L'ARCHITECTURE
DU
VIme AU XVIme
SIÈCLE

1852

1852
GAI
Arc

FA-557

72"4/15":739.4

1852 GAI Arc

R-557



519

BIBLIOTECA DEL C. S. A. M.

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS MADRID

L'ARCHITECTURE

DU Vme AU XVIme SIÈCLE

ET

LES ARTS QUI EN DÉPENDENT

LA SCULPTURE, LA PEINTURE MURALE, LA PEINTURE SUR VERRE, LA MOSAIQUE, LA FERRONNERIE, ETC.

PUBLIÉS

D'APRÈS LES TRAVAUX INÉDITS DES PRINCIPAUX ARCHITECTES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

PAR

JULES GAILHABAUD

completo

44me LIVRAISON

CLOTURE, EN BRONZE, DANS L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A AIX-LA-CHAPELLE (*IIme Partie*).
CHAPELLE DE L'ARCHEVÊCHÉ, A REIMS (*Ire Partie*).

PARIS

GIDE ET J. BAUDRY, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE DES PETITS-AUGUSTINS, 5

—

1852

MODE ET CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION

Cet ouvrage comprendra 150 à 200 livraisons grand in-4°, qui paraîtront régulièrement de quinze jours en quinze jours. Chaque livraison contiendra deux planches accompagnées des notices archéologiques qui les expliquent. Les principales planches coloriées in-4° compteront comme deux planches.

N. B. *Aucune Livraison ne sera vendue séparément.*

PRIX DE CHAQUE LIVRAISON : 1 FR. 75.

ON A TIRÉ DES EXEMPLAIRES SUR PAPIER DE CHINE. — PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FR. 50.

ON SOUSCRIT

A LA LIBRAIRIE DE GIDE ET J. BAUDRY, RUE DES PETITS-AUGUSTINS, 5

Et chez tous les Libraires de Paris, des Départements et de l'Étranger.

PLANCHES PUBLIÉES OU EN COURS D'EXÉCUTION.

1° GRAVURE.

La monographie de la Cathédrale de Reims, par M. E. LEBLAN, — celle de la Sainte-Chapelle de Paris, par MM. LASSUS, VIOLLET-LEDUC, BOESWILVALD et TOUDOUZE, — le transsept de Notre-Dame de Paris, par MM. E. LASSUS et VIOLLET-LEDUC, — Un des Croisillons du transsept de la Cathédrale de Rouen, par M. DESMAREST, architecte de cette ville ; — la monographie de Saint-Eustache, à Paris, par M. E. LEBLAN, — celle du Middle-Temple, à Londres, par M. EBERSON, — l'Église de Sainte-Elisabeth, à Marbourg, par M. HOFFMANN ; — un Hôpital arabe, à Grenade, — le Palais ducal à Venise, par M. E. LAVAL ; — le Château de Fontainebleau, par M. JULES BOUCHET ; — l'Église d'Issoire, — l'intérieur d'un des Croisillons du transsept de la Cathédrale de Meaux, — la façade de la Chapelle de Saint-Michel au Puy, — des Maisons des XIIe et XIIIe siècles, à Cluny ; — la Crypte de Jouarre, — l'Église de Saint-Généroux, par M. ADOLPHE BERTY ; — le Porche de Saint-Benoît-sur-Loire, par M. ÉMILE OLLIVIER ; — un Escalier du XIIIe siècle dans l'église de Notre-Dame à Paris, — Lutrins mobiles, en fer, à Paris et à Tournai ; — Tombeau de l'évêque Bernard Brun, à Limoges ; — Portes arabes, en fonte de bronze, dans les mosquées de Qous et d'El-Khanqeh, par M. E. PRISSE D'AVENNES ; — Clôture en fer dans l'église de Saint-Aventin, par M. A. DARCEL ; — Cloître de l'église, à Pont-l'Abbé, — des Fonts baptismaux du XVIe siècle, — l'un des Porches et deux des plus belles sculptures de la Cathédrale de Chartres, — un Rétable du XIVe siècle, — l'Hôpital de Beaune, — une partie du Château de Gaillon, par M. C. ROGUET ; — le Cloître de Gironne (Espagne), par M. HENRY LEGRAND ; — une Chaire, à Pistoïa, — Autel roman, dans le Baptistère d'Asti, — Porte triomphale, à Burgos, — Habitation seigneuriale, à Ségovie ; — Tour seigneuriale et de défense, à Ségovie, — Vantaux en bronze dans la Basilique de la Nativité, à Bethléem, — Maison en bois, rue Malpalu, à Rouen, — Maison, à Saint-Yrieix, — Puits sacré, à Ratisbonne, — Vantaux d'une porte en fer, à Rouen, — Candélabre et chandeliers italiens du XVIe siècle, etc.

2° CHROMOLITHOGRAPHIE.

Une Travée tout entière de la Cathédrale de Cologne, dessinée par M. HOFFMANN (de Cologne), l'un des architectes chargés des travaux de restauration de ce monument, en 4 planches doubles coloriées, — le Plafond peint du palais de Manfred de Chiaramonte, à Palerme, — le Pavage de l'église de S. Miniato, à Florence, par M. EDM. BAILLY ; — plusieurs Dalles tumulaires des plus remarquables, par M. T. VACQUER ; — une Travée de la Cathédrale d'Alby, par M. ALEX. DENUELLE, — diverses peintures murales de France et d'Italie, par le même, — différents types de Carrelages, — le Tombeau des Scaligeri, à Vérone, — le Campanille de Pistoïa, — le Palais Bigallo, et la Cour du Palais-Vieux, à Florence, par MM. E. LAVAL et JULES BOUCHET, — Vitrail dans la Cathédrale de Chartres, — Vitrail dans l'église de la Trinité, à Vendôme, — Chaire à prêcher, dans l'église de Saint-François, à Assise ; — Carrelage, dans l'église de Malvern, etc., etc.

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

CHAIRE A PRÊCHER

DANS L'ÉGLISE CONVENTUELLE DE SAINT-FRANÇOIS, A ASSISE.

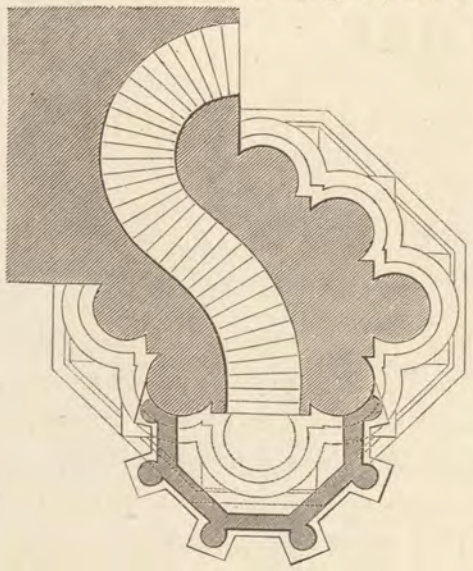
En Italie, où les traditions et les pratiques de la primitive Église se perpétuèrent beaucoup plus longtemps que dans les autres pays de la chrétienté, l'usage de l'ambon, plus ou moins modifié, fut conservé, dans l'intérieur des édifices religieux, jusqu'au XVe siècle, et ce n'est guère que vers cette époque qu'on vit apparaître les premiers exemples de *chaires à prêcher*. Mais, dès lors, ces monuments-meubles présentèrent, dans leur constitution, des particularités distinctives et caractéristiques qui tinrent essentiellement à l'état de l'art en ce pays, particularités qui méritent d'être signalées et reproduites dans notre recueil. Examinons ici l'une de ces chaires italiennes, celle de l'église conventuelle de Saint-François, à Assise.

Ce meuble nous paraît d'autant plus intéressant à étudier, qu'il offre, dans son ensemble, un spécimen servant comme de transition entre l'ambon et la chaire à couronnement, c'est-à-dire, un exemple, d'origine italienne, dont les dispositions se placent, par leur nature, entre cette espèce de tribune, telle qu'on la voit constituée à Saint-Clément, à Toscanella, à Saint-Miniato, et la chaire adossée, surmontée d'un abat-voix, ainsi qu'il s'en trouve à Saint-Étienne de Vienne et ailleurs.

L'étude archéologique de la chaire d'Assise se présente à l'observateur sous deux points de vue différents : d'abord, sous le rapport de l'architecture, comme une des transformations que subit la tribune de prédication; puis, sous celui de la décoration, comme un exemple de ce système de polychromie, appliquée par les artistes du moyen âge sur les objets qu'ils furent appelés à décorer.

En ce qui concerne ses formes et ses dispositions architectoniques, cette chaire se compose de deux parties principales : d'une espèce de tribune, réservée à l'orateur sacré, et d'un support destiné à la soutenir. Ainsi l'ensemble, considéré au point de vue de la composition, consiste donc en une caisse polygonale, reposant sur un fût de colonne, à l'aide d'une construction intermédiaire, formée d'une suite de moulures disposées selon le système de l'encorbellement, afin de relier les deux parties constitutives. Nous ne nous étendrons point ici sur l'examen élémentaire de sa décoration, c'est-à-dire sur celle qui couvre les faces antérieures de la caisse; ce sont là des détails inutiles pour nos lecteurs. Bornons-nous à appeler seulement leur attention sur la nature et le caractère des formes. Toutes ces arcades, colonnes, frontons, etc., accusent évidemment, dans leur constitution et dans leur agencement, cette modification caractéristique que subit, dans l'Italie, l'architecture en arc aigu pendant le cours des XIVe et XVe siècles, modification qui donna aux œuvres de cette époque un cachet particulier, résultant de l'influence qu'y exerça toujours l'art antique, et dont notre chaire renferme plusieurs éléments. Mais, à Saint-François d'Assise, les dispositions de ce meuble présentent encore une autre particularité digne de remarque : si l'escalier fut, le plus souvent

agencé sur le développement extérieur d'un pilier, on voit ici qu'on le disposa quelquefois aussi à l'intérieur de la pile, au moyen d'un évidement opéré dans la masse. — Les petites figures, placées dans les niches, représentent celle de saint François (1), fondateur de l'ordre des Frères-Mineurs, et celles de quelques-uns de ses principaux disciples. — Cette chaire se trouve située, dans l'Église supérieure, à l'angle nord-ouest de la croisée du transsept.



Plan de la chaire d'Assise.

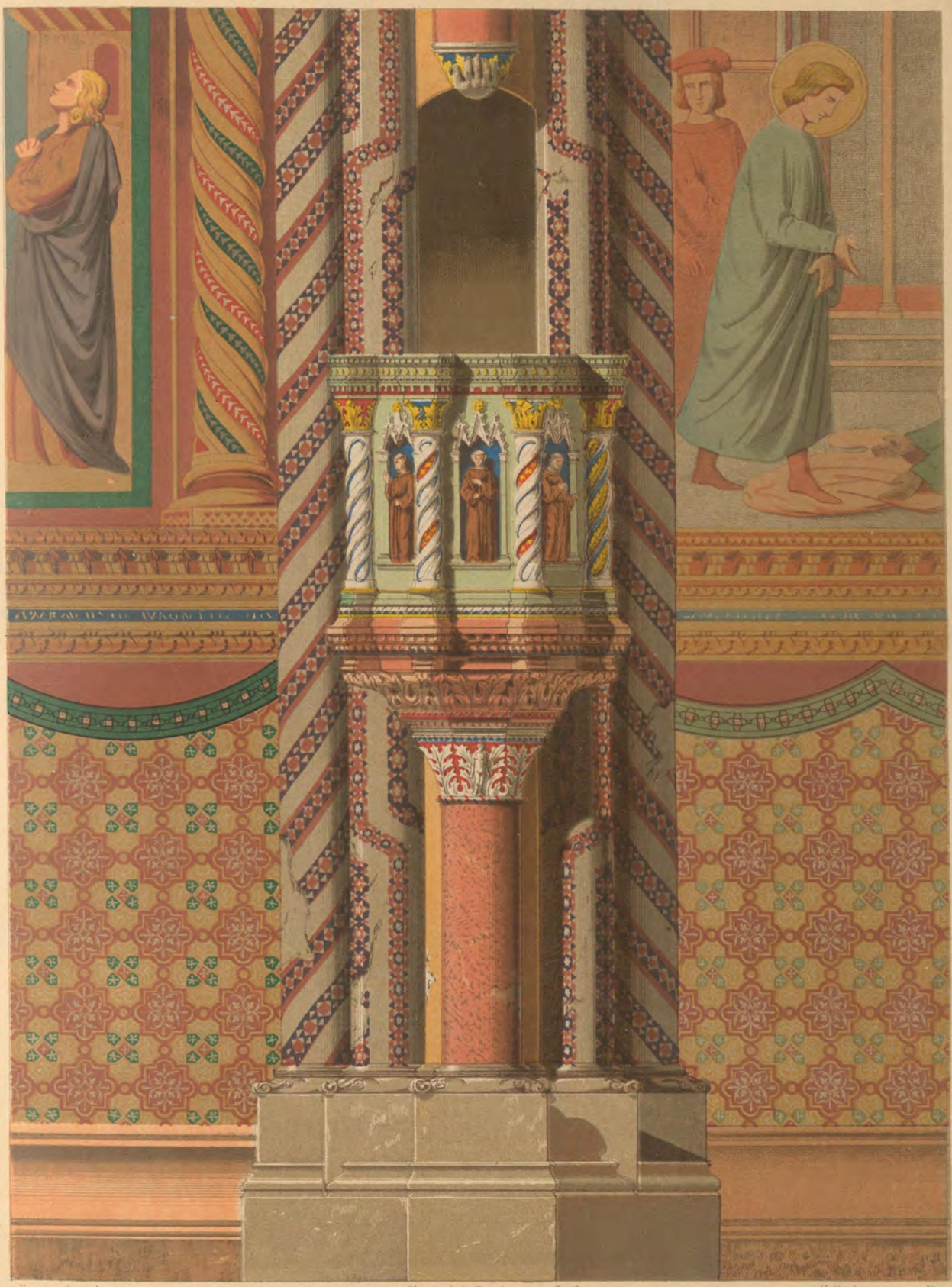
Disons maintenant quelques mots de la polychromie appliquée aux différentes parties de l'œuvre. Évidemment, cet état ou cette condition tient particulièrement au système général de la décoration, qui est celui de la peinture murale, couvrant toutes les parois de l'édifice. Mais, quelle est l'époque de ce travail? A cette demande, nous répondrons qu'en s'en rapportant, sur ce point, à l'opinion des juges compétents en la matière, elle doit être contemporaine ou peu postérieure à l'établissement de la chaire elle-même; quant au choix des couleurs, il n'y a vraisemblablement là, aucune idée arrêtée ou symbolique, et l'on pense que les divers tons en ont été choisis de nuances telles, qu'ils puissent, par leur valeur, s'harmoniser avec la gamme générale de la décoration intérieure

Reste donc à connaître son âge. Suivant toute apparence, et en prenant pour guide les éléments mêmes qui la composent, on ne peut nier que les parties n'appartiennent à deux époques distinctes, et que la tribune avec son encorbellement ne fut relancée après coup et postérieurement à la construction de l'Église. En effet, le support, par ses empattements aux angles de la base et par son analogie avec les autres colonnes du monument, prouve certainement l'art du XIIIe siècle, puisque c'est une colonne coupée de l'édifice; tandis que l'ornementation de la tribune et celle de son encorbellement indiquent une date bien postérieure, qui, probablement, doit être le commencement du XVe siècle. Les détails de cette partie supérieure rappellent d'ailleurs ceux de Sainte-Marie des Fleurs, du Campanile et de l'Autel d'Or-San-Michele, à Florence, ceux des tombeaux des Scaligeri, à Vérone, etc., avec lesquels ils offrent une grande similitude.

Telle est, en résumé, cette chaire que nous considérons comme l'une des plus intéressantes parmi celles de l'Italie à cette époque.

Notre planche donne une élévation de ce monument-meuble, à l'échelle de 0,05 centimètres pour mètre.

(1) Né à Assise, en 1182, il institua cet ordre vers 1215, et mourut en 1226. — L'église du monastère, si célèbre dans l'histoire de l'art et par son architecture et par ses peintures, fut fondée en 1228.



Eugene Laval pinxit. Chromolith. Engelmann et Graf Kellerhoven excudit

CHAIRE DANS L'ÉGLISE DE S.t FRANÇOIS A ASSISES

DI
DEL

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS
MADRID

CARRELAGE ÉMAILLÉ

DANS L'ÉGLISE ABBATIALE DE MALVERN.

Pendant le moyen âge, le sol d'un grand nombre des constructions de l'Angleterre fut aussi décoré de ces brillants carrelages en terre cuite émaillée, dont nous possédons, en France, d'assez beaux spécimens; car, plusieurs édifices de ce royaume en ont conservé des exemples variés, dans un état plus ou moins complet de conservation. Ce mode particulier de la décoration du sol reçut même, dans ce pays comme sur notre continent, une application qui s'étendit non-seulement aux monuments religieux, mais encore aux constructions civiles; et là, de même que chez nous, des artistes surent, à l'aide de matières différentes, produire des variétés d'espèces qu'il est utile de faire connaître afin de montrer quel fut alors ce moyen décoratif dont l'emploi venait s'harmoniser si bien avec l'ornementation générale, et même la compléter en quelque sorte.

Parmi les nombreux exemples de fabrication anglaise, dans l'espèce terre cuite à incrustations blanchâtres, l'un des plus remarquables, par sa composition, nous paraît celui dont nous avons fait reproduire un fragment sur cette planche. La date de son exécution peut, assez vraisemblablement, être placée vers le milieu du XIV[e] siècle.

Situé, comme nous l'avons dit, dans l'Église de Malvern, ce carrelage y occupe une aire d'une certaine étendue, comprenant à la fois le devant de l'autel, ainsi que le sol et les marches qui l'environnent. Son ensemble se compose d'une juxtaposition de carreaux liés entre eux à l'aide d'un ciment; la matière employée est la terre, qui prend, comme on sait, à la cuisson un ton rouge sur lequel se détachent, en une couleur claire, les dessins constituant la décoration proprement dite. On doit croire que les ornements étaient produits et obtenus au moyen d'un moule qui imprimait, dans la matière incuite, de légers canaux ou sillons, sillons qu'on remplissait d'une couche plus ou moins épaisse de mastic ou pâte, après quoi l'on appliquait la couverte ou l'émail(1) qui donnait enfin et l'éclat et la solidité.

Quiconque examine le parti pris par l'artiste dans la composition de ce travail, ne peut méconnaître qu'il ne l'a réellement conçu avec une grande habileté; car, il présente à l'œil un aspect des plus agréables. En effet, on ne saurait louer assez la manière avec laquelle il sut vaincre les difficultés de la donnée principale, c'est-à-dire, celles de cette nombreuse répétition d'écussons à répartir sur tout le développement. Une autre partie, qui, par son heureux système de

(1) La nature des éléments chimiques qui entrent dans la composition de la couverte, donne au revêtement extérieur de ces carreaux, mais particulièrement aux ornements, des tons de couleurs diverses qui peuvent être, ou jaunes ou bruns, ou verts, etc., suivant le choix des matières employées. Ainsi, dans l'exemple que nous offrons ici, le mastic incrusté, formant les ornements, est d'une constitution blanche; mais, le corps particulier, silice ou autre, qui compose la couverte, les a spécialement colorés en jaune pâle; d'où l'on doit conclure que c'est cette couverte qui donne aux ornements leurs couleurs apparentes, et non la nature de la pâte d'incrustation.

raccordement avec le tracé général, mérite aussi des éloges, est encore la bordure qui lui sert d'encadrement; il y a là toute une savante combinaison des éléments architectoniques appliquée à la décoration même d'une œuvre d'architecture. Ainsi donc, une disposition fort sage et très-habilement établie constitue l'ensemble de cette espèce de tapis armorié.

La composition générale de ce carrelage figure un réseau de rosaces à quatre lobes dont les espaces intermédiaires sont chargés d'écussons aux vieilles armes de l'Angleterre et de l'Abbaye de Westminster; puis, de petits fleurons à feuilles divergentes remplissent, de trois côtés, les vides existants autour des blasons. Pour arriver à ce résultat, l'artiste imagina d'exécuter des carreaux de deux espèces, portant, au centre de chacun d'eux, l'un ou l'autre des écussons précités, et de remplir ensuite leurs angles avec le dessin d'un quart de rosace, de manière que leur rapprochement ou leur juxtaposition dut tout naturellement produire l'effet prévu. Les ornements, représentés sur les deux carreaux occupant la partie inférieure de notre planche, constituent certainement un motif très-convenable de bordure, et surtout d'un grand goût architectonique. Il nous semble inutile de nous appesantir ici sur le fleuron qui la surmonte et qui sert de transition ou de raccordement avec le réseau général; nous dirons seulement qu'il se marie, par ses formes particulières, d'une façon on ne peut plus heureuse et qu'il concourt à la composition d'un des plus beaux exemples de carrelages émaillés de cette espèce.

La dimension des carreaux, figurés à demi-grandeur sur notre planche, est de 0,14 centimètres, réduits de côté. Nous ignorons la mesure de leur épaisseur.



Blackburne pinxit. Chromolith. Engelmann et Graf. Kellerhoven excudit.

CARRELAGE DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE MALVERNE.

AUTEL, A ASTI.

En suivant la série des différentes variétés d'autels romans qui furent composés par les artistes pour la célébration de la messe, on arrive à la catégorie de ces monuments, de forme cubique, dont la face antérieure reçut, comme ornementation, cette richesse de sculpture qu'on appliquait aux parties les plus importantes des édifices religieux, richesse qui convenait surtout à la plus vénérable, à l'autel des saints mystères. Or, la décoration de ce meuble se développa en raison même des progrès de l'art; aussi, plus on s'éloigne de son origine, et plus on le voit s'enrichir et s'orner, suivant le génie des artistes et selon les ressources du donataire. C'est, au reste, ce dont on acquiert la preuve lorsqu'on regarde le devant de l'autel d'Asti. Ici, l'art roman, après avoir parcouru la plus grande partie de sa carrière, semble atteindre presque les dernières limites; car, la sculpture, qui en constitue exclusivement la décoration, paraît sortir enfin de cette lourdeur qui la caractérisait à son enfance. Mais, indépendamment de cette circonstance tout artistique, le meuble, dont il est ici question, présente encore cette autre particularité remarquable, qu'il nous fait connaître une de ses transformations, c'est-à-dire, celle qui, ayant admis, dans le décor de la paroi antérieure, l'introduction des compositions à figures, doit nous conduire à la classe de ces riches *devants-d'autels* métalliques, dont le travail exigea quelquefois les talents, réunis ou isolés, de l'orfévre, de l'émailleur et du mosaïste.

L'autel que reproduit notre planche se trouve à l'intérieur d'un baptistère, situé dans l'un des faubourgs d'Asti et sur la route même de cette ville à Alexandrie. — Sous le rapport des formes, ce monument vient prendre sa place dans la série des autels cubiques. En effet, son ensemble est composé de deux pierres, qui, par leur superposition, affectent la figure d'un rectangle allongé, dont l'aspect ressemble à ceux qu'on voit reproduits sur les sculptures, les peintures de cette époque. — Sa hauteur est de 1 mètre, et sa largeur de 1 mètre 51 centimètres.

Bien que ce monument se présente à nous comme un exemple d'autels, on ne peut nier que son principal mérite ne consiste dans sa décoration, qui est toute sculpturale. Or, et à ce point de vue, il nous a semblé utile de nous étendre un peu sur cette partie de l'œuvre, de même que nous avons jugé convenable d'entrer dans quelques détails à propos de son examen.

On doit reconnaître d'abord que, si le sujet, représenté par les sculptures, n'est point complet en lui-même, cette composition n'en est pas moins, comme art et comme exécution, une des œuvres les plus importantes parmi celles de la sculpture italienne à la fin du XIIe. siècle. Trois parties distinctes constituent son ensemble : la figure médiane, celles des niches, et la bande d'encadrement. Au centre de cette décoration, une auréole tétralobée renferme la figure du Christ, assis sur son trône; il lève la main droite dans l'attitude de la bénédiction, tandis que, de la gauche, il tient, sur ses genoux, le livre de la loi ou des Évangiles; sa tête est ornée du nimbe crucifère, et une large tunique ainsi qu'un ample manteau couvrent, de leurs plis nombreux, les diverses parties de son corps. Suivant l'usage, l'artiste disposa, aux angles de l'auréole, les animaux personnificateurs des Évangélistes. On remarque ensuite, distribuées sur deux zones superposées, huit niches dans lesquelles sont de petites figures qui, autant qu'on peut en

juger par leur caractère et leurs attributs, doivent représenter la Vierge, saint Jean, saint Pierre, et, vraisemblablement, quelques-uns des apôtres. Mais, ces niches forment ici deux espèces différentes d'arcades; ainsi, quoique le plein cintre domine exclusivement dans le haut, la rangée inférieure présente l'arc trilobé, forme caractéristique qu'on employa spécialement à la fin du XIIe. siècle et pendant l'époque de transition. Des fleurons, reproduisant plusieurs variétés de la flore architecturale de cette période, occupent les tympans de toutes ces arcades. Il nous reste, pour compléter cette description, à mentionner le motif qui sert de bordure à cette composition. Deux végétaux le constituent : la vigne et le rosier, arbustes caractéristiques de la symbolique chrétienne, parmi lesquels le sculpteur sut disposer avec goût la colombe, la pomme de pin et la grappe de raisin; enfin, une espèce de cartouche, ménagé au centre de la bordure supérieure, porterait à conjecturer qu'il y eut là une inscription, maintenant anéantie, et, peut-être, le célèbre monogramme chrétien de l'A et de l'Ω.

Ceci posé, considérons maintenant cette œuvre au point de vue de l'histoire de la sculpture. Sous le rapport du caractère et de l'exécution, l'autel d'Asti présente évidemment certaines particularités dignes de remarque. Ainsi, lorsqu'on jette les yeux sur son ensemble, on y distingue facilement deux modes d'exécution, ce qui dénote la coopération de deux artistes, dont l'un produit encore, sous l'influence des données de l'art roman, des œuvres lourdes et inanimées, tandis que l'autre, devançant son époque, sait déjà les traiter d'une manière grande, large et noble. Le premier représente la routine et l'état stationnaire; le second, au contraire, démontre l'étude et le progrès. En effet, la figure du Christ, placée dans l'auréole, l'emporte, comme dessin et comme rendu, sur celles qui l'accompagnent; de même que les fruits, les fleurs et les feuilles de la bordure accusent un certain mérite. Or, ces différences provoquent tout naturellement ici cette conjecture et ce rapprochement : que l'artiste, qui entreprit cet autel, dut, vraisemblablement, comme Phidias au Parthénon, tracer lui-même une esquisse de l'œuvre, et en avoir abandonné l'exécution des parties secondaires à des sculpteurs travaillant sous ses ordres. Telles sont, du moins, les observations qui ressortent de l'examen des différentes parties; car, si d'un côté l'on remarque une étude, déjà sentie et accusée, du retour à la vérité et à la nature elle-même; de l'autre, on aperçoit malheureusement encore ce caractère de lourdeur et d'inanimation qui caractérise particulièrement les XIe. et XIIe. siècles. En résumé, il faut reconnaître que, quoique le maître ait su, par son talent et son génie, donner à la figure du Christ cette dignité calme et cette pose majestueuse, les élèves ne purent créer que des figures trapues, sans expression et telles qu'on les voit habituellement dans les productions de la statuaire romane, où chaque personnage, par sa lourdeur grossière ou par son élancement et sa maigreur outrés, manque toujours de proportions.

Une dernière question resterait à traiter : celle d'un parallèle à établir entre la sculpture du Nord et la sculpture du Midi de l'Europe, à cette époque; car, par sa situation en Italie, par sa date approximative, et surtout par le mérite de plusieurs de ses parties, cet autel, probablement l'œuvre d'un des précurseurs ou des contemporains de Nicolas de Pise, touche à l'une des périodes mémorables de l'histoire de l'art; mais, cette appréciation trouvera mieux sa place lorsque nous aurons à examiner les travaux du grand artiste pisan dont l'action et l'influence amenèrent bientôt toute une révolution dans la sculpture du Moyen Age.



10 20 30 40 50 Centimètres

Eugène Laval del. R. Pfnor sculp.

AUTEL DANS LE BAPTISTÈRE D'ASTI.

Italie.

PORTE TRIOMPHALE

DITE DE SAINTE-MARIE, A BURGOS.

Peu de temps après son avénement au trône, Charles-Quint, ayant exigé des cortès plusieurs subsides dont il avait le plus pressant besoin, éprouva de leur part un refus qui blessait à la fois et son honneur et sa dignité. Vivement irrité d'une telle conduite, le monarque se permit, envers les représentants de différentes villes, quelques actes de violence qui eurent pour résultat de provoquer cette fameuse *Guerre des Communes*, si célèbre dans les fastes espagnols. Parmi les cités, qui jouèrent alors un certain rôle, Burgos, malgré les conseils du connétable Don Pedro Fernandez de Velasco, l'un des plus chaleureux partisans du roi, prit un parti très-ouvertement prononcé contre l'autorité royale; mais, bientôt, des circonstances venant à changer la face des événements politiques, les habitants de cette ville crurent prudent d'abandonner leur attitude hostile. En effet, Charles, par la mort de Maximilien, était devenu empereur d'Allemagne, et la victoire de Villalar l'avait fait triompher de ses ennemis. Forcément résignés à subir le joug du vainqueur, et convaincus qu'il fallait avant tout chercher quelque moyen efficace pour apaiser son ressentiment, ils pensèrent qu'un acte d'adulation de leur part obtiendrait plus facilement un généreux pardon. Par un hasard singulier, ce moyen s'offrit tout naturellement à eux. Une des anciennes portes de Burgos, celle qu'on désignait vraisemblablement sous le vocable de Sainte-Marie, et dont l'origine remontait au XIVe. siècle, était dans un état qui appelait une reconstruction. Saisissant avec joie une telle occasion, les magistrats profitèrent de cette impérieuse nécessité pour la faire tourner au but de leurs intentions. Ce projet arrêté, on répara seulement la partie du côté du Nord, tandis que toute la façade, située au Midi, fut complétement reconstruite et dédiée à Charles-Quint et à quelques-uns des personnages illustres de la ville. C'est ainsi que cette construction, d'une origine toute militaire, devint, sans trop changer de forme, un édifice honorifique. On lui conserva donc son caractère d'utilité, comme entrée ou sortie de ville, mais sa nature s'empreignit surtout de sa destination nouvelle; et la porte, sans cesser d'être un monument de défense, toujours sous la sainte protection de la Vierge, fut changée en une espèce d'arc triomphal, dont la pensée ainsi que la forme avaient été puisées dans la connaissance et l'étude de l'antiquité. A ceux qu'une semblable transformation pourrait étonner, nous répondrons que les idées, qui avaient particulièrement cours au XVIe. siècle, en donnent une explication toute naturelle.

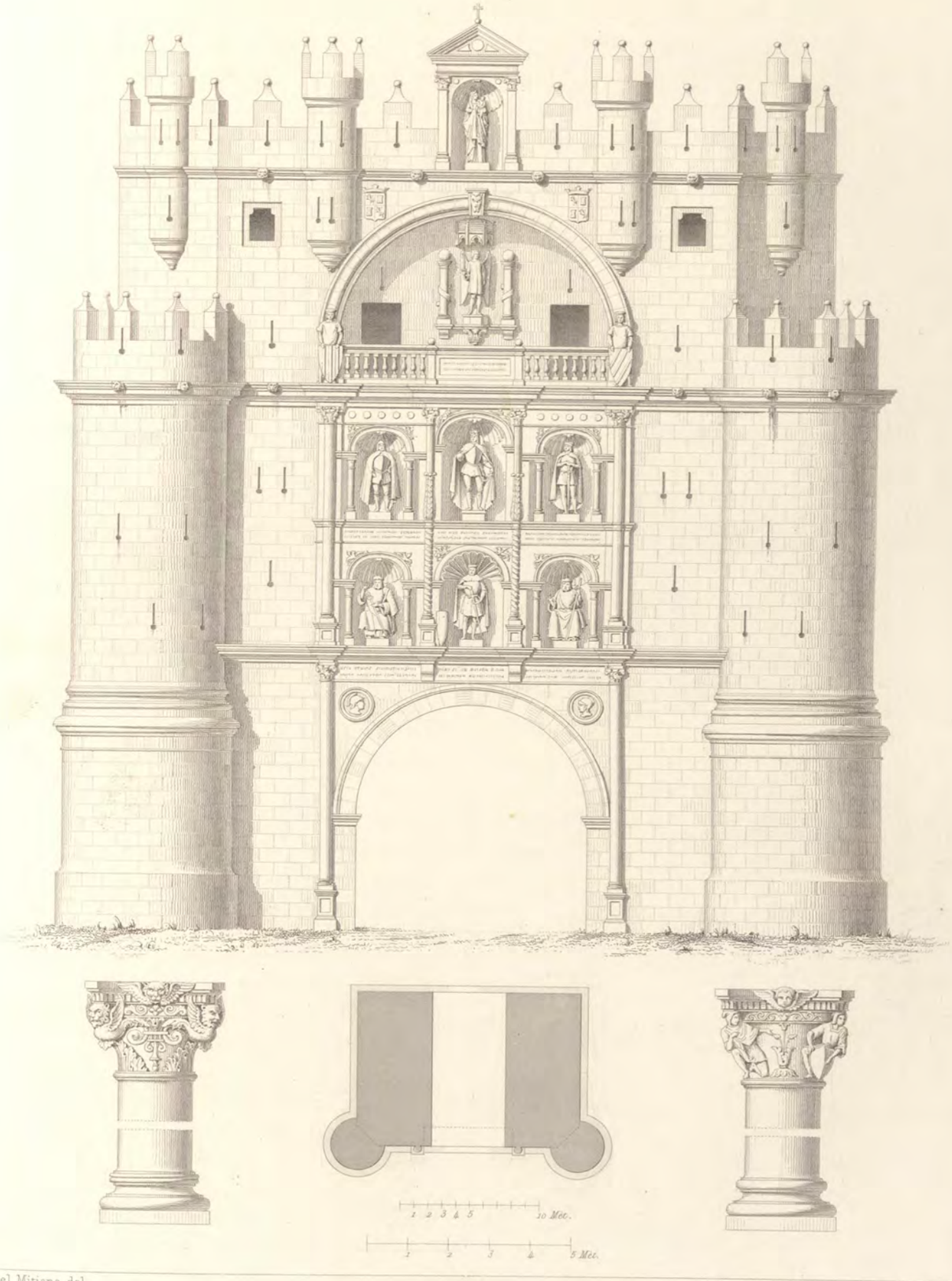
Personne n'ignore que cette époque s'était tout à coup engouée des vieilles traditions romaines, dont on venait d'exhumer les documents écrits et d'étudier les monuments figurés. Or, quoi de plus naturel, pour des gens imbus de telles pensées et qui voulaient glorifier un personnage en lui érigeant un monument honorifique, que d'en emprunter la forme ainsi que les dispositions à la catégorie des édifices spéciaux que le peuple-roi avait affectés naguère à ce genre de construction? et, avec cet esprit de servilisme classique, qui caractérise surtout la période dite de la *Renaissance*, on en prit, assez vraisemblablement, l'idée dans celle qu'on désigne sous le

nom d'*Arcs Triomphaux*. L'artiste donc, qui reçut l'ordre de reconstruire la porte de Sainte-Marie, en lui donnant un tel caractère, crut ne pouvoir mieux interpréter la pensée des ordonnateurs qu'en conservant à cet édifice sa figure particulière, mais en y introduisant toutefois la combinaison de cet appendice caractéristique et significatif, rappelant l'arc triomphal; on doit avouer cependant, pour être juste, qu'en homme intelligent, il ne l'appliqua point d'une manière servile, c'est-à-dire, en reproduisant telle copie d'un des nombreux monuments de ce genre qui se trouvaient encore en Espagne; il fit subir à l'arc certaines modifications essentielles, modifications que lui suscita probablement l'espèce de programme imposé, celui de l'introduction des figures historiques à disposer dans les niches. Il semblerait donc, d'après ces conjectures, que l'architecte espagnol prit en effet l'idée-mère de son œuvre dans le monument antique; mais, qu'il la traduisit, selon les ressources de son génie, en une composition dont l'ensemble présente, à l'instar des usages de la fin du XVe. et du commencement du XVIe. siècle, l'emploi particulier des ordres superposés. Ainsi, l'ordonnance générale s'écarte peu des formes spécialement propres aux portes de ville; et, l'architecte, qui la conçut, n'eut qu'à savoir agencer, sur cette disposition ancienne, ce que son génie parviendrait à produire. Or, lorsqu'on considère son œuvre, on ne peut se dissimuler qu'il ne l'ait composée avec quelque bonheur. L'ensemble retrace toujours, et ce, par force majeure, les données de l'époque précédente, qui procédaient de la porte antique; mais, cette disposition, tout en restant traditionnelle, n'en revêtit pas moins un certain cachet de nouveauté, qui tient à l'addition de l'arc et au système d'arrangement des parties supérieures.

La belle simplicité de cette porte, jointe à la sobriété des détails, qualités précieuses dans la composition des monuments de ce genre, nous permet d'abréger ici une description qu'on peut ainsi restreindre aux particularités principales. Calquée donc, plus ou moins, sur les dispositions de la porte du Moyen Age, qui émanait de celle des Grecs et des Romains, cette entrée se compose, comme elles, d'un massif, accompagné de deux tours, mais au milieu duquel on a ménagé l'issue qui met la ville en communication avec l'extérieur. Toutefois, la partie caractéristique de l'œuvre réside incontestablement dans la région centrale de la face antérieure, qui constitue plus spécialement le monument honorifique; cette partie offre même, sous le double point de vue de l'histoire et du costume, des documents curieux qui méritent d'être étudiés. Là, six niches, disposées sur deux lignes, renferment les statues du monarque et de quelques personnages illustres de la Castille. Les cinq dernières représentent le Cid, Fernando Gonzalès, le comte Diego Porcellos, et les juges Lain Calvo et Nuño Rasura (1). Des inscriptions, placées au-dessous de chacune d'elles, font connaître leurs titres particuliers au respect ou à l'admiration des hommes.

Mais, ce qui frappe, dans cet édifice, c'est son caractère imposant, caractère qui répond parfaitement bien au double but pour lequel il fut construit. L'aspect de la partie purement militaire rappelle, par ses dispositions et par ses formes, tout le système de défense du Moyen Age, et sa combinaison avec l'arc triomphal, dont l'intention est complétement honorifique, forme là une opposition heureuse, aussi sagement ordonnée que bien entendue sous le rapport architectonique. — L'exécution de cette porte paraît avoir eu lieu vers l'an 1525.

(1) Plusieurs archéologues prétendent, sans raison je crois, que ces deux dernières statues ont été extraites d'un monument plus ancien. Leur composition ainsi que leur attitude rappellent beaucoup les figures des juges arabes qui sont peintes au plafond d'une des salles de l'Alhambra.



Raphael Mitjana del.

A. Ribault et J. Sulpis sc.

PORTE TRIOMPHALE, OU DE S.TE MARIE, À BURGOS.

Espagne.

HABITATION SEIGNEURIALE

A SÉGOVIE.

On a précédemment indiqué les dispositions qu'affectèrent, à la fin du Moyen-Age, les grandes demeures royales, dites *Palais;* puis, nous avons commencé à faire connaître celles qui, sur des proportions plus restreintes, furent habitées, dans certains pays de l'Europe, par les princes et les seigneurs; maintenant, il s'agit de continuer l'étude de cette deuxième classe d'édifices, en examinant les traits distinctifs qui caractérisèrent ailleurs ces fastueuses habitations urbaines.

Les monuments que nous voulons décrire sont situés en Espagne, et, particulièrement, dans la ville de Ségovie, où l'on en remarque encore quelques autres dans un état plus ou moins complet de conservation. Mais, parmi ces édifices, deux surtout, par l'intégrité de leurs parties principales, excitent, selon nous, l'attention; car, se complétant, pour ainsi dire, l'un par l'autre, ils offrent, par leur rapprochement, cet avantage précieux de retracer à l'esprit l'aspect d'une de ces demeures seigneuriales. Or, ces deux constructions, envisagées ici sous le rapport des formes et des particularités architectoniques qu'elles renferment, nous ont paru mériter de prendre place dans notre ouvrage.

