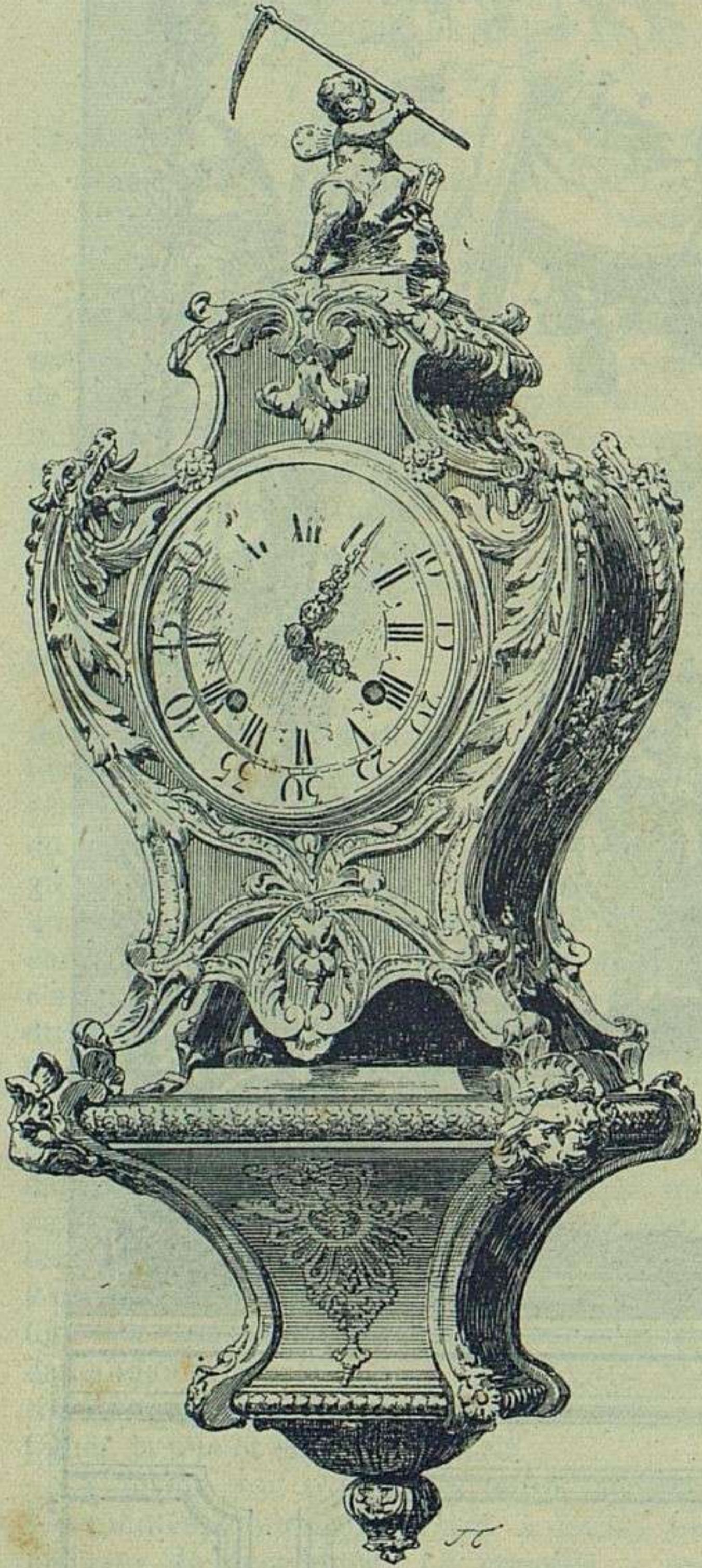


Fig. 180. — Pendule de l'époque de la Régence.

exemple un cartel ou pendule en bronze doré et ciselé sur fond d'écaïlle de l'époque de la Régence. Le bronze lui-même se replie dans des détours bizarres, souvent fantasques, toujours capricieux, et l'on semble ne demander à l'artiste rien autre chose que d'égayer les yeux en chassant la raison. Le bronze ne suffit bientôt plus à l'ornementation de l'ébénisterie, et on y ajouta les laques vernies de la

Chine et du Japon, les paysages impossibles, peints en or sur fond noir ; puis on mêla les incrustations de bois colorés, les marqueteries de fleurs en bois de violette, les peintures en bois blanc noirci au feu ou à l'acide qui leur donnait des teintes roussâtres, le tout associé à ces médaillons encadrés dans des coquilles fantastiques dont nous avons constaté plus haut l'usage immodéré.

L'orfèvrerie tombait en décroissance, parce que la royauté et avec elle la noblesse s'étaient considérablement appauvries ; nous en donnerons un spécimen caractéristique de l'ornementation de l'époque ; c'est un simple pot à eau en argent réhaussé d'or qui faisait partie de la toilette de la reine Marie Leczinska (fig. 181<sup>1</sup>) ; seuls les traitants, les financiers, les fermiers généraux s'enrichissaient au milieu de la détresse générale ; mais ils étaient impuissants à relever une industrie qui jusqu'alors ne s'était soutenue qu'au milieu d'une cour fastueuse, et les goûts de Louis XV le portaient d'un autre côté. Cependant, comme le petit monde, lui aussi, commençait à sentir le besoin de paraître, on vit se créer une industrie nouvelle, celle des *bijoutiers-faussetiers* qui fabriquèrent, une bijouterie toute spéciale en similor où l'on enchâssa des pierres fausses, de faux diamants en *strass* du nom de l'Allemand qui avait inventé cette contrefaçon de la nature.

Les costumes du temps sont trop connus pour qu'il soit utile d'entrer à cet égard dans de longs développements ; la mode d'ailleurs emprunte chaque jour à cette époque des ajustements nouveaux, et la figure 179 nous dispense à peu près d'explication ; la physionomie particulière à la parure, c'est une allure plus dégagée, en harmonie d'ailleurs avec le relâchement qui s'était produit dans les habitudes morales de la société. Les habillements furent moins lourds, plus chiffonnés, d'une élégance provocante ; on les garnit de petits nœuds de taffetas léger, de gaze bouffante ; on dessine des bouquets au milieu de longues bandes de couleur sur les étoffes dont se paraient les bergers galants peints sur les trumeaux des boudoirs.

On avait d'ailleurs renoncé faute d'argent aux étoffes d'or et d'argent, aux brocarts, aux galons qui furent gardés pour les livrées de grande maison, et pour les uniformes militaires dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

197. **Architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle. — Époque de Louis XV et Louis XVI. —** L'architecture ne tomba pas dans l'écueil où

1. Les figures 180 et 181 sont empruntées aux magnifiques illustrations de l'ouvrage de M. A. Jacquemart : *Histoire du mobilier*.



se laissa aller la décoration intérieure, et chose singulière, à l'exception des hôtels particuliers bâtis pour satisfaire aux habitudes et au goût des contemporains, les monuments de l'époque témoignent d'une tendance

bien caractérisée à obéir au culte de l'antiquité et au respect de la tradition.

L'ornementation ultra-fantaisiste qui appartient à la première moitié du dix-huitième siècle nous venait d'Italie, où un architecte,



Fig. 181. — Cuvette et pot à eau. — Style Louis XV.

Boromini, l'avait malheureusement mise en honneur. « C'est à lui, dit un de ses biographes, que l'on doit ces colonnes ventruës, torsés, entortillées, posées sur des monceaux de piédestaux, de socles, de plinthes, sans motif ; ces chapiteaux fantastiques, à volutes à rebours ; ces entablements bâtards, interrompus, ondulés, à saillies, à rectangles ; ces frontons déplacés, brisés, difformes, et même à cornes ; ces balustrades à contre-sens, à facettes, et prodiguées jusqu'aux frontons ; ces églises cintrées, sans caractère, à façades en forme de turbans ; ces ornements surabondants, à contre-sens, qui déparent tant d'édifices de ce siècle, et dont une foule d'églises et de palais offrent des exemples si multipliés. »

Oppenord, après avoir été son élève pendant huit ans, apporta en France ces idées extravagantes, et fut le père de ce genre *rocaille* et *rococo* dont nous parlions tout à l'heure et contre lequel réagirent bientôt, avec le goût et le bon sens français, quelques architectes nourris de fortes études et ayant

gardé le culte de l'antiquité ; seulement ils ne surent pas toujours approprier leurs œuvres au milieu qui leur était destiné.

C'est ainsi que Robert de Cotte exécutait la décoration du chœur de Notre-Dame de Paris, dont les riches et élégantes boiseries sculptées contrastent si violemment avec la gravité religieuse du monument (fig. 182), mais il continuait aussi la colonnade ionique du grand Trianon, œuvre charmante jetée comme un décor d'opéra au milieu des bosquets de Versailles.