L'édifice, reproduit sur notre première planche, donne, effectivement, l'idée d'une de ces résidences espagnoles vers la fin du XVe. siècle ou au commencement du XVIe. siècle, et il nous apparaît avec ces traits distinctifs et caractéristiques que nous signalons plus haut, c'est-à-dire, ceux de privilége et de caste, figurés et symbolisés publiquement par des signes extérieurs et conventionnels : la *tour à créneaux*, surmontant la construction, ce qui donnait au monument civil une apparence toute militaire.

Il paraît que la présence de signe distinctif avait alors une double intention : En effet, sur le sol de certaines villes d'Italie, on doit particulièrement considérer cette tour comme un moyen de défense, dont on fit usage dans ces guerres qui eurent si souvent lieu de famille à famille; tandis qu'en France, en Espagne et même dans le nord de l'Europe, l'addition de cette partie désignait plutôt une marque de hiérarchie et de privilége; marque qui, dans certaines circonstances et lors de ces soulèvements populaires contre les prétentions des seigneurs, pouvait être à l'instant transformée en monument défensif. Dans ce cas, la demeure seigneuriale devenait comme une espèce de citadelle, dont on faisait une forteresse improvisée contre les attaques soudaines. Aussi, remarque-t-on, dans les édifices de ce genre, que, dès l'époque même de leur construction, on savait très-bien, par une mesure de prévoyance, les combiner de manière à pouvoir servir à cet usage. Pour cela, on établissait de gros murs dans lesquels s'ouvrait un nombre restreint de petites baies; et, comme pour augmenter les obstacles, et afin aussi de rendre l'accès à l'intérieur d'autant plus difficile, on ne pouvait y parvenir qu'à

l'aide de portes basses ou peu développées. Or, ainsi disposées, ces habitations offraient, à l'extérieur, l'apparence de castillets urbains, pouvant tenir tête aux agressions subites; car, que pouvait le flot populaire, réduit aux faibles moyens d'attaque de ce temps, contre des murs de pierre dont l'épaisseur défiait à la fois et la sape et l'incendie? Des galeries, occupant quelquefois, ainsi que nous le montrerons, la partie supérieure de l'édifice, ajoutaient encore à la défense et en facilitaient les moyens sur les différentes faces; enfin, une tour à machicoulis, construite sur l'un des côtés, mais plus généralement au-dessus de l'entrée, servait aussi, à part son intention toute seigneuriale, soit à faire le guet, soit à écraser les assaillants en cas d'approche.

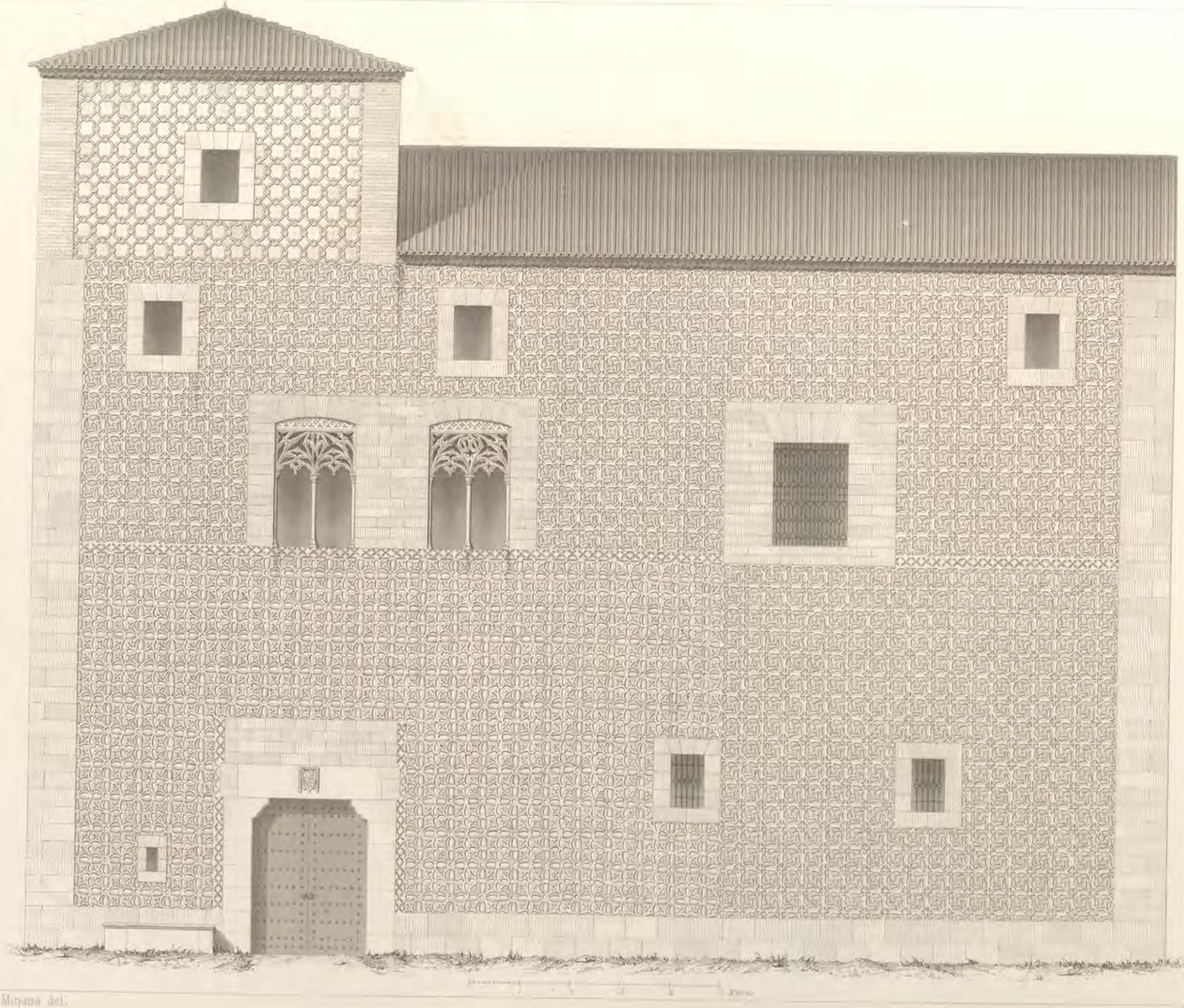
Dans le nombre, assez rare aujourd'hui, des édifices appartenant à cette catégorie, celui que représente notre planche, sans réunir complétement dans son ensemble les divers éléments de défense que nous venons de faire connaître, n'en offre pas moins plusieurs traits de ressemblance qui l'y rattachent d'une manière incontestable.

Par une fatalité bien regrettable, on possède peu ou point de documents sur les différentes phases de son existence; mais, on comprend qu'ici ce sont moins les notions historiques que le monument lui-même qui intéressent; car, ce qui excite surtout notre attention, c'est sa composition architectonique et le mode spécial de son décor, d'où découlent deux sujets d'étude à signaler dans cet édifice : 1° comme spécimen d'habitation seigneuriale, offrant, à l'extérieur, un aspect civil et militaire; et 2° comme exemple de système d'ornementation, à l'aide d'un enduit à moulages.

Considéré sous le premier rapport, celui des dispositions architecturales, cet édifice réunit, à peu près, les conditions ou les exigences que devaient réclamer alors certaines demeures seigneuriales, c'est-à-dire, une construction massive et surmontée, sur l'une de ses faces, d'une tour (1) à double intention. Toutefois, son ensemble, tel qu'il se trouve aujourd'hui, n'est plus dans une intégrité complète; car il a éprouvé, depuis son origine, plusieurs mutilations qui en ont altéré la forme primitive; et, par suite de l'action du temps ou des appropriations qu'on lui a fait subir, il n'en reste que les parties figurées sur notre planche. La tour fut mutilée; et, dans plusieurs endroits, les moulages reçurent d'assez graves atteintes.

Il s'agirait maintenant de nous étendre sur son mode particulier de décoration; mais comme ce sujet, pour être traité d'une manière convenable, exigerait des développements qui excéderaient le cadre assigné à la présente notice, nous les reporterons à celle de la *Tour seigneuriale* ou *de défense*, que nous joignons ici, comme complément, à cet édifice.

(1) Nous rappellerons l'analogie que présente la situation de cette tour avec celle d'une habitation romane qui existe encore ou qui existait à Metz.



Raphael Mitjana del.

HABITATION SEIGNEURIALE, A SÉGOVIE

Espagne.

TOUR SEIGNEURIALE ET DE DÉFENSE

A SÉGOVIE.

La précédente notice avait pour but de montrer que les résidences urbaines des grands seigneurs conservèrent, pendant la dernière période du Moyen-Age, l'apparence de constructions militaires ou de petites forteresses, dont l'un des traits caractéristiques était la présence d'une ou de plusieurs tours surmontant l'édifice. Or, on remarque encore, à Ségovie, une de ces tours que son intégrité ainsi que sa décoration rendent doublement intéressante à l'archéologue. Cette construction, à peu près isolée de nos jours, faisait originairement partie d'une demeure seigneuriale, d'où le temps et les mutilations l'ont presque entièrement séparée; aussi, l'intérêt qui s'attache à elle, soûs le rapport de son intention particulière, nous a-t-il semblé un motif pour la relier à l'édifice précédent, et une raison pour la reproduire dans cet ouvrage, afin que nos lecteurs puissent se faire une idée plus exacte de l'aspect que présentait alors ce genre d'habitations.

Malgré son importance, il en est de cette tour comme de beaucoup d'autres constructions; on manque des documents historiques qui ont trait à son origine ou à ses vicissitudes, et l'on en est, sur ce point, réduit à des conjectures plus ou moins vraisemblables. En l'absence de ces renseignements, nous devrons donc borner nos recherches à ce qui tient plus spécialement à la partie architectonique.

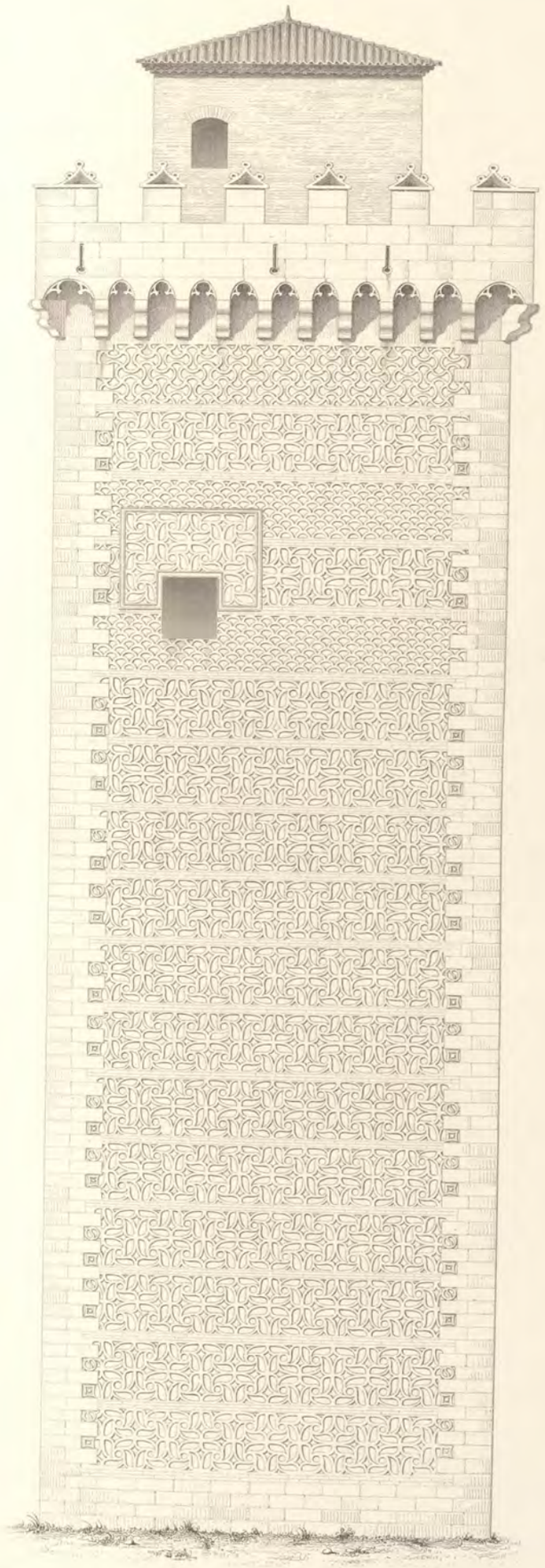
L'étude de cette tour se présente à nous sous deux points de vue divers : d'abord, comme monument civil, offrant en même temps un aspect militaire; puis, comme mode particulier de construction, dans l'emploi simultané de trois éléments assez heureusement combinés : la pierre, la brique et une espèce d'enduit; le tout constituant une œuvre originale et digne d'intérêt.

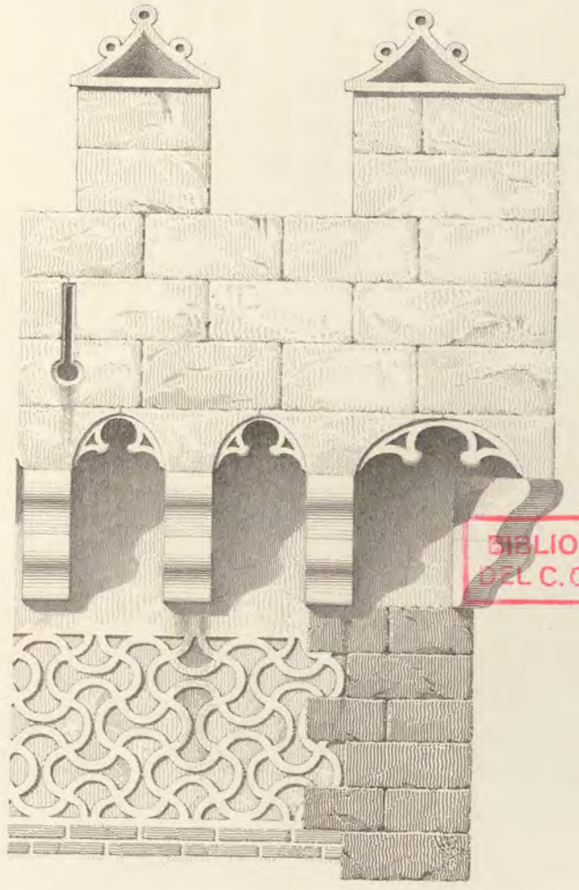
Mais, ce qui la distingue surtout, c'est, ainsi que le monument qui précède, sa décoration. En effet, à l'exception de l'Espagne, où se trouvent encore d'autres exemples de ce genre, nulle part ailleurs, nous le pensons, on ne voit un tel système appliqué sur les parois extérieures des murs. Quant à son origine, il semble dériver, par des modifications, de l'art arabe, dont l'action et l'influence s'exercèrent jusque dans les constructions catholiques de ce pays, soit contemporainement à l'occupation des Maures ou même postérieurement à leur expulsion de ce royaume; car, maints exemples, subsistant encore en Espagne, viendraient appuyer ici notre opinion.

Disons maintenant quelques mots de la construction en elle-même, cela nous fournira tout naturellement les moyens d'entrer dans quelques détails sur ce système particulier de décoration. — A part les angles, qui étaient construits en pierres de grand appareil, on bâtissait les murs avec des cailloux en silex, de forme et de dimension irrégulières, qu'on employait tels qu'on les trouvait; mais, ceux-ci, étaient disposés avec soin, c'est-à-dire, en accordant les grands

avec les petits, de manière à obtenir un parement aussi bien dressé que possible. Cependant, comme avec ce genre d'appareil on ne pouvait pas avoir d'arasement parfait, l'on mettait, à diverses hauteurs, des lits horizontaux de briques dont on faisait saillir l'extrémité jusqu'au nu des angles, et l'on continuait ainsi en s'élevant; mais, quand le besoin nécessitait, en certains endroits, l'ouverture de baies indispensables, on en composait l'encadrement avec des pierres de taille qui en assuraient la solidité. Ce premier travail accompli, il fallait ramener les murs au droit, et, pour ce faire, toutes les parties, construites en matériaux irréguliers, étaient alors couvertes d'une épaisse couche d'enduit, composé de chaux et de sable, ne laissant apparaître que la brique et la pierre de taille; puis, lorsque cet enduit venait d'être appliqué, et avant qu'il fût sec, on opérait le moulage des ornements sur place, c'est-à-dire, en appliquant sur cette composition, encore humide, une espèce de moule creux, en bois ou en métal, probablement de la même manière que nous faisons sur la cire à cacheter. Cette dernière opération aplanissait donc les surfaces ou parois des murs et constituait la décoration. — La forme des moulages est assez simple : elle consiste en de petits filets rectangulaires, dont la constitution, vue de loin, offre l'apparence d'un travail méplat, dans le genre des ornements mauresques de l'Espagne avec lesquels ils ont une grande ressemblance. Ces moulages, ainsi formés, produisent des jeux d'ombre et de lumière assez vifs, qui permettent de lire, même à une certaine distance, les divers dessins de cette ornementation. Quant au caractère et aux variétés des motifs d'ornements, on doit reconnaître qu'ils sont assez bizarres et peu connus en France; mais, ils figurent plusieurs combinaisons dont les éléments paraissent empruntés aux travaux des Arabes d'où ils semblent procéder en ligne directe. — Pour compléter les notions relatives à ce mode de revêtement, nous devons ajouter ici que cet enduit acquiert avec le temps une dureté étonnante; aussi, les ornements, qui décorent ces deux édifices, se sont-ils assez bien conservés depuis l'époque de leur exécution.

A part sa singularité décorative, qui lui donne un cachet d'originalité, cette tour offre, à très-peu près, les dispositions de celles qu'on élevait pendant le Moyen-Age. C'est donc une haute construction rectangulaire, rappelant, dans sa partie supérieure, tous les détails de l'architecture militaire de cette époque, exprimés par ses créneaux, ses machicoulis et ses archères, mais dont l'ensemble est formé de trois espèces de matériaux différents; toutefois, la pierre de taille apparente semble y avoir été employée, afin de lui donner cette constitution de solidité dont sa destination avait spécialement besoin, constitution qui lui a permis de traverser les âges et d'arriver jusqu'à nous dans un état presque complet de conservation.





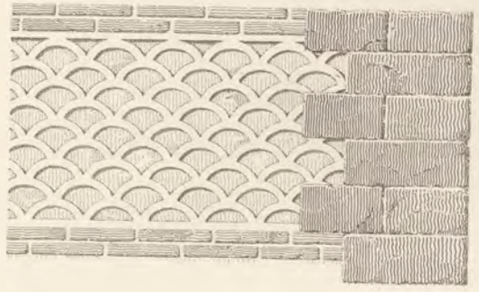
Echelle de l'Elévation

1 2 3 4 5 Mètres



Echelle des Détails

1 2 Mèt.



BIBLIOTECA
DEL C.C A.M.

Raphael Mitiana del.

J. Sulpis sculpt.

TOUR SEIGNEURIALE ET DE DÉFENSE, À SÉGOVIE.

Espagne.

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS
MADRID

VANTAUX D'UNE PORTE EN BRONZE

DANS

LA BASILIQUE DE LA NATIVITÉ, A BETHLÉEM.

Dans le grand naufrage des choses de l'Empire romain, tous les arts non plus que leurs procédés ne périrent pas; et, bien que dégénérés et réduits à n'être que le pâle reflet de leurs jours de splendeur, il en est qui se conservèrent et qui furent assez heureux pour trouver un asile à Constantinople, lors de la translation du trône impérial sur le sol de l'antique Byzance. Mais, chacun le sait, les œuvres qui, depuis lors, sortirent des ateliers orientaux, ne présentèrent plus, sous le rapport de la composition, du dessin et de l'exécution, ce cachet et cette valeur artistiques qui distinguent la plupart des grands travaux de la Grèce et de Rome. C'était là une conséquence naturelle de la situation : en effet, pendant le règne des derniers empereurs, les arts plastiques avaient tellement décliné que, vers le Ve siècle, ils étaient descendus à un état de barbarie presque complète. Plusieurs causes avaient amené ce résultat : la décadence de la civilisation romaine, l'établissement du christianisme et la destruction des monuments de l'antiquité païenne. L'art, qui s'éteignait vers les derniers temps de l'Empire, reçut alors un coup mortel, et, à partir de ce moment, c'en fut fait de la beauté idéale de la forme; puisque, aux yeux des Pères de l'Église, l'homme, ce chef-d'œuvre de la création, n'était plus, comme le dit saint Chrysostôme, qu'un sépulcre blanchi. Aussi, le petit nombre d'artistes (si l'on peut réellement donner ce nom à ceux qui s'occupaient d'art), furent-ils obligés de renoncer aux anciennes traditions et de créer d'autres types, qu'ils cherchèrent à mettre en harmonie avec le nouveau culte, avec les idées nouvelles. En résumé, on peut dire que le christianisme, en proscrivant la sensualité et la représentation de la nudité des formes, ne fit que hâter et provoquer même, par l'abandon de l'étude de la nature et de ses proportions, une décadence qui devait inévitablement conduire l'art au tombeau. Telle était donc sa situation particulière dans l'Orient et l'Occident, entre les IVe et VIe siècles. Mais, un événement, digne de remarque, s'était produit à l'époque dont nous parlons. Constantinople, par le fait du transport de l'Empire sur son sol, avait vu dès lors accourir dans ses murs un grand nombre d'artistes qui firent d'elle, pour ainsi dire, le principal centre où l'on exécutait des travaux importants. Or, devenue, grâce aux ouvrages qui sortaient de ses ateliers, la cité par excellence des arts, elle semble avoir, dès cette époque, dicté des lois au monde; car, lorsqu'un prince ou quelque grand personnage voulait obtenir une œuvre considérable, c'était seulement aux artistes de cette ville qu'il pouvait les

demander. Plusieurs monuments, d'une certaine importance, se trouvant à Rome, à Bethléem et ailleurs, viennent confirmer notre opinion.

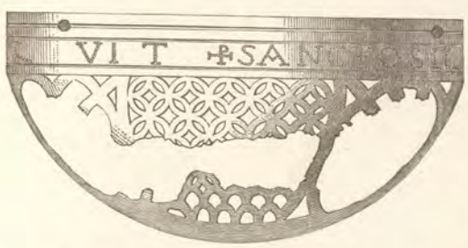
Parmi les arts, qui furent plus particulièrement cultivés alors, celui de la fonte du bronze paraît, à en juger par les rares ouvrages remontant à cette date, avoir encore été pratiqué pour la décoration des édifices. Mais, de même que toutes les autres, cette branche de la technique avait subi la décadence et les vicissitudes qui caractérisent les productions de ce temps; et, soit impuissance, soit inhabileté, les artistes, ne sachant plus créer aucune composition plastique de quelque valeur, s'étaient retranchés dans les travaux faciles, c'est-à-dire, dans ceux qui ne présentaient point de grandes difficultés d'exécution. Ainsi, l'art ayant perdu le secret des grandes conceptions, n'enfantait plus ces groupes, ces statues et ces bas-reliefs, qui eussent exigé un talent et une science complétement perdus; le sculpteur n'aurait su les produire, ni le fondeur les couler. Les seuls monuments de ce genre qu'on exécutât alors consistaient en vantaux de portes, clôtures, siéges, lampes, etc., dont la composition et la décoration sont tellement simples que l'opération de la coulée, généralement établie en raison de la complication du moule, ne pouvait offrir aucune chance d'insuccès.

L'histoire de la fonte du bronze à travers les âges fournit assurément, dans celle des arts plastiques, une étude bien digne d'intérêt, et le chapitre qui a trait à l'époque dont nous nous occupons, n'en est pas un des moins intéressants; car, les œuvres de ce temps sont fort rares et la connaissance de l'une d'elles devient souvent comme une espèce de révélation qui peut à la fois combler une grande lacune et éclaircir une partie obscure de son histoire. Tel se présente le monument auquel nous consacrons cette notice; puisque son existence, ignorée jusqu'ici, nous fait connaître un de ces ouvrages dont l'exécution semble devoir se placer, comme date historique, entre les derniers produits de l'Ancien Monde et l'apogée de l'art oriental ou néo-grec, c'est-à-dire, à cette époque de transition entre la chute du Polythéisme et l'établissement général du Christianisme.

Il ne reste, je crois, aucun écrit contemporain qui puisse donner des renseignements sur les procédés divers de la fonte du bronze durant cette période; mais, selon toute apparence, on peut, vraisemblablement, conjecturer que le travail préparatoire ainsi que l'opération de la coulée se pratiquaient, à peu près, par les mêmes moyens qu'aux jours, ou du moins, qu'aux derniers jours de l'antiquité. Nous ne voulons parler ici que des procédés généraux; car, les œuvres de cette époque étant, par leur nature, d'une composition beaucoup plus simple et beaucoup moins compliquée que tels groupes ou telles statues antiques, ces opérations en étaient devenues d'autant moins difficiles et les résultats plus certains. Restreint donc aux seuls travaux d'une exécution facile, l'art de la fonte produisit un certain nombre de portes ou vantaux métalliques, dont la composition ainsi que la décoration s'écartèrent toutefois des pratiques antérieures. En effet, si, comme matière, le battant fut encore de bronze, il s'en fallait de beaucoup que, comme forme et comme détails, il ressemblât à ceux des anciens. La disposition essentielle était bien dans les mêmes données, mais tout ce qui tenait à l'ornementation proprement dite avait presque entièrement disparu; ainsi, aux riches et précieux travaux de l'artiste succédait tout à coup une froide nudité, qui n'offrait plus même l'emploi de ces élégantes moulures, naguère si sévèrement profilées. Cette transformation de la porte tint à la fois et à l'état de la civilisation et à celui de l'art. Ce dernier, avons-nous dit, était tombé si bas qu'il ne savait plus exécuter de grand ouvrage de sculpture. Frappé d'une même impuissance

dans la décoration plastique des portes, l'ornemaniste dut nécessairement chercher d'autres moyens pour y suppléer; ces moyens, il les trouva dans l'application particulière des combinaisons géométriques. C'est, assez vraisemblablement, alors que son génie sut découvrir les ressources des jeux de compas, c'est-à-dire, les effets que pouvaient offrir les différentes dispositions du cercle, dispositions dont il parvint quelquefois à tirer un assez heureux parti, comme on l'observe dans de nombreux exemples ou motifs appartenant à cette époque. La décoration des portes subit donc forcément les phases de l'art lui-même, et la décadence de l'un amena bientôt celle de l'autre. Ajoutons encore que, de païen, l'art était devenu chrétien, et que, dès ce moment, tout le système décoratif, et celui des portes, subissant les conséquences de la loi commune, s'empreignit d'un caractère nouveau. Cela se conçoit : le christianisme ayant pris la place du culte des divinités païennes, avait à traduire publiquement certains symboles qui lui étaient propres. Or, la décoration dut, par suite de ce changement, éprouver une modification qui donna naissance à un autre système dont les motifs s'écartaient complétement de ceux de l'antiquité, système qui entrait dans une voie nouvelle et qu'on doit considérer comme le point de départ de l'ornementation du Moyen-Age.

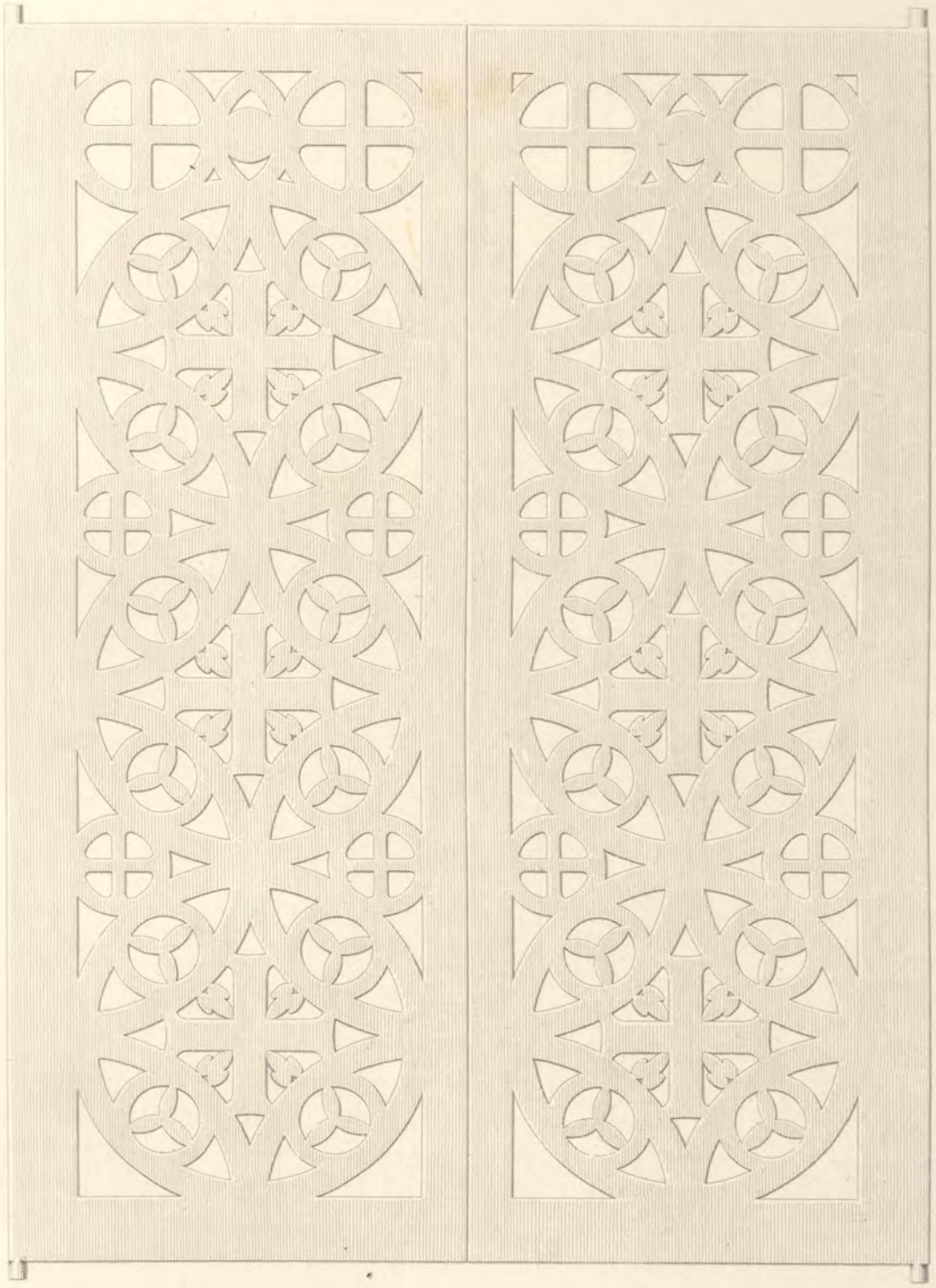
Dans le nombre, fort restreint aujourd'hui, des œuvres de bronze dont l'exécution appartient aux premiers siècles du christianisme, on doit placer en première ligne la porte que nous avons fait reproduire sur notre planche. Ce monument est extrêmement précieux pour l'archéologue, parce qu'à part même son excessive rareté, il nous fait connaître encore et l'état de la décoration et l'extrême simplicité des procédés de la fonte à cette époque. Il est situé dans la basilique de la Nativité, à Bethléem, et sert de clôture entre l'église et la grotte souterraine. D'assez fortes raisons portent à conjecturer que cette œuvre remonte à la fondation de la basilique, ou, du moins, à une date qui ne doit guère s'en éloigner que d'un siècle ou deux; car, son encastrement dans le roc vif, le caractère particulier de son exécution et la nature des ornements sont autant de motifs qu'on pourrait alléguer en faveur de cette opinion. Mais, son origine se révèle surtout par son genre de décoration, genre qui présente une grande analogie avec celui qu'on remarque dans les travaux de l'art chrétien pendant les premiers siècles du Moyen-Age; et, pour n'en donner ici qu'une preuve, nous reproduisons une autre œuvre de fonte, qui, bien que sur une plus petite échelle, offre, sous le rapport des ornements, une similitude frappante avec les motifs de la clôture de Bethléem. Il s'agit d'un fragment de lampe, découvert à Rome, en 1632. Or, ces deux monuments, comparés entre eux, accusent une telle ressemblance, et comme exécution et comme système d'ornementation, qu'on est tout naturellement porté à supposer la presque contemporanéité d'origine et à les attribuer au même art, c'est-à-dire, à celui dont l'existence se place entre le IVe et le VIe siècle de notre ère.



Ces considérations établies, passons maintenant à l'examen de la porte de Bethléem. Son ensemble est aussi simple que peu compliqué. Il se compose de deux vantaux, se mouvant, à leurs extrémités extérieures, sur des pivots encastrés dans le roc. Les surfaces de ces vantaux sont entièrement lisses et dépourvues de moulures; mais leur décoration consiste en dessins, ménagés à jour lors de la fonte, dessins qui dérivent évidemment de jeux de compas sur des

axes et des lignes donnés, c'est-à-dire, formant diverses combinaisons curvilignes parmi lesquelles l'artiste sut habilement introduire la présence du symbole de la rédemption. Cette combinaison de la croix, inscrite dans un cercle, fut, on le sait, un des premiers motifs d'ornementation adopté par les chrétiens, et ce motif resta comme le cachet particulier des premiers siècles du christianisme; en effet, on le remarque dans les basiliques latines, sur les sarcophages, dans les églises néo-grecques, sur les œuvres de la période romane et jusque dans les constructions de la Sicile, dont la décoration procédait de l'art constantinopolitain.

De l'examen de cette porte et des différentes observations qu'elle provoque, il résulte cette notion : que ses vantaux doivent être regardés comme l'un des rares produits de la fonte, exécutés durant les premiers siècles du Moyen-Age. Aussi, ne saurions-nous assez appeler l'attention de nos lecteurs sur l'importance de cette œuvre; car, sous le rapport de la composition et de la décoration des portes, c'est sans contredit un monument du plus haut intérêt, attendu qu'elle est, à notre connaissance du moins, la seule qui remonte à cette période, et qu'elle se classe, par sa date, entre celle du Panthéon d'Agrippa et celle de Sainte-Sophie; ce qui nous permet de relier l'Antiquité au Moyen-Age, et de renouer la chaîne, interrompue pendant un fort long espace, des monuments de ce genre. Grâces soient donc rendues à MM. Klotz et Toudouze, qui, lors de leur voyage en Orient, surent apprécier la valeur et le mérite de cette porte, si précieuse à tant de titres et dont la connaissance vient combler une grave lacune dans l'histoire de l'art.



1 Mètre.

G. Toudouze, d'après Klotz, en 1844.

J. Sulpis sculpt.

VANTAUX DANS LA BASILIQUE DE LA NATIVITÉ, À BETHLÉEM.

Palestine.

ÉGLISE DE SAINT-MILLAN, A SÉGOVIE.

Parmi les églises romanes de l'Espagne et celles de Ségovie en particulier, il en est plusieurs qui présentent, dans leur ensemble, une disposition architectonique sur laquelle nous avons cru devoir appeler l'attention de nos lecteurs. Cette disposition, qui s'écarte des règles ordinaires en matière de composition d'églises, semble n'avoir point été très-commune aux XIe et XIIe siècles, et constituer même une modification importante qui méritait de prendre place dans notre recueil; car, elle fait connaître une de ces combinaisons insolites, ou locales peut-être, dont firent parfois usage les architectes du Moyen-Age pour la décoration des parois ou faces extérieures de leurs monuments religieux. Aussi, n'était cette particularité, l'église de Saint-Millan (1) n'offrirait à l'étude rien de bien remarquable, puisque sa composition s'éloigne peu d'ailleurs de celle usitée dans les édifices sacrés des XIe et XIIe siècles. En effet, le plan, par ses dispositions, rappelle assez exactement celles adoptées pendant la période romane, et son système de construction (2) et de décoration paraît, à très-peu près, le même que celui pratiqué à cette époque dans presque tous les édifices septentrionaux de la chrétienté. L'intérêt qui s'attache à ce monument, consiste donc dans la disposition de ces espèces de galeries dont le développement s'étend, en saillie, sur l'un et l'autre flanc de la basilique.

Quelle était, à l'origine, la destination probable de ces galeries extérieures? Là est la question. En l'état présent des études archéologiques, nous ne saurions positivement le dire, attendu qu'on manque de documents à cet égard, ce qui ouvre tout naturellement le champ à l'hypothèse. Quoi qu'il en soit, nous avons fait reproduire cette disposition de Saint-Millan, comme l'une des modifications intéressantes que subirent les églises de certains pays durant les XIe et XIIe siècles : modification qui tient probablement à des causes locales ou à des besoins particuliers qui échappent, et que, faute de renseignements, nous ne savons définir, mais dont l'intention réelle pourrait vraisemblablement se trouver dans l'une des conjectures, plus ou moins fondées, que nous livrerons, plus loin, à la sagacité de nos lecteurs.

Toutefois, qu'on nous permette, avant d'aborder cette question, de rechercher d'abord si cette disposition fut spécialement propre à l'Espagne. Sur ce point, il faut reconnaître que, bien que sur une moindre échelle, nous la trouvons employée, dès l'empire d'Orient, soit au Théotocos, de Constantinople, ou à l'église de la Vierge, à Mistra; que, plus tard, on l'aperçoit en France, à l'église de Saint-Maur-les-Fossés et ailleurs; qu'enfin, au XVIe siècle, l'église conventuelle de Monréale, en Sicile, présente aussi une semblable galerie. Or, de ces observations, il résulte que, tout en n'ayant point été généralement pratiquée dans un grand

(1) Elle servit primitivement de cathédrale avant la construction de celle actuelle, qui date de la Renaissance.

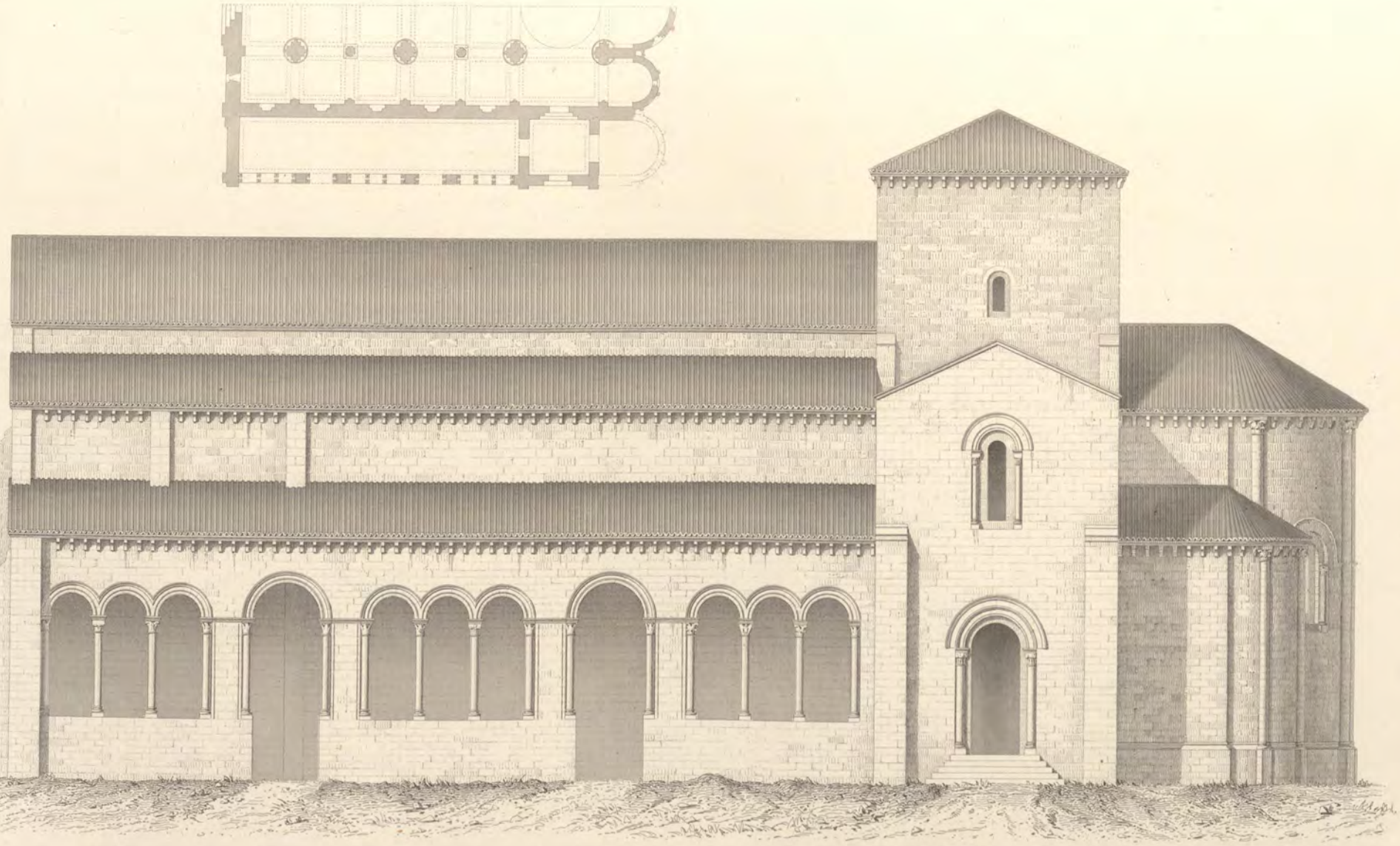
(2) Il ne nous paraît point inutile de signaler ici le petit nombre des baies destinées à éclairer l'intérieur; ce manque d'ouvertures doit évidemment y produire une teinte sombre et mystérieuse qui porte l'âme au recueillement et à la prière.

nombre de monuments religieux, cette particularité architectonique fut cependant usitée quelquefois dans des pays divers et à des époques différentes. On pourrait même, à la rigueur, pousser ici beaucoup plus loin le système des conjectures, en admettant que les analogues, produits par l'art roman, durent être construits, peut-être, au retour des Croisades, par des artistes qui avaient remarqué cette disposition dans certains édifices sacrés de l'empire d'Orient.

Ces analogies reconnues, passons à l'examen particulier de ces galeries. D'après les recherches des architectes et des archéologues qui ont exploré l'Espagne, cette disposition paraît se rencontrer exclusivement dans les provinces de Ségovie et de Guadalajara, mais surtout dans la première. Cette similitude est ici un fait qui s'explique tout naturellement, puisqu'on sait qu'aux XIe et XIIe siècles, ces deux provinces furent en communication directe. Maintenant, il est à remarquer que la disposition de ces galeries ne fut pas toujours la même, et qu'elle varie de différentes manières. Ainsi, et sans sortir même de la ville de Ségovie, on en peut étudier les plus ordinairement en usage. Généralement, elles sont disposées sur les flancs des églises. On les trouve érigées quelquefois sur un seul côté, comme à Saint-Jean; ou sur les deux faces latérales, comme à Saint-Millan; on en connaît qui entourent trois côtés, comme à Saint-Étienne, et il y en a aussi, de même qu'à Saint-Martin, qui viennent aboutir au grand porche, dans lequel elles donnent accès; enfin, nous devons encore faire remarquer qu'à Saint-Millan, ces galeries commencent à la façade occidentale et se terminent aux croisillons du transsept. Au reste, ces différentes dispositions ont l'air d'être subordonnées, soit au caprice ou à des convenances locales.

Mais, que peut-on réellement conclure de la destination de ces galeries par rapport à leurs dispositions particulières? — Un fait qui frappe, c'est qu'à Saint-Martin, on y remarque des tombeaux, placés à hauteur dans le mur plein, comme à Gironne, ce qui porterait à conjecturer qu'elles avaient le même but que dans les cloîtres de l'Espagne; mais, telle n'était probablement pas la seule cause de ces appendices, et l'on doit conséquemment en chercher le ou les motifs ailleurs. Ici, viendrait se placer la pensée de promenoirs publics qu'auraient fréquentés naguère les graves drapiers et les marchands de laine, après le repas du soir; peut-être, étaient-ce des espèces de porches, érigés pour quelque usage laïque, soit l'endroit d'un petit commerce ou celui d'un refuge en cas de mauvais temps; on pourrait encore y voir le lieu d'une pratique religieuse, ou même une espèce de caravansérail gratuit, ouvert aux mendiants ou aux étrangers peu fortunés de passage à Ségovie; enfin, il serait très-possible que ces galeries aient été simplement, comme nous le disions en commençant, destinées à servir de décoration aux parois extérieures des églises. Toutefois, on comprend que ce sont là seulement des conjectures de notre part, et que, peut-être, la moins déraisonnable d'entr'elles est fort éloignée du but ou de la véritable cause pour lesquels ces galeries furent vraisemblablement construites.

Dans tous les cas, cette particularité architectonique étant une de ces questions qui n'avaient point été abordées jusqu'ici, méritait certes, par son importance, d'occuper une place dans notre ouvrage. Loin de nous, la vaine prétention de l'avoir traitée à fond et résolue d'une manière complète; nous n'avons eu d'autre but que celui d'appeler l'attention des archéologues et des architectes sur un sujet qui avait échappé à leurs investigations, et que nous devions, par conséquent, nous faire un devoir de mettre en lumière.



Raphael Mitjana del.

J. Sulpis sculpt.

ÉGLISE DE St-MILLAN, À SÉGOVIE

Espagne.

VITRAIL DANS LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

(SAINT DENIS REMETTANT UNE BANNIÈRE A HENRI DU MEZ.)

Dès le XIIIe siècle, la plupart des grands monuments religieux de l'Europe furent ornés des produits de la Peinture sur verre ; et, bientôt, cet élément de la décoration des églises prit une telle extension qu'on l'introduisit jusque dans les édifices d'une importance secondaire. Il en résulta donc l'exécution d'une quantité considérable de vitraux peints. Mais, aujourd'hui que les déplorables effets des guerres de religion, du mauvais goût aux XVIIe et XVIIIe siècles, et surtout des révolutions politiques, en ont anéanti la presque totalité, il nous semble à peu près impossible de se faire une idée complétement exacte du nombre et du mérite des œuvres en ce genre qui devaient exister naguère; le peu qui en reste paraît toutefois de nature à justifier nos regrets. Néanmoins, malgré ces vicissitudes, il est quelques monuments qui furent assez heureux pour conserver leurs verrières; et, de ce nombre, nous devons mentionner, en France, les cathédrales de Chartres et de Bourges, qui en possèdent, sinon les plus précieuses, au moins le plus grand nombre. Ces deux édifices étant, par leurs proportions, pourvus d'une quantité considérable de baies, offrirent tout naturellement aux peintres-verriers de nombreuses occasions de déployer leur talent dans la création d'étincelantes clôtures de verre peint, dont les sujets sont le plus généralement empruntés, soit à l'Ancien et au Nouveau-Testament, à l'histoire légendaire, et, parfois même, à des événements historiques.

Parmi les compositions qui constituent les vitraux de la cathédrale de Chartres, nous en avons remarqué surtout une qui nous a frappé comme offrant plus particulièrement, dans son ensemble, et un specimen intéressant de l'état des arts du dessin au XIIIe siècle, et une source précieuse de renseignements sur les costumes de cette époque. Ce n'est plus ici le vitrail, uniquement formé d'ornements, ni même une composition, tirée des faits de la Bible, ou encore une scène légendaire, mais bien la dernière expression de l'art du peintre-verrier à cette époque dans un sujet à figures, ce qui nous fait connaître la manière dont les artistes entendaient alors les compositions historiques à personnages.

Le vitrail que reproduit notre planche est situé dans le croisillon méridional du transsept. — Suivant l'opinion de certains archéologues, le sujet de cette verrière représenterait saint Denis remettant une bannière à Henri du Mez, maréchal de France sous le règne de Louis IX. On sait que cette composition fut pendant longtemps, et est encore aujourd'hui un terrain de controverse. Deux causes particulières y ont donné naissance : la présence de la figure épiscopale au-dessous de laquelle on lit S. DIONISIVS, et celle d'une bannière qu'on a voulu prendre pour la célèbre oriflamme. De là, des discussions qui ne paraissent pas à la veille d'être éclaircies, et

auxquelles nous n'avons aucunement l'intention de nous mêler; car, il ne s'agit point ici d'aborder exclusivement des questions historiques, mais bien aussi ce qui a trait à la peinture sur verre. Il nous suffit donc d'indiquer que le mérite de ce vitrail réside à la fois dans son exécution technique, dans l'agencement des couleurs et dans sa composition artistique. Or, considéré à ce triple point de vue, le monument acquiert un intérêt capital, et qui s'accroît encore en raison des différentes questions qui s'y rattachent.

En ce qui touche celle de l'état des arts du dessin et celle de la peinture sur verre en particulier, l'examen du vitrail de Chartres prouve, qu'au temps où il fut exécuté, ces deux choses avaient fait un pas immense depuis le XIIe siècle. Ainsi, les figures sont mieux dessinées, et dans des proportions plus exactes, de même qu'elles présentent aussi un certain air de vie et d'animation qui manquait à celles de l'époque précédente. Évidemment, cette amélioration tenait sans contredit aux progrès que firent alors la sculpture et la peinture, et elle établit que ces différents arts suivaient une marche parallèle; car, si l'on aperçoit quelques différences, elles proviennent incontestablement des difficultés inhérentes à l'art du peintre-verrier, difficultés qui produisaient les imperfections, et qui s'opposaient seules à une valeur identique.

Lorsqu'on examine cette verrière au point de vue de la technique, on remarque qu'ici, comme dans la plupart des vitraux du XIIIe siècle, l'art semble, sous le rapport des procédés artistiques, continuer à peu près le faire du XIIe siècle; car, au système froid et raide des traits et des hachures, on voit se combiner l'emploi de quelques demi-teintes; néanmoins, tout minime qu'il paraît, ce perfectionnement dénotait déjà une amélioration, qui devait conduire la peinture sur verre à un résultat plus complet. Aussi, l'art est dès ce moment formé, et il n'a plus qu'à continuer à progresser pour atteindre son entier développement.

Mais, ce qui, malgré leur imperfection, distingue surtout les vitraux du XIIIe siècle, c'est l'éclat et le prestige de leurs couleurs. On y voit clairement que le peintre-verrier s'est beaucoup plus préoccupé de l'harmonie des tons et de l'effet de son œuvre que des détails, et que, peu soucieux de rendre exactement la nature, il sacrifie volontiers la forme au fond. Pour lui, la grande question est un agencement de couleurs agréable pour les yeux, et tous ses efforts ne tendent qu'à ce but; c'est ce qui fait qu'au XIIIe siècle on doit plutôt le regarder comme un décorateur que comme un peintre.

Quoi qu'il en soit, l'archéologue, dont l'esprit recherche avec avidité jusqu'aux moindres renseignements, s'est souvent demandé, en face de ces brillantes verrières qui décorent nos grandes cathédrales et surtout celle de Chartres, quels étaient les noms des artistes auxquels on devait ces splendides vitraux, sans avoir pu souvent trouver de réponse complète; car, bien qu'on en lise quelques-uns, on les ignore assez généralement. Mais, pour qui connaît les idées et les mœurs du Moyen-Age, cette absence de noms n'offre véritablement rien de bien étonnant; puisque les artistes de cette époque ne travaillaient pas par amour-propre, mais avec le désir d'exalter la gloire de Dieu. — Les seules conjectures qu'on puisse hasarder relativement aux vitraux de Chartres, c'est que leur exécution dut nécessairement, en raison de leur nombre, occuper, pendant une assez longue période, un certain nombre de peintres-verriers, d'où l'on pourrait déduire, à la rigueur, qu'il dut vraisemblablement y avoir dans cette ville une école spéciale et particulière.



Adolphe Berty pinxit. Chromolith. Engelmann et Graf. Kellerhoven excudit.

VITRAIL DANS LA CATHEDRALE DE CHARTRES.

ÉDIFICE, NOMMÉ VULGAIREMENT :

MAISON, A SAINT-YRIEIX.

Dans le nombre, fort restreint aujourd'hui, des monuments d'architecture spécialement privée, construits en pierre, mais dont l'origine semble avoir eu une destination importante, il faut placer celui que nous avons fait reproduire sur ces deux planches; car, par les questions qui s'y rattachent, il en est peu qui présentent autant d'intérêt aux études de l'archéologue et de l'architecte. En effet, sa date, son art, sa composition, ses bizarreries, etc., étaient autant de motifs qui devaient lui donner une place marquée dans ce recueil.

Vouloir, en l'absence de documents, tracer ou même esquisser ici l'histoire de cet édifice, nous paraît un travail aussi téméraire que difficile; aussi, nous bornerons-nous seulement, dans cette notice, à faire comprendre sa haute importance archéologique. — Jusqu'en ces derniers temps[1], cette construction se voyait dans l'une des parties de la petite ville de Saint-Yrieix, localité qui prit, dit-on, vers le XIIIe siècle, un certain développement politique et commercial, auquel elle se rattache vraisemblablement.

Avant d'aborder son examen détaillé, voyons quelle put être, à l'origine, sa destination plus ou moins probable. A cet égard, il nous paraît assez difficile d'admettre l'opinion commune, qui voudrait y voir la demeure d'un riche bourgeois limousin au XIIIe siècle; car, en considérant son ensemble, comparé aux notions acquises sur l'architecture domestique de cette époque, nous avons peine à croire qu'il y eût alors, dans la toute petite ville de Saint-Yrieix, d'aussi importantes maisons bourgeoises, construites en pierre; attendu que ce genre de bâtisse était encore fort rare, même dans les grandes villes et dans celles de la Hanse, et qu'on le réservait presque exclusivement pour les monuments du culte, de la noblesse et d'utilité publique; d'où nous inclinons à penser, avec plus de vraisemblance, que cette construction devait plutôt être quelque édifice seigneurial, ecclésiastique ou communal de cette localité, dont on aurait, depuis une certaine époque, perdu la mémoire, les titres ainsi que l'origine; nous ajouterons même que, pour qu'une construction aussi ancienne pût être ainsi conservée jusqu'à nous, il fallait qu'elle ait eu primitivement une destination importante, destination qu'elle remplit probablement durant bien des siècles, mais qui, à n'en pas douter, dut être autre que la simple résidence d'un

(1) Malgré les vives instances de deux honorables archéologues du pays, MM. de Verneilh et Victor Boullé, l'inexorable administration des Ponts et Chaussées, qui renverse aveuglément tout ce qu'elle trouve sur son passage, et qui fut, naguère, sur le point de priver la science du célèbre baptistère de Poitiers, a continué, sur le monument de Saint-Yrieix, son déplorable système de destruction; et, à l'heure présente, il n'en reste plus que le dessin de l'architecte Boullé, et le fragment conservé dans le Musée de Limoges.

bourgeois commerçant. D'ailleurs, ses proportions, son luxe extérieur et ses dispositions particulières, qui eussent été insolites et qui auraient probablement excédé les ressources d'un modeste citadin, dénotent bien plutôt, à notre avis, l'habitation de quelque personnage marquant de la société.

L'époque de la construction de cet édifice se détermine assez aisément et par la nature de ses formes et par celle des éléments employés à sa décoration; mais, un détail caractéristique vient, à très-peu près, la fixer : nous voulons parler ici de la présence des modillons ou corbeaux, dont on fit un grand usage aux XIe et XIIe siècles et qu'on retrouve encore pendant une partie du XIIIe, ainsi qu'on l'observe à la cathédrale de Chartres, à la chapelle sépulcrale de Montmorillon et ailleurs. A l'exception de cet élément, qui appartient à la période dite romane, tout, dans les formes et les détails de cette construction, accuse l'art des règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis; cependant, il faut avouer que cet art semble comparativement en retard sur celui de certaines régions de la France; nous dirons plus : il offre même des singularités architectoniques qu'on n'avait point encore observées jusqu'ici. Or, ces singularités, qui sont de nature à dérouter l'observateur, assez généralement habitué à formuler son jugement d'après les œuvres de l'art contemporain, en Normandie, dans l'Ile-de-France, en Picardie, etc, paraissent tenir particulièrement à l'état de l'art dans le Limousin, à cette époque.— Ici, se présente tout naturellement une question qui trouve fort à propos sa place : celle de l'exécution matérielle et artistique de cette construction. A en juger par le seul fragment qui nous en reste, on doit reconnaître qu'elle est d'une grossièreté incontestable, grossièreté qui peut prendre sa source dans deux causes assez majeures : l'inhabileté locale des artistes ou la dureté naturelle de la matière (le granit). Tous les profils de la fenêtre sont vagues; les détails du réseau sont irréguliers, et il y a même un des contre-lobes de la rosace qui est beaucoup plus large que les autres. On le voit donc, cet édifice, considéré seulement au point de vue de la technique, offre encore un grand intérêt à l'archéologue, puisqu'il exhibe, dans son ensemble et ses détails, un curieux spécimen de l'état particulier de l'art dans cette région de la France, à une certaine époque du Moyen-Age.

M. de Verneilh, qui a pu faire de cette construction une étude toute spéciale, affirme qu'au XIIIe siècle, les riches bourgeois limousins se logeaient chèrement, c'est-à-dire, qu'ils employaient, à la bâtisse de leurs demeures, la pierre et le granit et qu'ils ne reculaient pas devant les frais de sculpture de cette dernière matière, si rebelle, comme on sait, au ciseau de l'artiste (1). Tout en laissant volontiers à son auteur le bénéfice de cette assertion, nous lui demandons cependant la liberté d'y joindre une simple remarque : c'est qu'à cette époque, le système des maisons en bois était presque généralement en usage, et que, très-vraisemblablement, le nombre de ces opulents bourgeois, dont la fortune pouvait supporter la dépense de semblables demeures, ne devait pas être fort considérable.

Le terrain sur lequel fut érigée cette construction forme une pente assez rapide, qui a dû contraindre l'architecte à trouver un artifice quelconque pour remédier à ce manque de niveau. Ayant disposé, suivant une ancienne pratique, son édifice dans le sens de la longueur, c'est-à-dire parallèlement au parcours de rue, il établit, au rez-de-chaussée, une suite d'arcades, de hauteurs inégales, mais à sommets établis sur une même ligne.

(1) Architecture civile au Moyen-Age dans le Périgord et le Limousin, aux XIIe et XIIIe siècles. *Annales Archéologiques*, tome IV, pages 161 et suivantes.

ÉDIFICE NOMMÉ : MAISON, A SAINT-YRIEIX.

Sous le rapport architectonique, le principal intérêt de cette construction ne résidait plus, en ces derniers temps, que dans la composition de la façade, dont une notable partie offrait quelque analogie avec certain édifice roman, situé à Périgueux; car, ainsi que le remarque fort judicieusement M. de Verneilh, la disposition en arcs aigus rappelait presque celle de l'édifice à plein cintre. On y voyait, en effet, à la partie inférieure, une série d'arcades, et, dans le haut, des baies multiples, encadrées dans une grande archivolte. Or, cette similitude, dans des constructions de localités voisines et d'époques rapprochées, nous porte à supposer, pour ces monuments, des destinations et des nécessités qui peuvent avoir été communes à la fois et au Périgord et au Limousin.— Mais, il est, dans la composition de cette façade, plusieurs particularités que nous devons signaler maintenant à l'attention de nos lecteurs. C'est d'abord, au rez-de-chaussée, la présence d'arcades, sur l'intention desquelles nous ne sommes pas parfaitement édifié (1), attendu qu'il exista et qu'il existe encore des dispositions analogues dans des constructions de nature et de destinations diverses (2).

Des larmiers, soutenus par des corbeaux décorés de têtes grimaçantes, accusent, sur la hauteur, la division de chaque étage.

Suivant un usage, assez commun au XIII[e] siècle et qu'on a remarqué sur plusieurs monuments civils de cette époque, les fenêtres des étages supérieurs forment, par leur composition, la partie la plus importante de la décoration extérieure. Chacune d'elles est divisée, à l'aide de colonnettes, en trois petites baies secondaires que surmonte un réseau assez simple, et leurs ébrasements sont ornés des moulures, alors en usage dans les monuments religieux. On doit signaler ici, comme singularités propres à cette partie de l'édifice, la disposition des contre-lobes de la rosace et surtout la forme disgracieuse des arcs trilobés surmontant les baies secondaires; ces différentes singularités accusent, l'une et l'autre, un art dans l'enfance et qui n'est point encore formé. Quant au mode de clôture intérieure, qui dut être employé pour se mettre à l'abri des variations du temps et de la fraîcheur des nuits, il se composait, vraisemblablement, de volets en bois ou d'un vitrage fixe, dont certaines portions étaient toutefois mobiles et pouvaient être ouvertes ou fermées à volonté, soit comme les vasistas ou bien encore sur l'un des côtés.

C'est peut-être le lieu de signaler ici la présence de ces porte-à-faux que détermine, sur les arcades du rez-de-chaussée, l'imposition des baies supérieures, disposition qu'on retrouve aussi dans quelques autres monuments civils du midi de la France, mais qui n'en altère point sensiblement ni d'une manière disgracieuse, la régularité ainsi que l'harmonie de la façade.

Enfin, il convient de dire aussi quelques mots de ces tiges en fer, qui, dans les étages supérieurs, saillissent au-dessus de chacune des têtes grimaçantes, destinées à recevoir les retombées des grandes archivoltes. Comme leurs analogues, encastrées dans les façades de plusieurs con-

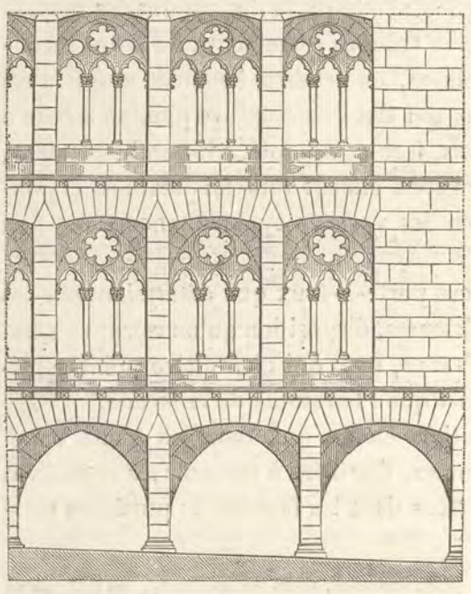
(1) Il est regrettable qu'avant la démolition de cette façade on n'ait point examiné, dans les feuillures, les indications qu'elles pouvaient donner sur les divers systèmes de clôture intérieure, tant au rez-de-chaussée que dans les étages supérieurs.

(2) Nous citerons, entre autres, quelques vieilles habitations, situées dans plusieurs de nos villes du Midi, qui présentent la même disposition et qui semblent, par leur décoration, avoir eu pour hôtes des personnages appartenant au sommet de la hiérarchie sociale de ce temps. Tout porte à supposer, par la ressemblance existant entre ces différents édifices, qu'il y eut là une parenté d'intention et de destination qu'en l'état présent des choses nous ne pouvons facilement saisir, mais que l'avenir, ou des recherches faites sur les lieux, viendront probablement éclaircir un jour.

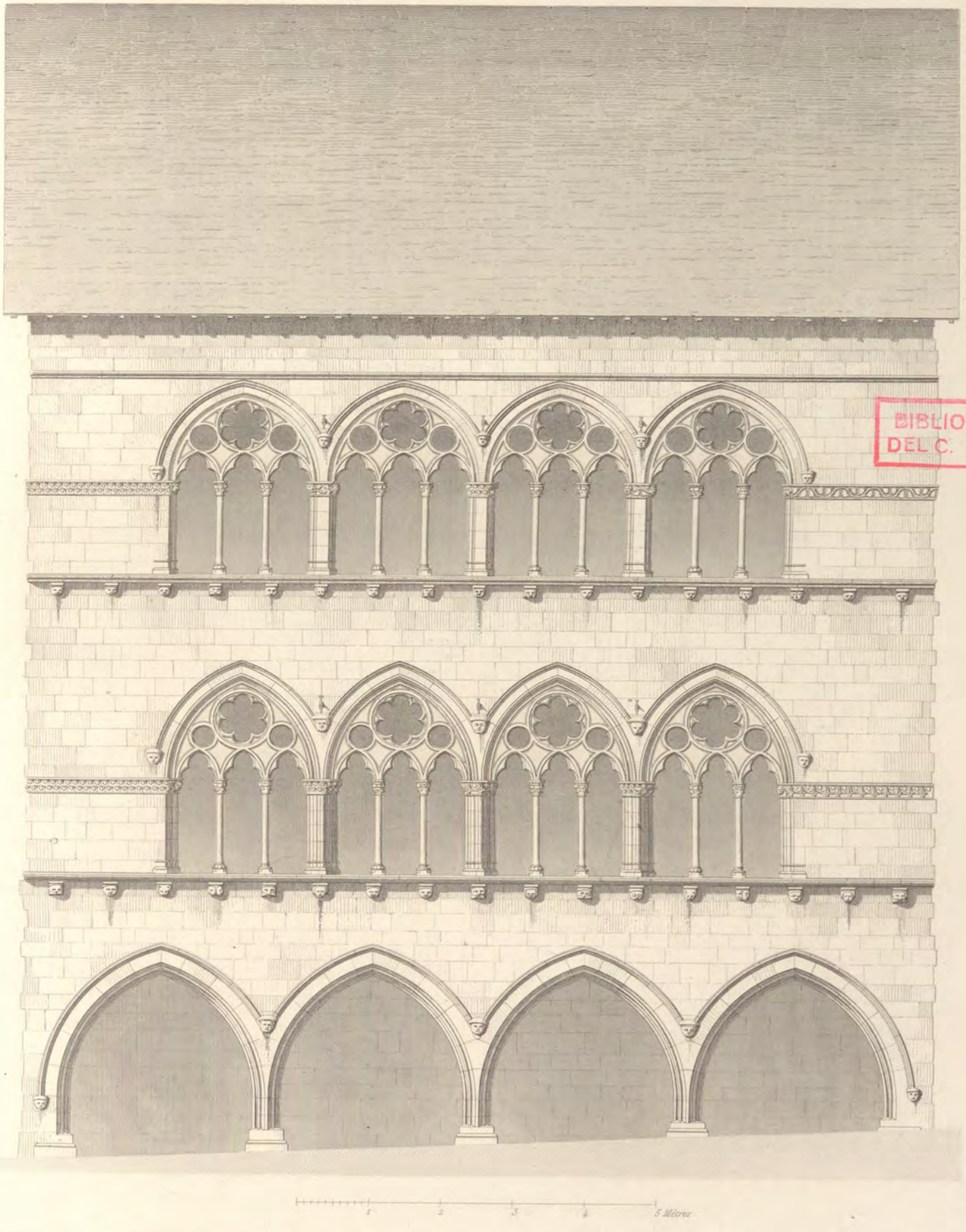
structions civiles de quelques cités méridionales, elles peuvent avoir eu une intention décorative quelconque, soit, par exemple, de supporter des tentures et des tapisseries lors de fêtes publiques ou du passage des processions religieuses.

Quant à la toiture, il est à présumer qu'elle devait être disposée dans le sens de la façade, c'est-à-dire, de manière que les pignons fussent établis sur les murs mitoyens.

Cette notice nous semblerait toutefois incomplète, si nous n'entretenions nos lecteurs d'une singularité architectonique que renfermait cet édifice, mais dont la notion ne date seulement que de l'époque où, pour la première fois, son existence fut révélée au monde archéologique. Il s'agit ici de l'emploi d'un certain genre d'arc, dont la propriété semblait jusqu'alors n'avoir été découverte que dans le siècle dernier, et que, par cette raison, on désignait, à tort, sous le nom de son prétendu inventeur, le célèbre Perronnet. Or, de l'observation, faite par M. de Verneilh, il résulte encore la confirmation de ce vieil adage : « *Qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil;* » car, dès le XIII[e] siècle, des constructeurs, qu'on s'obstinait autrefois à considérer comme des barbares et comme des artistes incapables, avaient cependant employé déjà, dans leurs travaux, des procédés et des artifices qui excitèrent, bien plus tard, l'admiration des modernes!... Mais, laissons, sur cet objet, la parole à celui qui fit cette intéressante remarque : « Une particularité curieuse de ce petit édifice, c'est, dit-il, la manière pleine d'intelligence dont le revers de la façade est fortifié. Vue de la rue, on croirait que cette façade n'a, pour ainsi dire, pas d'épaisseur; et, particulièrement, que les piliers qui la soutiennent ont à peine 0,40 centimètres de diamètre. Mais, les vrais supports de la façade sont intérieurs.



Allégis par des moulures et presque arrondis sur trois faces, les piliers du rez-de-chaussée ont, sur la quatrième, un prolongement considérable, et en quelque sorte une queue. Ces minces contreforts, qui se répètent aux deux étages supérieurs, sont réunis par des arcades, et l'on se trouve avoir obtenu, comme dans les églises et avec la même économie de matériaux, une solidité jointe à une légèreté non moins grande. La forme de ces arcs intérieurs est à noter. Des pleins cintres ou des ogives auraient été gênants, surtout au rez-de-chaussée, et auraient exigé trop de matériaux. On s'est donc servi de ce genre de voûte que l'ingénieur Perronnet employa, pour la première fois, dans la construction des ponts et qui consiste en une très-petite portion d'un très-grand cintre. Ces arcs surbaissés formaient déjà l'amortissement des embrasures des fenêtres dans la maison romane de la rue des Farges, à Périgueux; ce qui me confirme dans la pensée qu'à toutes les époques du Moyen-Age, tous les systèmes de voûte ont été connus des architectes et employés à l'occasion. » — Pour compléter l'ensemble des remarques qui se rapportent à cette partie de l'édifice, il nous a paru convenable d'ajouter ici quelques observations qui semblent avoir échappé au docte M. de Verneilh. Assez vraisemblablement, l'emploi de ce genre de construction en arc, dit à la Perronnet, avait un double but : d'éviter, d'une part, le poids des voûtes à chaque étage, et de permettre, de l'autre,



BIBLIOTECA
DEL C. .M.

V. Boullé del.

J. Sulpis sculpt

MAISON, À SAINT-YRIEIX. (Hte Vienne.)

France.

l'établissement d'un système de clôture beaucoup plus facile à l'intérieur; mais, on doit dire aussi qu'il donna naissance à une disposition particulière de la charpente supportant le pavage de l'étage supérieur, disposition qui nécessite ici quelques explications. Dans les galeries couvertes du Moyen-Age, comme à Montpazier, par exemple, où les murs ouverts, donnant passage, sont construits transversalement à la rue, les solives, qui soutiennent les revêtements divers, sont encastrées suivant l'axe de ce passage; tandis qu'à Saint-Yrieix, ces mêmes solives, portant aussi d'un mur à l'autre, sont, au contraire, disposées dans un sens opposé au parcours de la voie publique.

Mais, qu'étaient, à l'origine, les distributions intérieures de cette résidence? On l'ignore; car, c'est à peine si, parmi les rares monuments civils appartenant au XIIIe ou au XIVe siècle, on retrouve quelques façades, parfois incomplètes et le plus souvent fort mutilées. On comprend d'ailleurs qu'à la suite des appropriations diverses qu'ils ont dû subir et qui les ont renouvelés bien des fois, plusieurs de ces dispositions aient été complétement perdues. Toujours est-il qu'à l'époque où elle fut démolie, cette habitation n'avait presque rien conservé de sa distribution primitive; et, qu'à l'exception d'une cheminée, il n'y avait plus trace des escaliers, des appartements, de la cuisine, des chambres, etc; on ignore même s'il y avait ou non des caves.

Telle était, au XIIIe siècle et dans le centre de la France, la disposition extérieure d'une habitation, qu'on croit celle d'un bourgeois commerçant, mais que des raisons, peut-être, plus concluantes, et appuyées sur des exemples analogues, situés dans des localités voisines, tendraient à faire considérer comme une demeure seigneuriale. Quoi qu'il en soit, et tout en admettant, ce qui est encore matière à controverse, que cet édifice soit bien réellement un type de composition architectonique, usité dans le Limousin pour la résidence des riches marchands du XIIIe siècle, on nous permettra de rappeler, en finissant, qu'à cette époque le nombre des édifices privés, construits en pierre, n'était pas aussi commun qu'on pourrait le croire, ce que prouve, du reste, l'excessive rareté de ceux authentiquement reconnus comme domestiques et remontant à cette date.

DÉPÔT CENTRAL DE



Alfred Darcel del.

J. Sulpis sculp.t

MAISON, À SAINT-YRIEIX. (H.te Vienne.)

Détail.

ÉGLISE GRECQUE, A ATHÈNES

Bien que nous ignorions les événements historiques qui lui donnèrent naissance, et, par conséquent, la date de sa fondation (1), la petite église dont nous allons nous occuper, est cependant l'une des plus intéressantes parmi celles de l'art néo-grec; et quoique ce silence, qui cache malheureusement aussi l'origine d'un grand nombre d'autres édifices, nous prive de renseignements sans doute précieux à consigner et à faire connaître, l'œuvre architectonique qu vient ici prendre sa place, n'en offre pas moins, à l'artiste et à l'archéologue, une étude remplie d'intérêt; car, elle présente, dans son ensemble, plusieurs particularités qu'il nous semble utile de signaler à l'attention de nos lecteurs. Ce sont surtout la petitesse de ses proportions et la présence de l'arc en plein cintre outre-passé.

En ce qui concerne la première question, on doit dire que, malgré son exiguïté, cet édifice renferme, néanmoins, toutes les parties constitutives des monuments religieux, produits durant le Moyen-Age, par l'art néo-grec de l'école hellénique. Cette exiguïté porterait même à conjecturer qu'il dut, à l'origine, servir d'oratoire ou de chapelle, érigé sur la voie publique, puisque son intérieur ne pouvait recevoir qu'un nombre assez limité de personnes. — C'est, peut-être, le lieu de faire remarquer ici combien sont généralement petits et de peu d'étendue les monuments religieux, élevés, à Athènes ou dans la Grèce, sous l'influence des arts de l'Empire d'Orient; car, par l'habitude où nous sommes de voir l'importance de nos grandes églises du Moyen Age, on se fait, assez difficilement, une idée exacte de leur petitesse. Du reste, cette condition n'avait point échappé aux observations ainsi qu'aux recherches des archéologues, et surtout à l'un de nos amis, M. Daniel Ramée, qui fait, à l'aide de chiffres, ressortir cette particularité dans un paragraphe que nous rappelons à nos lecteurs (2).

Mais, l'un des principaux traits, qui donnent à cet édifice son cachet d'intérêt consiste dans l'emploi de l'arc en plein cintre outre-passé, qu'on voit ici combiné, et à l'extérieur et à l'intérieur. — Jusqu'en ces derniers temps, on crut que cette forme d'arc ou d'ouverture avait été exclusivement employée par les Arabes et qu'elle était même une caractéristique de leur architecture; mais, aujourd'hui que des recherches, jointes à une étude plus approfondie, en ont fait découvrir la présence dans les monuments d'autres peuples ou d'autres civilisations, cette opinion a dû évidemment se modifier en raison même de ces découvertes. Or, comme toutes les recherches qui touchent à des questions d'origine, celle de la naissance de ce genre

(1) L'époque, assez vraisemblable, de cette construction paraît devoir se rapprocher de celle des églises de Kapnikarea, de Saint-Taxiarque, etc., monuments où l'on retrouve, à très-peu près, le même système de dispositions.

(2) *Manuel de l'histoire générale de l'Architecture chez tous les peuples, et particulièrement de l'Architecture en France pendant le Moyen-Age;* Tome II, pages 83 et 84.

d'arc offre aussi un certain attrait, qui s'accroît encore des difficultés que cette solution présente. Sans aucun doute, il serait fort intéressant de pouvoir déterminer maintenant, sinon l'origine positive, au moins le point vraisemblable de départ de cette forme; mais, en l'état présent de la science, on doit avouer qu'une partie des éléments manquent encore pour la résoudre d'une manière complète, c'est-à-dire, qu'on ne connaît point tous les monuments d'architecture dans lesquels elle peut avoir été employée. Toutefois, en réservant ici les conséquences des découvertes ultérieures et sans avoir la prétention d'éclaircir définitivement une matière encore enveloppée d'une certaine obscurité, on peut, selon nous, entrevoir assez vraisemblablement sa marche, ce qui nous permet d'essayer ici un classement chronologique des notions acquises à la science sur cet objet. Les monuments des différents peuples et des différentes époques de l'art dans lesquels on remarque l'emploi de ce genre d'arc sont, suivant l'ordre chronologique des temps, ceux qui appartiennent à l'empire grec d'Orient (1), aux Arabes, et à la période qui, dans notre Occident, embrasse les XIe et XIIe siècles (2).

Ces singularités signalées, nous pensons qu'il ne convient guère d'entrer, à propos de ce petit édifice, dans une description minutieuse, puisqu'elle n'offrirait que des redites; d'ailleurs, sa composition générale s'écarte peu de celle qu'on retrouve à Athènes, dans quelques autres constructions religieuses du même art, et elle présente, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur, des dispositions analogues. Disons-en toutefois quelques mots afin de faire mieux comprendre les rapprochements. L'église décrit, en plan, la forme d'un rectangle allongé, à l'une des extrémités duquel saillit un appendice, composant le sanctuaire; deux nefs, disposées transversalement et couvertes de voûtes en berceau, sont munies, à leur point d'intersection, de quatre pendentifs qui supportent la coupole et servent ainsi de transition entre la partie rectangulaire et la partie circulaire; l'accès à l'intérieur s'effectue au moyen de trois portes, de dimension inégale, ouvertes dans la façade; enfin, sa décoration sculpturale est à peu près nulle, et il n'y a point lieu de parler ici des peintures intérieures dont on ne voit presque plus aucune trace. Quant aux matériaux ainsi qu'au mode particulier de construction, on y remarque un assez heureux agencement de la pierre et de la brique.

Tel est, à grands traits sans doute, l'examen de cette petite église qui, on ne peut le contester, se présentait avec des titres réels à l'étude des archéologues.

(1) Nous avons dit ailleurs que cette forme d'arc avait été empruntée par les artistes constantinopolitains aux architectes de la Perse.

(2) L'emploi particulier de ce genre d'arc ne fut point général dans les constructions romanes, et sa présence, sur ceux où on le voit combiné, doit toujours être considérée comme une exception; cependant, on doit encore établir une différence entre les arcs, construits originairement en plein cintre outre-passé, et ceux qui, par suite d'un tassement ou d'un affaissement quelconque, présentent accidentellement cette forme.



Communiqué par M. Eugène Laval.

J. Sulpis sculp.

ÉGLISE GRECQUE, A ATHÈNES.

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS MADRID

MORISTAN

OU

HOPITAL ARABE, A GRENADE

A l'exemple des khalifes qui gouvernèrent la Syrie et l'Égypte, quelques chefs arabes ou maures de l'Espagne, mus, sans doute, par les mêmes sentiments qui avaient porté les premiers à soulager les infirmités humaines en ouvrant des asiles publics pour leur guérison, firent ériger aussi, durant le cours de leur domination sur le sol ibérique, certains monuments analogues où les pauvres recevaient un traitement gratuit et complétement en rapport avec le genre de maladies dont ils étaient atteints. Par sa nature, cette institution orientale semble donc correspondre, ainsi que nous l'avons dit, aux Hôpitaux du Moyen-Age; mais, l'islamisme, en consacrant ce genre d'édifices à cette destination, lui donna le nom particulier de *Moristân*.