Gabriel donnait le plan de cette splendide place Louis XV (actuellement place de la Concorde) et en commençait l'exécution en construisant, pour y loger les ambassadeurs, les deux beaux hôtels qui sont devenus le garde-meuble et le ministère de la marine. Les façades inspirées sans doute par le souvenir de la colonnade du Louvre, sont d'ordonnance corinthienne ; mais tandis que la colonnade du Louvre n'est qu'un placage qui n'a rien de commun avec le reste de l'édifice, toutes les parties des deux autres façades concourent à

un ensemble plein de grandeur harmonieuse et d'élégante richesse ; de dimension restreinte, cependant, ces deux constructions jumelles

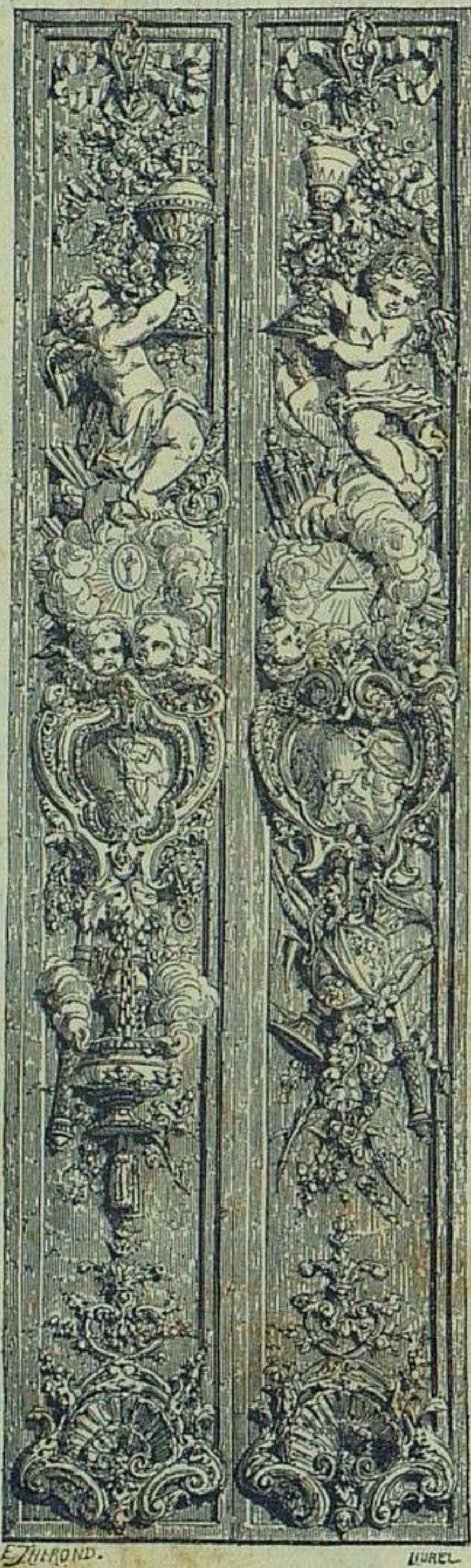


Fig. 182. — Ornementation religieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle. — Boiseries du chœur de Notre-Dame à Paris.

ont une beauté tranquille qui repose et charme les yeux.

Deux œuvres importantes à divers points de vue montrent combien les architectes sérieux essayaient alors de réagir contre le mauvais goût dont on abusait surtout alors dans les constructions particulières. L'une est due à un Florentin qu'on peut presque compter au nombre des artistes français ; car c'est en France qu'il acquit sa renommée, et laissa le plus grand nombre de ses œuvres, dont la quantité est considérable. Servandoni était architecte, dessinateur, paysagiste, décorateur fécond, et en même temps ordonnateur

des fêtes des cours de l'Europe. L'architecte a seul survécu, parce qu'il a laissé une œuvre grande malgré ses imperfections ; elle fut, on peut le dire, la seule tentative du siècle pour édifier une façade d'église conçue dans un ordre d'idées différent de celui qui avait subsisté pendant tout le cours du dix-septième siècle. Nous parlons du portail de Saint-Sulpice, à Paris ; il se compose de deux rangs de portiques, dorique et ionique, surmontés à leurs extrémités de deux tours élevées qui devaient porter des clochers auxquels on a renoncé pour ne pas compromettre la solidité de l'édifice. Le couronnement entre les tours comportait quatre statues colossales dont les soubassements seuls ont été exécutés. L'œuvre, même inachevée, excita un certain enthousiasme parmi les contemporains, grâce à la nouveauté de la conception, à la grandeur des lignes et à la sévérité des détails ; mais on lui reproche justement la lourdeur écrasante des masses, la froideur générale de l'aspect et le peu d'harmonie relative de la façade avec l'intérieur de l'édifice.

L'autre construction est due à Soufflot, qui conçut l'idée de construire en France un monument rival du Panthéon d'Agrippa ou de Saint-Pierre de Rome ; il est connu sans doute de la majeure partie de nos lecteurs, sous le nom de Panthéon, bien qu'il ait été construit pour une église sous l'invocation de sainte Geneviève, patronne de Paris (fig. 183).

C'est un monument puissamment conçu, fortement exécuté, bien qu'il ait des vices incontestables de construction, et que les attaques dont il fut l'objet aient hâté la mort de l'architecte, qui n'eut pas le courage de les supporter. Mais on peut difficilement en comprendre la destination religieuse, et il fait double emploi avec la vieille basilique de Saint-Germain des Prés, placée à quelques pas.

Au point de vue qui nous occupe, il n'a qu'un intérêt tout relatif, car l'ornementation en est presque bannie, et l'ensemble de l'édifice, français par la nationalité des constructions, est presque étranger par l'imitation trop complète des monuments que nous avons cités, et qui lui ont évidemment servi de modèle. Il importe de le rappeler cependant, parce qu'il montre à quel point, dès 1757, époque où Soufflot vit ses projets acceptés, le goût public s'était transformé.

L'hôtel des Monnaies, dont la construction commença en 1771 et fut terminée sous Louis XVI, est une réminiscence heureuse du style adopté pendant le règne de Louis XIV, mais l'ordre ionique donne à l'ensemble une élégante simplicité qui n'est pas dépourvue de charmes (fig. 184).

Disons enfin que, comme l'architecture à laquelle elle s'allie nécessairement, la sculpture française du dix-huitième siècle ne se

laissa jamais tomber dans les excès que nous avons signalés plus haut : il suffit pour le prouver de citer les noms de Girardon, de Coysevox et des frères Coustou, auxquels nous devons ces beaux groupes connus sous le nom de chevaux de Marly.

Le règne de Louis XVI ne fut pas assez long pour que l'architecture de l'époque, déjà transformée depuis le milieu du dix-huitième siècle, eût un caractère bien défini. On peut dire seulement que la réaction, commencée dès le milieu du dix-huitième siècle, ne fit que