L'histoire de l'Espagne mentionne, dans ses annales, la création d'un assez grand nombre de ces moristàn, dus à la généreuse libéralité des émirs; mais, soit ignorance des lieux où ils furent construits, soit destruction des monuments eux-mêmes, on n'en connaît guères aujourd'hui dont la date de fondation puisse remonter à la première ou à la deuxième période de l'occupation musulmane. Pour en trouver trace et mention, il faut descendre aux derniers siècles de cet établissement, c'est-à-dire, à une époque où ce brillant khalifat, déjà bien amoindri, grâce aux efforts incessants des descendants de Pélage, en était presque réduit à la seule province de Grenade; cependant, quoique restreint et limité, ce petit royaume jetait encore un certain éclat, qui tenait à plusieurs causes particulières que nous devons rappeler ici : à l'état florissant de l'industrie et de l'agriculture, à celui des sciences et des arts, mais surtout aux actes des monarques grenadins dont la magnificence se traduisait souvent en œuvres grandioses et libérales, parmi lesquelles on doit placer la création de nombreux monuments d'architectnre. C'est, en effet, à l'un de ces actes qu'est particulièrement due la fondation du moristàn auquel nous allons consacrer cette notice.

Vers le XIVe siècle, Grenade avait atteint un tel degré de splendeur que les musulmans la considéraient presque comme leur Athènes de l'Occident. C'était, alors, la plus considérable et la plus peuplée de toutes les villes de l'Espagne, et les nombreux vestiges de constructions mauresques qu'on y remarque encore, prouvent qu'elle dut, à cette date, jouer un grand rôle dans l'histoire de la civilisation; mais, de cette splendeur passée, il ne reste guères maintenant que deux grandes œuvres d'art, créées à l'époque de son plus haut point de prospérité : l'*Alhambra* et le *Generalif;* tous les autres édifices, qui avaient été érigés au temps de sa puissance, sont ou détruits ou en ruines; et le monument même, que nous devons décrire, n'existe plus qu'à l'état de souvenir dans les dessins de l'architecte qui a eu l'obligeance de nous les communiquer. Or, cet édifice, occupant, par la nature de sa destination, une place

assez importante dans l'histoire des institutions arabes, nous a semblé, à part même son mérite architectonique, tout à fait digne de venir se classer dans notre recueil parmi les créations utiles de la civilisation orientale.

En s'en tenant, sur son origine, au contenu de l'inscription placée sur la façade, cet hôpital ou moristân aurait été fondé par Abou-Abd-Allah-Mohammed, qui vivait au XIVe siècle. L'histoire rapporte qu'après avoir rendu la paix à son royaume, troublé par l'usurpation d'Ismaël-Abu-Saïd, et profitant des jours de repos que lui donnait une trêve pendant laquelle il s'était lié d'amitié avec Henri II, roi de Castille (1), ce prince fit bâtir, dans l'un des faubourgs de Grenade, que les Arabes-Maures avaient appelé *Haxariz*, c'est-à-dire, du Plaisir, à cause de la beauté de son site et de sa végétation luxuriante, un monument public, spécialement destiné au traitement des maladies de la classe indigente (2). Bien que cette destination paraisse assez justifiée par les dispositions particulières de l'édifice, on a contesté cependant, à différentes époques, son attribution primitive; et, sur cet objet, plusieurs écrivains ou voyageurs ont, soit par ignorance de la langue arabe, soit par manque de notions architecturales, détourné bénévolement, à notre avis, le monument de sa véritable origine. Ainsi, naguères, un historien de Grenade, Pedraza (3), quoiqu'une traduction inexacte le désignât alors comme une *maison des fous*, voulut y voir un *Hôtel des Monnaies*, parce qu'il avait, de son temps, cette destination particulière; tandis que d'autres auteurs, plus versés dans la langue et les mœurs de l'Orient, pensèrent qu'il ne dut être ni l'un ni l'autre, mais bien un hôpital pour les pauvres infirmes (4). C'est, en effet, à cette dernière opinion qu'il faut aujourd'hui se ranger, puisque la lecture de l'inscription, placée au-dessus de la porte d'entrée, ne laisse, ainsi qu'on va le voir, aucun doute à cet égard. Toutefois, avant d'en faire connaître la teneur, nous avons pensé qu'il serait utile d'entrer, sur cette inscription, dans quelques détails qui nous paraissent indispensables. Disons, tout d'abord, que ce monument épigraphique n'existe, *peut-être*, plus aujourd'hui; et que, bien ou mal copié, il ne fut, pendant un long espace de temps, connu du public que par le travail dont nous allons parler. Une soixantaine d'années après la prise de Grenade par Ferdinand et Isabelle, en 1557, le conseil municipal de cette ville, comprenant, sans doute,

(1) Une trêve fut ensuite solennellement conclue avec le roi de Castille; et, pendant plus de vingt années, rien ne troubla la paix entre les deux peuples. Ce long repos dont jouit Grenade sous la sage et paternelle administration du cinquième Mouhamad forma l'époque la plus heureuse et la plus brillante de l'histoire du royaume d'Aben al-Hamar. C'est comme le règne d'Al-Hakem II à Cordoue. Alors, florissaient l'agriculture, l'industrie et les arts; alors, un commerce important se faisait entre l'Espage musulmane et l'Italie, la Syrie, l'Égypte, le Mâhgreb. Les négociants de toutes les nations, de tous les cultes, trouvaient, dans le petit empire maure, protection et sécurité. Les Génois avaient un comptoir à Grenade même, et le port d'Almeria, ouvert à tous les étrangers, était la plus célèbre *échelle* de l'Occident. Des fêtes élégantes, de brillants tournois, une bienveillante et somptueuse hospitalité, attiraient à la cour de Grenade, comme au centre de la chevalerie, toute la noblesse des nations voisines, musulmanes et chrétiennes..... Grenade, enfin, selon le mot des historiens arabes, semblait la commune patrie de toutes les nations. Cette situation tranquille et florissante dura autant que le règne de Mouhamad, qui mourut en 1391, dans un âge très-avancé. VIARDOT, *Histoire des Arabes et des Maures d'Espagne*, etc. Tome I, pag. 330, 331.

(2) CONDE, *Historia de la Dominacion de los Arabes en España*; etc. Tome III, page 165.

(3) *Historia ecclesiastica..... de Granada* : page 41, *verso*.

(4) Voy. ECHEVARRIA, *Paseos por Granada*; 1767. — PEYRON, *Nouveau Voyage en Espagne*; 1782. — GIRAULT DE PRANGEY, *Essai sur l'Architecture des Arabes*, etc.; 1841, page 17.

de quelle importance et de quel intérêt pouvait être, pour l'histoire de la cité, l'étude des monuments construits pendant l'occupation musulmane, fit copier et transcrire les inscriptions les plus importantes qui se trouvaient alors sur ces édifices; toutefois, ce n'est qu'un demi-siècle plus tard que l'œuvre commencée reçut son achèvement : Marmol et Castillo avaient été chargés de leur publication. On trouve, en effet, dans le recueil de ces deux écrivains, celle qui décorait la façade du moristân; mais, il faut le dire, lors de l'exécution de ce travail, le texte arabe fut traduit en langue espagnole. Or, quelque talent qu'aient eu ces deux auteurs à rendre le plus fidèlement possible, par leur traduction, les expressions mêmes de l'inscription orientale, il est assez vraisemblable de penser qu'ils ont pu en altérer quelquefois le sens; telle est, du moins, notre opinion. Quoi qu'il en soit, cette inscription, dont la lecture du texte original pouvait mettre fin aux incertitudes, demeura, en sa place primitive jusqu'en ces derniers temps; et, méconnue quant à sa valeur, elle n'excita l'attention d'aucun historien, voyageur ou archéologue, pas même du zélé M. Girault de Prangey, qui regrette amèrement de ne l'avoir point copiée. Aussi, n'était un hasard heureux, la question serait encore pendante. Un des plus habiles et des plus intelligents architectes de l'Espagne, M. Enriquez, de Grenade, que la destruction prochaine de cet édifice avait vivement ému, commença, dès lors, une copie de ce texte dédicatoire, copie qui resta malheureusement inachevée; car, elle ne comportait que les cinq premières lignes. Sans aucun doute, cette transcription incomplète n'était point une grande victoire; mais, par un bonheur, inespéré, probablement, de son auteur lui-même, la copie de ces cinq lignes suffisait pour nous faire connaître la destination primitive du monument; elles renferment l'indication de son but, puisque le texte dit positivement que c'était un hôpital ou *moristân* (1). Grâce à cette découverte, la question paraît donc éclaircie; et nous avons aujourd'hui le précieux avantage de connaître, d'une part, dans cet édifice, les dispositions particulières que donnaient à cette classe de constructions les Maures du XIVe siècle, et d'apprécier, de l'autre, les différents points de rapprochement ou de dissemblance qu'il pouvait offrir avec les moristân de l'Asie et de l'Égypte, où, dès les premiers siècles de la conquête, l'on en avait établi près des monuments religieux.

Ceci posé, voici maintenant, dans son entier, une traduction littérale de cette inscription, faite sur celle de Marmol, autant toutefois qu'on peut, en français, rendre le vrai sens d'un texte arabe, déjà translaté en une autre langue; nous l'offrons à nos lecteurs comme un exemple du caractère et du style particulier à ce genre de composition (2) : « Louanges à « Dieu! Abou-Abd-Allah fit ériger cet hôpital (*moristân*), séjour de bienfaisance pour tous « les musulmans malades et nécessiteux (3); lieu de charité utile, grâce à la bonne volonté de « Dieu; œuvre d'une piété perpétuelle qui doit inspirer le respect; lorsque les temps ne

(1) Nous devons la lecture de ce fragment d'inscription à la bienveillante obligeance de M. Peyron, le savant auteur de l'*Histoire des Arabes avant l'Islamisme*, du grand *Traité de Jurisprudence musulmane*, etc.

(2) Peyron, dans son *Nouveau Voyage en Espagne*, dit que cet édifice n'était remarquable que par l'inscription fastueuse et prolixe qu'on y lisait.

(3) On pourrait induire de ce dernier mot que les Moristân avaient quelquefois une double destination, c'est-à-dire, qu'ils servaient à la fois d'hôpital et d'asile pour les nécessiteux; et, par nécessiteux, on doit entendre, peut-être, les voyageurs qui, à cette époque, étaient presque tous des commerçants. — Dans le Moristân du Kaire, il y a une cour pour les chameaux et des magasins pour les marchandises.

« seront plus, lorsque Dieu reprendra la terre et tout ce qui s'y trouve, on devra encore « parler avec foi et révérence de cette œuvre de bien, faite pour le soulagement des pauvres; « Abd-Allah est le meilleur héritier; le roi, maître de tous les rois; le roi jaloux, illustre, « pur, vertueux, qui donne le bonheur à son peuple et à ses ministres et qui leur demande « toutes choses en vue de Dieu seul; le valeureux, le propagateur, l'instigateur des œuvres « pieuses; l'homme au cœur pur, protégé par les anges et l'esprit de Dieu; le rigide obser- « vateur de la loi et des principes du bien; le souverain des Musulmans, le protégé de Dieu, « Abou-Abd-Allah-Mohammed, fils de notre maître, le grand roi, le roi noble, le roi tout puissant, « le haut, le vainqueur, le juste, le docte, l'heureux, le soutien de la loi, le chef religieux « des croyants Abou-l-hadj, fils de notre seigneur, le roi grand, le grand par lui-même, le « sublime, le fléau des ennemis de Dieu, la terreur de ceux qui persistent à nier l'unité de « Dieu; le haut; celui qui se distingue par la sévérité de ses principes, Abou-Algualid, fils « de Nasr; Abd-Allah, le privilégié, l'heureux dans tout ce qui tient à la volonté de Dieu et « aux actes de bien, et dont les mérites se manifestent dans son œuvre magnifique et dans « sa généreuse aumône; Dieu, cet inspirateur des sentiments d'humanité des hommes entre « eux, lui a inspiré cette action pour le jour où ce prince ainsi que tous les membres de « sa famille, privés de leurs biens, n'auront à espérer que sur ce que leur accordera sa « bonté. — Furent jetés les fondements de cet édifice le 10 du mois de Moharram de l'année « 777 (1), et il fut terminé le 10 de Zou-l-hedjeh, de l'année 778. — Que Dieu ne dédaigne « pas l'œuvre pieuse des fondateurs, qu'il ne laisse pas sans récompense leur mérite, et « que Dieu soit toujours avec Mohammed, notre seigneur, et tous les membres de sa famille. »

Il faut attribuer aux circonstances que nous avons fait connaître, l'extrême promptitude avec laquelle cet hôpital fut construit; car, ainsi que le rapporte l'inscription, les travaux n'exigèrent seulement qu'une espace de vingt-deux mois, période qui suffit cependant à l'introduction, sur différentes parties, d'un certain luxe de décoration. Cette observation nous semble avoir ici une haute importance, parce qu'elle permet de réduire à leur juste valeur des relations écrites qui ne nous paraissent pas complétement justifiées; en effet, beaucoup moins enthousiastes aujourd'hui qu'on ne l'était à l'époque des écrivains arabes, elle nous fournira des motifs pour n'accepter qu'avec une certaine réserve la description pompeuse et quelque peu orientale qu'Abdala-Algiazami, de Malaga, nous a laissée de ce moristân. Dans son enthousiaste, il le considère comme « un monument extraordinaire par sa magnifi- « cence et par toutes les commodités que peut donner une savante architecture, basée sur « les libéralités d'un prince; » puis, il continue son récit en signalant « l'emploi des « marbres polis, l'élégance des fontaines, et surtout la « grandeur de son splendide bassin; « toutes choses, ajoute-t-il, qui sont de nature à distraire les malades. » — A part les exagé- rations orientales de ce récit, tel pouvait être, à peu près, l'état de cet édifice à l'époque où il remplissait sa destination, destination qu'il conserva jusqu'au dernier jour de la puissance mauresque; car, on sait positivement qu'il en changea dès ce moment; et, là, doit se trouver, selon nous, l'origine de l'erreur dans laquelle sont tombés certains auteurs. On lit dans l'histoire que, peu de temps après la prise de Grenade, les rois catholiques y établirent un atelier de monnayage; or, cette nouvelle appropriation, qui s'écartait complétement du but primitif, devint probablement la cause qui lui a fait porter, dans la suite, la dénomination

(1) L'année 777 de l'hégire correspond, à peu près, à l'an 1375 de l'ère chrétienne.

particulière de *Casa de la Moneda*, qu'elle retint jusqu'à l'époque de sa chûte. Vers la fin du XVIIIe siècle, cet édifice subit encore une nouvelle transformation. Abandonné par l'État, à cause, sans doute, de sa vétusté et de son délabrement, il fut occupé par un particulier dont les travaux d'industrie durent assez vraisemblablement lui porter de graves atteintes. Plus ou moins dégradé, plus ou moins mutilé durant les phases diverses de ses appropriations successives, il se trouvait, en 1844, dans un tel état de ruine, que, dès ce moment, sa démolition fut décidée; et le monument d'utilité publique, l'œuvre de l'humanité et de la libéralité des souverains dut inévitablement subir les conséquences fatales de son triste sort. C'est alors que, profondément affecté de la perte irréparable que causerait, pour l'histoire de l'art et pour celle des institutions arabes, l'accomplissement d'un tel acte, c'est alors, disons-nous, que M. Enriquez se hâta d'exécuter le travail graphique et géométral que nous offrons à nos lecteurs.

Il nous paraît complétement inutile d'appuyer ici sur l'importance et l'intérêt que présente l'étude de cet édifice; car, personne n'ignore combien sont rares et peu nombreux les anciens monuments d'architecture civile, produits par l'Islamisme. Cette rareté, du reste, s'explique assez facilement : attendu que, construits, pour la plupart, avec des matériaux moins solides que les édifices religieux, ils n'offrirent point, comme ces derniers, une certaine résistance à l'action du temps, et qu'ainsi ils devinrent, par leur nature, beaucoup plus exposés à toutes les causes de destruction. On doit même ajouter que, complétement dépourvus de ce caractère sacré qui protége les constructions du culte, ils passent souvent aux mains de propriétaires qui, lorsqu'ils menacent ruine et ne peuvent plus être utiles, les démolissent impitoyablement sans s'inquiéter de la question d'art ou des notions précieuses qu'ils fourniraient à l'histoire des institutions (1).

Après avoir indiqué les appropriations diverses qu'éprouva cet hôpital, c'est-à-dire, après en avoir fait connaître l'origine, la destination ainsi que les vicissitudes qu'il subit à différentes époques, abordons maintenant la description.

En l'absence, sur le sol de l'Espagne, de monuments d'une destination analogue à celle que nous venons d'indiquer, mais dont la fondation lui soit antérieure, il nous est impossible de signaler ici les divers traits de rapprochement ou de dissemblance qui durent exister entre les dispositions des Moristan primitifs et celles de l'édifice de Grenade. Aussi, privé de ce point de comparaison, peut-être convient-il de chercher ailleurs, c'est-à-dire dans d'autres régions, conquises et occupées par les Arabes, quelque élément qui puisse, au moins, nous offrir les moyens d'apprécier les différentes parts d'emprunt ou les divers traits d'originalité que chacune des écoles d'art ou d'artistes orientaux, agissant sous l'influence d'une forme particulière de gouvernement, dut vraisemblablement imprimer aux édifices d'une même

(1) N'avons-nous pas vu, dans notre pays, depuis ce néfaste 1793, la plupart des constructions monastiques, un grand nombre d'églises et de châteaux, des monuments communaux, civils et autres, devenir la propriété de particuliers qui se sont plu, à l'envi, à détruire tous ces édifices, si intéressants pour l'étude de l'histoire et de l'archéologie, dans le but unique, soit d'en faire une spéculation commerciale, soit d'en extraire des matériaux propres à de nouvelles constructions? et, par suite de cet acharnement déplorable et stupide, la science n'a-t-elle pas perdu, sans retour, une foule de notions sur certaines classes d'édifices qui sont maintenant des énigmes? Mais, ce regret s'applique surtout aux bâtiments claustraux, dont on a peine aujourd'hui à retrouver les nombreux éléments.

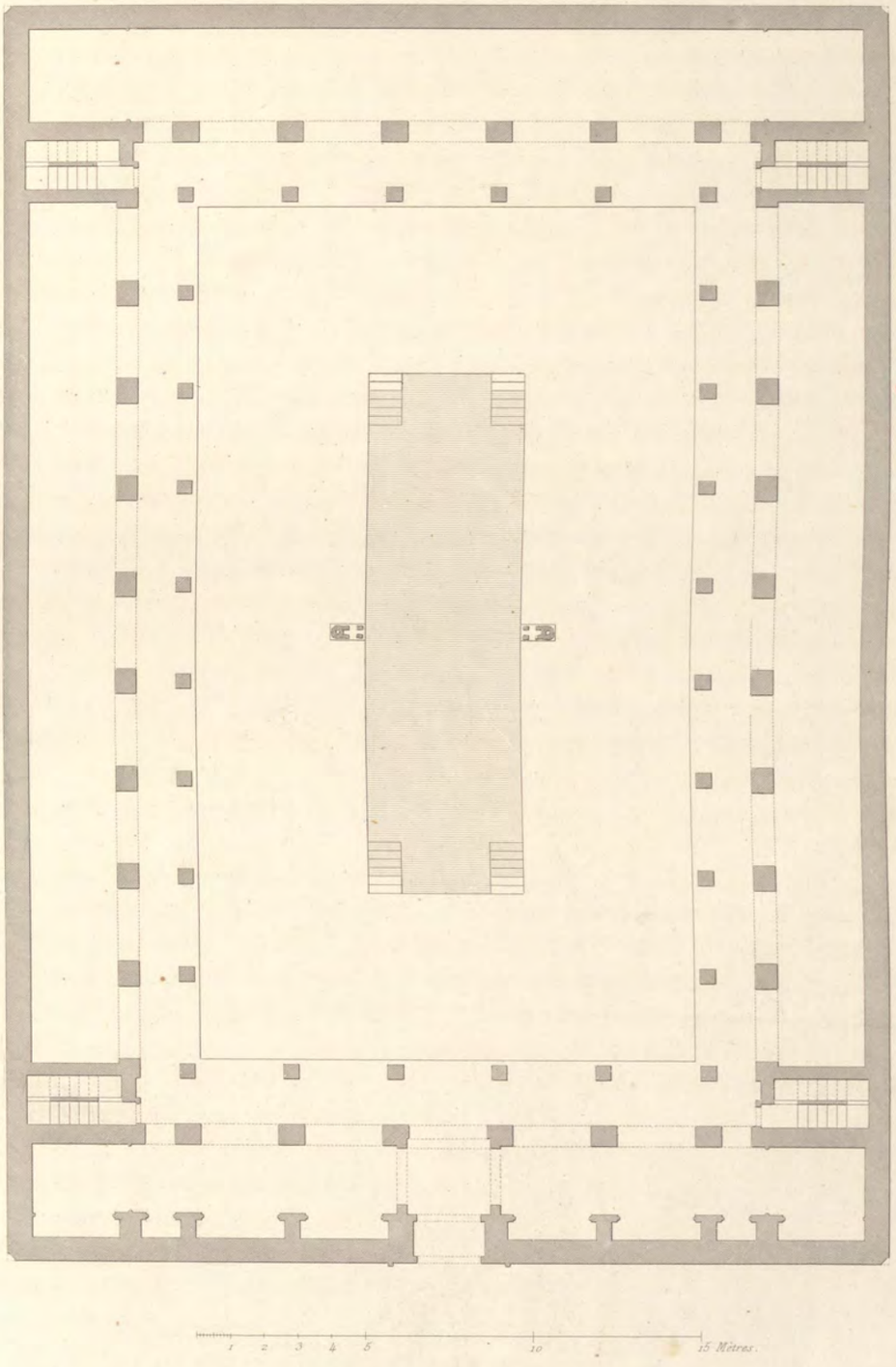
destination? Pour découvrir ces éléments de comparaison, il faut nous transporter, par la pensée, sur le sol de l'Égypte, qui fut un des premiers pays de la conquête mahométane, et celui, peut-être, où se trouve encore aujourd'hui le plus grand nombre d'anciens monuments créés par cette civilisation. En ce qui concerne la question des hôpitaux ou *Moristan*, il existe, en effet, au Kaire, parmi les constructions dont l'origine remonte à une date antérieure à la fondation du bâtiment de Grenade, un certain édifice, destiné au même usage et qui fut construit par ordre du sultan Qalaoun, vers la fin du XIIIe siècle. Or, en étudiant ces deux édifices, et en les comparant entre eux, on acquiert cette notion précieuse : que, bien qu'érigé pour un même usage, mais construit par une autre branche d'artistes de l'école arabe, le monument de Grenade diffère, sous le rapport du plan, des formes particulières au Moristan du Kaire; à tel point que, s'il nous était permis de hasarder, à ce sujet, une opinion, basée seulement sur l'analogie des dispositions, nous admettrions volontiers qu'il offre de nombreux points de ressemblance avec une autre famille d'édifices orientaux, vulgairement désignés, en Egypte, sous le nom d'*Okels* (1), édifices dont la destination particulière s'éloigne complétement de celle qui est indiquée dans l'inscription grenadine. Il résulte donc de l'examen du Moristan de Qalaoun, comparé à l'hôpital de Mohammed, que, malgré la similitude de leur emploi, ces deux monuments présentaient des dispositions et même un art qui semblent appartenir spécialement à chacune des deux écoles d'artistes qui les érigèrent, et qu'à part quelques traits de ressemblance, ils constituent deux œuvres distinctes, dans la composition desquelles le génie de l'architecte paraît original et n'avoir fait presque aucun emprunt; l'une et l'autre résumant, dans son ensemble, un art régionnaire, c'est-à-dire, des exigences hygiéniques et locales, traduites à l'aide de combinaisons artistiques, propres à chaque pays et en usage à l'époque de leur création.

Cela dit, il convient maintenant d'entreprendre notre tâche. Or, nous ne la saurions mieux commencer qu'en indiquant d'abord les différentes espèces de matériaux qui avaient été mises en œuvre dans la construction : c'étaient surtout la brique, dont les Arabes firent un si grand usage, puis le bois, le marbre et le stuc, éléments assez légers, d'ailleurs, et privés de cette condition particulière de solidité qui caractérise les monuments construits en pierre.

La composition générale de l'édifice décrivait, en plan, la figure d'un rectangle, formé de quatre corps de logis ceignant une grande aire ou cour, au centre de laquelle s'étendait un vaste bassin ou réservoir d'eau; et, chaque corps de bâtiment comprenait, en élévation, un rez-de-chaussée, couvert d'un étage supérieur auquel on arrivait au moyen d'escaliers symétriquement disposés aux angles. Telle était, sommairement, la composition générale de l'édifice sur lequel nous allons entrer dans quelques détails.

A l'exception de sa façade, l'aspect extérieur était extrêmement simple; car, on n'y voyait, sur les trois autres parois du rectangle, que quelques baies et des avant-toits saillants, disposés suivant un système propre aux Arabes. Toute la décoration du dehors avait été réservée à la partie antérieure : ainsi, la toiture, ses charpentes apparentes, une corniche et la porte offraient, pour ainsi dire, les seules régions qu'on avait jugé convenable de décorer. Les tuiles du comble étaient en terre cuite, émaillée de couleurs blanche et bleue, et elles formaient, par leur position d'alternance, comme une sorte de damier aérien d'un assez bon effet. Au-

(1) Voir la monographie de l'*Okel, de Belbeïs, au Kaire*, qui se trouve publiée dans cet ouvrage.



BIBLIOTECA DEL C.O A.M.

F. Enriquez del. Sulpis sculp.

HOPITAL ARABE, A GRENADE.

Plan

dessous, régnait, sur tout le développement, cet ensemble de charpentes peintes dont les faces externes avaient été couvertes de différents motifs d'arabesques. Une espèce de corniche, également peinte, reliait, en cet endroit, la partie supérieure à la porte proprement dite sur laquelle on avait concentré tout le luxe du décor. Vouloir décrire en détail cette porte et désigner séparément chacun des ornements qu'elle renferme, nous paraît un travail que l'examen de notre gravure fera beaucoup mieux qu'une description quelque claire qu'elle puisse être; aussi, nous bornerons-nous seulement à dire que l'architecte sut y combiner avec goût la brique, le stuc, le marbre, le bois, le fer et la peinture, éléments divers qui, par leur agencement heureux, forment, sans conteste, une œuvre d'un aspect agréable et l'un des specimens les plus sages et les mieux combinés de l'école arabe d'Espagne. Enfin, des vantaux, en bois peint et garnis de ferrures, donnaient accès dans l'édifice où nous allons pénétrer.

Après avoir traversé une sorte de vestibule, on parvenait, en suivant une ligne directe, dans une grande cour rectangulaire, d'où le visiteur pouvait, au premier coup d'œil, saisir l'ensemble et les distributions intérieures du Moristan. Cet ensemble comprenait quatre corps de logis, se reliant entre eux à angle droit, et composés, chacun, d'un rez-de-chaussée et d'un étage supérieur au-devant desquels l'artiste avait su disposer des espèces de promenoirs ou galeries de circulation. Ainsi disposé, c'est-à-dire, à peu près à l'abri des rayons solaires, chaque corps de bâtiment contenait, à sa partie postérieure, de grandes salles, longues et étroites, spécialement destinées à la contenance des lits nécessaires aux malades. Les réduits ou petites pièces qu'on remarque aux angles de l'édifice et qui touchent aux escaliers étaient, peut-être, réservés aux médecins et aux infirmiers; toutefois, on ignore la destination de ces espèces de niches, qu'on voit dans les salles situées au revers de la façade, à moins cependant qu'elles n'aient servi à renfermer le linge, les médicaments, les ustensiles et les différentes autres choses propres aux besoins des malades. — Suivant une coutume pratiquée dans presque tout l'Orient, cet hôpital était presque dépourvu d'ouvertures à l'extérieur; aussi, les salles ne recevaient-elles de jour que par les grandes arcades, les portes et les fenêtres qu'on avait ménagées du côté de la cour.

Telles étaient les dispositions principales que l'architecte arabe avait cru devoir donner à son Morestan comme étant les plus convenables à ce genre d'édifices; mais, on comprend qu'à côté de celles qui furent nécessitées par sa destination spéciale, il en était d'autres encore que réclamaient aussi et les prescriptions médicales et les exigences du climat et celles mêmes des idées et habitudes orientales. Il s'agit de l'établissement de ce vaste bassin ou réservoir d'eau, qui servait, à la fois, d'ornement intérieur au milieu de la cour, de bain pour les malades et jusque de rafraîchissoir, par évaporation, contre les ardeurs d'une température assez élevée dans cette partie de l'Europe et sous cette latitude ibérique.

Enfin, une haute pensée de convenance avait su tempérer, dans ce lieu de douleurs, tout luxe inconvenant d'une trop grande décoration architectonique; condition qui, on doit l'avouer, paraît convenablement remplie. Cependant, si, d'une part, on fut assez sobre d'ornements, il est juste de reconnaître qu'on sut aussi, de l'autre, tirer parti des besoins eux-mêmes de l'établissement pour y créer quelques travaux d'art. Ainsi, l'on avait placé, de l'un et de l'autre côtés du bassin, quelques œuvres de sculpture. Nous voulons parler ici de deux figures de lion faisant l'office de jets d'eau, figures qui, avec celles de l'Alhambra, qui leur sont antérieures, éta-

blissent toute une dérogation aux prescriptions mahométanes, et constituent, par cela même, une particularité digne d'être signalée à l'attention de nos lecteurs. Ces deux figures, taillées dans le marbre, sont, vraisemblablement aujourd'hui, les deux plus grands ouvrages de la sculpture arabe en ronde bosse et les mieux travaillées, peut-être, qui se trouvent en Espagne. Considérées au point de vue du style, elles accusent un art analogue à certain bas-relief, qui fut trouvé à Grenade, et qu'on suppose avoir été produit au XIVe siècle (1); toutefois, on doit faire remarquer qu'elles s'écartent, comme caractère et comme procédés techniques, de celles qui décorent l'une des cours de l'Alhambra; car, elles accusent évidemment beaucoup moins d'inhabileté dans l'exécution. Ce ne sont plus et la rudesse et les lignes anguleuses de ceux-ci, mais bien des formes arrondies qui indiquent un commencement de modelé ou d'études, plus ou moins vraies, d'anatomie. Or, la comparaison de ces œuvres, dont on connaît parfaitement la date, permet d'apprécier toute la distance que l'art arabe avait déjà parcouru depuis l'époque des tentatives informes créées pour l'embellissement de la villa royale jusqu'au jour où le sculpteur musulman produisit les deux lions de notre hôpital (2).

Mais, il est, dans l'étude de cet édifice, un point de construction dont nous avons déjà dit quelques mots et sur lequel nous croyons devoir revenir pour en signaler plus particulièrement l'importance : c'est celui de l'emploi général de la brique comme élément principal de la bâtisse, emploi qui tenait à des causes que nous avons indiquées. M. Enriquez affirme que, sous le rapport de leur fabrication comme sous celui de leur mise en œuvre, ces briques avaient été faites avec une telle perfection et appareillées avec un si grand soin, qu'il était difficile d'y apercevoir les traces, ordinairement apparentes, des joints et des assises. Nos lecteurs comprennent sans doute que l'emploi de cet élément se prêtait assez peu, par sa nature, aux divers travaux de décoration que les Orientaux réservaient pour la partie intérieure de leurs édifices, et qu'ainsi, il en résultait, à l'extérieur, une espèce de nudité que rachetait, au reste, l'éclat du dedans.

Bien que les splendeurs de la décoration n'aient point été prodiguées au Moristan de Grenade comme elles le furent dans tous les grands monuments arabes, tels que les mosquées, les palais, les châteaux, les bains, les écoles et les autres édifices d'utilité publique, cette construction n'en offrait pas moins une certaine part que l'artiste sut habilement distribuer. Ainsi, déjà nous avons parlé de son genre de toiture en tuiles colorées; nous avons signalé ensuite la présence de ses charpentes peintes; puis nous avons indiqué le luxe de sa porte extérieure; maintenant, il nous reste à mentionner les différentes œuvres qui constituaient l'ornementation du dedans; celle-ci résidait à la fois dans l'emploi de plusieurs éléments : dans l'agencement des stucs, dans le décor de quelques portes, mais surtout dans la composition des plafonds, cette partie de l'architectonique où les Arabes déployèrent une si grande exubérance d'imagination capricieuse. Relativement à cette dernière partie, il convient, peut-être, que nous entrions ici dans quelques détails, commandés, du reste, par l'intérêt de l'objet auquel

(1) Girault de Prangey, *Monuments Arabes et Mauresques de Cordoue, Grenade, etc.;* Pl. XXII, fig. 4. — Ce bas-relief est le seul qu'on ait rencontré à Grenade, et l'inscription qui l'entoure, quoique très-fruste, indique, par la forme des lettres, qu'il appartient vraisemblablement au XIVe siècle.

(2) Ces deux figures, ainsi que l'inscription placée au-dessus de la porte d'entrée, furent, lors de la destruction de cet hôpital, portées dans l'une des parties de l'Alhambra, où elles se trouvent *peut-être* encore aujourd'hui.

ils se rapportent ; car, à l'époque de sa démolition, quelques salles du Moristan offraient encore plusieurs fragments de ces parties supérieures, fragments qui excitaient l'admiration. La nature de ces plafonds consistait en un système ou agencement de figures géométriques, combinées à des arabesques que, pour rendre plus riches et plus splendides, on avait aussi rehaussées de couleurs et de dorures. Grâce aux recherches d'un savant archéologue (1), qui s'est spécialement occupé de l'étude de l'art arabe, on sait positivement que les compositions de ce genre de plafonds étaient extrêmement variées en Espagne, mais surtout à Grenade, où il s'en est conservé un certain nombre dans la ville, qui était le lieu de notre hôpital ; et il résulte même du fruit de ses observations sur les restes de cette partie de l'édifice, quelques notions intéressantes qu'il nous a paru utile de faire connaître. Ainsi, il a pu constater que les poutres transversales qui, dans les galeries, reposaient, d'un côté, sur les plates-bandes de l'entablement, et qui, de l'autre, s'enfonçaient dans le mur, étaient également ornées de sculptures. Mais, ces différentes remarques le portèrent surtout à conclure que les architectes arabes d'Espagne firent, dans la construction, un fréquent usage du bois, puisqu'ils le destinaient, à la fois, aux combles, aux plafonds, aux claires-voies, aux portes, etc., parties diverses qui se sont, assez généralement, bien conservées, grâce, pense-t-il, à la peinture dont elles étaient couvertes. Le bois jouait donc, dans le Moristan de Grenade comme dans presque tous les édifices qui furent érigés durant la deuxième et la troisième période de l'art arabe en Espagne, un assez grand rôle, et il y avait été employé et dans beaucoup d'endroits et pour plusieurs destinations différentes ; mais, il faut le dire, cet emploi tenait surtout à sa légèreté, qui se combine très-bien avec la construction en briques.

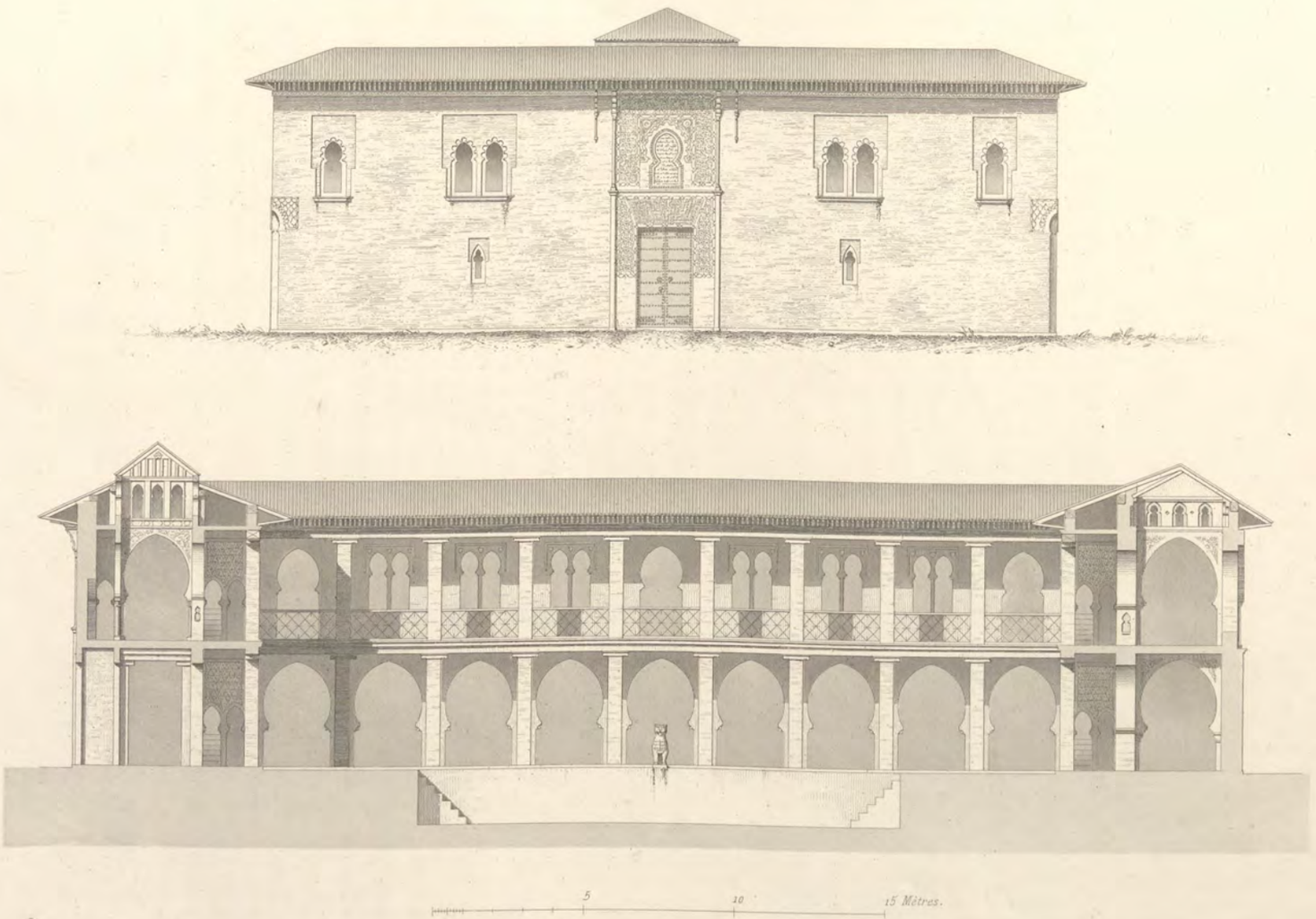
Cette notion de l'emploi du bois par les artistes arabes nous conduit tout naturellement à parler ici du système particulier des combles en charpente qui couvraient et constituaient la partie supérieure des constructions mauresques, et à dire, incidemment, quelques mots sur les particularités qui distinguaient celui de l'hôpital de Grenade. Ces quelques lignes sont surtout destinées à faire comprendre à nos lecteurs l'intérêt et l'importance qui s'attachent souvent aux dessins que renferme notre recueil ; car, la plupart des grands monuments arabes de l'Espagne, tels que la mosquée de Cordoue, l'Alcazar de Séville, l'Alhambra, le Généraliffe, etc., ont maintenant perdu leurs charpentes primitives ; et, n'étaient les rares débris qu'on en découvre, çà et là, dans quelques anciens édifices, et qu'on voyait encore au Moristan de Grenade, on ne saurait aujourd'hui se faire une idée exacte de ce que fut, naguère, cette partie de leur art de bâtir. — Bien qu'elles aient été quelque peu modifiées dans leur ensemble en passant par les mains des artistes de l'Islamisme, ces charpentes semblent, néanmoins, dériver, quant au principe, de celles dont on fit un si fréquent emploi durant la première partie du moyen âge, et qui, elles-mêmes, étaient, assez vraisemblablement, à leur tour, une imitation, plus ou moins servile, du système de combles usités par les anciens. Nous savons, au reste, que cette disposition particulière avait pour but principal de couvrir, avant l'introduction des voûtes, toute cette classe d'édifices construits en matériaux dont la faiblesse n'aurait pu supporter le poids énorme de leur poussée. Mais, les

(1) Girault de Prangey, *Essai sur l'Architecture des Arabes et des Maures, en Espagne, en Sicile, en Barbarie, etc.*

charpentes du Moristan de Grenade présentaient encore un autre trait de ressemblance avec les pratiques du moyen âge : ainsi, à l'imitation de celles qu'on voit encore, soit dans l'église de San-Miniato, près Florence, soit à la cathédrale de Messine, soit à la chapelle palatine de Palerme, etc., elles avaient été décorées de peintures; état ou condition qui nous fait supposer une certaine analogie de décoration et d'aspect avec celles de la mosquée de Cordoue, ses devancières (1), dont l'architecte put fort bien avoir puisé l'idée dans les monuments du christianisme. Sans aucun doute, on ne peut nier l'immense intérêt que présente ici, par leur rapprochement, l'ensemble des notions diverses dont la connaissance particulière touche à la fois aux questions d'origine, d'emprunt, d'influence, et même de polychromie des charpentes employées par les Arabes d'Espagne; mais, il faut avouer aussi que cet intérêt semble s'accroître encore par les renseignements que cette connaissance nous fournit sur la manière dont étaient particulièrement construits et décorés ces avant-toits saillants qui occupaient la partie supérieure des habitations mauresques. Nous n'entrerons point dans le détail minutieux des nombreux éléments d'ornementation qui décoraient les différentes parties des charpentes de notre Moristan, et nous nous bornerons à dire qu'ils consistaient en travaux de sculpture et de peinture, reproduisant la plupart des motifs employés à cette époque par les divers arts du dessin de l'école arabe d'Espagne.

Après avoir successivement étudié toutes les questions qui, dans cet édifice, nécessitaient un examen détaillé, il nous paraît maintenant utile, afin de mieux apprécier la place qu'il doit occuper dans l'histoire de l'art, de déterminer, à grands traits, ses caractères distinctifs. Par le style de son architecture, comme par le genre spécial des ornements de sa décoration, ce monument accuse sans contredit une œuvre de la dernière période de l'art arabe en Espagne, c'est-à-dire, de cette époque où, après de nombreuses phases et transformations, il avait acquis une originalité telle qu'il n'offrait presque plus, contrairement à son enfance, soit l'emploi ou ces réminiscences d'emprunts faits aux arts de civilisations antérieures et étrangères. Passant, ensuite, de la question d'art, proprement dite, à celle, non moins importante, des convenances et de sa destination particulière, nous devons faire remarquer, ainsi que l'observe si judicieusement M. Enriquez, que sa simplicité modeste, à l'intérieur, paraît avoir été combinée à dessein par l'architecte dans le but de ne point fatiguer, par l'exubérance ou la surcharge de son luxe décoratif, l'attention débile des pauvres malades; tandis que la richesse et la beauté de sa façade sembleraient, au contraire, avoir été pratiquées pour témoigner publiquement un acte de bienfaisance de la part d'un puissant monarque, cherchant à s'attirer l'estime et l'affection de son peuple par l'une des plus nobles vertus, l'humanité envers les pauvres. Enfin, la réunion des deux qualités architectoniques que présentait l'ensemble de ce Moristan prouve que, dès cette époque, les architectes musulmans savaient, dans les grandes occasions, répondre à la fois et à la munificence des princes et aux convenances particulières qu'exigeait la destination spéciale des monuments.

(1) On sait que M. Girault de Prangey fut assez heureux pour en retrouver quelques fragments. — Voyez son *Essai sur l'Architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie.*



F. Enriquez del.

Ribault et J. Sulpis sc.

HOPITAL ARABE, A GRENADE.

Elévation et Coupe longitudinale.

AVIS

Un petit nombre de nos souscripteurs, qui ne s'est point encore fait une idée bien exacte des difficultés inhérentes à la publication d'un ouvrage d'ensemble comme l'*Architecture du Ve au XVIe siècle*, nous a, tout récemment, adressé quelques réclamations sur l'absence du texte dans plusieurs de nos livraisons.

Toutes les fois que nous avons publié des planches sans texte, nous avons eu le soin d'indiquer sommairement sur la couverture les motifs qui nous empêchaient de donner immédiatement les notices de ces planches. N'ayant pas été compris par quelques personnes, nous entrerons dans de nouvelles explications.

Notre but, en publiant cet ouvrage, a été de le rendre aussi complet et aussi utile que possible, en faisant en sorte qu'il fût facile à consulter. Or, en donnant des notices séparées pour beaucoup de petites œuvres architectoniques dont l'histoire et la description ne comportent que quelques lignes, nous serions tombés dans des redites fréquentes, et nous aurions enlevé à notre publication l'intérêt puissant qui résulte de la réunion et de la comparaison, dans un seul ensemble, de tout ce qui se rapporte à une même catégorie d'édifices, à une même question d'art, d'histoire et d'archéologie.

C'est ainsi que nous devrons réunir dans des notices générales :

Les églises de templiers.
Les maisons en bois.
Les fonts baptismaux du XVIe siècle.
Les cloîtres du XIIIe au XVe siècle.
Les portes en fer, etc., etc.

Ces notices générales contiendront la description séparée des planches qui en font partie, en même temps qu'elles donnent l'histoire et la comparaison raisonnée des œuvres de même nature.

Quant à ce qui regarde les planches d'un même monument, nos souscripteurs comprendront sans peine qu'il nous est impossible d'en donner la notice à l'impression, avant que toutes les planches en soient gravées.

Enfin, il peut arriver que l'absence d'un renseignement indispensable nous oblige à retarder la publication de la notice pour une planche renfermant un monument typique complet ; mais, jusqu'à ce jour, cette circonstance ne s'est présentée que deux fois.

Cette manière de procéder étant, suivant nous, la seule vraie et la seule logique, trouvera, nous l'espérons, de nombreux approbateurs, parmi nos abonnés.

Nous terminerons ces observations par la nomenclature des planches publiées jusqu'à ce jour, en y ajoutant, en regard des planches sans notices, les motifs qui nous ont contraints à en ajourner la publication.

1re Livr.	Chaire à Assise.....	Notice publiée.
—	Carrelage dans l'égl. de Malvern.	—
2e Livr.	Autel dans le baptistère d'Asti..	—
—	Porte triomphale, à Burgos.....	—
3e Livr.	Habitation seigneuriale, à Ségovie.	—
—	Tour seigneuriale, à Ségovie....	—
4e Livr.	Vant. dans la bas. de Bethléem.	—
—	Égl., à St-Genéroux (*Ire Partie*).	La notice sera donnée avec la deuxième et dernière partie.
5e Livr.	Église des Templiers, à Ségovie.	Cette description paraîtra dans la notice générale sur les *Églises de Templiers*.
—	Maison, à Rouen.....	La notice générale sur les *Maisons en Bois* renfermera cette description.
6e Livr.	Église de St-Millan, à Ségovie....	Notice publiée.
—	Vitrail, dans la cath. de Chartres.	Notice publiée.
7e Livr.	Maison, à St-Yrieix	Notice publiée dans les 8e et 10e livraisons.
8e Livr.	Église grecque, à Athènes.....	Notice publiée dans la 10e livraison.
—	Puits, dans la cath. de Ratisbonne.	Nous attendons une gravure sur bois à intercaler dans le texte.
9e Livr.	Hôpital, à Grenade (*Ire Partie*)..	Notice publiée dans les 14e, 16e et 20e livraisons.
10e Livr.	Vantaux dans le musée de Rouen.	Pour donner cette notice, il faut attendre la publication de 4 autres planches.
—	Candélabre et Chandeliers.....	Nous avons quelques autres exemples des plus intéressants à publier sur ce sujet.
11e Livr.	Vitrail, à Vendôme.....	La description en sera publiée très-prochainement.
—	Autel, dans l'église d'Avenas....	Comme la précédente, cette notice ne tardera pas à paraître.
12e Livr.	Hôpital arabe (*IIe Partie*).....	Notice publiée.
13e Livr.	Cloître, à Gironne (*Ire Partie*)...	On donnera le texte avec la deuxième et dernière partie.
—	Pal.-Vieux, à Florence (*Ire Part.*)	La notice sera donnée avec la dernière partie.
14e Livr.	Porte dans la cathédr. de Rouen.	Nous donnerons une notice générale sur les *Portes en fer*.
—	Fonts baptismaux, à Gironne...	Avec la dre pl. des Fonts du XVIe siècle paraîtra une notice générale sur ce sujet.
15e Livr.	Cathéd. de Chartres (*Ire Partie*).	Attendre, pour la description, la publicat. des planch. en cours d'exécution.
16e Livr.	Chaire, à Pistoïa.....	La notice paraîtra dans quelques semaines.
—	Cloître, à Pont-l'Abbé	Cette descr. est renvoyée à la not. gén. sur les *Cloîtres du XIIIe au XVe Siècle*.
17e Livr.	Vantaux de la Porte de Khanqeh.	Nous allons publier d'autres vantaux arabes, en fonte de bronze, qui doivent être joints à ceux-ci.
—	Porte de la mosquée de Qous....	
18e Livr.	Tomb. de Bern. Brun, à Limoges.	Description ajournée en attendant d'autres tombeaux du même genre.
19e Livr.	Lutrins, à Tournai et à Paris....	Un troisième et dernier type sera publié sous peu.
20e Livr.	Porche de l'égl. à St-Benoit s. Loire.	La notice sera publiée avec la dernière partie.

GIDE ET J. BAUDRY.

CLOÎTRE

ATTENANT A L'ÉGLISE DE PONT-L'ABBÉ.

De la fin du XVe siècle au commencement du XVIe, les dispositions du cloître ne subirent point de modifications notables ; elles restèrent, à très-peu près, les mêmes que dans les siècles précédents ; et cette continuité s'explique, du reste, par la simple raison de sa convenance ; car, à l'exception des cas, motivés par des conditions locales et telles que nous les avons exposées dans notre notice sur le cloître de la cathédrale à Gironne, il y avait tout avantage à lui conserver son plan primitif, lequel se composait de quatre galeries ou promenoirs dont l'établissement, disposé d'une manière rectangulaire, semble parfaitement bien conçu pour le but auquel elles étaient spécialement destinées. — C'est précisément à ce genre de disposition qu'appartient le cloître de l'église, situé à Pont-l'Abbé.

L'étude ainsi que l'examen de cet édifice n'offrirait certes qu'un bien faible intérêt aux investigations de l'archéologue, si l'on n'y découvrait la présence de certaines particularités, assez bizarres, qui en constituent, à nos yeux, presque tout le mérite. — Ce n'est, en effet, comme œuvre d'art, qu'un de ces exemples, assez pauvre, d'architecture bretonne, construit vers la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe, et présentant, dans son ensemble, les éléments caractérisques de cette école à l'époque de transition ; c'est-à-dire, les derniers traits, bien dégénérés, bien abâtardis, de ce grand et sublime art des XIIIe. et XIVe siècles ! Aussi, lorsqu'on jette les yeux sur ce monument, voit-on, avec peine, que des formes molles et indécises ont pris la place de figures d'un caractère sévère et d'une grande pureté ; qu'une composition vague et mesquine a remplacé des conceptions grandioses et presque toujours originales ; enfin, qu'une décoration pauvre et amaigrie s'étale là où brillait jadis le luxe efflorescent d'une ornementation vigoureuse. Pour se rendre compte de ce changement, il faut se rappeler que l'art avait marché, et qu'après avoir successivement subi toutes les conséquences de ses grandes phases, il en était arrivé à ce terme fatal de décadence et de décrépitude où il semble avoir déjà l'un des pieds dans la tombe. Un pas de plus, et c'en est fait de lui. Ainsi, tout naît, se développe, grandit et passe, suivant des lois immuables que l'homme a pour mission d'accomplir, mais dont sa frêle inanité ne saurait arrêter l'incessante marche !...

Tout ce qu'on vient de dire s'applique plus spécialement à la construction en pierre de ce cloître ; partie à laquelle s'en rattache une autre non moins digne d'intérêt ; nous voulons parler de sa couverture, qui constitue, à son tour, une construction d'une autre espèce ou nature : celle en bois.

Bien que les architectes du moyen âge aient, le plus souvent, voûté en pierre les monuments qu'ils furent appelés à construire, des raisons, particulières ou locales, les ont parfois contraints à renoncer à ce mode et à avoir recours à un autre système pour couvrir leurs édifices. Ces modifications forcées n'étaient point, au reste, un bien grave obstacle pour ceux-ci ; elles leur procuraient, au contraire, une nouvelle occasion, si l'on peut s'exprimer ainsi, de mon-

trer toutes les ressources d'imagination et de génie qu'ils savaient presque toujours trouver dans les circonstances même les plus embarrassantes (1).

Le système de construction sur lequel nous appelons l'attention de nos lecteurs ne présentait, en lui-même, aucun point qui pût réellement embarrasser les constructeurs de cette époque. Il était pratiqué depuis des siècles, il reposait sur des données connues, et était employé, par plusieurs raisons, dans mainte circonstance analogue. Le tout consistait dans l'habileté à savoir l'appliquer d'une façon plus ou moins convenable, et le décorer d'une manière plus ou moins artistique; but constant des efforts tentés par les architectes pour parvenir à atténuer, à l'aide des deux grands arts décoratifs (la peinture et la sculpture), l'effet des charpentes apparentes.

Un des traits les plus saillants du cloître de Pont-l'Abbé, et celui qui nous a engagé à en offrir un dessin à nos lecteurs, réside évidemment dans la conservation, presque intacte, de sa voûte en bois, dont on ne saurait contester l'intérêt. Sans aucun doute, cette œuvre, sous le rapport de l'art, est très-grossièrement travaillée, et maint exemple mériterait, comme exécution, le pas sur celle-ci; mais elle réunit, à nos yeux, deux conditions qui devaient la faire préférer à d'autres : d'abord, parce qu'elle nous procure l'occasion de connaître, ce qui est rare, un ensemble assez complet de voûte en bois, et, parce qu'elle nous fournit aussi les moyens d'étudier, dans ses détails, quelques-unes de ces sculptures fantastiques auxquelles on a donné, à tort ou à raison, le nom spécial de *Rageurs*.

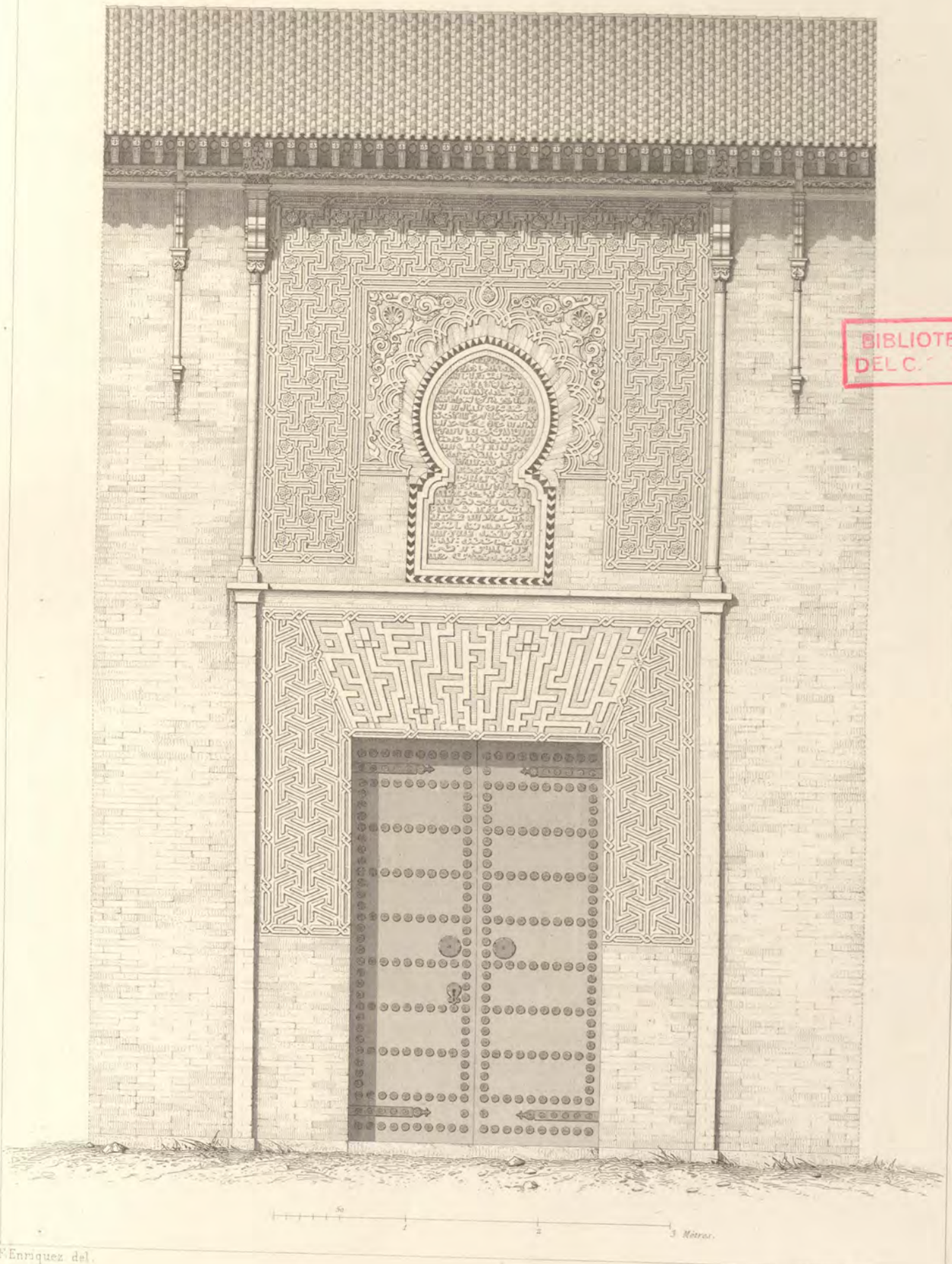
Le principe qui sert de base à ce système particulier de charpente est fort simple : il se compose d'un comble en appentis, formé d'une voûte, d'un ordre évidemment secondaire dans l'espèce, et à laquelle viennent tout naturellement se combiner ses parties constitutives, telles que les *tirants*, les *chevrons* recouverts de bardeaux avec nervures surappliquées, etc., etc. — Comme travail de charpenterie, l'exécution n'en est guères plus compliquée : le bois, après avoir été équarri, avait reçu quelques grossières sculptures. — Quant à sa date, on ne serait pas éloigné de l'attribuer au XVIe siècle; mais, il ne faut pas perdre de vue qu'en Bretagne, l'art resta toujours en arrière des autres régions de la France.

On vient, à propos de ces figures, servant de décoration à certaines parties des tirants d'un comble, de prononcer le mot de *Rageurs*, nom par lequel on les désigne vulgairement aujourd'hui; ce mot exige, de notre part, une explication que nous allons essayer.

Et d'abord, il faut dire que ce nom a été employé, il y a déjà bien des années, par les premiers archéologues qui explorèrent nos antiquités nationales, et, plus particulièrement par ceux qui étudièrent celles de la Bretagne et de la Normandie. Willemin, dans ses *Monuments français inédits*, et M. Pottier, dans le texte savant qu'il a joint à cet ouvrage, en ont publié et décrit quelques exemples dont les dessins avaient été exécutés par feu l'architecte Debret (2). Ces exemples, qui reproduisent des spécimens normands et bretons, joints à ceux qui se voient à Pont-l'Abbé et à d'autres qu'on connaît encore dans certains lieux de la Bretagne, porteraient à penser que ce genre de décoration dut être particulièrement propre à ces deux régions de la France; mais, de nombreuses figures analogues, que nous avons vues ailleurs

(1) Quoi qu'on ait dit sur ce système de voûter les constructions secondaires, on ne peut cependant méconnaître que les artistes ne surent, très-souvent, en tirer, ainsi que nous le prouverons par des exemples fort remarquables, un très-heureux parti.

2) *Atlas* et *Texte*, tome II, page 37



BIBLIOTECA
DEL C. . . M.

F. Enriquez del.

Ribault et J. Sulpis sculp.

HOPITAL ARABE, A GRENADE.

Elévation de la Porte.

et même à l'étranger, nous autorisent à croire que les sculpteurs en firent un assez fréquent usage, puisqu'on les trouve employées sur un grand nombre de points différents.

Quoiqu'il en soit, on a appliqué le nom de *rageurs* à ces figures fantastiques et grimaçantes, qu'on voit sculptées aux extrémités apparentes des tirants d'un comble. Cette désignation est encore une de celles que les archéologues, dans leur pénurie, furent contraints de créer pour exprimer un objet qu'ils ont cru important, mais dont la mention avait été jusqu'alors négligée par tous les lexicographes. Sans avoir la prétention de vouloir infirmer ou affirmer la valeur ainsi que la convenance de ce mot, qui n'a point encore d'analogue dans les autres langues, nous nous servirons aussi, faute de mieux, de cette même expression, lorsque nous aurons a désigner cet ornement d'un tirant sculpté.

Toutefois, voulant me rendre compte d'une chose dont je ne trouvais la mention dans aucun dictionnaire, je pris, pour m'éclairer, le parti de m'adresser au savant archéologue (1) qui, le le premier, avait employé cette désignation; et voici, touchant son étymologie, ce qu'il me fit l'honneur de me répondre : « Ce mot m'a été fourni par Willemin lui-même et par feu M. Langlois, de Pont-de-l'Arche, qui s'en servait habituellement pour désigner le membre d'architecture en question ; je n'eus, je vous l'avoue, jamais l'idée de lui demander d'où il avait tiré ce mot, qui semblait, dans sa bouche, un de ces mots que tout le monde emploie sans en discuter l'origine. — Maintenant, votre question me fait naître la même curiosité qu'à vous-même; car, je vois que le mot, ne se trouvant pas dans les glossaires techniques, doit être peu usité. — Je trouve deux interprétations plus ou moins plausibles; je vous les livre, vous les apprécierez : — On lit, dans Nicot, le mot lui-même : RAGEUX, et ce glossateur le traduit, en l'interprétant, par *lascivus*; et, au-dessus, RAGER, *folâtrer, faire des folies, lascivire;* c'est-à-dire que RAGEUX signifiait *folâtre, qui fait des folies.* — D'après cela, ce mot n'aurait-il pas pu être appliqué dans le même sens que nous appliquons aujourd'hui le mot *grotesque*, si éloigné de sa primitive acception? c'est-à-dire, servir à caractériser des figures bouffonnes, grimaçantes et grotesques, telles que sont les *Rageurs?* — Voici, maintenant, ma seconde explication : le mot RACH, RACHEAU OU RAGEAU, signifiait, au moyen âge, une *souche*, un *tronc d'arbre*, comme le prouve D. Carpentier (2), par des actes des XIVe et XVe siècles, et, conformément à cette étymologie, on appelait *ragiers* (3) ceux qui arrachaient les souches des arbres abattus. Ceci établi, ne peut-on pas supposer qu'on a fort bien pu donner le nom de *ragier* ou *rageur*, c'est tout un, c'est-à-dire d'*arracheurs de souches*, à ces figures grimaçantes qui saisissent les extrémités des poutres à belles dents? Je livre cette conjecture, comme l'autre, à votre sagacité, peu prévenu en faveur de l'une ou de l'autre, mais trouvant cependant qu'elles n'ont rien d'exorbitant et qui doive les faire rejeter sans examen, ou plutôt à moins qu'on n'en présente une meilleure. — Voilà, Monsieur, tout ce que je puis, en ce moment, pour élucider cette question. D'autres, peut-être, seront plus heureusement informés. »

Nos lecteurs apprécieront sans peine tout ce qu'il y a d'ingénieux dans cette savante érudition de l'un de nos plus éminents archéologues, et combien ces recherches étymologiques viennent jeter de jour sur une matière restée jusqu'ici dans une obscurité complète.

(1) M. Pottier, bibliothécaire de la ville de Rouen.

(2) DU CANGE, *Glossar., etc.;* supplém. *verbo* : RACHA.

(3) DU CANGE, *Glossar., etc.;* supplém. au mot : RAGIER.

Mais, puisque, pour trouver une explication, plus ou moins vraisemblable, de ces représentations sculptées, on a dû avoir recours à l'interprétation, ne nous serait-il point permis, tout en restant dans ce domaine, de tenter, sur un terrain différent, quelque hypothèse, à l'aide de laquelle on essaierait de se rendre compte d'une autre partie de la question, c'est-à-dire, de la forme artistique? — Pour qui connaît les hommes et les choses du moyen âge, il y aurait, peut-être, un moyen de trouver la raison des causes qui ont pu porter les artistes à se servir de cette espèce de figure comme plus particulièrement propre à décorer les extrémités apparentes des tirants d'un comble. Quand on pense au temps qui lui donna naissance, et lorsqu'on réfléchit aux excentricités de tout genre qu'enfanta la sculpture d'alors, cette conception de la figure du rageur nous semble pouvoir s'expliquer, d'une façon aussi simple que naturelle. — Comment décorer, d'une manière logique, les extrémités d'une poutre, et, surtout, quels ornements ou quelles figures y adapter? telle dut être, sans nul doute, la question que se posèrent les artistes appelés à orner cette partie spéciale des combles? — L'idée d'une tête humaine, grimaçante ou grotesque, comme on en faisait alors un si grand usage pour les gargouilles, saillantes à l'extérieur des murs, fut, peut-être, l'une de celles qui se présentèrent d'abord à leur esprit; et la pensée de cette partie d'un animal, s'élançant à l'intérieur d'une construction pour saisir l'extrémité du tirant qu'on voulait lui faire tenir, leur parut un motif fort convenable au but, assez bizarre, qu'ils entendaient lui assigner. — Mais, la nature de cette ornementation définie, restait à la traduire par les formes de l'art; et là, sans doute, pouvait se présenter la question difficile. On la résolut, à notre avis, d'une façon assez heureuse en lui donnant une expression qui en caractérisait la destination; et, très-vraisemblablement, celle qui ressortait de sa pénible charge dut non-seulement appeler leur attention, mais les frapper aussi d'une manière telle qu'ils cherchèrent à la fixer par la sculpture. Or, que voulaient, au figuré, faire les artistes par la traduction matérielle de cette idée? Condamner un animal à tenir constamment la même chose dans sa gueule; ce qui devait provoquer, de sa part, un vif mouvement d'impatience et de colère; tel paraît, du moins, le programme qu'ils semblent s'être imposé; nous pensons donc qu'excitée par cette donnée, leur imagination s'ingénia, dès lors, à figurer *ce sentiment de rage* dans les traits de l'animal qu'ils condamnaient à subir cette longue et perpétuelle fonction; et, sur ce point, on peut dire que leur génie donna souvent naissance aux compositions les plus bizarres et les plus étonnantes que l'art du moyen âge ait produites. Ce sont, en effet, des figures représentant, pour la plupart, des êtres réels ou fictifs, soit à l'état naturel, soit à celui de combinaison, mais toujours dans l'action que nous venons d'indiquer : celle d'un animal, rongeant avec rage et colère, pour en finir au plus tôt, cette partie de la poutre qu'on la forçait de tenir entre ses dents, — d'où lui est venu, peut-être, ce nom de *rageur* que lui ont donné les archéologues.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur un sujet que nous devons reprendre ailleurs et avec d'autres développements.

JUBÉ,

DANS L'ÉGLISE PAROISSIALE DE FLAVIGNY.

Jusqu'ici, nous n'avons examiné le jubé que comme une séparation, érigée entre le chœur et la nef, et se reliant avec la clôture générale du sanctuaire pour compléter l'espèce d'enceinte qui entourait le lieu réservé aux saints mystères; et, considéré à ce point de vue, nous avons dit qu'il devait, assez vraisemblablement, son origine à une question d'harmonie dont l'Église sut bientôt tirer parti en le faisant tourner à la fois et aux besoins du culte et à l'usage de certaines cérémonies. Cependant, bien que ses destinations aient été fort nombreuses, il est des auteurs qui voudraient encore en augmenter le nombre; et, suivant eux, il faudrait y ajouter celle d'avoir servi à la prédication; mais, on doit le dire, cette dernière opinion n'avait été soutenue qu'à l'aide de l'interprétation des textes et des citations destinées à la faire accepter par le public. N'ayant pu, dès lors, être complétement établie, par suite de l'absence de preuves monumentales, données à l'appui de ces citations, la question en était restée là, lorsque le hasard nous fit découvrir un document architectonique qui, s'il ne vient pas la trancher, pourra, du moins, jeter quelque jour à cet endroit.

Mais, avant d'entrer en matière, nous allons, d'abord, faire connaître à nos lecteurs les principaux documents sur lesquels se fonde cette opinion relative à l'emploi du jubé comme siége de la prédication; nous examinerons ensuite la valeur des arguments fournis pour ou contre cette même opinion; puis, nous hasarderons la nôtre, après quoi nous décrirons le monument lui-même.

Dans sa *Dissertation sur les Jubés*, l'abbé Thiers affirme positivement qu'on prêchait autrefois dans ces édicules, usage qui se continuait encore de son temps; et, pour appuyer cette assertion, il cite de nombreux passages, extraits de différents recueils ecclésiastiques. Nous en rapporterons ici quelques-uns :

« — Les statuts de l'église de Sens, en 1267, portent, dit-il, que l'archevêque doit faire un « sermon au peuple dans le jubé le premier dimanche de l'Avent, après la procession... (page 37.)

« — L'Antiphonier de cette même église, imprimé en 1554, marque aussi que l'archevêque de « Sens doit prêcher dans le jubé le mercredi des Cendres avant l'absoute... (page 38.)

« — Autrefois, à Saint-Denis, en France, continue-t-il, l'abbé faisait un sermon au peuple « dans le jubé le jeudi saint après l'absoute; cela est positivement marqué dans l'Ordinaire de « cette célèbre abbaye... (pages 38-39.)

« — On prêche aussi dans le jubé de l'église cathédrale de Paris le mercredi de la semaine « sainte avant que de commencer les ténèbres. La vérité est que cette prédication ne s'y devait « faire que le jeudi saint au matin avant l'absoute, à laquelle elle sert comme de préparation; « mais, on l'avance d'un jour aussi bien que l'absoute, à cause de la longueur de l'office du « lendemain... (page 40.)

« — Enfin, il est tellement vrai, ajoute cet historien, qu'on prêchait anciennement dans les « jubés, qu'on y prêche encore aujourd'hui en certains lieux. On y prêche dans l'église métro-

« politaine de Rouen le jour de la Saint-Sever, évêque d'Avranches, qui arrive le 1er février.
« — Le P. Dom Fr. Pommeraye décrit toute la cérémonie de cette prédication dans son histoire
« de l'église cathédrale de Rouen : Le jour de la fête de saint Sever, on sonne le sermon
« à huit heures du matin en l'église cathédrale, pour les paroissiens de Saint-Sever qui y viennent
« en procession, lequel sermon est le seul sonné pendant l'année, avec ceux des deux synodes,
« qui sont sonnés de la cloche Rigaut, celuy-ci de Romain. Cette prédication se fait d'une manière
« assez extraordinaire; car le prédicateur monte au jubé, se place sous l'arcade du crucifix, et,
« revêtu de l'aube, de l'étole, d'une chappe, et a le bonnet carré en tête, soit régulier ou séculier.
« Il a, à côté, des reliques du saint, accompagnées de torches et de luminaires. On les rapporte
« après la prédication pour être honorées du concours du peuple qui se trouve à cette
« cérémonie (1)... » (p. 39-40.)

Pour apprécier la valeur des citations alléguées par Thiers, il faut que nos lecteurs sachent que cet auteur avait malheureusement, à l'égard des jubés, une idée fixe et un parti pris qui devaient infailliblement le tromper ; car, il ne voulait voir, dans trois meubles ecclésiastiques, évidemment bien différents entre eux, qu'un seul édicule auquel il ne donnait aussi, par suite d'une fausse traduction et interprétation, qu'une même désignation, bien que ceux-ci, par leurs formes et leurs destinations particulières, aient porté des noms divers : ainsi, l'*ambon*, la *chaire* et le *jubé*, furent confondus par lui dans une seule et même chose... la dernière! Méprise regrettable, qui le conduisit à des erreurs, dans lesquelles tomberont aussi tous ceux qui, comme Thiers, voudraient interpréter seulement les textes sans avoir recours, pour l'élucidation, aux réels et infaillibles éléments donnés presque toujours par les monuments de l'art!... Ces quelques lignes tendent donc à montrer qu'on ne saurait appliquer au jubé, le dernier en date de construction, ce qui a trait et se rapporte spécialement à l'ambon. Mais, ainsi le voulait Thiers. Pour lui, tout ambon était un jubé, et tout jubé un ambon ; et cela, parce que le jubé avait hérité (non pas toutes, puisque la chaire en reçut aussi quelques-unes), avait hérité, dis-je, plusieurs des destinations de son prédécesseur.

Une observation assez grave découle tout naturellement des citations fournies par Thiers : c'est qu'à part la date de 1267 (qui ne peut se rapporter aux jubés qui n'existaient pas encore, mais bien à l'ambon ou à la chaire), les autres dates paraissent d'une époque comparativement fort rapprochées de nous, et ne remontent même pas au delà du XVIe siècle; — d'où il suit qu'il n'y aurait pas eu de règle liturgique à l'égard de la prédication du haut de ces édicules. En effet, tout porte à croire que cette coutume ne s'établit point dès leur origine ; car, Thiers ne rapporte aucune citation des XIVe et XVe siècles, qui furent cependant des époques où l'on en érigea un assez grand nombre ! Et ainsi semble démontrée la notion que cet usage ne se produisit guère qu'à une époque assez moderne, et dans un temps où la liturgie n'était plus pratiquée dans sa pureté primitive, c'est-à-dire, à une date où l'on avait dérogé à la règle, et dans un moment, enfin, où le clergé de certaines églises s'était permis d'introduire des pratiques locales, provoquées sans doute par des besoins nouveaux, mais qui n'émanaient point de prescriptions liturgiques.

(1) Ce jubé de Rouen avait donc une destination multiple ; il servait à la fois de *tribune* pour la lecture de l'Épître, de l'Évangile, etc. ; de *chaire* pour la prédication de la Saint-Sever ; et, enfin, de *monument d'exposition*, pour la montre des reliques de ce saint.

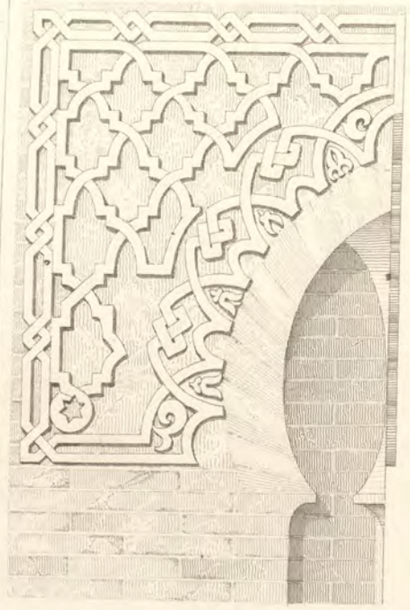


Fig. 1.

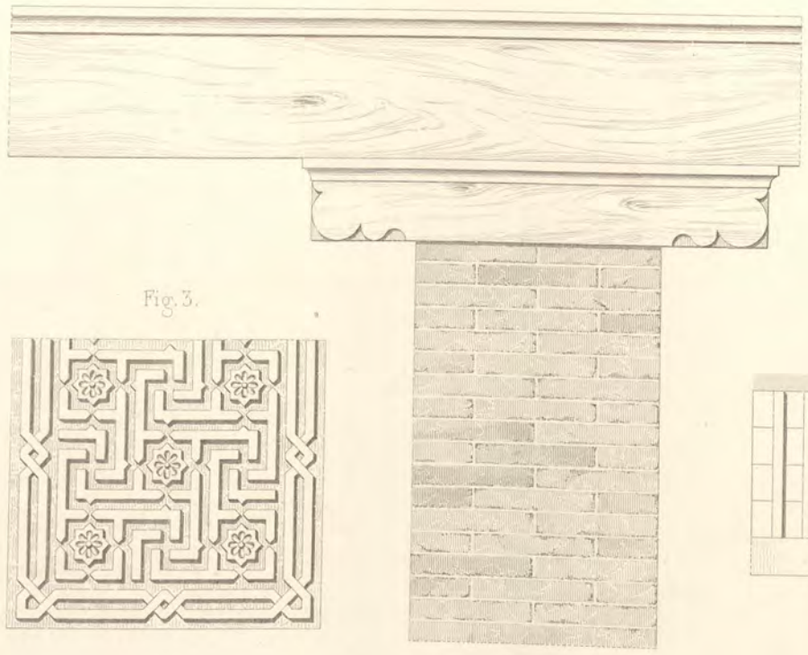


Fig. 7.

Fig. 3.

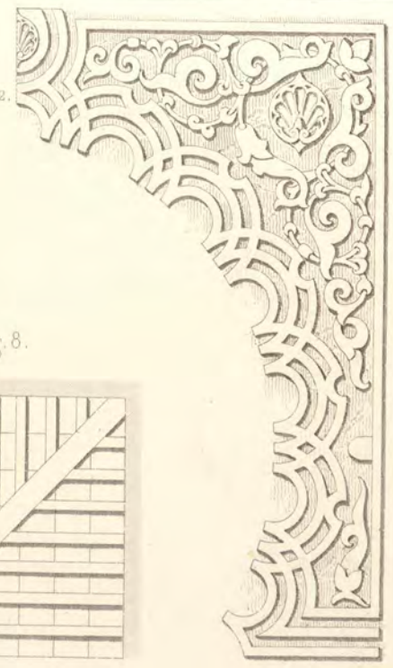


Fig. 2.

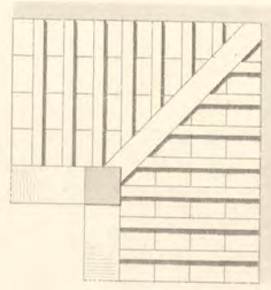


Fig. 8.

Échelle des Fig. 4.

0 10 20 30 40 50 centimètres



Fig. 4.





Fig. 9.

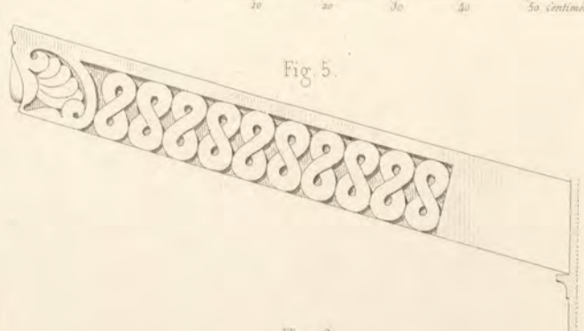


Fig. 5.

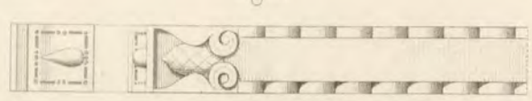


Fig. 6.

0 10 20 30 40 50 cent. 1 Mètre

E. Enriquez del.

Ribault et J. Sulpis sc.

HOPITAL ARABE. A GRENADE.

Détails.

Quoi qu'il en soit, il paraît à peu près certain qu'on prêchait naguère dans les jubés; cependant, on ne saurait douter que les prédications ne s'y faisaient pas comme dans l'ambon, et, comme, plus tard, dans la chaire, c'est-à-dire, d'une manière générale et constante; et que, très-vraisemblablement, elles n'y avaient lieu que dans certaines localités et surtout qu'à certains jours. Toutefois, il se pourrait qu'il y eût parfois des dérogations à la règle; mais, pour nous, l'exception n'est pas la loi. Ainsi, de ce que, dans quelques circonstances extraordinaires seulement, on aurait parlé aux fidèles du haut de ces jubés, il ne s'ensuit pas qu'on puisse affirmer que la prédication s'y soit faite *partout et d'une manière constante*.