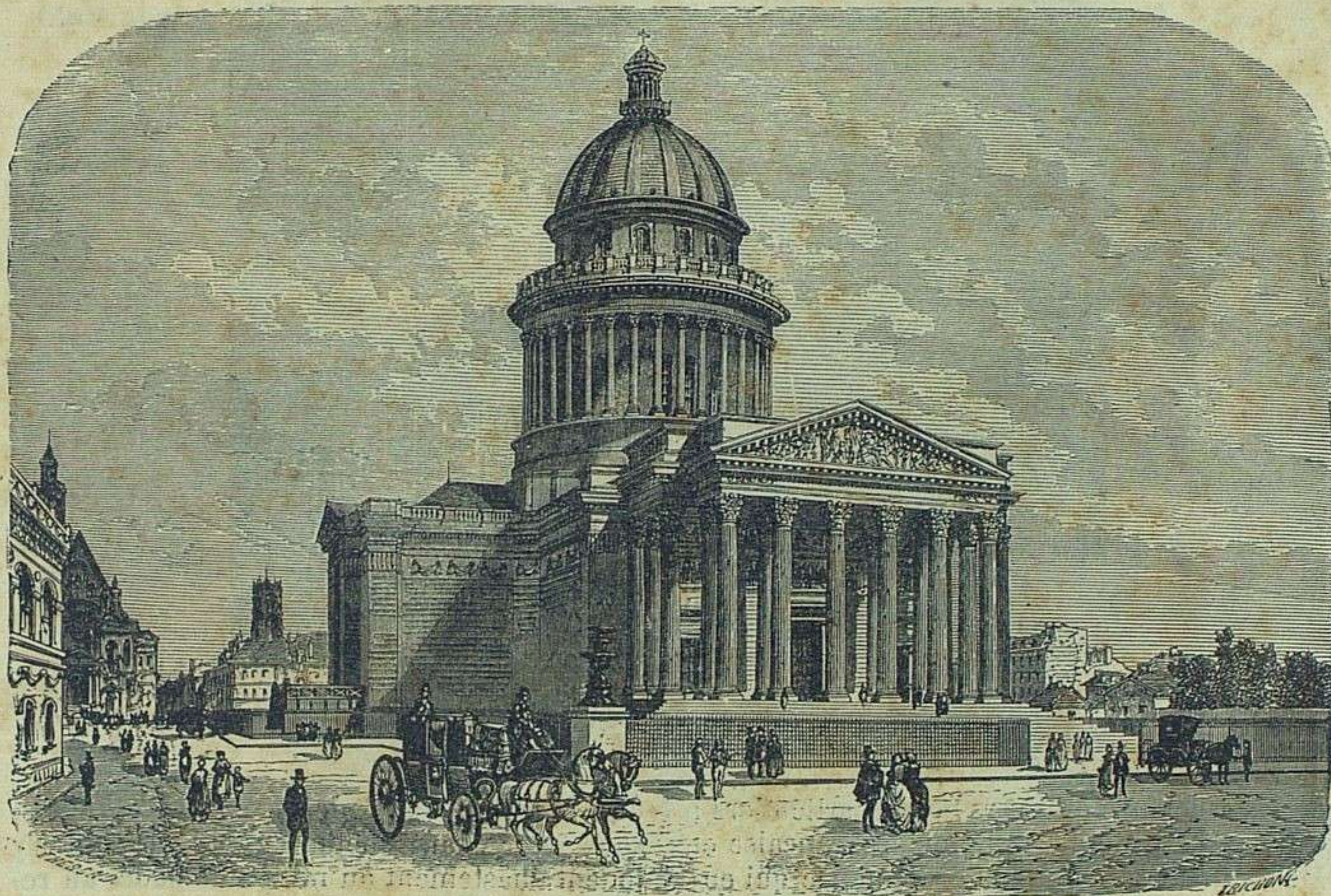


Fig. 183. — Architecture religieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle. — Le Panthéon à Paris.



Fig. 184. — L'architecture sur la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. — Hôtel des monnaies à Paris.

s'accentuer davantage, et nous devons une mention spéciale à un artiste éminent qui créa un chef-d'œuvre dans un genre où il n'avait guère eu de devanciers ; nous voulons parler de l'architecte Louis et du grand théâ-

tre de Bordeaux, dont nous reproduisons la façade (fig. 185).

C'est un péristyle d'ordre corinthien formé de douze colonnes surmontées d'un entablement portant une balustrade avec galerie et

statues. La salle est de forme elliptique et peut contenir, dit-on, quatre mille spectateurs. Le vestibule et l'escalier, d'ordre ionique, sont d'un aspect magistral; « rien ne manque à la riche et pure ordonnance de cette partie du monument; les chapiteaux

élégants, les niches ornées majestueusement, les caissons décorés avec luxe, les ornements distribués avec goût et sobriété, tout cet ensemble en un mot mérite l'admiration dont il est l'objet<sup>1</sup>. »

Louis construisit encore à Bordeaux l'hôtel

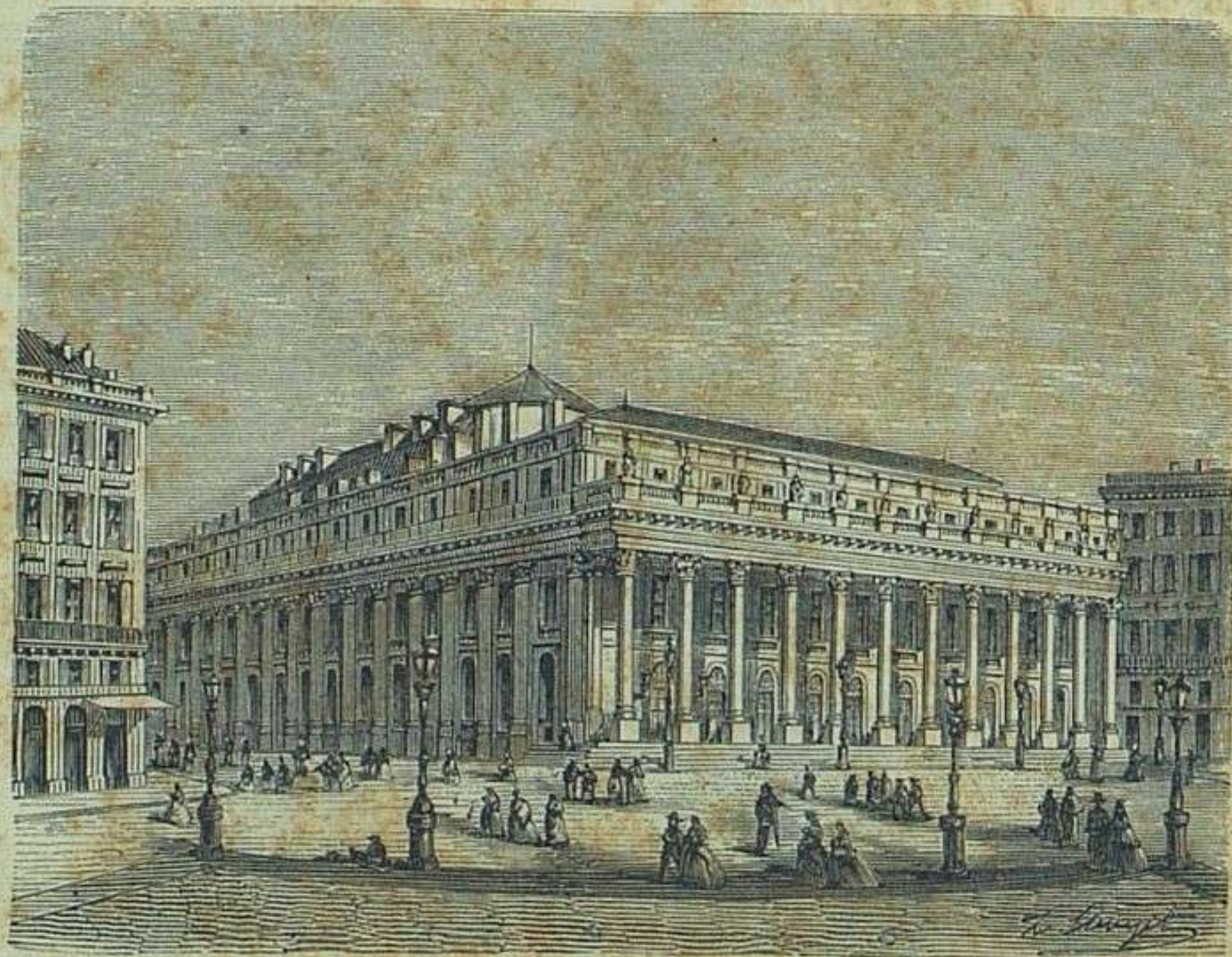


Fig. 185. — L'architecture sur la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. — Le grand théâtre de Bordeaux.

de la préfecture et divers hôtels particuliers; à Paris, la salle de la Comédie-Française et les bâtiments de grande ordonnance qui entourent le jardin du Palais-Royal; c'était un artiste d'une rare valeur, qui fut critiqué avec passion, poursuivi avec acharnement par des haines jalouses, et qui mourut pauvre et oublié dans un hospice dans les dernières années du dix-huitième siècle.

**198. Style Louis XVI. — Caractère général de l'ornementation.** — Mais si l'architecture se borne à suivre le mouvement de réaction que nous avons signalé plus haut, il n'en est pas de même de l'ornementation; on la distingue assez facilement, grâce aux formes, qui sont moins recherchées et tombent parfois dans la maigreur; les dessinateurs recherchent la décence dans la grâce, l'élégance dans la simplicité.

La rocaille et la coquille sont abandonnées; dans les hôtels, les fenêtres sont légèrement cintrées: les clefs de voûte sont ornées de consoles et de volutes enguirlandées de feuillages et de rubans.

A l'intérieur, les meubles aux contours tourmentés sont passés de mode, les faces s'aplanissent, les pieds se redressent, les formes générales sont grêles; on les orne de fines marqueteries représentant des grecques, des oiseaux, des emblèmes.

Dans la décoration des appartements, la même transformation s'est opérée; ce sont

des arabesques dont les courbes s'arrondissent en élégants détours; les amours s'y jouent chastement au milieu de fleurs au relief léger (voir pl. 42). A la place des amours effrontés et des nymphes court-vêtues de l'époque précédente, les artistes peignent de tendres bergers et de jolies bergères portant houlettes ornées de rubans de satin ou de soie.

C'est le triomphe de la nature, mais d'une nature toute de convention, telle qu'on la peut concevoir dans le fond d'un boudoir, ou sur la scène de l'Opéra-Comique. Il ne faut pas trop chercher querelle au système; car l'intention fut honnête et les motifs gracieux et pleins de charmes, quoique souvent d'une naïveté un peu cherchée: tambours, houlettes, pipeaux et instruments de musique ou d'agriculture s'entremêlent avec les paniers de fleurs et de fruits, les colombes, les carquois et les flèches, et tous les emblèmes de la vie qui veut être champêtre, le tout attaché gracieusement par cette rubanerie qui se déroulait en replis capricieux, et dont les artistes abusèrent alors, comme quelques années auparavant on avait abusé de la rocaille (voir pl. 44).