Néanmoins, malgré la valeur de ces observations, tirées, du reste, de l'étude des textes et des monuments de l'art, observations qui sont comme autant de faits aussi catégoriques que concluants, malgré cela, dis-je, il est encore des liturgistes qui, s'appuyant sur l'interprétation toujours si élastique des documents écrits, persistent à vouloir qu'avant la création des chaires, et même depuis cette époque, le jubé ait partout et constamment servi à la prédication. Pour répondre à cette nouvelle affirmation, il nous suffira d'administrer ici une des meilleures preuves contradictoires : elle sera tirée de la constitution et de l'examen des parties du jubé lui-même. Je ne parlerai pas de sa situation, mais bien de sa galerie, antérieure et postérieure, de son couronnement, dont la hauteur de la claire-voie, pour quelques-uns d'entre eux, est ou était si élevée qu'elle eût caché, en partie, l'orateur chargé de faire la prédication aux fidèles; enfin, nous ajouterons encore une autre observation qui ne nous semble pas moins importante : c'est qu'on ne pourrait déterminer, d'une manière précise, l'endroit ou le point particulier du jubé d'où le prédicateur prononçait son discours.

Toutefois, si nous nous refusons à admettre entièrement l'opinion de Thiers, reprise, dans ces derniers temps, par d'autres liturgistes, il nous paraît aussi à peu près impossible d'affirmer, ainsi que l'ont assuré certains archéologues « qu'on ne saurait produire un seul « jubé, soit réel, soit figuré sur les œuvres d'art, d'où l'orateur puisse parler et qui porte « une chaire véritable ou même un semblant de chaire »; car, nous établissons notre opinion sur la remarque suivante : — S'il était admis, d'une part, que la hauteur de la claire-voie fût trop haute pour la commodité du prédicateur, et s'il était reconnu, de l'autre, qu'on ne saurait déterminer exactement la place qu'il y eût occupée, il s'ensuivrait que les seuls jubés qu'on pût considérer comme ayant, parfois ou d'une manière constante, servi à la prédication, seraient ceux dont la partie antérieure de la galerie aurait été pourvue d'une espèce de tribune ou de chaire destinée à cet usage. Or, parmi le nombre, encore assez considérable, des jubés construits pendant le moyen âge, il en est fort peu qui soient ainsi constitués; d'où il résulte, selon nous, que l'extrême rareté de ceux possédant cette tribune démontre que l'on n'en construisit guère de ce genre, et que lorsqu'on en découvrira quelques exemples, on devra les considérer comme des exceptions s'écartant de la règle et résultant, peut-être, d'une cause particulière, telle qu'un besoin local ou un motif d'économie; raisons diverses qui ont pu déterminer le clergé d'une église à commander à un artiste une œuvre architecturale à destination multiple, c'est-à-dire, une composition réunissant, dans son ensemble, l'agencement des deux meubles, la chaire et le jubé.

Comme on peut bien le prévoir, par ce que nous en avons dit plus haut, cette question des jubés suscita entre les savants des opinions et des débats, dans lesquels les parties émirent, chacune de leur côté, les différentes preuves qui pouvaient appuyer leurs convictions. — Ainsi, dans un temps, déjà fort éloigné de nous, des liturgistes, très-peu archéologues, faisant de

l'histoire religieuse seulement à l'aide des textes, confondirent, dans une seule et même destination, (les uns, celle de l'ambon; les autres, celle du jubé,) plusieurs monuments ecclésiastiques, qui cependant étaient désignés par différents noms, ce qui impliquait assez raisonnablement des choses de nature diverse. Plus tard, vers la fin du XVIIe siècle, le savant abbé Thiers, beaucoup plus historien qu'antiquaire, se laissant à son tour prendre au même piége, composa, sur cette matière, un très-important travail dans lequel, au milieu des nombreux témoignages d'une vaste érudition, il prouva, sur ce point, et bien peu de sagacité et un aveuglement bien puéril; enfin, abandonnée pendant plusieurs siècles, cette question relative aux différentes destinations du jubé demeurait dans le même état, lorsqu'elle fut reprise, de nos jours, sans toutefois recevoir encore une solution complète. On se souvient sans doute de cette longue discussion qui surgit, il y a environ dix ans, entre deux savants français (1), concernant l'origine, le nom, la destination et la forme qui furent donnés autrefois aux ambons, aux chaires et aux jubés; et, très-vraisemblablement, on se rappelle aussi que, malgré leurs doctes recherches, plusieurs des points relatifs aux destinations particulières de ces derniers restèrent non éclaircis par l'absence des monuments de l'art, bien qu'elles aient été indiquées et par des documents littéraires et par des témoignages historiques. Dans ce grand et solennel débat, la question débattue entre les deux savants consistait particulièrement à déterminer le nom, à préciser la destination et à caractériser, enfin, les formes propres à chacun des trois édicules. Force citations, extraites de différents ouvrages religieux, ont été produites de part et d'autre, de même qu'un assez grand nombre de monuments furent signalés aussi comme pouvant éclaircir la question; et, en résumé, il resta démontré que le jubé, succédant à l'ambon, en avait tout naturellement hérité quelques-unes de ses destinations, destinations que des documents venaient établir. Mais, pour une certaine classe d'historiens et d'archéologues, les citations, qui prêtent si facilement à l'interprétation, ne suffisent pas, et elles n'ont point à leurs yeux, comme preuve, autant de valeur que la conservation du plus modeste monument de l'art, attestant l'existence de l'objet contesté. Or, parmi les destinations diverses que remplit le jubé pendant le moyen âge, celle d'avoir encore servi de tribune pour la prédication fut, sans contredit, l'une des plus débattues; et cela, parce qu'on n'en avait trouvé aucune preuve monumentale. Faute de pièces probantes, la question en resta donc à ce point de la discussion, attendant, pour la résoudre, que le hasard vînt faire découvrir un élément irrécusable et susceptible de terminer définitivement cette longue discussion.

Par un bonheur qu'on ne saurait trop apprécier, nous venons de conquérir une des pièces les plus importantes et les plus vivement désirées de ce grand procès; et, grâce à sa possession, la science peut, dès à présent, combler, sinon complétement, le vide d'une regrettable lacune, au moins entrevoir, d'une manière beaucoup moins obscure, le point le plus contesté de la question des jubés. Considérant donc notre conquête comme une bonne fortune archéologique, nous nous empressons de la communiquer à nos lecteurs dans l'intention de diriger au plus tôt leurs recherches et leurs investigations sur cette classe particulière de monuments, et avec l'espérance que des découvertes ultérieures, venant un jour augmenter le nombre si borné de nos renseignements sur cette espèce de meubles, fourniront alors tous les moyens pour élucider la question.

(1) Voir les articles publiés par MM. Pascal et Didron, dans le journal l'*Univers*; Années 1841, 1842 et 1843.

JUBÉ, DANS L'EGLISE DE FLAVIGNY.

Ce jubé présente, dans son ensemble, des particularités telles qu'il nous a paru indispensable d'entrer ici dans certains détails, un peu étendus, peut-être, mais que leur importance, ainsi que l'intérêt du sujet feront, sans doute, pardonner ; toutefois, nous ne saurions mieux aborder son étude qu'en relatant d'abord quelques-uns des faits relatifs à la localité où il se trouve, et en y joignant aussi quelques notions succinctes sur l'église qui le renferme.

Suivant une tradition locale, la petite ville de Flavigny aurait été, avant l'invasion des Romains, l'une des plus grandes et des plus fortes de la province; mais, détruite pendant la guerre des Gaules, elle fut, dit-on, rebâtie par Flavius Claudius, lieutenant de César, qui lui donna son nom (*Flaviniacum Eduorum*) (1). Cependant, il est plus vraisemblable de penser qu'elle dut son origine à l'ancienne et célèbre abbaye de Bénédictins dont la fondation remonte à la première époque de l'établissement des Francs dans notre pays. En effet, l'histoire rapporte que, durant le VIII[e] siècle, un seigneur bourguignon du nom de Varé (2), qui avait bravement combattu les Arabes sous Charles Martel, et ayant, quoique laïc, reçu de lui le titre d'abbé de Saint-Andoche, de Saulieu et de Sainte-Reine-d'Alise, légua, en mourant, presque toute sa fortune à l'abbaye de Flavigny, qui devint, dès lors, l'une des plus importantes de la Bourgogne; mais, l'on doit ajouter que, plus tard, Charlemagne, Louis le Débonnaire, Charles le Chauve, Robert le Pieux et Charles V; les ducs de Bourgogne, Hugues III, Eudes III, Philippe de Rouvres; les papes Jean VIII, Sylvestre II, Innocent III, Eugène IV; les seigneurs de Vitteaux, de Charny, de Grignon et d'Uncey, furent successivement ses principaux bienfaiteurs (3). — Dès l'an 758, ce monastère possédait une église abbatiale, qui, érigée sur les ruines d'un temple d'Apollon, dut, par sa mauvaise construction gravement endommagée par le temps, être rebâtie vers le commencement du XIII[e] siècle; c'était, à ce qu'il paraît, un des plus beaux monuments de la province; mais il fut démoli, avec tant d'autres, hélas! en 1794. — A l'époque de son existence, on y conservait, dans une châsse en argent, les reliques de sainte Reine, données, en 864, par Charles le Chauve, et qui, pendant le cours du XVII[e] siècle, devinrent la cause d'un scandaleux procès entre les Bénédictins de Flavigny et les Cordeliers de Sainte-Reine (4). — Jusqu'au milieu du XIII[e] siècle, les abbés de Flavigny eurent, sur la ville des droits assez importants : ainsi, et pour n'en citer ici que quelques-uns, la bienvenue de chaque abbé était fixée à 100 marcs d'argent, et quand ils voulaient aller à Rome, les habitants devaient supporter les frais du voyage (5); enfin, les veuves ne pouvaient se remarier sans leur permission.

On comprend très-bien que l'existence d'un monastère aussi important dut bientôt provoquer autour de lui le développement d'un centre de population qui, par son accroissement successif, devint, un jour, une ville dont on connaît, à très-peu près, l'histoire. Pillée en 877 par les Normands, qui y égorgèrent cent cinquante moines, et prise par les Anglais, en 1359, elle eut

(1) Ducourneau et Monteil, *France Nationale. — La Bourgogne*, par Batissier; page 260.

(2) Dom Plancher rapporte, dans son *Histoire de Bourgogne*, que le monastère de Flavigny, en Auxois, fut établi sur la fin de la première race de nos rois, par le vénérable Varé, en l'honneur de saint Prix ou Prejet, évêque de Clermont, et il ajoute que ce couvent était déjà fondé et qu'il y avait un abbé et des moines en l'année 722, lorsque Varé fit son premier testament ; ce qui le porte à penser que cette fondation avait été faite, au moins, quelques années auparavant. (Voyez Tome I, page 108.)

(3) *Voyages pittoresques en Bourgogne*, publiés par une société d'archéologues (*Première Partie*, page 52); Dijon, 1833, 3 volumes in-f°., planches.

(4) Ducourneau et Monteil, *France Nationale. — La Bourgogne*, par le docteur Batissier; page 260.

(5) Ducourneau et Monteil *France nationale. — La Bourgogne, — loco citato.*

encore à souffrir des chances de la guerre, en 1478, sous Louis XI, et en 1587 et 1592, durant la Ligue (1). — Naguère, son étendue était assez considérable; elle se divisait en trois parties : la cité, le bourg et le faubourg; mais, les guerres civiles en ayant fait, par sa situation sur une montagne escarpée, un poste fort important, on ruina, vers une certaine époque, les deux premières parties de la ville, ce qui rendit l'enceinte plus régulière : aujourd'hui, il ne reste que la dernière, qui est encore environnée de murailles et munie de trois portes fortifiées (2). — On remarque, dans les rues de Flavigny, un assez grand nombre de maisons construites dans le style du XVe siècle; mais, l'édifice le plus intéressant est, sans contredit, son église paroissiale, dont la construction est due, suivant quelques historiens, à Quentin Ménard, archevêque de Besançon, né à Flavigny, et qui la fit élever pour illustrer le lieu de sa naissance (3). A l'exception de quelques singularités architectoniques, que saisiront facilement nos lecteurs, cet édifice est peu remarquable, et il ne mériterait guère d'être signalé à l'attention s'il ne renfermait un monument que son extrême rareté doit faire regarder, par les liturgistes, les archéologues et les historiens, comme l'un des plus précieux, parmi les différentes pièces de l'ameublement ecclésiastique qui ont pu échapper à l'action du temps, à la mobilité du goût des hommes, ou au brutal vandalisme des révolutions.

Le monument dont il s'agit est ce jubé qu'on voit érigé, à l'entrée du chœur, comme une espèce d'arc triomphal, placé entre le sanctuaire et la nef médiane de cette église. — Considéré dans son ensemble, il se compose d'une grande arcade, jetée de l'un à l'autre pilier doubleau de la nef; arcade qui supporte, sur son extrados, une sorte de plate-forme à laquelle on accède par deux escaliers à rampes droites, construits sur les côtés du sanctuaire. En avant et en arrière de cette plate-forme, c'est-à-dire du côté du chœur et du côté de la nef, cette construction est pourvue d'une clôture à jour, dont la face antérieure présente une tribune ou chaire, disposée en saillie, suivant un système d'encorbellement. Des peintures murales, représentant les attributs des quatre Evangélistes, figurés sur un fond d'azur parsemé d'étoiles, décorent l'intrados de cette arcade. — Limité par l'espace, il ne nous est guère possible de nous étendre bien longuement ici sur la valeur plus ou moins architectonique de ce jubé; aussi, n'en dirons-nous que quelques mots. Construit, assez vraisemblablement, vers la fin du XVe siècle, ou plutôt au commencement du XVIe, son style accuse celui d'une mauvaise époque, c'est-à-dire d'un moment où l'art du moyen âge avait à peu près perdu ce solennel caractère de gravité qu'il atteignit au XIIIe siècle. En effet, les tracés de cette œuvre ne rappellent presque plus rien de leur constitution primitive, et les formes ainsi que les détails décèlent une indécision flagrante; en un mot, l'on y sent l'art se perdant dans la recherche de formes nouvelles et souvent illogiques : traits caractéristiques qui dénotent incontestablement une période de transition.

Plusieurs questions assez intéressantes naissent, pour ainsi dire, d'elles-mêmes à la vue de ce monument; et, tout aussitôt, l'esprit se demande si cette construction est bien un jubé, réunissant à la fois toutes ses parties constitutives, ses éléments et ses accessoires, ou si, plutôt, il ne faudrait point y voir une simple tribune, destinée seulement à quelques usages particuliers : — questions diverses que provoque naturellement cette composition,

(1) *Voyages pittoresques en Bourgogne*, etc.; *Première Partie*, page 52.

(2) Ph. Lebas, *Dictionnaire de l'Histoire de France;* article : *Flavigny*. (Collection de l'*Univers Pittoresque*.)

(3) Girault de Saint-Fargeau, *Guide du Voyageur en France; Département de la Côte-d'Or.*



Dessin de G. Toudouze.

Gravé par Pfnor et Sulpis

CLOITRE DE L'ÉGLISE, A PONT-L'ABBÉ.

France.

dont la forme, il faut le dire, s'écarte tant des dispositions le plus généralement données à cette classe d'édicules; car, au lieu de former, à l'instar du plus grand nombre, comme une espèce de clôture décorative, s'élevant du sol jusqu'à la plate-forme, celle-ci ne présente qu'une grande arcade, complétement ouverte et laissant un libre accès entre la nef et le sanctuaire; enfin, il n'est pas jusqu'à sa position aérienne, c'est-à-dire, beaucoup plus élevée que ne l'était d'habitude celle de ce genre de construction, qui ne soit encore un autre sujet d'étonnement et d'incertitude, susceptible de porter à se demander pour quelle destination on l'avait construit, et si on doit positivement le classer dans cette catégorie de monuments.

Avant de risquer, en l'absence de documents positifs, quelques timides hypothèses en manière de réponse, il faut reconnaître d'abord qu'il y a lieu d'établir, pour ce jubé muni d'une tribune, une division d'étude à part; division basée, d'une part, sur la présence de cette espèce de chaire encastrée dans la claire-voie antérieure, et, de l'autre, sur la forme singulière de cette grande arcade jetée, sans support intermédiaire et à une hauteur insolite, de l'un à l'autre des deux premiers piliers du sanctuaire.

Cette distinction établie, cherchons maintenant, dans ses dispositions particulières, quel a pu être son usage, et voyons si, dans sa construction, il peut offrir, en effet, quelque élément qui permettrait de croire qu'il ait réellement dû servir à la prédication.

Pour quiconque examine ce jubé, la présence de cette tribune provoque tout naturellement une supposition : c'est qu'indépendamment des usages auxquels était spécialement affectée cette classe de meubles ecclésiastiques, notre édicule avait encore pu recevoir quelques autres destinations, telles que, par exemple, celle d'avoir été ou un lieu d'exposition pour les reliques de quelque saint, ou une chaire d'où le ministre sacré devait, à certains jours, faire descendre la parole divine, etc.; à moins, toutefois, qu'on ne veuille y voir, ainsi que je le disais plus haut, un accident local, déterminé par une cause quelconque, mais qui ne saurait, cependant, autoriser à conclure de l'exception pour la généralité des jubés; car, pour justifier la règle de cette dernière hypothèse, il faudrait trouver à la fois et des citations dans les ouvrages et des monuments d'une disposition analogue, ce qui, à ma connaissance du moins, n'a point encore eu lieu. Aussi, sommes-nous très-disposés à croire qu'il n'y eut point, là, exécution d'une prescription liturgique, mais seulement manifestation d'un besoin local qu'on traduisit ou qu'on produisit à la première occasion venue, et qui se présenta, pour cette église, au moment où l'on remania, dit-on, certaines parties plus ou moins compromises par l'action du temps.

Néanmoins, rentrant ici dans le débat, nous écarterons tout d'abord la première des deux hypothèses précitées : celle d'un endroit exclusivement réservé à l'exposition des reliques. Et ce qui me porterait à supposer que ce jubé dut réellement avoir encore d'autres destinations que celle de servir de lieu où l'on aurait exposé à la vénération des fidèles les reliques de quelque saint patron ou patronne, c'est que cette tribune n'est point symétriquement disposée au centre même de l'arcade, mais bien (et avec une autre intention peut-être) sur l'un des côtés de la construction; car, pour qu'on puisse admettre que notre monument ait eu cette unique destination, il serait nécessaire qu'on en trouvât au moins la mention dans les textes, ou bien qu'on acquît encore des preuves, soit historiques ou littéraires, qu'avant l'origine de ce jubé, il ait naguère existé, dans cette église, des reliques dont la possession aurait tout naturellement provoqué la construction; mais, il ne paraît point qu'il en fût ainsi; puisque textes et documents manquent à cet égard, et que les célèbres reliques de sainte Reine, dont il

a été parlé et qu'elle renferme aujourd'hui, n'y sont même très-vraisemblablement entrées que depuis la suppression de l'église conventuelle, en 1794, et lors de la reddition des églises au culte, en 1806. Tout porte donc à croire que ce jubé fut très-probablement construit dans un autre but, celui d'une destination multiple, et c'est, à notre avis, l'opinion la plus raisonnable et celle à laquelle on devrait, peut-être, se ranger.

Reste à examiner le cas où le jubé de Flavigny aurait pu servir à la prédication. — La présence singulière et fort rare de cette espèce de tribune mérite, sans conteste, une mention particulière; car c'est elle qui constitue ici la plus notable importance de l'édicule, et c'est elle aussi qui donne lieu au développement de cette notice. — On l'a érigée vers le Sud, et précisément du côté où, dans certaines basiliques de Rome (1), était placé, d'après des prescriptions liturgiques sans doute, l'ambon de l'Évangile; celui qui, par sa nature, sa forme et sa capacité, convenait très-vraisemblablement le mieux alors comme siége de prédication. Or, l'analogie de place qu'occupe positivement cette tribune de Flavigny, ne permettrait-elle pas de supposer qu'on devrait, à la rigueur, la considérer comme un exemple de la continuation d'un usage, sans doute bien affaibli, bien modifié, d'un fait liturgique qu'il ne nous est malheureusement pas donné d'expliquer ici, et cette même situation ne pourrait-elle devenir aussi comme une sorte de preuve à l'appui de l'opinion de ceux qui voudraient voir, dans ce meuble, un spécimen de ces jubés ayant dû, en dehors de leurs nombreuses destinations, servir encore, sinon d'une manière constante au moins à certains jours, de tribune à la prédication? On doit avouer qu'il y aurait bien là quelques raisons pour le penser.

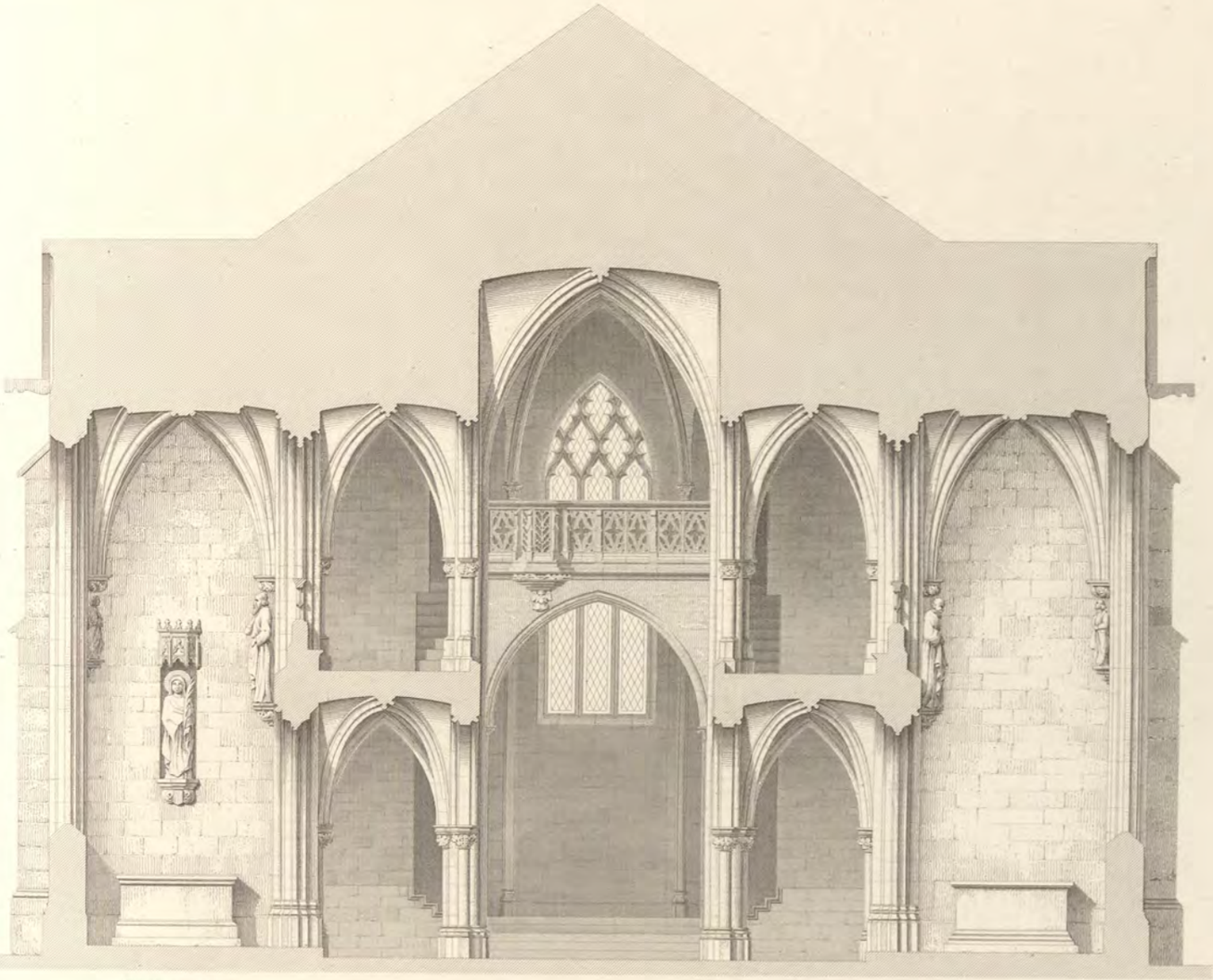
Enfin, il s'agit de nous rendre compte des motifs, plus ou moins vraisemblables, qui ont pu donner naissance à cet édicule. — Déjà, nous avons dit que la présence de cette tribune venait établir, d'une manière évidente, l'emploi multiple du jubé dans certaines régions de l'Europe durant le moyen âge; maintenant, il nous semble utile de signaler une remarque non moins importante au sujet de celui de Flavigny : c'est que cette multiplication d'emplois ou de destinations apparaît sur un monument situé dans une ville ou localité d'importance secondaire, localité dont les ressources pécuniaires devaient être assez restreintes et nécessiter, conséquemment, certaines économies lors de l'exécution des travaux et surtout des œuvres d'art. En admettant une semblable hypothèse, il serait, peut-être, permis de croire que, pour éviter les dépenses de la construction d'une chaire au milieu de la nef, on jugea beaucoup moins dispendieux d'affecter à un seul et même meuble plusieurs destinations différentes, destinations que l'architecte dut, suivant un ordre, combiner dans son projet, et qu'il traduisit, en cette circonstance, par l'agencement d'une tribune disposée en saillie sur la partie désignée de son jubé? Au reste, nous n'avons aucunement la prétention de vouloir imposer notre opinion à cet égard, et nous la présentons fort humblement à nos lecteurs comme une hypothèse plus ou moins raisonnable.

Placés, d'après ce qui précède, entre des éléments et des notions d'une nature diverse et contradictoire, prouvant, d'une part, ce qui d'ailleurs semble le plus général, la négation de la prédication constante dans les jubés, et, de l'autre cependant, la presque certitude, par exception, de cette même prédication du haut de ces édicules, il nous faudrait, pour trancher

(1) Celle de Saint-Clément, par exemple, dont on peut supposer que le mobilier ecclésiastique n'a point subi de mutation postérieurement à sa disposition primitive.

définitivement la question, posséder une preuve matérielle qui se trouve, peut-être, dans quelque endroit écarté, mais dont nous ignorons ainsi l'existence. Cette preuve consisterait, selon nous, dans la présence simultanée, à l'intérieur d'une église, d'une chaire et d'un jubé construits à la même époque; et, par cette découverte, se terminerait enfin une discussion qui dure depuis bien des siècles, après avoir suscité, parmi les liturgistes et les archéologues, des opinions diverses, également appuyées et par des textes et par des monuments, mais qu'une seule chose pourrait résoudre : l'existence, dans une même église, des deux objets du débat.

Déjà, nous avons fait faire un pas à la question, en publiant un exemple de jubé muni d'une chaire qu'on peut croire avoir été destinée à la prédication; maintenant, il faut espérer qu'un autre, non moins heureux que nous, saura découvrir la conservation des deux meubles contemporains mais isolés!...

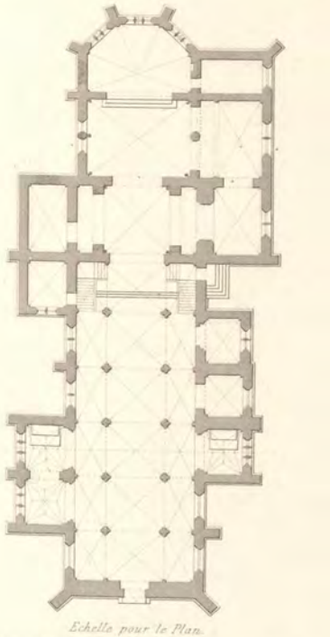


Echelle pour la Coupe.

1 2 3 4 5 Mètres.

Echelle pour la Tribune.

1/2 1 Mètre.



Echelle pour le Plan.

5 10 20 Mètres.



Dessin d'Emile Petit.

Gravé par J. Sulpis.

JUBÉ DANS L'ÉGLISE DE FLAVIGNY. (Dépt de la Côte d'Or).

France.

TOURELLES, DITES SEIGNEURIALES, ETC.

Du château, bâti sur la cime des monts, où elle fut, suivant quèlques auteurs, le symbole expressif de la puissance féodale, la tour passa, vers les derniers siècles du Moyen-Age, dans l'habitation urbaine des grands dont elle devint alors l'un des ornements architectoniques. En effet, dès que, sous l'influence d'un commencement de civilisation, les mœurs de ce temps s'adoucirent, les seigneurs abandonnèrent leur résidence, placée comme des nids d'aigles, pour l'établir au sein des villes; mais, en l'élevant au milieu des populations émancipées, ils lui conservèrent, par prévoyance, et son aspect féodal et tous les éléments de défense usités à cette époque; toutefois ces précautions, par suite de la prépondérance que prenait la bourgeoisie, devinrent bientôt inutiles : la noblesse comprit qu'elle devait mettre sa demeure en harmonie avec le progrès des idées nouvelles; et, dès lors, à la place de ces forteresses citadines à l'appareil formidable et menaçant, succédèrent des habitations d'un aspect plus agréable et mieux approprié aux besoins de l'époque. On abandonna toute une partie de ce système, désormais inutile, de défense; les architectes créèrent des résidences plus convenablement distribuées; enfin, parurent ces gracieux bâtiments seigneuriaux, nommés *Hôtels*, dont le temps et les hommes nous ont conservé quelques précieux spécimens.

Néanmoins, bien que le prince et le seigneur aient cru pouvoir modifier la composition ainsi que l'aspect de leur résidence urbaine, ils tinrent cependant à conserver leurs prérogatives, mais surtout leurs signes distinctifs; et, dans cette pensée, l'emploi de la tour, qui était, à leurs yeux, une marque hiérarchique, honorifique, fut maintenu. Or, cette détermination de leur part donna lieu, dans ces constructions, à un changement qui, par son importance, devait, selon nous, être consigné dans ce recueil. Par suite de cette modification, la tour fut réduite, et elle ne joua plus qu'un rôle secondaire; puis, non-seulement on en restreignit le nombre, mais on en changea la forme et on lui fit même occuper une toute autre place dans la composition de ces demeures. Enfin, la tour perdit peu à peu son importance; et, parcourant alors toutes les phases d'une dégénérescence graduelle, elle en arriva, vers la fin du XVe siècle, à n'être plus qu'une petite tour, rappelant, d'une manière bien vague, bien affaiblie, cette idée symbolique de la puissance, si répandue au temps de la féodalité.

Ce changement de forme eut aussi pour effet de provoquer immédiatement une modification dans le nom; et comme, en définitif, cette transformation n'était autre qu'une réduction de la chose, on la désigna par un diminutif, composé du mot lui-même : la petite tour fut appelée *tournelle*, et, plus tard, *tourelle*.

Telle est, assez vraisemblablement, l'origine de ces petits édicules, dont nous allons esquisser l'histoire.

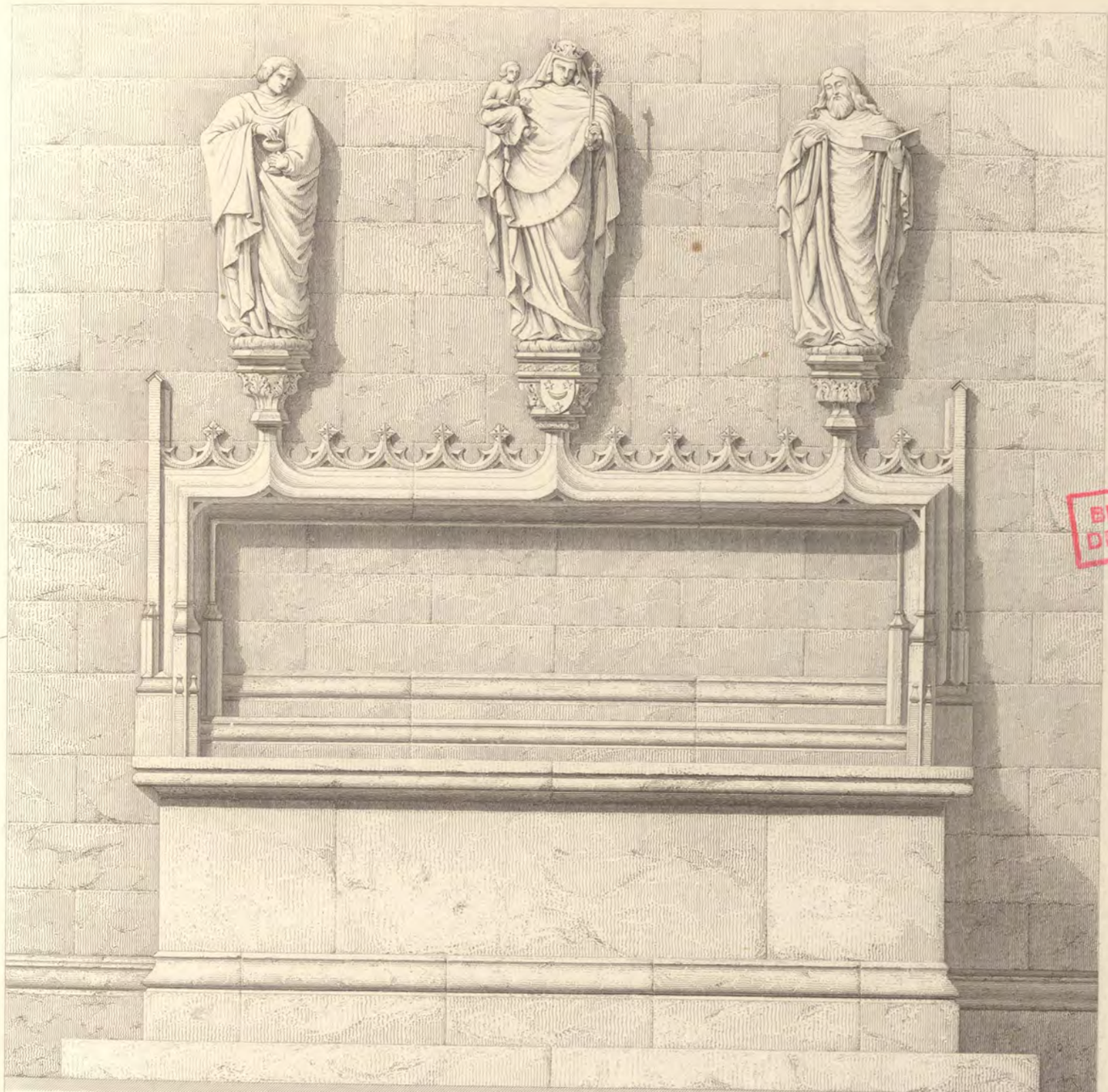
La tourelle devint donc une marque particulière et distinctive de l'hôtel, de même que la tour avait été, bien avant elle, le symbole expressif du château. Mais, comme toute chose éprouve des vicissitudes, l'une et l'autre ne surent conserver leur caractère de symbolisme; car, il arriva que ces signes, prétendus traditionnels, tombèrent, avec l'abaissement du pouvoir, dans l'abandon et dans la désuétude. Dès ce moment, le peuple s'en empara, et les architectes les introduisirent dans les monuments, de nature diverse, qu'ils furent appelés à construire. Or, du jour où, par suite de cette désuétude, il y eut introduction de la tour et de la tourelle dans les monuments de la bourgeoisie, ces deux signes perdirent leur signification et ils cessèrent aussi d'être le privilége exclusif de la royauté et des grands.

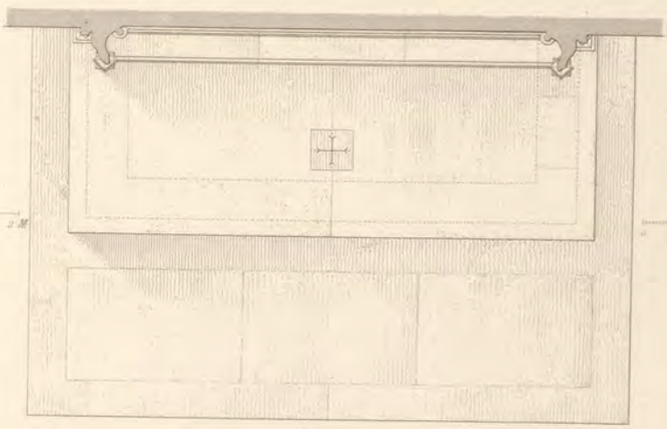
Il n'entre point dans notre mission d'expliquer ici comment et par quelles causes un tel événement s'accomplit; mais, cette application nouvelle nous a paru un fait assez important en lui-même pour être signalé à l'attention de nos lecteurs. Ainsi donc, si, pendant de longs siècles, la tour et la tourelle servirent particulièrement d'emblème et d'éléments de défense aux palais des princes et aux châteaux de la noblesse, nous allons maintenant les voir appliquées aux monuments civils et communaux :

De la part de la bourgeoisie, cet emploi nous semble un fait aussi conséquent que logique; car, du jour où, par l'institution des Communes et l'octroi de la cloche du beffroi, l'on avait permis l'établissement de son campanile (qui fut d'abord une tourelle, puis une grande et imposante tour), le privilége, comme expression, cessait, par le fait même de son introduction dans d'autres monuments, d'avoir sa signification ; aussi, n'y avait-il plus de motif pour qu'on ne les appliquât pas de différentes manières. C'est, en effet, ce qui arriva; et, dès lors, soit indifférence ou désuétude de la part de la noblesse, soit ambition ou pensée d'imitation de la part du peuple, soit même par simple sentiment de goût de la part de l'architecte, on les voit paraître toutes les deux sur des monuments de nature bien diverse. La bourgeoisie, si l'on peut ainsi s'exprimer, prenait possession à son tour, et elle faisait acte de puissance en établissant symbole contre symbole. Mais, on ne doit point l'oublier : la tour et la tourelle avaient presque complétement perdu leur signification primitive; et, à voir même le fréquent usage qu'on en fit alors, il semblerait que ces deux édicules n'étaient plus que des éléments abandonnés à la disposition ou au caprice de l'architecte, qui en tirait tout le parti possible en les agençant d'une manière plus ou moins habile et en leur donnant des formes plus ou moins gracieuses. Privées de leur caractère, elles n'étaient donc plus qu'un vain ornement d'ostentation que l'artiste introduisait dans ses compositions architectoniques.

Le parti avantageux que les architectes surent tirer de l'emploi de la tourelle, appliquée aux constructions, et l'heureux effet qu'ils surent produire pour rompre l'uniformité des surfaces, fut, assez vraisemblablement aussi, l'un des motifs qui la fit adopter dans un certain nombre d'édifices, non-seulement seigneuriaux et princiers, mais encore d'une destination communale et même bourgeoise, dont il est, peut-être, utile d'indiquer ici les principaux. Ce sont, en dehors des palais et des châteaux, les beffrois, les hôtels de ville, les halles, les maisons des consuls de la Hanse, les habitations de riches bourgeois, etc.; ces quelques désignations suffisent, je pense, pour appuyer la vérité de nos observations.

Ayant traité précédemment des *tours*, nous ne nous occuperons ici que de son diminutif, la *tourelle;* mais, dans cette étude, il s'agira d'abord de la partie architecturale, où les premières questions qui se présentent sont incontestablement celles de la situation et de la disposition. —





Echelle pour le Plan.

Echelle pour l'Elevation.

Dessin d Em. Petit.

Gravé par J. Sulpis.

AUTEL DANS L'EGLISE DE ROUVRES PRES DIJON.

France.

BIBLIOTECA DEL C.C.A.M.

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

AUTEL

DANS L'ÉGLISE DE ROUVRES.

Dans le nombre, si considérable et si varié, des transformations que les artistes firent subir au retable de l'autel, l'une des plus intéressantes et des plus curieuses nous paraît, sans contredit, celle qu'ils appliquèrent dans l'église de Rouvres, village situé à quelques lieues de Dijon.

Jusqu'ici, nous avions presque toujours vu l'autel, surmonté, à l'arrière-partie de sa table, d'une construction verticale, formant une espèce de décoration, sculptée ou peinte, qui renfermait des figures et des ornements; c'était, du moins, une disposition assez généralement usitée dans la classe des retables en pierre. Mais, l'artiste, qui composa celui de Rouvres, semble avoir eu une autre pensée : il paraît s'être surtout appliqué à trouver, dans d'autres combinaisons, les moyens de varier les dispositions du retable; et, pour y parvenir, il surenchérit, si l'on peut s'exprimer ainsi, sur les travaux de ses prédécesseurs ou de ses contemporains, en y introduisant des éléments qui, par leur adjonction, devaient, selon lui, produire un nouvel effet d'ensemble. Tel est, du moins, notre sentiment à la vue de cet autel qui marque l'une des principales modifications de cette classe d'édicules; car, à l'encadrement ordinaire du retable, servant, pour ainsi dire, de bordure au champ sur lequel on exécutait des œuvres de la peinture ou de la sculpture, il y joignit, par une combinaison plus ou moins heureuse, l'agencement de figures qu'il disposa, sur le sommet, en forme de couronnement; et, de cette combinaison, naquit, en effet, une composition d'un aspect nouveau.

Généralement long et peu élevé, lors de sa naissance, le retable en pierre acquit, vers le XIVe siècle, un développement mieux calculé dans ses rapports, et, par conséquent, beaucoup plus harmonieux entre ses parties; la hauteur avait pris de l'extension (1); mais, au XVe siècle, et surtout au commencement du suivant, il reçut tout à coup des proportions telles qu'il devint alors un édicule à part, ayant plus d'importance que l'autel lui-même. Ce n'est point d'un monument de cette espèce dont nous voulons entretenir le lecteur; nous réservons cette étude qui doit trouver plus naturellement sa place ailleurs. Mais, il faut signaler ce fait assez curieux en lui-même, que l'une et l'autre forme, données au retable de pierre, se pratiquaient au

(1) On sait que les retables étaient, suivant la situation de l'autel, ou isolés, ou adossés.

XVe siècle; formes que les artistes, suivant les ressources des localités ou selon la munificence des donataires, savaient très-intelligemment appliquer pour les besoins du culte; et cette notion paraît surtout démontrée par la forme particulière de celui de Rouvres, dont la disposition devrait être classée, malgré sa date, dans l'espèce des retables primitifs, c'est-à-dire à champ ou à panneau long et peu élevé.

Mais, là n'est pas, selon nous, le trait distinctif de ce retable; il nous semble résider beaucoup plus dans l'agencement de ces figures qui couronnent la partie supérieure, et qui constituent une des particularités de l'espèce, particularité dont on pourrait, au reste, trouver un rapprochement assez curieux dans un autel que nous avons publié, et qui se trouve actuellement dans l'une des chapelles de l'église de Saint-Antoine, à Padoue. — Sans aucun doute, nous n'avons pas la prétention de croire que l'artiste français ait eu connaissance de l'œuvre italienne, et il est bien loin de notre esprit de vouloir que ce monument ait pu influer, en quoi que ce soit, sur la composition de l'église de Rouvres; on y remarque, d'ailleurs, d'assez notables différences, et l'un est isolé tandis que l'autre est adossé ou encastré. Nous n'avons donc eu pour but que de signaler une analogie de dispositions qui nous a frappés par le rapprochement; car on voit des deux côtés une espèce de gradin ou de retable, servant, mais par des moyens différents, de socle ou de base à des figures décoratives.

Pour compléter l'étude de cet autel, il nous reste à traiter encore d'une dernière question. On vient d'examiner quelle était la disposition ou la forme de ce retable; nous devons ajouter, maintenant que celui-ci dut appeler à sa décoration le concours efficace des autres arts du dessin, tels que la peinture, la sculpture, etc. En effet, tout porte à croire que la composition architectonique, qui surmonte l'autel, servait comme d'une espèce d'encadrement à une œuvre sculptée ou peinte, dont le sujet pouvait, selon toute vraisemblance, offrir, d'une manière plus ou moins restreinte, une certaine similitude avec celui qui décore le retable de Saint-Germer, ou avec ceux des XVe et XVIe siècles, tels que le Christ attaché à la croix, aux pieds duquel se détachaient, sur un fond d'or ou coloré, les figures de la Vierge, de Saint Jean, des Saints Patrons et Patronnes, ou bien celles des donataires. Rien n'empêcherait d'admettre aussi que, pour mettre le tout en harmonie, on n'eût encore peint et doré les divers membres d'architecture, afin de compléter la décoration.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce petit édicule dont les parties diverses, autel et retable, accusent le style d'art qui régnait dans le nord de l'Europe vers la fin du XVe ou au commencement du XVIe siècle.

De même que la tour, dont elle émane, la tourelle fut, avant tout, une construction extérieure, dont la situation n'eut cependant jamais rien de fixe, puisqu'on l'agençait sur des emplacements divers : ainsi, dans les constructions domestiques, on la voit partout, c'est-à-dire, sur toutes les faces extérieures; aux hôtels de ville, aux beffrois et aux halles, elle occupe, le plus souvent, des angles; mais, sur les maisons des consuls de la Hanse, etc., elle décore à la fois et les angles et le milieu de la construction.

Considérée sous le rapport de la disposition et de la destination, et analysée aussi d'après les exemples qui sont parvenus jusqu'à nous, il y aurait lieu de croire que la tourelle reçut deux combinaisons distinctes qui dénotent évidemment deux usages ou emplois particuliers : dans l'une, elle part de fond et se développe sur les parois extérieures de l'édifice, tandis que, dans l'autre, elle est disposée sur un encorbellement qui occupe les parties supérieures; mais, si la première espèce paraît surtout destinée à remplir l'office d'une cage d'escalier, la deuxième, au contraire, semble plus spécialement consacrée à l'habitation et servir de chambre, de cellule, etc.; au reste, la situation de ces deux genres de tourelles accuse franchement, à l'extérieur, la destination pour laquelle elles furent érigées.

Quant aux matériaux dont on s'est servi pour leur construction, le plus souvent, ce fut la pierre; mais, dans les derniers temps, on y employa aussi la brique, soit seule ou à l'état de mélange avec la pierre elle-même.

La forme et la décoration de ces édicules varièrent beaucoup; ils les empruntèrent, presque toujours, au style d'architecture qui régnait à l'époque de leur création. Ces tourelles étaient, pour la plupart, de forme polygonale, c'est-à-dire, à angles et à pans dont chacune des faces présentait des espèces de panneaux sur lesquels l'architecte, trouvant un champ favorable à la composition, y introduisait, selon son génie, une décoration formée d'éléments architectoniques ou autres; toutefois, cette décoration pouvait être de deux natures: elle était *simple* lorsqu'on la composait uniquement de moulures, combinées à des fleurons, des crochets, etc.; ou *composée* quand, aux moulures plus ou moins compliquées, on y ajoutait encore le luxe des bas-reliefs. Dans le premier cas, il suffisait d'un simple tailleur de pierres pour son exécution; le second, au contraire, exigeait le concours d'un artiste sculpteur. — Mais, comme on le pense bien, ce plus ou moins de richesse dans la décoration que recevaient les tourelles tenait à plusieurs causes, dont les principales étaient, assez vraisemblablement, ou la grande fortune du propriétaire ou son goût pour les arts.

Point n'est besoin, sans doute, de dire ici l'effet vraiment pittoresque que devaient produire, au Moyen Age, certains aspects de rue, lorsqu'au milieu de cette masse de maisons si diverses, en bois, en pierres, en briques, se trouvaient quelques-uns de ces hôtels, ornés de leurs tourelles aux toits pointus et brillants; celui qui, par la pensée, voudrait se figurer cet étrange spectacle, que nous signalons dans notre article sur l'*Aspect des Villes*, ne saurait s'en rendre mieux compte et s'en faire une idée à peu près exacte que par la lecture des vieux historiens ou par l'examen des anciennes œuvres de la peinture, de la miniature, de la tapisserie et de la gravure sur bois ou sur métal.

Le nombre des monuments dans lesquels l'emploi de la tourelle avait été introduit, fut, avons-nous dit, aussi considérable que varié; mais, afin de faire mieux comprendre à nos lecteurs quelles furent et la disposition et la décoration de celles-ci, nous en avons publié une dont le corps de bâtisse, érigé sur le système de l'encorbellement, se rapporte, quant à l'ornementation, au mode de la décoration simple.

Cette tourelle se trouvait autrefois (car elle vient d'être détruite), sur l'un des principaux points de Paris, sur la place de la Grève. — Par sa composition et par sa décoration, elle rentrait dans la catégorie de celles qui furent exclusivement composées d'éléments architecturaux; toutefois, bien que son exécution accusât l'époque d'un art en décadence, ses proportions étaient encore assez heureuses; enfin, malgré son état de conservation, elle avait cependant perdu sa toiture primitive, partie qui, selon l'usage du temps, devait avoir été surmontée d'un épi aux tiges pendantes et dorées.

Indépendamment de l'intérêt artistique qui s'attachait à cette tourelle, comme spécimen d'architecture entre l'art du XVe et celui du XVIe siècle, elle offrait encore un certain attrait historique, non par son origine qui est encore un mystère, mais par sa situation sur cette place, célèbre par les faits si émouvants et si terribles qui s'y sont passés depuis son origine; aussi, est-ce bien d'elle, en effet, qu'on peut dire que: témoin muet, elle a tout vu et pendant de longs siècles! Nous n'entrerons point à cet égard dans le détail chronologique et circonstancié de tous les événements, heureux ou malheureux, qui eurent lieu sur cette place; un tel travail s'écarterait d'ailleurs de notre sujet. Il nous suffira donc de mettre seulement en regard d'opposition leur étrange variété: c'est ainsi que se sont succédé, de siècle en siècle, des réjouissances et des fêtes splendides à propos de mariages royaux, de naissances princières, etc.; — des émeutes populaires aux heures pleines d'angoisses; — des réceptions magnifiques de rois et de princes; — des cérémonies communales et municipales; — des exécutions terribles avec leurs péripéties plus ou moins palpitantes d'intérêt; — etc., etc.; événements nombreux et divers dont la Grève fut tour à tour le théâtre et l'arène.

En l'état présent des investigations historiques et monumentales sur les restes épars du vieux Paris, nous ne savons à quel édifice appartenait ce gracieux débris. On croit qu'il faisait partie d'une vaste habitation (1) s'étendant naguère jusqu'à la rue Jean-de-l'Épine; toutefois, les opinions varient sur la situation particulière qu'il occupait dans la composition du bâtiment; car il est des personnes qui veulent que cette tourelle ait été érigée à la partie extérieure, tandis que d'autres pensent au contraire, par l'examen du plan, qu'il se trouvait placé à l'intérieur, c'est-à-dire sur l'un des points de la cour. Bien que diverses et opposées, ces opinions peuvent toutes les deux s'admettre, puisqu'on connaît, en effet, des exemples assez nombreux de tourelles élevées sur ces deux emplacements; mais, selon nous, la question ne sera réellement éclaircie que lorsque deux de nos doctes amis, MM. Albert Lenoir et Adolphe Berty, auront, par leurs savantes recherches (2), exploré complétement tous les papiers et les archives qui se rapportent à cette localité de la topographie parisienne.

(1) Au moment où nous rédigions cette notice (juin 1852), des fouilles, entreprises sur ce terrain, par suite de l'alignement de la place de la Grève, ont amené la découverte, sur la partie postérieure de l'habitation, de caves construites en plein cintre et remontant, au moins, au XIIIe siècle. On y remarquait, sur les piédroits et sur les cintres des arcades, un grand nombre de ces signes maçoniques dont on a déjà signalé la présence sur beaucoup d'autres monuments du moyen âge. Ces divers renseignements nous ont eté fournis par l'un de nos collaborateurs, M. Th. Vacquer, qui a reçu du gouvernement la mission de surveiller les fouilles ouvertes sur ce point du vieux Paris, et de les reproduire par le dessin, avec ce talent et cette consciencieuse exactitude qui le distinguent, dans la *Statistique* publiée par M. Albert Lenoir.

(2) Nous voulons parler d'un travail aussi neuf que remarquable et qui doit servir d'introduction à la *Statistique monumentale de Paris*.

Quoiqu'il en soit, le merveilleux, qui s'attache généralement à tout ce qui paraît inexplicable, s'est aussi emparé de ce monument pour lui donner une origine et lui créer même toute une histoire que l'inflexibilité des dates et des faits vient fort heureusement démentir; s'il fallait en croire certains auteurs, cette tourelle était la dernière partie d'un hôtel occupé naguère par la reine Blanche (1); etc., etc.

Dans tous les cas, cette petite tourelle ou tournelle appartenait à une construction qui a dû exister jusqu'à une certaine époque; mais, à quelle occasion et dans quelles circonstances, cette résidence a-t-elle été détruite? Nous l'ignorons encore, et c'est là aussi une question sur laquelle les historiographes se taisent. — Au reste, la destruction de ce fragment énigmatique est maintenant un fait accompli; et, à l'heure présente, quiconque voudrait le connaître et l'étudier, devra nécessairement recourir à la *Statistique de Paris* ou à notre modeste ouvrage, qui se sont pieusement fait un devoir de sauver et de conserver, au moins graphiquement, ce curieux débris; car, tout tombe ici-bas devant l'inexorable sentence d'un conseil municipal; et, grâce à ses décisions, qu'on dit fort *éclairées*, disparaissent, de mois en mois, de semaine en semaine, les derniers vestiges de nos anciennes cités du Moyen Age.... pierres vénérables, cependant, qui, dans leur muet langage, savaient retracer à l'esprit tant de faits intéressants sur l'histoire et les coutumes de ce temps méconnu !...

Nous n'entreprendrons point une description détaillée de ce fragment d'architecture; cette analyse n'offrirait guères que des redites. Il nous a paru qu'il valait beaucoup mieux traiter ici la question à un point de vue sérieux; c'est-à-dire, étudier le côté historique de la tourelle, rechercher les motifs qui avaient pu lui donner naissance, considérer ses formes et ses appropriations, et réunir, en quelques mots, tout ce qui se rapportait à sa décoration.

(1) On ne sait réellement que rire, lorsqu'on voit des historiens commettre de semblables erreurs : erreurs qui ne sont, le plus souvent, que le résultat de la légèreté de leur jugement, basé, presque toujours, sur le récit d'une légende ou d'une tradition populaire. En effet, le temps n'est pas encore loin où l'on attribuait un très-grand nombre de choses à certains personnages historiques dont la date d'existence ne se rapportait guères à l'époque des choses elles-mêmes; mais, ainsi le voulaient la croyance populaire et la tradition locale; car, on ne prenait guères alors la peine de comparer l'âge des objets avec celui du personnage en question. La critique et l'archéologie n'existaient point encore. Tout, en Orient, était rapporté à Sémiramis; dans l'Europe occidentale, à Jules César; durant le moyen âge et surtout à Paris, à la mère de Louis IX, etc. Ces grandes figures, qui brillent dans l'histoire comme de lumineux météores, ont toujours eu le privilége de commander le respect des peuples qui leur ont sans cesse payé un certain tribut d'admiration en leur attribuant, sans contrôle, la fondation de tous les monuments privés d'histoire et dont ils ne savaient comment expliquer l'origine. Nous ne citons ici que quelques exemples d'une liste qu'on pourrait rendre fort longue; ils suffiront sans doute pour réfuter, de tous points, l'opinion de ceux qui voudraient voir, dans le débris, situé naguère sur la place de la Grève, un reste de palais ayant été jadis habité par la reine Blanche; à moins que, reconstruit du XVe au XVIe siècle, il n'ait plus indiqué, à cette époque, que l'emplacement où se trouvait le monument du XIIIe siècle, dont on cherche en vain les traces dans le morceau que nous avons fait reproduire. — Quant à cette qualification particulière du nom de *Reine Blanche*, il nous semble qu'on ne doit y voir qu'un fait assez simple en lui-même; c'est-à-dire, qu'une de ces traditions et transformations populaires opérées par le temps. Dans cette hypothèse, cette appellation, qui fut commune, pendant le moyen âge à différentes femmes plus ou moins célèbres, se rapporterait tout aussi bien à une princesse de ce nom qu'à quelque veuve illustre et bienfaisante, ayant, selon la coutume de l'époque, traversé son veuvage habillée de blanc, couleur qui, jointe au souvenir des bienfaits, aurait, dans la suite, provoqué cette qualification particulière dont l'altération, légèrement modifiée de siècle en siècle, se serait, un jour, transformée du nom de princesse Blanche en celui de reine Blanche, et aurait même, très-postérieurement enfin, été attribuée, par ignorance, à la mère de Saint Louis

Or, un fait très-significatif découle tout naturellement, comme notion, de ce que nous venons d'exposer : c'est que, si, comme l'ont affirmé certains auteurs, la tour et la tourelle eurent, pendant une grande partie du moyen âge, leur expression symbolique, on remarque que, dès le XIVe siècle et même avant cette date, ces deux signes perdirent, par suite de leur introduction dans les constructions monastiques, communales et autres, ce caractère, prétendu hiérarchique et féodal, qu'on voulait exclusivement leur attribuer.

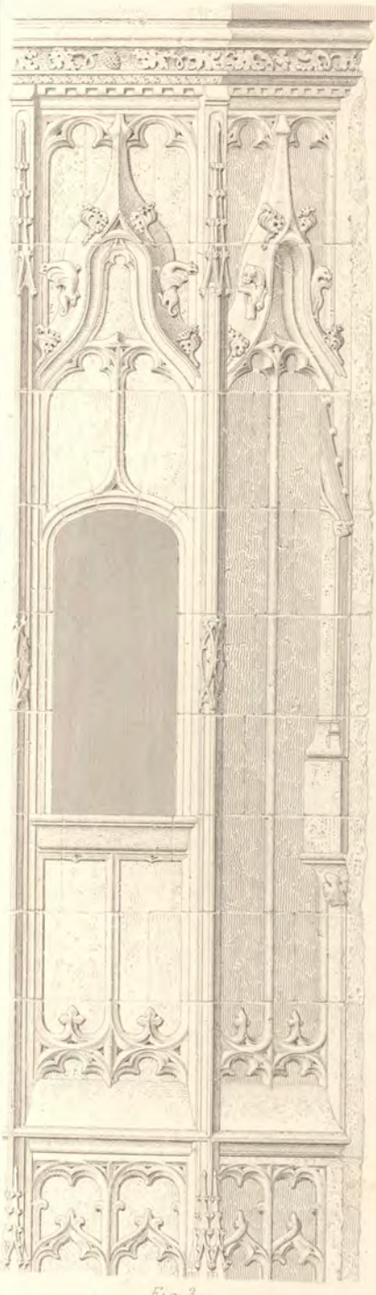


Fig. 3.

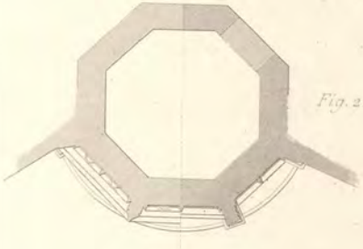


Fig. 2.

Echelle pour les Fig. 1 et 2.

2 Mètres.

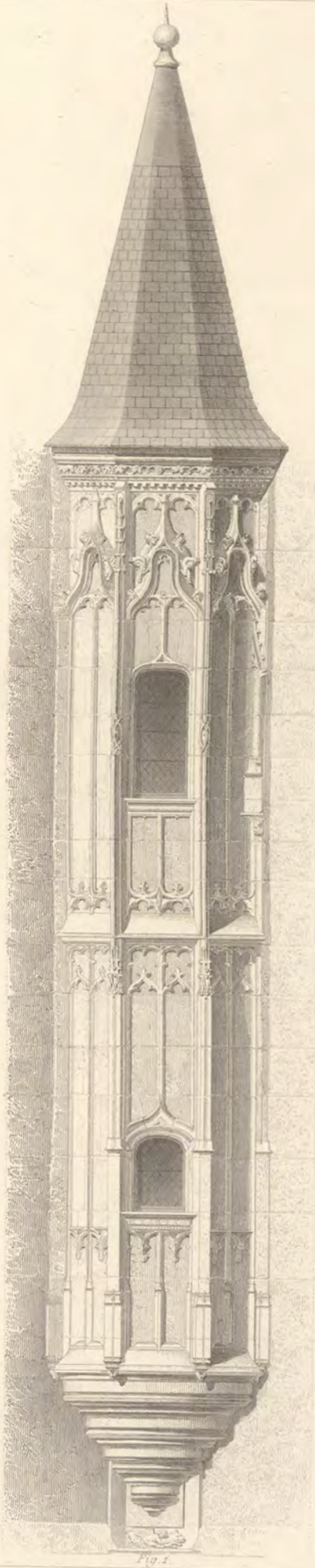


Fig. 1.

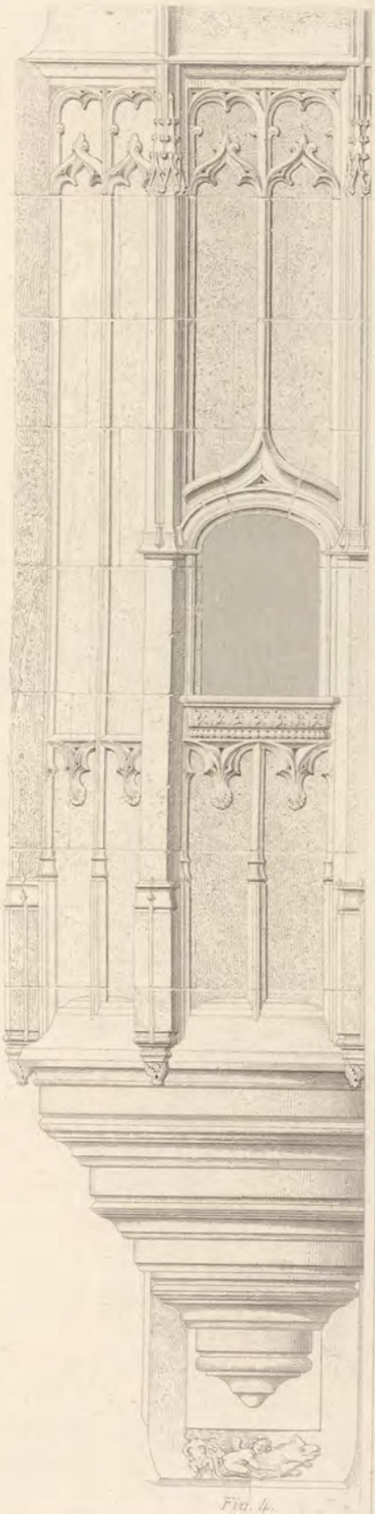


Fig. 4.

Echelle pour les Fig. 3 et 4.

1 Mètre.

Dessin d'Ad. Berty.

Gravé par Emile Ollivier.

TOURELLE, SITUÉE SUR LA PLACE DE LA GRÈVE, A PARIS.

France.

FONTS BAPTISMAUX

A SIENNE, GIRONE, PARIS ET BERCY

A l'exemple des artistes du moyen âge, ceux de la Renaissance donnèrent aussi à ces édicules, qu'on désigne sous les noms de *Cuves baptismales* et de *Fonts baptismaux*, un certain nombre de formes particulières dont on pourrait, à la rigueur, trouver le prototype dans les conceptions du XIe au XVe siècle. Déjà, nous avons fait connaître quelques-unes de ces formes, et nous avons démontré qu'à part l'introduction des éléments architectoniques et le style des ornements, qui caractérisent chaque époque, celles-ci présentaient parfois, comme dispositions générales, une similitude plus ou moins frappante avec les œuvres de cette période. Or, cette constatation nous porterait à admettre que les artistes qui furent appelés à produire ces petits monuments, les conçurent sous l'influence d'une espèce d'analogie d'idées qui paraît presque évidente. L'étude que nous allons entreprendre, au sujet de quelques fonts du XVIe siècle, en fournira, je pense, une sorte de preuve tendant à le faire croire.

Il nous semble inutile de rappeler ici les particularités historiques qui ont trait à l'institution du baptême, et de reproduire les faits qui donnèrent lieu à la création d'une de ces espèces de monuments dont l'Église sentit le besoin lorsque, sortant des catacombes et paraissant au grand jour avec l'appui de l'autorité civile, elle érigea des édifices pour pratiquer publiquement les cérémonies de la religion. Ces documents ont leur place marquée dans une autre partie de l'ouvrage (1). Nous n'entendons point également passer en revue toutes les variétés de compositions que les artistes religieux ou laïques appliquèrent à cette même classe d'édicules; il s'agit seulement de borner nos investigations à l'examen de quelques spécimens de fonts, et de les considérer comme autant de types particuliers des dispositions qui semblent leur avoir été données pendant le XVIe siècle.

Un examen attentif des œuvres que nous publions indiquerait que les principales formes, sous lesquelles on avait traduit le monument consacré au baptême, continuèrent, bien qu'un peu modifiées, à être encore d'un usage fréquent; en effet, les divers exemples de fonts de la Renaissance nous montrent que la plupart d'entre eux sont basés sur les dispositions des premiers monuments de ce genre, c'est-à-dire sur celles qui découlent du principe de la cuve reposant sur le sol, ou du système du pédicule supportant un réceptacle propre à contenir l'eau de régénération. Tout tend donc à prouver qu'il y eut encore une certaine identité; cependant, on doit se hâter de dire que si cette analogie persista dans la donnée générale, celle-ci dut néanmoins éprouver quelques transformations en passant par les mains

(1) Voyez le chapitre des BAPTISTÈRES et celui des CUVES BAPTISMALES.

ou le génie des artistes. Or, cette remarque fournit à la science deux notions qui méritent d'être consignées ici : d'abord, qu'il faut voir, dans cette persistance des formes, comme une sorte de preuve de l'unité perpétuelle de l'Église, et, dans le second cas, qui concerne surtout la disposition et l'ornement, une conséquence immédiate de la marche incessante des progrès de la civilisation. Et ainsi se consommait, dans un mutuel échange, cet accord constant de l'Église et de l'art; car, celle-ci, tout en continuant, dans son auguste immuabilité, l'emploi de monuments qu'elle avait consacrés et dont les dispositions répondaient à ses besoins, savait encore tolérer, suivant les siècles, des modifications purement décoratives mais qui n'en altéreraient, au total, ni la nature, ni la forme. — Deux dispositions principales avaient spécialement été adoptées pour la constitution du monument destiné à l'administration du baptême : celle de la cuve posant sur le sol et rappelant, d'une manière indirecte et un peu détournée, la piscine des catacombes ou des premiers baptistères chrétiens, et celle du fonts pédiculé qui marque un temps où l'Église, appréciant l'inopportunité du baptême par immersion, crut devoir le remplacer par celui de l'infusion. Bien que fort convenables d'ailleurs au but qu'elles devaient remplir, ces deux dispositions parlent, on le voit, assez haut par elles-mêmes, et elles rappellent à l'esprit toute une série de faits qu'il est du devoir de l'historien et de l'antiquaire d'évoquer et de faire revivre. Cependant, nous n'en dirons pas davantage; il suffit, pour l'objet de nos recherches, d'indiquer brièvement les notions qui peuvent se rapporter à cette classe de monuments. Au reste, notre rôle consiste beaucoup plus à traiter de la partie architecturale, qui soulève de nombreux points d'étude, qu'à entrer dans le détail de considérations historiques qui nous écarteraient de notre plan et nous entraîneraient fort loin.

Aucun changement notable n'ayant été introduit, au XVI[e] siècle, dans les cérémonies relatives au baptême, les fonts, tels qu'on les avait conçus jusqu'alors, restèrent à très-peu près les mêmes et ne subirent de modifications que dans la partie qui a rapport à l'art; aussi, doit-on s'attendre à y retrouver des dispositions qui rentrent plus ou moins dans les formes que nous avons décrites; mais, comme plusieurs de ces compositions renferment, en elles-mêmes, des particularités qui nous semblent de nature à intéresser la science, nous nous sommes fait un devoir d'en publier quelques-unes dans ce recueil, où tout ce qui représente une phase et des transformations doit avoir sa place marquée.

Afin de donner une idée de ce que furent les fonts de la Renaissance, nous en avons choisi certains spécimens parmi les différentes espèces, et nous les avons pris avec intention sur divers points de la chrétienté, comme marquant plus spécialement l'état particulier de l'art en ces lieux à l'époque de leur création; ces exemples représentent, à peu près, les principaux systèmes de compositions qui ont été produits au XVI[e] siècle.

L'on n'attend point, sans doute, que nous entrions ici dans l'analyse minutieuse de toutes les parties architecturales et décoratives qui composent ces fonts : elle n'offrirait guère que des redites, puisqu'on n'y voit que des éléments connus et fréquemment employés à cette époque. Au reste, le principal motif qui nous ait porté à faire connaître ces édicules tient exclusivement à leurs formes, dont les variétés paraissent devoir nous renseigner plus ou moins complétement sur les singularités de cette question. Quant aux caractères de l'art, on y retrouve ceux de l'Italie, de l'Espagne et de la France aux différentes divisions du XVI[e] siècle, et ils nous fournissent des indications précieuses sur ses transformations dans chacune de ces

contrées; car, produits à différentes dates et par des écoles diverses, ces fonts n'ont pas tous la même valeur, et leur comparaison indique à l'œil exercé des différences qui traduisent sa situation sur plusieurs points à cette époque.

Fonts baptismaux, dans la crypte de l'église-cathédrale, a Sienne. — Quelque gracieuse qu'elle paraisse au premier aspect, cette composition semble néanmoins une de ces bizarreries dont on a peine à comprendre le sens, surtout lorsqu'on cherche, par l'examen, à se rendre compte de la pensée qui a pu diriger l'artiste; et cela, parce qu'elle présente, on ne sait pourquoi, l'étrange assemblage des deux dispositions du monument baptismal, combinées en un seul et même édicule. En effet, à la partie inférieure, se voit une espèce de cuve, posant sur des degrés et rappelant, comme au baptistère de Pise et à Saint-Jean-in-Fonte, à Vérone, celle des premiers temps du christianisme, tandis que, de son centre, s'élève un autre construction, ayant une grande analogie avec les fonts pédiculés à couronnements mobiles (1), son ensemble se composant aussi d'une base, d'un réceptacle et d'un couvercle auquel il ne manque que la mobilité pour compléter le rapprochement; mais, il faut le dire, autant cette dernière espèce de fonts avait et a encore sa raison d'être, autant notre construction centrale, par son double emploi avec la cuve et par son immobilité, nous paraît surabondante et même illogique. On comprend que la matière dont ce monument est constitué, le marbre, dut priver son couronnement de mobilité; mais, ce que nous blâmons, c'est sa condition, qui le rendait sans emploi et le restreignait à l'unique et triste rôle d'un ornement décoratif, dont les fonctions ne répondaient à celles qu'indiquait extérieurement sa forme; aussi, fut-ce, selon nous, une idée très-malheureuse que celle d'avoir voulu faire un composé de deux monuments d'une même nature, dont l'un, quoique offrant en apparence toutes ses parties constitutives, ne pouvait cependant, par son immobilité, remplir les fonctions inhérentes à son office. En résumé, les fonts de Sienne paraissent le résultat des combinaisons d'un artiste qui cherchait beaucoup plus un agencement propre à déployer les effets du décor qu'à produire une œuvre basée sur la logique; et telle est la conviction qu'on acquiert lorsqu'on jette les yeux sur son ensemble, puisque ce système se trouve également appliqué et dans l'architecture et dans la sculpture. Comme éléments particuliers de cette dernière, nous ferons remarquer qu'il y introduisit, avec une intention symbolique sans doute, des bas-reliefs relatifs au baptême, la figure du Précurseur, de petites statues représentant des prophètes, celles des Vertus et un certain nombre d'anges, traduits selon les idées fort peu liturgiques du XVIe siècle, c'est-à-dire dans un état d'entière nudité; enfin, plusieurs inscriptions, se rapportant à des textes sacrés, complètent cette décoration. — Le plan de ces fonts décrit la figure d'un hexagone.

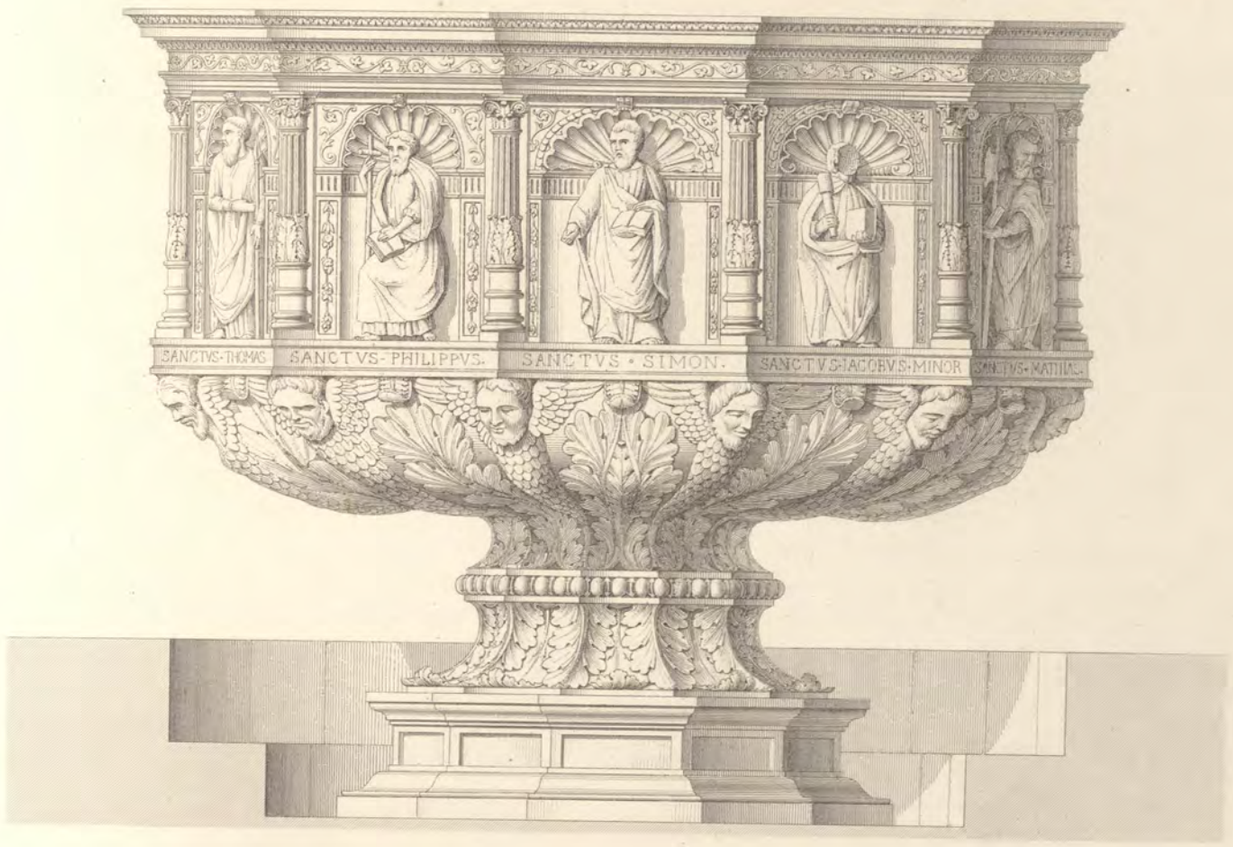
Fonts baptismaux, dans l'eglise cathédrale, a Girone. — Sous un certain point de vue, la disposition de ce petit monument semble dériver de la précédente. On dirait que la cuve a été enlevée du sol et placée sur une espèce de base d'une dimension peu considérable, mais dans le but de la rendre plus convenable au baptême par infusion, qu'avait adopté l'Église. Toutefois, il paraîtrait que l'artiste, par une préoccupation assez étrange, dut, très-vraisemblablement, se tromper lors de sa composition; car, il lui donna des proportions trop importantes, et l'on fut obligé, par suite de sa hauteur, de placer le pédicule dans une espèce d'ouverture ménagée en contre-bas du sol, de manière que la partie supérieure du fonts ne gênât pas les

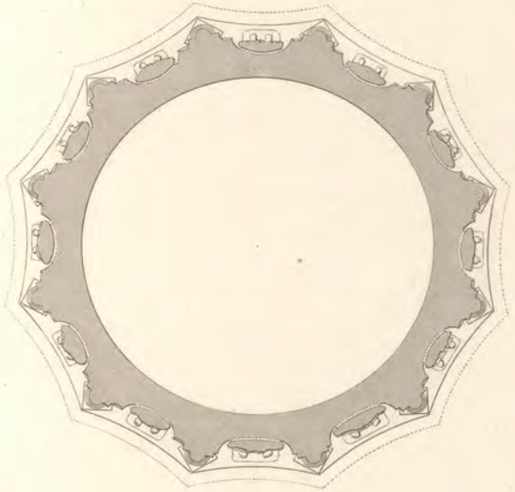
(1) Voyez notre monographie des *Fonts baptismaux, dans l'église de Saint-Martin, à Hal.*

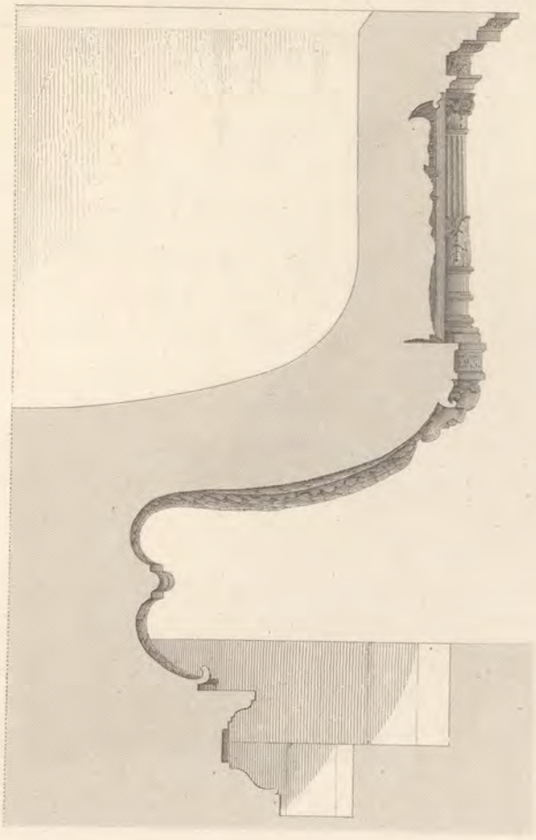
mouvements du prêtre ou de l'officiant. — Le plan de cette cuve et de sa base affecte la forme d'un dodécagone dont les côtés présentent, à la cuve, de très-légères courbes intérieures. Sa décoration mérite encore de fixer notre attention; elle se divise en deux ordres : celle des différentes faces de la cuve et celle de la partie inférieure. Dans la première, se voient des niches où sont disposées les statues des douze apôtres; la deuxième est assez bizarre : on y remarque surtout des figures barbues et ailées, ayant le corps couvert d'écailles et ressemblant à un poisson; ces figures, dont la présence serait assez bien justifiée sur ces fonts, ont peut-être un sens symbolique; enfin, une abondante végétation vient harmoniser les diverses parties de cet ensemble. Je ne parle pas du caractère de l'art; il accuse, comme on voit, une époque déjà avancée du XVIe siècle. — Cet édicule est en marbre blanc.