C'était le temps où l'architecte de la cour construisait ce charmant réduit qui s'appela le petit Trianon; on l'avait entouré de frais

1. Léon Château, *Histoire et caractère de l'architecture en France*.

jardins, au milieu desquels se cachaient le temple de l'Amour et les bergeries suisses, imitations enfantines où la reine aimait à se réfugier pour fuir la fastidieuse étiquette de Versailles.

199. **Mobilier. Porcelaines. Parure.** — Aussi comprend-on facilement que la mode contemporaine ait repoussé les riches meu-

bles en bois doré, les garnitures en marbres rares ou mosaïques coûteuses, les tables à dessus de porphyre, les vastes fauteuils, les canapés immenses; l'ébénisterie prend une nouvelle manière; elle s'ingénie à rechercher l'élégance des formes, et une grâce un peu maniérée, mais délicate; elle abandonne les bois précieux et les dorures, et pousse l'a-

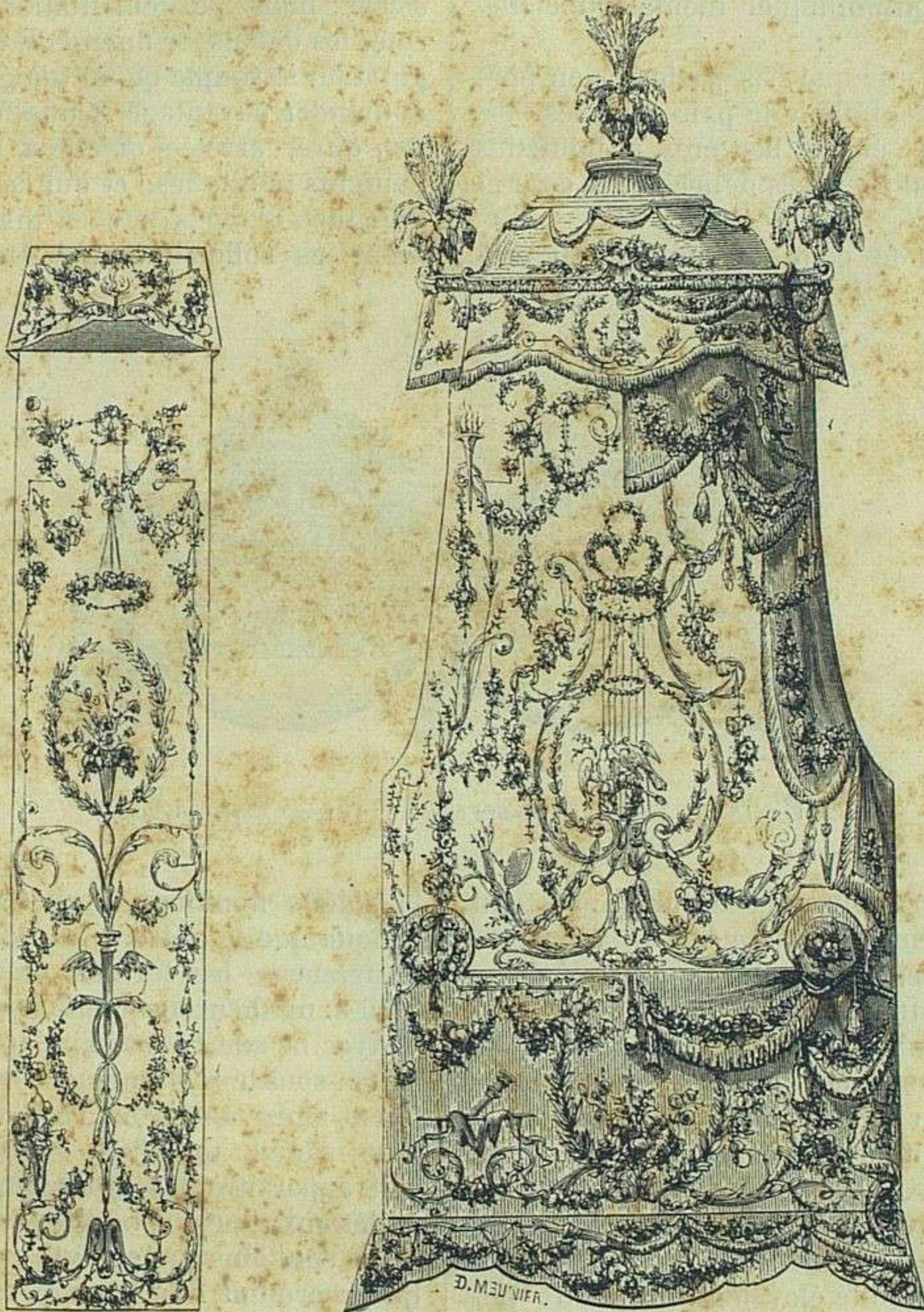


Fig. 186. — Décoration des appartements. — Tapisseries d'Aubusson style Louis XVI.

mour de la simplicité jusqu'à fabriquer des meubles en bois blanchi rehaussés seulement de filets de teinte lilas ou bleu léger; puis, au lieu d'étoffes lourdes et somptueuses, on recouvre les sièges de satin broché de fleurs, de trophées amoureux, de guirlandes légères, de rinceaux et d'arabesques finement dessinés, et doucement colorés (fig. 186). La chambre à coucher devient une chambre intime fermée aux profanes; le salon, le cabinet ou le boudoir sont les pièces ordinaires de réception.

Nous disions tout à l'heure que la mode

avait renoncé aux garnitures en marbre qui alourdissaient les meubles du siècle précédent; il faut ajouter que, dans la fabrication des meubles de luxe, l'industrie avait adopté les plaques de porcelaine; elles ne valaient peut-être pas mieux en tant qu'ornementation raisonnée, mais elles convenaient davantage aux goûts de cette société qui tendait à revenir au culte de l'antique par des procédés d'une mièvrerie un peu cherchée. La porcelaine avait alors acquis une vogue extraordinaire; on alla jusqu'à monter des bouquets en porcelaine tendre dont on avait tout récemment

monté une fabrique à Vincennes. « Ce goût désordonné, dit un critique, fit épanouir toute une flore. Des parterres entiers, avec toute leur variété de plantes, sortirent des fours de Vincennes, et vinrent s'animer dans les mains d'habiles ouvriers qui forgèrent une végétation de bronze pour ces fleurs d'émail.... Pour que l'illusion fût complète, rien ne manquait à ces bouquets, pas même le parfum qu'on savait leur communiquer même artificiellement. »

Il faut convenir que ces parterres en porcelaine pouvaient aller de pair avec les bergères suisses, et les bergères à houlettes enrubanées qui firent les délices de la cour et de la ville.

Mais à côté de cette ornementation em-

pruntée à une nature de convention qui paraît un peu étrange, à une époque où l'étude de la vraie nature a été si heureusement remise en honneur, disons que les bronzes ciselés de l'époque de Louis XVI ont acquis une réputation justement méritée. Ce ne sont certainement plus là les robustes œuvres de la Renaissance et cet art à la fois si vivant et si pur que nous a légué le seizième siècle ; mais l'ornementation en est si délicate, les détails si finement dessinés, l'imagination si souple qu'on n'a guère le droit de demander davantage à une époque qui a si peu duré, arrêtée qu'elle a été par les événements politiques, et qui a cependant produit tant d'objets que se disputent actuellement les collectionneurs. On en jugera par

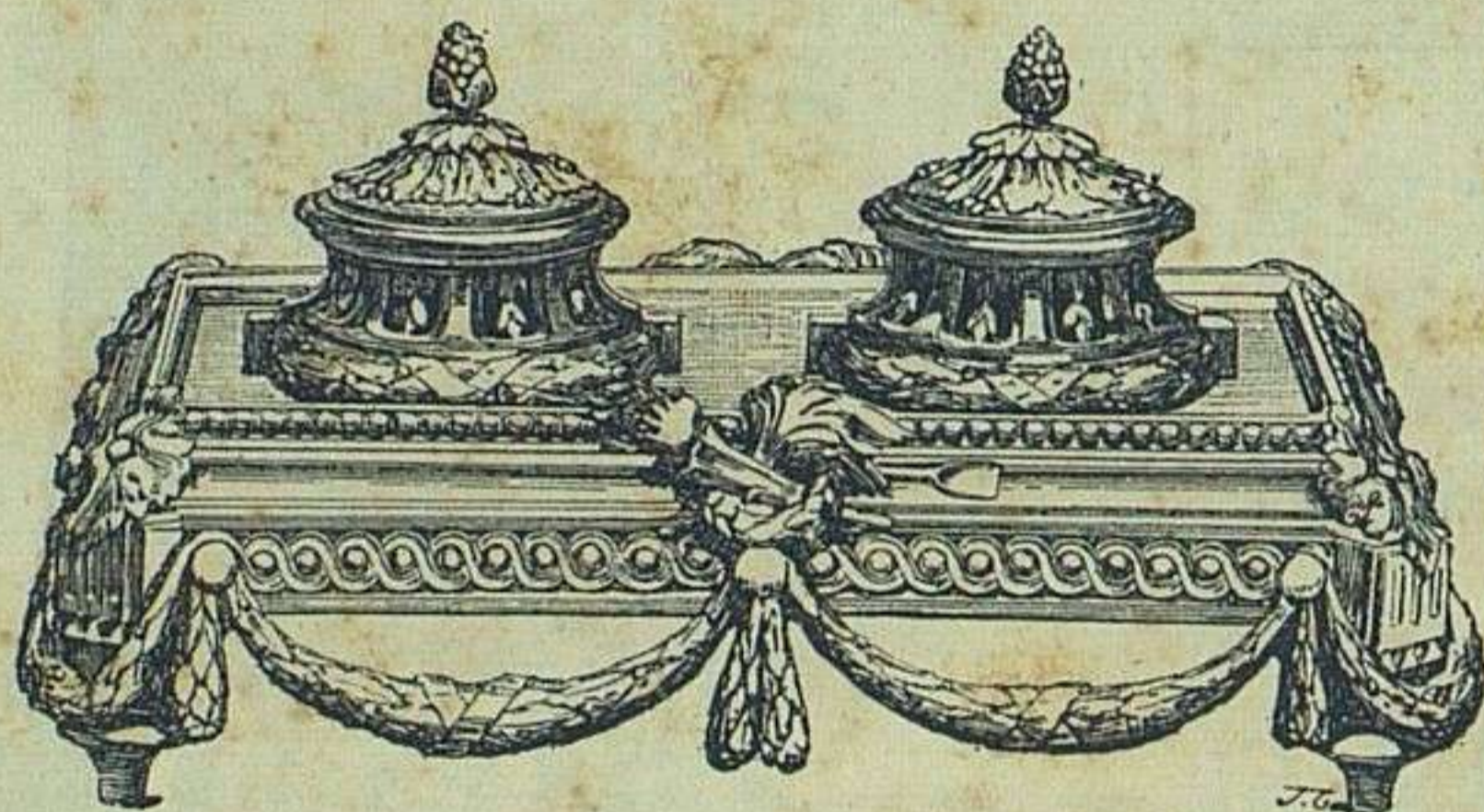


Fig. 187. — Encrrier en bronze ciselé de la reine Marie-Antoinette.

cet encrrier en bronze ciselé qui a appartenu à la reine Marie-Antoinette (fig. 187).

Quant à l'orfèvrerie, elle avait cessé de se livrer aux grandes œuvres d'apparat, à la grosserie comme on disait autrefois, et ne fabriquait plus guère que de la *minuterie* c'est-à-dire de menus objets, tels que tabatières, bonbonnières, flacons de poche, étuis à ouvrage, etc.

« Ainsi va le monde, dit M. de Lasteyrie dans son *Histoire de l'orfèvrerie* : les orfèvres de l'antiquité élevaient aux dieux des statues colossales ; ceux du moyen âge fabriquaient pour les saints des châsses monumentales ; au dix-septième siècle, on faisait pour les orangers des vases, pour les lits des balustrades en argent ; à la fin du dix-huitième, on faisait des bonbonnières et des étuis. »

A partir du dix-huitième siècle l'ornementation a, en réalité, peu à voir dans la parure qui prend les allures capricieuses de la mode et se modifie trop souvent pour que nous essayions d'en faire une description même succincte. Disons en quelques mots que la parure des femmes devint, sur la fin du dix-huitième siècle, aussi extravagante que le nom dont on affubla les mille détails de

la toilette féminine. C'est également à cette époque que le costume masculin emprunta à l'Angleterre les formes raides et étriquées qu'il a malheureusement conservées depuis.

Avec la guerre de l'indépendance américaine, sous le rayonnement des idées qui agitaient alors la société, l'ornementation à son tour s'était modifiée rapidement, et l'on voit apparaître les emblèmes de l'antiquité mêlés aux gracieux motifs indiqués plus haut. Ce ne sont plus seulement de riantes bergères que reproduit l'inspiration des artistes ; un vent de guerre et de liberté souffle dans les poitrines, et le ciseau des sculpteurs ornemamistes taille sur les murailles des trophées où se trouvent réunis les emblèmes de la lutte moderne et ceux de l'antiquité : cuirasses, béliers et casques empanachés, lances et piques, canons, affûts et boulets, forment des trophées, où l'on retrouve incessamment répétés les faisceaux de licteurs et les chaînes brisées, symbole de la justice exécutive et de l'affranchissement des nations.

200. **Pl. 40.** — La première planche représente l'ornement typique de l'époque Louis XV, la coquille avec des arabesques au feuillage arrondi ; il nous suffira de recommander d'exécuter la copie au crayon noir qui seul

peut permettre des traits assez larges et des ombres vigoureuses. Nous rappelons que ces traits larges et fortement accentués ne peuvent se faire d'un seul jet et qu'il est indispensable, pour les obtenir, de revenir plusieurs fois sur le même trait, qui s'élargit et se régularise ainsi peu à peu.

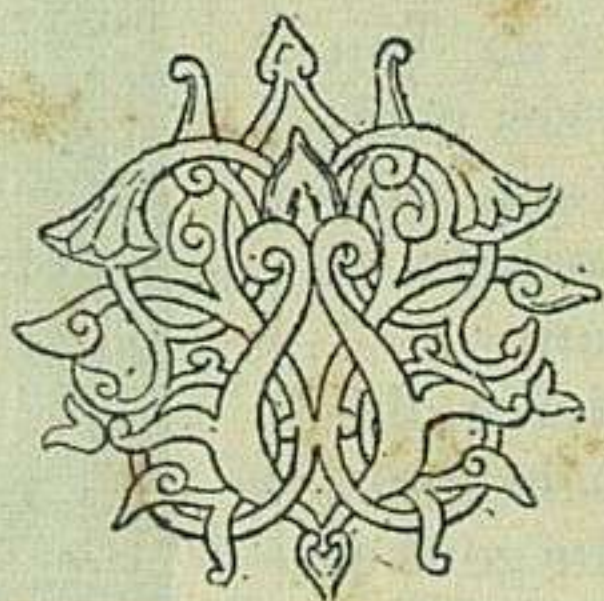
**Pl. 41.** — Le deuxième modèle est emprunté à la décoration d'un trumeau en bois sculpté au-dessus d'une porte. L'ornementation dérive encore de la coquille, mais elle est entourée ici de gerbes de palmes attachées par des enroulements de rubans, qui s'emploient déjà fréquemment et caractériseront plus encore le style dit de Louis XVI. Au milieu des trumeaux sont représentés des amours de Boucher, peintre qui excella dans ce genre.

Cette dernière partie est la seule difficulté du modèle ; elle pourra être supprimée pour les élèves qui n'ont pas suivi un cours élémentaire de figure.

**Pl. 42.** — Ce sont des arabesques entremêlées de feuillages légers au milieu desquels se joue un amour, dont les formes franchement accentuées et les ombres légères ne présenteront pas de réelles difficultés.

**Pl. 43.** — Enfin le dernier modèle est un motif de décoration dont les détails sont empruntés à la vie champêtre comme on la comprenait alors. Un panier de fruits, une cornemuse avec le tambourin, le chapeau de paille tressée, la houlette et la faucille, en forment les principaux détails, le tout entouré de ces rubans flottants qu'on retrouve dans toutes les décorations de l'époque.

Bien que les détails n'offrent pas de difficultés sérieuses dans l'esquisse, la composition générale et la disposition des ombres, qui sont plus finies que dans la majorité de nos modèles, en font un modèle qu'il sera bon de réserver pour les élèves les plus avancés.



## CONCLUSION

### TENDANCES DE L'ART AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

201. Nous aurions pu nous arrêter à la fin du siècle dernier ; car nous avons parcouru toutes les époques pendant lesquelles l'ornementation nationale a revêtu un caractère propre et bien défini.

Nous dirons quelques mots non pas précisément sur l'art au dix-neuvième siècle, car le cadre en serait trop vaste, mais sur les tendances manifestées par l'architecture et l'ornementation contemporaines.

La révolution ne produisit pas d'œuvres d'art ; elle avait assez à faire à lutter à l'intérieur et à l'extérieur, et, quand le premier empire se fut assis sur les ruines de la République, ce fut en vain que la voix du maître voulut commander à l'art comme elle l'avait fait aux armées ; l'art ne répondit pas.

Le peintre de l'empereur, David, plus recommandable par le talent que par le caractère, fut certainement trop vanté de son vivant, trop méprisé après sa mort ; ses peintures, qui prétendirent régénérer l'art français, sont l'œuvre d'un esprit laborieux et puissant, mais froid autant que savant.

Ce montagnard, ami de Robespierre, devenu sous l'empire le préfet du département des beaux-arts, fut « le régulateur du goût et le dispensateur des grâces, et, dit M. Viardot, on vit reparaître la tyrannie de Lebrun sous Louis XIV avec les formes du régime impérial. L'art fut enrégimenté, caserné, mis au pas militaire. Toutes ses œuvres, depuis le tableau d'histoire jusqu'aux meubles d'ébénisterie, comme toutes celles de la littérature, depuis le poème épique jusqu'au couplet de romance, reçurent un mot d'ordre, une consigne, j'allais dire un uniforme qui s'appelle le style Empire. »

Nous n'en donnerons qu'un spécimen dans un tapis de pied de la fabrication d'Aubusson (fig. 188) ; ce spécimen indique assez clairement les tendances de l'époque, et l'on y retrouve, avec l'ornementation antique reproduite avec une certaine grâce raide et grêle, les griffons de l'arabesque gréco-romaine et l'aigle impériale, que les artistes se croyaient tenus de reproduire comme un témoignage de respectueuse admiration.

Sans souci des conditions de la vie moderne, l'industrie à son tour fabriquait un mobilier aux formes rigides, droites et anguleuses, qui n'est qu'un perpétuel anachronisme. Ce sont des sièges qui ressemblent à des chaises curules, des tabourets pliants à

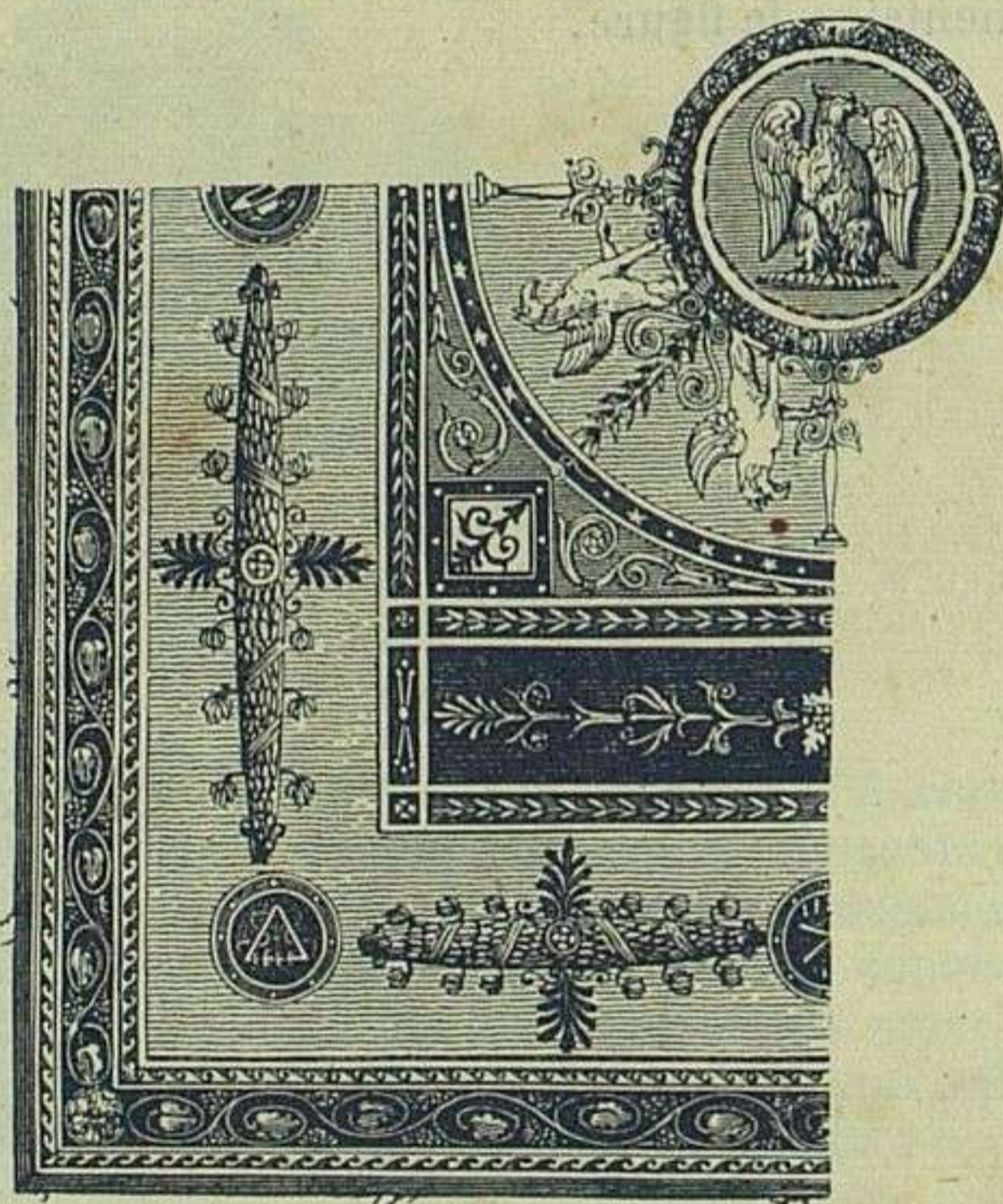


Fig. 188. — Tapis de pied, style Empire.

pieds de griffon, des lits ornés de génies tenant des cornes d'abondance, des guéridons en forme de trépied, des pendules dont le balancier se meut sous le portique d'un temple classique, et des autels de sacrifice pour tables de salle à manger, avec des lustres où des Renommées et des Victoires servent à porter, non plus la lampe traditionnelle, mais la prosaïque bûche moderne.

De même que l'éloquence était devenue de la déclamation, l'architecture est, elle aussi, pompeuse et emphatique ; son austérité est affectation ; les formes romaines, dont elle cherche à s'inspirer, sont comprises par des esprits faux, et copiées trop souvent avec servilité, sans que le copiste prenne soin de les accommoder au milieu où il les produit ; l'imagination, cette qualité féconde de l'es-



prit gaulois, semble avoir disparu, et les artistes se déclarent impuissants à concevoir une forme nouvelle, et créer autre chose qu'une imitation prétentieuse de la Rome impériale.

Dans les œuvres qui pourraient être grandes ou originales, on se borne à calquer plus ou moins heureusement l'art antique ;

l'arc de triomphe du Carrousel est une agréable copie de l'arc de Septime Sévère sur la voie Sacrée, au pied du Capitole : la colonne Vendôme, avec le César qui la domine, est une imitation de la colonne Trajane, et le monument dédié à la grande armée, ce monument qui fut plus tard l'église de la Madeleine, (fig. 189) et devait porter inscrit sur son fron-

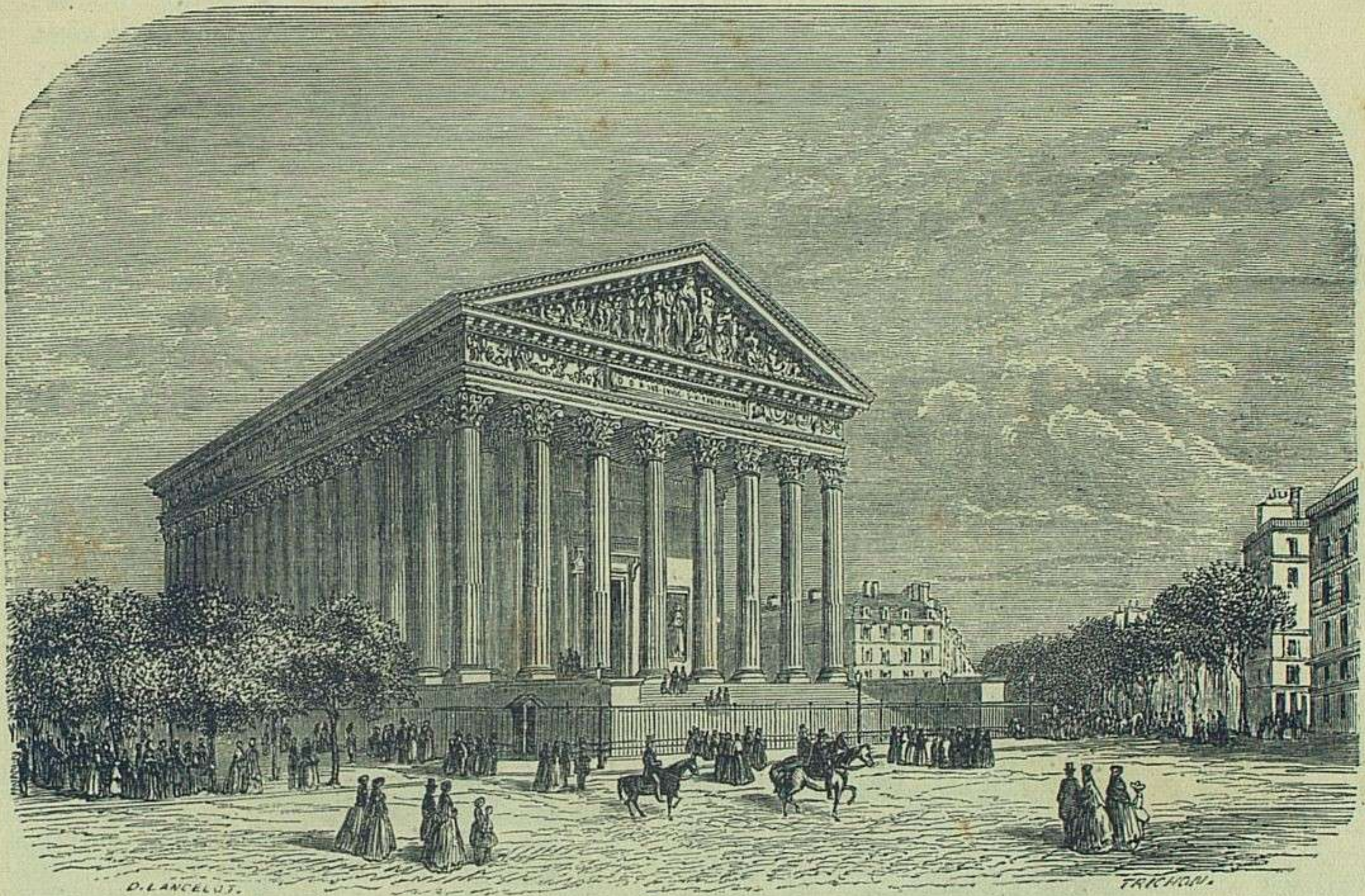


Fig. 189. — Église de la Madeleine, à Paris.

ton : L'empereur Napoléon aux soldats de la grande armée, n'est, lui aussi, qu'une contre-façon colossalement agrandie des temples de la Grèce ancienne. Nous ferions volontiers une exception pour l'arc de triomphe de l'Étoile ; mais la grandeur de l'aspect semble résulter surtout de l'énormité des masses, peut-être aussi de cette belle œuvre sculpturale, due au ciseau de Rude ; nous voulons parler du bas-relief : *le Départ*, une des œuvres magistrales de la sculpture moderne (fig. 190).

Nous n'avons donc pas cru devoir donner des exemples de cette ornementation, copiée sur les monuments d'un autre âge ; il suffira pour nos lecteurs de se reporter aux planches de l'époque gallo-romaine et aux explications qui les accompagnent ; les ornements de cette période de notre histoire nationale peuvent tout aussi bien, à 1500 ans de distance, servir de modèle à l'ornementation bâtarde du commencement du dix-neuvième siècle.

Des critiques autorisés ont affirmé que ce retour exagéré à l'antiquité gréco-romaine

eut, en faisant table rase du passé, l'avantage de rompre avec les intempérances de goût qui signalèrent l'époque de la Régence et la première moitié du dix-huitième siècle, et de retremper l'art français aux sources du vrai et du beau.

Cette opinion est-elle conforme à la réalité des faits ? et était-il bien nécessaire que la réaction contre le mauvais goût se laissât aller à une exagération aussi violente que celle qui signala la fin du dix-huitième siècle et les premières années du dix-neuvième ? Il serait peut-être téméraire de l'affirmer ; car, à la suite de cette courte période de vingt-cinq ans, les artistes épuisés s'arrêtaient eux-mêmes dans la voie où ils s'étaient engagés, étonnés de la stérilité de leurs efforts et mécontents de leur impuissance.

Au milieu de cette indécision, quelques esprits laborieux et méditatifs se prirent à chercher dans nos vieux monuments des matériaux pour l'avenir ; l'archéologie naissante fut appliquée aux beaux-arts, et fit décou-

vrir d'abord, comprendre ensuite les beautés de notre architecture nationale délaissée si longtemps comme la manifestation informe d'un art encore primitif et barbare. Un mouvement analogue à celui de la Renaissance se dessinait peu à peu; on mesurait et on dessinait nos vieilles cathédrales que l'âge et le défaut d'entretien rongeaient profondément.

Des monographies, des publications spéciales répandaient dans la population éclairée le goût des arts du moyen âge, art naïf bien souvent, quelquefois savant, presque toujours franchement caractérisé, vigoureux, plein d'énergie et de sève, art national par excellence, mais qui ne se prête qu'imparfaitement aux besoins de la civilisation moderne.



Fig. 190. — L'arc de triomphe de l'Étoile. (Paris).

Si la Restauration ne produisit pas d'œuvres qui méritaient d'être citées, elle favorisa tout au moins le développement des idées et le mouvement que nous venons d'indiquer; continué après 1830, ce mouvement se poursuit encore de nos jours et il a produit un nombre incalculable de documents que l'avenir saura utiliser.

Jusqu'ici nous avons pu résumer en quelques pages le genre d'ornementation particulier à chacune des époques que nous avons parcourues; il n'en est plus de même maintenant; le cadre s'est singulièrement élargi, et nous devons nous borner à indiquer très-sommairement les tendances apparentes de l'école contemporaine.

De style moderne, il n'y en a pas à proprement parler; aucune époque n'a étudié plus laborieusement, et ne possède plus solide-

ment la connaissance du passé, ses doctrines, les ressources de l'art dans tous les temps et dans tous les pays; mais il n'est plus de conviction réelle, absolue, de foi, dirais-je volontiers, comme on en possédait dans les siècles qui virent s'élever les monuments puissants du moyen âge, ou les œuvres charmantes de la Renaissance; alors que chaque production, petite ou grande, église, palais, hôtel de ville, meuble ou bijou, accusait par ses formes et son ornementation bien caractérisées la date de sa création. Le siècle est eclectique, et nous voyons les artistes puiser leur inspiration à toutes les sources, bâtissant tour à tour des églises romanes, gothiques ou pseudo-Renaissance, et entremêlant, dans des compositions quelquefois heureuses, les motifs néo-grecs et des détails qui rappellent aussi bien l'ornemen-

tation du moyen âge que celle de la Renaissance.

On imite avec une facilité et une perfection singulières tous les styles dans la construction des bâtiments comme dans la décoration des appartements, et l'art industriel excelle à reproduire les mobiliers, les tentures, les faïences, les bijoux des siècles passés, non plus cependant à la façon des pastichés romains dont nous parlions un peu plus haut, mais avec un sentiment très-vrai des qualités propres à chaque époque et des besoins de la société actuelle.

Il y a là un progrès qu'il ne faut pas dissi-

muler, et si le souffle qui anima les artistes aux grandes époques a manqué jusqu'ici avec l'originalité qui l'accompagne, il convient de dire qu'il est une tendance qui se dégage peu à peu ; c'est une aspiration sincère à la vérité, la judicieuse concordance entre les formes extérieures et la disposition intérieure, l'adaptation bien comprise de la décoration à la destination spéciale de l'œuvre.

Nous n'en citerons que quelques exemples : la gare du chemin de fer de l'Est à Paris, où l'architecte a combiné heureusement l'idée de la rosace gothique aux nécessités d'une construction moderne avec emploi du fer



Fig. 191. — Le nouvel Opéra. (Paris).

pour obtenir de larges portées ; les grandes halles, monument admirable par la grandeur de l'aspect, par la belle entente du but proposé, et des moyens employés, enfin, par l'extrême sobriété de la décoration. Enfin, le Grand Opéra (fig. 191, 192), qui résume à lui seul les aspirations contemporaines ; car on y a prodigué à l'envi les peintures décoratives, les sculptures, les bronzes, les mosaïques et toutes les productions les plus luxueuses de l'art et de l'industrie. L'ornementation en est d'une richesse éblouissante, et là, mieux peut-être que partout ailleurs, nos lecteurs pourront apprécier les qualités et les défauts d'une époque sur laquelle nous ne pouvons porter de jugement, sans craindre de nous égarer dans des appréciations erronées.

202. **Pl. 44.** — Le modèle que nous don-

nons dans la première planche appartient au dix-neuvième siècle ; nous l'empruntons à un détail d'ornementation composé par M. Ruprich-Robert, pour un hôtel de la rue de la Victoire, à Paris. Nous avons choisi ce motif, parce qu'il montre tout d'abord une des tendances particulières à l'époque moderne, c'est-à-dire l'alliance intime et souvent heureuse de détails qui appartiennent à des styles absolument étrangers l'un à l'autre.

Ces feuilles isolées, ces fleurons qui se dressent sur une tige grêle, semblent en effet une réminiscence du style gothique, pendant que l'ove appartient à l'ornementation antique.

L'esquisse est un motif symétriquement répété : quant aux ombres, elles sont faiblement accentuées et obtenues au moyen de faibles hachures et de traits de force vigoureux.

**Pl. 45.** — Ce modèle représente la clef sculptée d'une porte de maison récemment construite à Paris. L'ornementation appartient au style Louis XVI, adopté dans la construction d'un certain nombre de maisons

contemporaines, parce qu'il donne lieu à une décoration gracieuse, tout en se pliant facilement aux exigences des distributions intérieures.

**Pl. 46 et dernière.** — C'est un ornement



Fig. 192. — Le nouvel Opéra. — Le grand escalier.

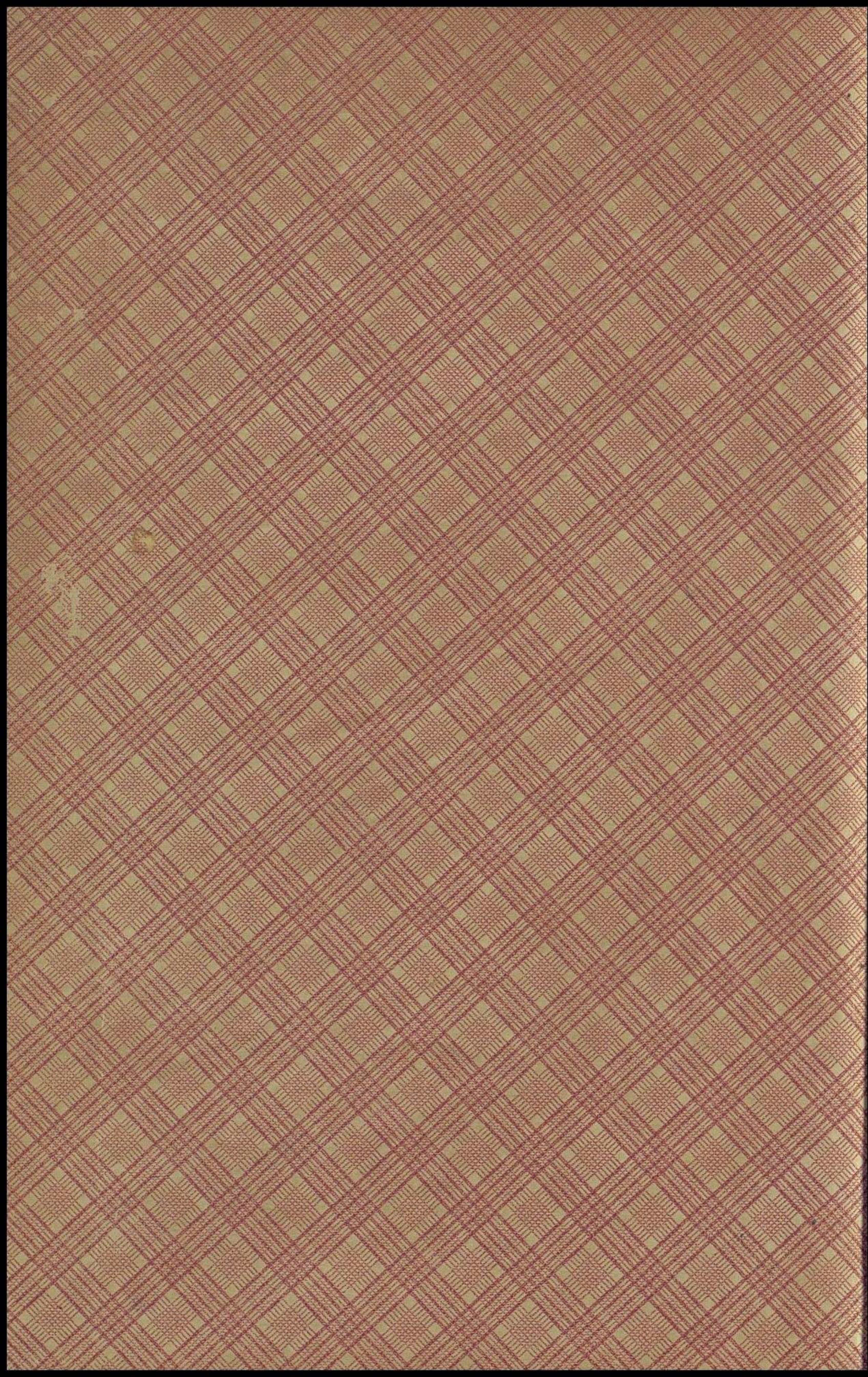
moderne emprunté à l'un des théâtres construits à Paris il y a une dizaine d'années. Il n'est, à proprement parler, caractéristique d'aucun style bien défini; mais il dérive de la Renaissance avec une surabondance de détails que cette époque ne connaissait pas, et une tendance à la somptuosité qui

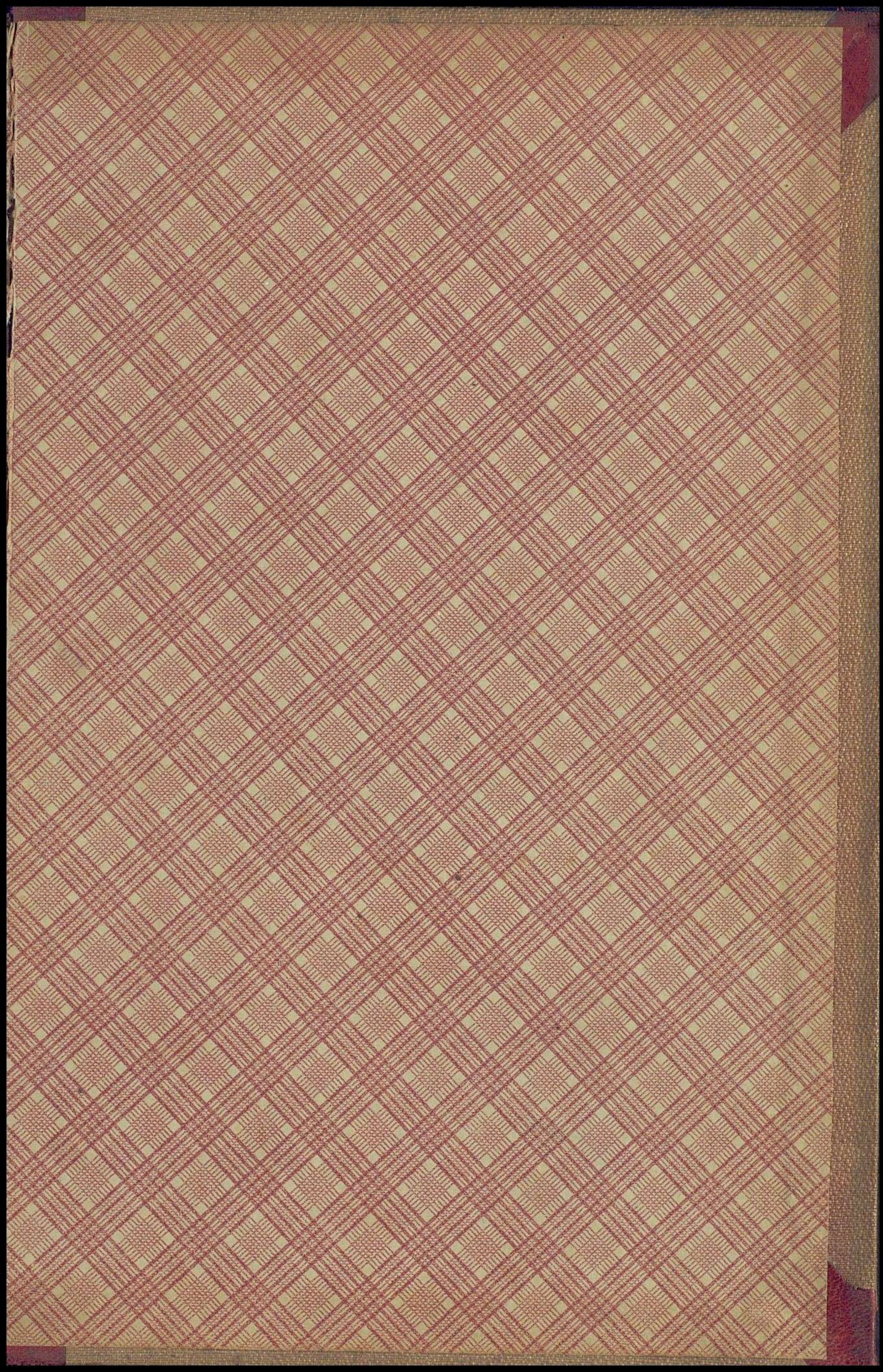
rappelle la deuxième moitié du dix-septième siècle.

Ce genre d'ornement, qui pourrait être appelé éclectique, est, ainsi que nous l'avons vu, particulier à l'école moderne. Le modèle, moins simple que les précédents, sera réservé aux élèves les plus avancés.

FIN

B-3











RENDRE



DESSIN

D

ORNEMENT



1716  
G. 3. 1.