Fonts baptismaux, a Paris et a Bercy. — La forme de ces fonts pourrait, à la rigueur, passer pour la contre-partie de ceux de Girone; car, à l'inverse de ces derniers, le pédicule devient beaucoup plus important que la cuve. Ainsi, cette disposition semblerait comme une espèce de variante du fonts pédiculé, mais avec cette différence que le réservoir disparaît presque pour ne laisser apparaître que la base, dont les proportions atteignent un développement considérable. Cette diminution de la cuve était, sans aucun doute, une conséquence de l'adoption du mode de baptême par infusion, mode qui exigeait fort peu d'eau et ne réclamait, par conséquent, qu'un assez petit récéptacle. On exhaussa donc le réservoir en diminuant sa capacité, et on le mit sur un pédicule qui lui donna de l'élégance; ce fut, du moins, le cas le plus ordinaire pour les fonts depuis les XIIe et XIIIe siècles. Mais, à cette particularité, ceux de Paris et de Bercy en joignent une autre qui n'est pas moins digne d'être signalée à nos lecteurs : celle d'avoir abandonné les formes générales du carré, du cercle ou du polygone, pour adopter la figure de l'ellipse que les artistes de cette époque et des siècles postérieurs employèrent assez souvent. Bien que l'application de cette forme ait parfois donné naissance à des compositions assez peu usitées jusqu'alors, il ne s'ensuit pas que son emploi fût exclusivement l'œuvre des artistes de la Renaissance, puisque, bien des siècles auparavant, ceux du moyen âge l'avaient déjà pratiqué d'une manière plus ou moins caractéristique. Ainsi, la cuve baptismale de l'église Saint-Martin à Cologne, celles de la Roche-Guyon et de Limay, les fonts de l'église de Sainte-Croix à Provins et plusieurs autres encore prouvent, par leur analogie, que les praticiens du XVIe siècle la trouvèrent, peut-être, dans des monuments qui leur étaient antérieurs et dont ils ont pu s'inspirer; or, ces citations, qui attestent plus ou moins l'application de l'ellipse dans la disposition des fonts baptismaux, tendent à établir que cette forme avait été employée dès les siècles précédents. — Nous venons de citer quelques exemples de fonts composés sur la figure plus ou moins déterminée de l'ellipse; il faut maintenant compléter nos indications en ajoutant qu'ils furent comparativement beaucoup moins nombreux que ceux établis sur les autres formes. Une semblable rareté dut très-probablement avoir sa cause, et nous pensons qu'on pourrait la trouver dans quelques considérations qui tiennent à son essence, telles que, par exemple, des dispositions peu convenables aux cérémonies du baptême, ou bien encore sa condition particulière qui présentait quelques difficultés pour l'agencement de la décoration. Cette forme, appliquée aux fonts, étant, par sa nature, une des singularités du genre, méritait certes une place dans notre recueil, dont le but consiste surtout à faire connaître les variétés ou principales modifications dans l'espèce. Ainsi, ce qui intéresse dans les monuments de cette famille, c'est beaucoup moins leur ornementation, qui peut avoir sa valeur, que leur

forme particulière; car, elle vient attester, une fois de plus, que les artistes ne se renfermèrent jamais dans l'emploi exclusif de certaines figures, et qu'ils ne s'astreignirent point à les reproduire à satiété. En effet, lorsqu'on examine les variétés innombrables, mais plus ou moins heureuses, de genre et d'espèce que leur génie sut inventer, on ne sait souvent, en présence de telles productions, ce qu'il faut priser le plus : ou cette inépuisable fécondité de dispositions, ou les caprices aux mille formes d'une imagination qui semble n'avoir jamais fait défaut!... — Quoique d'une assez grande ressemblance, ces fonts de Paris et de Bercy diffèrent cependant sous quelques rapports : nous voulons plus particulièrement parler des combinaisons architecturales ainsi que du parti pris de leur ornementation. Un examen comparatif de ces monuments suffira, ce nous semble, pour établir l'exactitude de notre observation ; aussi, ne pensions-nous guère nous étendre plus longuement à leur sujet, si l'un d'eux ne nous avait fourni l'occasion de signaler, parmi les éléments de son décor, l'introduction de certaines figures dans une condition peu compatible, selon nous, avec le catholicisme; figures dont la présence trahit un de ces moments qui marquent l'invasion des idées sensualistes dans l'ornementation en général et jusque dans celle des monuments du culte, où l'état de nudité nous paraît une opposition flagrante avec l'esprit et la lettre du christianisme. Ceci posé, nous devons reconnaître que l'artiste fut assez heureux dans leur composition, et qu'il sut même triompher assez habilement d'une forme qui offrait par elle-même quelque difficulté dans la mise en œuvre. — Maintenant, il faut dire quelques mots de leur situation. Celui qu'on voit dans la partie supérieure de notre planche se trouve présentement dans l'église communale de Bercy; l'autre est à Paris, où il décore l'un des fragments du château de Gaillon, réédifié dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Mais, comme on le pense bien, ce ne sont probablement là que des appropriations postérieures et non une destination primitive, et tout porte à croire qu'ils n'y sont arrivés que par suite de faits ou d'événements particuliers : le plus vraisemblable, serait, peut-être, de supposer qu'ils ont dû appartenir à des églises qui furent fermées et détruites pendant nos troubles révolutionnaires. Il paraît même certain que le dernier a été sauvé par notre infatigable Alexandre Lenoir dans l'incessante bataille qu'il a si courageusement livrée à la bande noire, puisqu'on le voit déjà figurer sur les plus anciennes gravures représentant la réédification du fragment de Gaillon aux Petits-Augustins. — La matière de ces deux derniers fonts est une pierre d'un grain assez fin et comme une sorte de liais de la plus belle espèce.







Echelle pour le Plan.

1 Mètre.

Echelle pour l'Elévation et la Coupe.

1 Mètre.

Henry Legrand. del.

Ribault et J. Sulpis. sc.

FONTS-BAPTISMAUX, DANS LA CATHÉDRALE DE GIRONE.

Espagne.

FONTS BAPTISMAUX

DANS L'ÉGLISE DE LIMAY

Depuis le jour où l'Église ayant reconnu, par suite de l'adoption du catholicisme sur presque tous les points de l'Europe, l'inopportunité du baptême par immersion qu'elle remplaça par celui de l'infusion, depuis lors, à la piscine, ouverte en contre-bas du sol et remplie d'eau pour y plonger les néophytes, elle substitua, sous le rapport architectural, la cuve en pierre, qui marque, dans l'histoire de la religion et dans celle de liturgie, un changement très-notable dans l'administration du baptême; changement auquel succéda, un peu plus tard, le fonts pédiculé ou cuve élevée sur une base dont l'établissement fixa désormais le mode et l'espèce qu'elle n'a guère plus cessé d'employer dans la suite. — Pendant les remières années où s'opérèrent de telles transformations, il n'est pas rare de voir surgir, sur certains points, d'assez étranges produits, résultant de la combinaison des anciennes formes mariées aux nouvelles, et constituant, par leur assemblage, une disposition bâtarde et hétérogène, qui traduit, d'une manière évidente, la pensée plus ou moins heureuse sous l'influence de laquelle les artistes créèrent leurs œuvres. Ces compositions, par leur état et par leur bizarrerie, accusent donc, malgré elles, les causes assez vraisemblables de leur origine. De telles conceptions nous ont semblé de nature à intéresser vivement la science, et à lui donner les moyens d'y découvrir, au point de vue de l'histoire de la civilisation et de celle de l'art, plusieurs notions d'un assez grand intérêt; aussi, avons-nous cru qu'il était de notre devoir d'appeler sur elles l'attention du lecteur; car, leur étude fait connaître une de ces singularités artistisques qui se reproduisent parfois aux époques intermédiaires; époques où l'art, n'ayant point encore déterminé sa formule, se trouve dans un moment d'hésitation, entre la puissance d'un passé dont on se sépare avec peine et l'action d'idées nouvelles qu'on adopte sur l'heure, et où il se produit dans l'esprit des praticiens une perturbation telle que, soit sentiment de l'ancienne routine, soit pression de la nouveauté, la force des choses donne tout naturellement naissance à des œuvres dans lesquelles apparaissent, par la continuation de certaines formes, comme une sorte d'héritage provenant des siècles antérieurs, et, par l'introduction d'éléments nouveaux, une espèce d'adoption des conquêtes récentes. — Telles sont, en effet, les particularités qui caractérisent les fonts de Limay auxquels nous consacrons le développement de la présente notice.

L'usage du baptême par infusion avait, comme on l'a dit ailleurs, déterminé un changement dans la condition de l'édicule baptismal, et provoqué l'établissement d'une création nouvelle. Or, l'histoire et les monuments nous apprennent que, bien avant le XIIIe siècle, l'Église avait su atteindre ce but en adoptant certains types qui, par leur nature, semblent avoir dû répondre aux exigences des cérémonies pratiquées dans le nouveau mode de baptême. Déjà, nous avons fait connaître, en parlant des fonts aux XIe et XIIe siècles, quelles

furent les formes spéciales et caractéristiques qu'on donna à ce genre d'édicules; aussi, n'y renviendrons-nous pas. Toutefois, nous répèterons, pour la plus grande clarté de cette notice, qu'elles consistèrent en œuvres architecturales de deux espèces : en une cuve posant à terre et rappelant, d'une manière indirecte, la piscine des catacombes ou celle des premiers baptistères, et en un réservoir, beaucoup moins important, qu'on éleva sur une base ou pédicule. Mais, avec le XIIIe siècle, cesse presque généralement et subitement l'emploi de l'une de ces deux formes, celle de la cuve, parce que les dispositions du fonts pédiculé convenaient beaucoup mieux aux cérémonies du baptême par infusion. Nous devons cependant ajouter que cet usage de la cuve ne disparut pas complétement alors; car, des recherches ont fait découvrir qu'à cette époque intermédiaire, où les idées sur cette classe de monuments n'étaient pas encore bien fixées, sans doute parce que les artistes ne s'étaient peut-être pas complétement astreints aux nouvelles prescriptions de l'Église, l'on exécuta encore, dans quelques lieux, des fonts dont l'apparence extérieure rappelait à très-peu près, comme forme, celle de la cuve dont on s'était servi pendant la période dite romane. Ces compositions, ainsi qu'on peut s'en convaincre par leur examen, n'accusent plus, d'une manière exclusive, soit la figure particulière de la cuve ou les dispositions propres au fonts à pédicule, telles qu'on les avait conçues aux XIe et XIIe siècles, mais bien une sorte de compromis, de résultante offrant, plutôt sous la première de ces formes, une combinaison mixte qui renferme néanmoins et l'application et la pensée des deux espèces combinées en un seul et même monument. A ce point particulier d'étude, les fonts de Limay fournissent un exemple très-intéressant de cette condition sous laquelle se présentent quelques-uns de ces édicules au commencement du XIIIe siècle, condition qui nous montre un composé aussi indéterminé de la cuve que du pédicule, quoique son aspect indique réellement la présence de l'un et de l'autre.

Ici vient se placer une remarque qui nous paraît fort importante à cette époque de l'histoire des fonts; c'est la constatation du nombre assez restreint des monuments baptismaux produits au XIIIe siècle : une telle rareté doit tout naturellement exciter l'attention des archéologues, et les porter à en rechercher les causes. Selon nous, on pourrait, peut-être, trouver la solution de ce problème en admettant que les XIe et XIIe siècles en ayant pourvu les églises d'un très-grand nombre, il n'y eut guère lieu à en placer, au siècle suivant, que dans les sanctuaires érigés à cette époque; mais, comme la plupart des constructions, entreprises au XIIIe siècle, ne furent finies qu'un peu tard, tout porte à croire que l'on ne dut penser aux différentes pièces composant le mobilier ecclésiastique qu'à une date aussi fort avancée; or, cette opinion, si elle était admise, expliquerait, assez vraisemblablement, l'espèce de pénurie de ces fonts. Toutefois, il est encore une autre cause qu'il ne faut pas perdre de vue et dont on doit se souvenir lorsqu'il s'agit du manque d'œuvres, grandes ou petites, du moyen âge : je veux parler de la mobilité du goût des siècles, qui a tant détruit de monuments en tout genre, et cela, par la seule raison qu'ils n'étaient plus de mode. Ainsi, une certaine quantité de fonts du XIIIe siècle a fort bien pu, par la sévérité de leur forme et la simplicité de leur décoration, paraître insuffisants aux yeux des hommes et des artistes qui les ont détruits et remplacés, et il ne serait pas impossible que la manie du changement, jointe aux désastres causés par les guerres de religion et les commotions politiques, n'en ait considérablement diminué le nombre, et rendu ainsi la question très-difficile à résoudre.

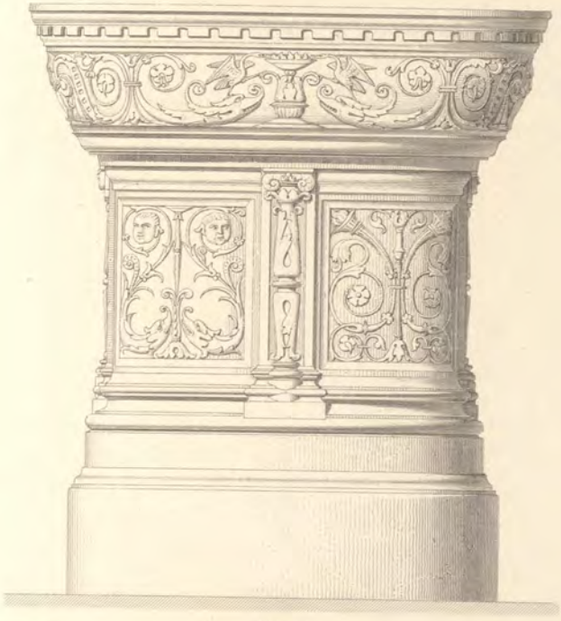


Fig. 1.



Fig. 2.

BIBLIOTECA
DEL C.C. A.M.

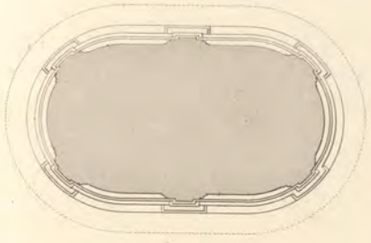


Fig. 6.



Fig. 3.



Fig. 4.
Echelle pour les Fig. 1, 2, 4 et 5.

0 10 20 30 40 50 1 Mètre.

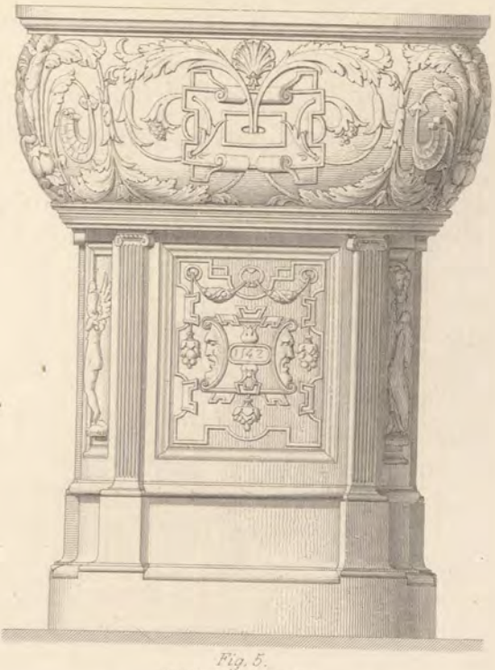


Fig. 5.
Echelle pour les Fig. 3 et 6.

0 10 20 30 40 50 1 Mètre.

Dessin de Th. Vacquer.

Gravé par Ribault et J. Sulpis.

FONTS-BAPTISMAUX, A PARIS ET A BERCY.

France.

Ces quelques lignes données, en manière d'introduction, sur l'agencement des fonts au XIIIe siècle, il faut passer à l'examen d'une autre singularité que présente la cuve de Limay (1): nous voulons parler du plan ou de la forme géométrique. — Quoique l'édicule, destiné à l'administration du baptême, ait presque toujours affecté la figure du carré, du cercle ou du polygone, on a néanmoins remarqué qu'un certain nombre de fonts des XIe et XIIe siècles, et même du XIIIe, reçurent parfois celle d'un polygone oblong, dont le réservoir avait été creusé en une sorte d'ellipse. C'est, du moins, un cas assez peu ordinaire pour qu'il nous ait paru convenable d'en consigner l'emploi; aussi, et à ce point de vue, la cuve de Limay méritait-elle d'être signalée comme l'une des plus intéressantes compositions en ce genre. Toutefois, bien qu'on n'en ait constaté jusqu'ici qu'un nombre fort restreint, tout porte cependant à croire que cette disposition fut encore assez répandue, puisqu'on en trouve des traces plus ou moins caractéristiques à différentes époques et sur des points assez distants. Ainsi, les fonts de l'église de Saint-Martin à Cologne, ceux de la Roche-Guyon, ceux de Sainte-Croix à Provins, etc., constituent tout autant de preuves d'une nature à confirmer la vérité de notre assertion. — Mais, l'adoption de cette forme, appliquée à la composition de la cuve baptismale, avait-elle sérieusement sa cause, ses avantages et sa raison d'être? Sur cette matière, l'archéologue, en l'absence de documents certains, ne sait franchement que résoudre, à moins de se lancer dans le vaste champ de l'hypothèse, terrain fort vague et très-fécond en conjectures; car, on ne peut se dissimuler qu'en lui donnant carrière, l'interprétation, bien que tempérée par la science, n'atteigne très-aisément des régions qui dépasseraient, certes, le point admissible de la probabilité. Cette forme fut-elle la conséquence d'une prescription imposée par l'Église, l'expression de besoins particuliers à certains lieux, ou tout simplement le résultat des combinaisons d'un artiste qui voulut sortir des voies ordinaires? On n'oserait, à coup sûr, le dire, puisqu'aucun fait ne vient appuyer même la plus vraisemblable d'entre ces hypothèses. Nous pensons donc qu'on ne doit y voir qu'une de ces variétés de monuments dont l'origine de création échappe, par sa nature, aux investigations de l'antiquaire, et nous croyons que tout ce qu'on peut se permettre se réduit à l'analyse des formes, à l'examen du style et à l'appréciation des sculptures.

La première des questions qui a trait à l'étude des fonts de Limay est, avons-nous dit, celle des formes, abstraction faite, bien entendu, de la figure tout exceptionnelle qu'ils décrivent; nous parlons ici de leur constitution comme monument baptismal. Selon nous, on pourrait les considérer comme un produit qui a dû résulter de la combinaison de la cuve avec les fonts à pédicule, et l'on devrait, peut-être, les regarder comme une sorte de passage, comme une espèce de transition occupant une place entre ces deux formes, puisque le pédicule, eu égard à son indécision et à son peu de hauteur, y apparaît à peine, tandis que la cuve s'y développe d'une manière telle qu'elle impose, pour ainsi dire, son aspect à l'ensemble. Dans cet état, le monument rappelle, sous un certain point de vue, les dispositions de la cuve romane; mais, l'art en a modifié plusieurs parties et rectifié surtout bien des incorrections; néanmoins, c'est toujours la cuve, mais la cuve mise maladroitement et sans goût sur une base tellement large qu'elle épouse presque les proportions du réservoir; ce qui produit à l'œil une silhouette lourde et peu gracieuse.

(1) Ils se trouvent dans l'église d'un petit bourg qui est contigu à la ville de Mantes et dont il n'est séparé que par la Seine.

Le plan de ces fonts décrit la figure d'un dodécagone allongé, dont l'agencement des faces produit géométriquement une série d'angles plus ou moins obtus. Ce système angulaire, qui caractérise la forme architecturale des édicules baptismaux pendant les XIIIe et XIVe siècles, sert surtout à les distinguer de ceux du XVe, qui présentent, le plus souvent, des surfaces à courbes rentrantes. — Quant au réceptacle, sa capacité pouvait très-aisément contenir tout ou partie du corps des enfants. Nos lecteurs se rappellent, à ce sujet, que, bien avant cette époque, les cérémonies baptismales subirent une modification nouvelle; l'Église avait ordonné qu'on y combinât les deux modes : ainsi, non-seulement on immergeait le corps du nouveau-né dans la cuve, mais on lui ondoyait encore la tête avec de l'eau consacrée.

Maintenant, si des dispositions générales nous passons à la décoration, là encore on retrouve des particularités qui sont dignes d'intéresser le lecteur et méritent de fixer son attention. L'architecture et la sculpture semblent combinées de manière à se prêter un mutuel concours, à se compléter réciproquement. C'est ainsi qu'une suite de petites niches fort simples ornent le pédicule et lui donnent une certaine gravité qui s'harmonise très-bien avec l'ornementation vigoureuse des différentes faces de la cuve; mais, l'on doit une mention particulière à cette ornementation; car, elle nous offre un précieux spécimen du style de la décoration française au XIIIe siècle, époque qui fut, comme on sait, une des plus remarquables sous le double rapport de l'art et du choix des éléments. Durant cette période, le sculpteur, plus réellement artiste que ne le furent ceux des XIe et XIIe siècles, avait quitté le terrain de l'imagination pour aborder sans crainte l'application et la copie des œuvres de la nature; aussi, à ces magots trapus et à ces figures longues et amaigries, succéda l'introduction de personnages dans des proportions naturelles, tandis que, par un égal progrès, l'ornementation s'était vue choisie dans les objets qui nous entourent. Or, parmi les éléments qui constituaient cette dernière, les végétaux semblent avoir eu une grande action sur les praticiens, puisqu'ils les répandirent partout, aux grands comme aux petits édifices; et cette application les caractérise même d'une telle sorte, qu'à défaut de documents historiques, elle peut très-aisément servir de marque pour en déterminer la date. Une grande vérité dans la copie, un goût et un tact particuliers dans la disposition, telles sont les qualités qui recommandent ces ornements à l'examen de l'antiquaire. Ces diverses qualités, nous les retrouvons, il nous semble, dans les travaux de sculpture qui décorent les faces de la cuve de Limay, où figures, ornements et végétaux sont rendus avec autant de talent que de vérité par l'artiste.

La présence d'une feuillure, établie sur le bord intérieur de ces fonts, indiquerait que le réservoir dut, à l'origine, être fermé par un couvercle. Quelle en fut l'espèce? Nous ne le saurions dire. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que, depuis longtemps déjà, des actes émanés des conciles prescrivaient la fermeture de la cuve, afin de protéger l'eau baptismale contre toute profanation.

Telle était, sur quelques points de la France, vers le milieu du XIIIe siècle, la forme de certains fonts baptismaux; mais, ceux de Limay présentent surtout ce double avantage, qu'à l'intérêt des notions qu'ils fournissent sur l'état de la décoration française à cette époque, ils joignent encore la présence de signes qui permettent d'apprécier quelle fut la disposition de ceux qu'on établit dans les églises achevées durant le premier tiers de ce magnifique siècle d'art.



Dessin de J. Bouchet.

Gravé par A. Ribault.

FONTS BAPTISMAUX, DANS LA CRYPTE DE LA CATHÉDRALE, A SIENNE.

Italie.

FONTS BAPTISMAUX

A COUVERCLES MUS PAR DES POTENCES

DANS LES ÉGLISES DE HAL, LOUVAIN ET COLOGNE.

La profusion du luxe qu'on se plut à répandre et à appliquer, vers le XVe siècle, aux divers édicules composant le mobilier des églises, prit même, sur certains points de l'Europe, un développement tel que les artistes semblent s'être étudiés à trouver, dans leur génie, tous les moyens d'accroître la décoration de leurs œuvres, afin de les rendre, s'il était possible, plus remarquables encore. Mais, cette recherche allait être fatale à l'art; car, de telles surcharges, bien qu'agréables parfois à la vue, devaient amener une perturbation qui le conduirait à sa ruine. Quoi qu'il en soit, nous ne voulons que constater l'introduction de cette exubérance, et montrer que cette poursuite du prétendu beau, qu'on croyait trouver dans l'excès même des ornements, paraît avoir été l'idée fixe des architectes et des sculpteurs, puisqu'ils la répandirent non-seulement aux diverses parties de l'édifice, mais à toutes les pièces encore de moindre importance dont on se servait pour les cérémonies du culte. Ainsi, tout, dès ce moment, reçut, en raison même de la transformation des idées en matière d'art, mais plus particulièrement en architecture, un accroissement de décoration inusité jusqu'alors. C'en était donc désormais fini de l'harmonieuse sobriété du XIIIe siècle. L'état de la civilisation avait, par le courant des choses, perverti le goût, et entraîné les populations vers une surabondance, une recherche et une surcharge, qui n'étaient malheureusement plus de l'art, mais bien des moyens mensongers et factices destinés à remplacer l'art lui-même.

Parmi les différents édicules dont se compose le mobilier ecclésiastique, celui que l'Église a consacré au baptême, et qu'on nomme, par son emploi, fonts baptismaux, reçut, alors aussi, sa large part de décor; et l'empressement même que mit toujours le clergé à obéir à cette injonction des conciles, qui prescrivait la fermeture de la cuve, devint probablement une cause et l'origine de tout un vaste système d'ornementation qui fut départi au monument baptismal. Cette prescription n'était autre, comme on l'a vu (1), qu'un moyen de prévoyance, recommandé par l'Église, dans le but de garantir l'eau bénite de toute profanation, et tel simple couvercle, pourvu qu'il fermât hermétiquement le réservoir, suffisait pour obéir aux décrets conciliaires. Aussi, fut-ce, assez vraisemblablement, ce qui se passa durant les années qui suivirent l'émission de l'ordonnance, et, peut-être même, pendant de longs siècles. Mais, un jour vint où la mobilité du goût ne trouva plus cette modeste clôture en harmonie avec le luxe des œuvres architecturales et l'éclat de leur décoration; et, dès lors, chaque fois qu'on dut établir de nouveaux fonts ou remplacer de vieux couvercles, il entra dans la pensée des artistes de couvrir l'édicule de compositions dont le développement acquit, suivant les

(1) Voyez le chapitre des COUVERCLES DE FONTS BAPTISMAUX.

localités, les ressources, ou le talent de l'architecte, des proportions si importantes, que, mises en place, il devenait, avec les moyens ordinaires, sinon impossible, du moins fort difficile de les déplacer.

Un couvercle en bois, avec ou sans décor, dut primitivement être posé sur l'orifice de la cuve ou s'ajuster dans une feuillure intérieure. Pour enlever ce genre de couvercle, les seules forces de l'homme suffisaient; mais, lorsqu'à cette clôture on substitua les couronnements métalliques, ceux-ci devinrent, par l'augmentation du poids, beaucoup moins maniables et exigèrent une certaine puissance d'action. Or, tout porte à croire que cette nouvelle condition du couvercle provoqua la recherche d'agents qui purent aider à le mouvoir, et c'est précisément ce qui arriva. Pendant la période romane, on s'est, le plus souvent, contenté d'une clôture en matière peu lourde et qu'on déplaçait avec la main : elle était sans doute fixée à l'aide de charnières et d'un cadenas. Mais, aux XIVe et XVe siècles, et même au XIIIe parfois, les artistes firent de ce couvercle une espèce de composition qui se développa suivant les phases de l'architecture et dont l'importance prit même une telle extension qu'on dut chercher un moyen assez puissant pour la suspendre et la mouvoir. Rien, à ce qu'il paraît, ne sembla plus convenable que d'en emprunter le principe aux lois de la mécanique, qui le fournit en effet; car, on le trouva simultanément soit dans l'application du contre-poids par l'intermédiaire de la poulie, soit dans les différentes combinaisons du levier, ou bien encore dans l'emploi d'un système de suspension mobile, trois espèces d'agents qui pouvaient, selon les cas, faciliter le soulèvement et le transport de ce genre de couvercle.

Limitant ici notre étude aux deux derniers modes, qui présentent une certaine connexité, nous essaierons d'en tracer l'histoire, la théorie ainsi que l'application, dans l'examen de quelques œuvres dont la conservation à travers les âges vient jeter toute une intéressante révélation sur cette classe de monuments baptismaux. L'ensemble de cette étude montrera d'abord que, pour répondre plus ou moins convenablement à un besoin, le génie de l'homme sut créer une espèce de potence métallique qu'il combina de différentes manières, afin d'obtenir toute la puissance d'action que réclamait son office; puis, nous verrons que, d'un besoin, l'art fit bientôt une œuvre, et, enfin, qu'en passant par la main des artistes, cette œuvre devint un monument avec toutes ses qualités et même ses imperfections.

Il a été dit plus haut que les clôtures de fonts étaient de plusieurs sortes, et qu'on les établit en bois ou en métal (1); mais, nous avons supposé que le choix de l'une ou l'autre de ces matières fut, le plus souvent, déterminé par celle même de l'édicule baptismal. Ainsi, nous pensons que les cuves en pierre eurent plutôt des couvercles en bois qu'en métal, bien que ces derniers y aient été fréquemment adaptés; tandis que les fonts en bronze ou en cuivre se trouvèrent presque toujours clos par couronnements de même nature. Or, lorsqu'on compare ces deux espèces de couvercles, on ne peut se dissimuler que ceux en fonte ne fussent d'un plus grand poids, et que leur importance ou leur élévation ne les rendissent même d'une pesanteur assez considérable. On comprend très-bien que, pour mouvoir des couvercles en bois, grands ou petits, pourvu qu'ils ne soient pas trop lourds, un simple jeu de poulie avec son contre-poids pouvait suffire; mais, il n'en saurait être de même lorsqu'il s'agit de soulever ceux en métal. L'on dut alors être contraint de chercher, dans l'une des branches de la science un agent

(1) Voyez la notice sur les COUVERCLES DE FONTS BAPTISMAUX.

d'une puissance bien autrement forte; car, il fallait trouver un moyen qui permît de soulever un volume assez considérable, et composer ensuite une création qui pût être facilement manœuvrée par tous les desservants de l'église. Les ressources de la mécanique, jointes au savoir du ferronnier, vinrent fort heureusement en aide aux besoins d'un goût toujours croissant en matière de décoration ecclésiastique.

Ces préliminaires constatent donc qu'aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, on employa, de même que pendant la période dite romane, des fonts de deux natures : les uns en pierre, et les autres en métal; mais, avec cette différence toutefois que les derniers furent, sur certains points, surmontés de couvercles tels qu'on dut inventer un appareil spécial pour les mettre en mouvement.

Bien que l'histoire ainsi que l'examen du monument baptismal aient été très-sérieusement entrepris par plusieurs archéologues, je ne sache pas qu'aucun d'eux ait signalé jusqu'ici l'espèce dont nous parlons (1). Cette étude est donc une de celles qui sont encore à faire; mais, on ne saurait méconnaître que ce sujet n'offre, par lui-même, d'assez grandes difficultés, puisqu'il ne reste, pour l'entreprendre, qu'une quantité fort restreinte d'exemples, et que ceux-ci ne constituent vraisemblablement pas, à eux seuls, tous les éléments de la question. Néanmoins, malgré l'aridité de la matière, malgré notre insuffisance, et malgré même le petit nombre de ces fonts qui ont pu traverser les âges, nous essaierons cependant, eu égard au rôle que joue cette classe d'édicules dans l'histoire du mobilier ecclésiastique, de présenter quelques recherches sur cet intéressant sujet.

La constitution de cette espèce de monuments renferme, dans son ensemble, la combinaison de deux arts qui furent exercés avec autant de talent que de supériorité pendant la dernière moitié du moyen âge; nous voulons parler de la *fonte* et de la *ferronnerie*. Pour examiner rigoureusement les divers points de cette étude, il faudrait entrer sans doute dans de nombreux détails sur l'origine et sur les phases diverses de ces deux arts dépendants de l'architecture; mais, outre que leur énoncé nous entraînerait fort loin, de telles particularités nous conduiraient encore à des redites qu'on doit éviter; car, nous aurons plusieurs fois l'occasion d'y revenir. Il nous a donc paru beaucoup plus convenable de restreindre la matière à la seule époque qui nous concerne, mais en prévenant nos lecteurs que l'un des deux chapitres sera plus étendu que l'autre, puisqu'il doit être exclusivement consacré à l'analyse d'un genre d'œuvres à peu près inconnues, et dont on n'a présenté jusqu'ici aucune espèce d'étude; ainsi, ce sera beaucoup moins de la forme des fonts que nous entendons traiter, que du moyen, du système ou de l'agent que durent inventer les artistes pour pouvoir déplacer le couvercle et lui servir d'ornement.

Ayant consacré plusieurs notices à l'examen des dispositions qui furent données aux édicules baptismaux des XIIIe, XIVe et XVe siècles, on ne doit s'attendre à trouver ici que ce qui sera rigoureusement nécessaire pour relier les différentes parties de cette étude et déterminer ce qui a plus particulièrement trait à l'espèce des fonts en métal. — Déjà, nous avons fait connaître, par la mention d'ordonnances émanées des conciles, que le monument, destiné à l'administration du baptême, devait être en matière dure, en une pierre quel-

(1) Un seul jusqu'à ce jour, M. Adolphe Berty, l'avait indiquée sans la connaître; mais, il nous en devait la communication. (Voyez sa Notice sur les FONTS BAPTISMAUX, insérée dans les *Monuments Anciens et Modernes.*)

conque, telle que le marbre, le grès, le granit, etc., et l'on en a fourni des preuves en citant des textes à l'appui; mais, nous avons ajouté qu'il en fut encore fait en métaux divers, c'est-à-dire en bronze, en plomb et en cuivre, puisqu'il s'en est conservé un certain nombre dans les églises. Les plus anciens monuments de cette deuxième espèce remontent au XIIe siècle, et même, s'il faut en croire quelques archéologues, au XIe; mais, il en a été fondu, depuis lors, a presque toutes les époques, ainsi qu'on le verra dans cet ouvrage. Quoi qu'il en soit, nous tenions seulement à établir que, dès le XVe siècle, ces fonts acquirent un développement si considérable qu'ils forment dès lors une classe distincte et tout à fait digne d'être étudiée séparément.

A en juger par les quelques exemples qui nous restent, les fonts métalliques se rangent, à très-peu d'exceptions près, dans la catégorie de ceux à pédicule; aussi, leur ensemble se compose-t-il de plusieurs parties plus ou moins nettement exprimées; c'est, d'abord, une sorte de base que supportent presque toujours, à l'imitation des lutrins et des candélabres en fonte, des figures de lion en nombre indéterminé; puis, une cuve ou réservoir, destiné à contenir l'eau baptismale, et, enfin, un couvercle qui sert à la fois de clôture et de couronnement; mais, toutes ces parties sont ornées ou de compositions architectoniques ou de moulures en usage à l'époque de leur création, et quant à l'amortissement du couvercle, il est assez généralement formé, par symbolisme, d'un groupe relatif à l'institution du baptême, représentée dans les figures de Jésus, de saint Jean le Précurseur et d'anges; nous ne dirons rien des motifs qui décorent les autres parties; le détail des différents sujets nous entraînerait trop loin.

Beaucoup d'églises durent, au moyen âge, avoir été pourvues de fonts métalliques, et, très-certainement, les formes ainsi que la décoration de ce genre d'édicules furent très-variées; mais, tout porte à croire qu'il ne s'en est comparativement conservé qu'un assez petit nombre, et que cette perte tient sans doute à la nature même de la matière, qui tenta la cupidité des hommes. Toutefois, il faut ajouter, pour être juste, que d'autres causes ont, tout aussi bien, pu les faire disparaître : ainsi, le saccagement des églises à l'époque des guerres de religion; la mobilité de goût qui, depuis le XVIe siècle, a détruit tant de choses parce qu'elles n'étaient point en style moderne; enfin, nos commotions politiques, qui furent si fatales à l'art; commotions qui ne respectèrent rien, et encore moins les monuments du culte qu'on regardait alors comme des œuvres de superstition qu'il fallait anéantir. Cette dernière cause fut même une des plus désastreuses; car, beaucoup d'œuvres en métal se virent condamnées à la fonte, et combien d'entre elles, qui avaient été, dans l'église, des monuments de piété, de symbolisme ou de régénération, devinrent ainsi, par leur transformation en monnaie ou en armes de guerre, des agents ou des principes de démoralisation et de mort.

Mais, si les fonts en fonte de bronze, de plomb ou de cuivre n'ont su trouver grâce devant nos révolutionnaires, qui les ont détruits au nom de la patrie qui repousse de pareils actes de vandalisme, il est d'autres pays, la Belgique et l'Allemagne, par exemple, dont certaines régions, préservées des exploits de ces hommes prétendus d'élite, furent assez heureuses pour en conserver un certain nombre; mais, quoique ceux-ci ne soient sans doute qu'une bien faible portion d'une famille de monuments, qui dut être considérable et présenter une grande variété, ils n'en offrent pas moins l'avantage de donner une idée approximative de ce que devint le fonts pédiculé en fonte pendant le XVe siècle.

En se basant sur la rareté des fonts en métal, doit-on admettre, ce qui semblera bien hardi,

surtout après les pertes en tous genres survenues par tant de causes diverses, doit-on admettre que, parmi les contrées de l'Europe catholique, celles-là seules qui en possèdent en auraient eu le privilége à l'exclusion des autres? Je ne le pense pas; puisqu'il semble que la fonte a été pratiquée presque partout, et que la présence, dans certaines églises, de quelques œuvres en cette branche de l'art viendrait fournir une grave présomption contre notre hypothèse; mais, il paraît toutefois que ce genre monuments baptismaux fut plus particulièrement en usage dans les deux pays que nous venons de citer. Je ne sache pas qu'il y en ait beaucoup en Italie et en Espagne, et quant à l'Angleterre, l'on n'en a point encore signalé qui appartiennent au moyen âge.

L'établissement de cette espèce de fonts sur le sol de l'Allemagne et sur celui de la Belgique, tient probablement à des causes particulières ou locales, et l'on devrait peut-être le rattacher à l'apparition, sur certains points, de quelque habile fondeur, dont le génie sut créer des écoles ou des ateliers qui jouirent d'une grande vogue et d'où sortirent, comme naguères de Constantinople, pour aller orner les églises du pays ou celles des autres régions de l'Europe, de nombreuses et de fort remarquables productions en cet art. Mais, peut-on en conclure qu'il n'y eût point ailleurs d'écoles et d'ateliers de fonte? Nous croyons que chaque pays a eu, plus ou moins, sa période d'art et ses artistes, et que si les travaux de fusion métallique en ont disparu, il faut en attribuer la cause aux motifs que nous avons énoncés.

Afin de faire mieux connaître quelle fut la situation de l'art au temps des œuvres que nous devons décrire, nous allons présenter ici un tableau succinct de l'état de la civilisation au XVe siècle; ce sera comme une sorte d'introduction destinée à servir d'intelligence au sujet lui-même. — L'époque dont il s'agit était, dans la chrétienté, un de ces moments solennels qui précèdent les grandes commotions : déjà, les écrits de Wicleff et de Jean Huss avaient ébranlé l'Église; l'imprimerie était découverte; la poudre à canon devait changer l'art de la guerre et Colomb allait partir pour le Nouveau Monde; la réforme était en germe; des guerres politiques et intestines ensanglantaient plusieurs pays; l'écrasante domination de la noblesse; les malheurs du peuple; tous les fléaux et les misères, enfin, que l'esprit peut imaginer s'étendaient, par moments, sur le monde à la veille des prédications de Luther. Eh bien, au milieu de ces complications diverses, les arts n'en continuaient pas moins leur marche plus ou moins ascendante. D'habiles praticiens dans toutes les branches employaient leur talent à produire des œuvres dont l'exécution ou le faire tendait à pousser en avant; et chacun, selon la somme de ses capacités et suivant sa part de génie, apportait, par ses efforts, une pierre à l'édifice qui se créait, lentement, en commun, et même à leur insu, sur presque tous les points de l'Europe. Mais, il faut le dire : ce mouvement artistique avait un peu sa cause, et celle-ci prenait à la fois sa source et dans la pompe de l'Église et dans le luxe de la noblesse. De loin en loin et par intervalles, d'imposantes solennités et des fêtes somptueuses venaient reposer les peuples et leur donner quelques jours de calme après de longs temps de troubles et d'agitations. Une magnificence inouïe brillait alors dans le temple, sur la voie publique et jusque dans la demeure du pape et des rois. Rome, Florence, Paris, Dijon, Bruges, Lille, etc., devinrent bientôt des lieux où se passaient des faits mémorables, et des centres où les sciences et les lettres trouvaient de généreux protecteurs; car, on les vit alors se développer et fleurir sous l'action bienfaisante des princes de l'Église et de la terre. Papes et rois attiraient, de toutes parts, les savants et les artistes, et se jalousaient même ces hommes de génie! C'était à qui entreprendrait les

plus importantes œuvres, à qui réaliserait les plus belles choses; tout enfin était, en ces temps de nobles luttes, consacré aux plus grandes entreprises. Un tel moment fut, comme on le pense bien, très-favorable au développement des arts. Aussi, combien d'ouvrages en peinture, sculpture, architecture, orfévrerie, fonte, ferronnerie, etc., durent le jour à ce siècle fécond, qui devait clore le moyen âge et voir s'éteindre cette touchante mysticité de l'art catholique! mais, de même que le moribond, prêt à s'éteindre et à descendre dans la tombe, retrouve facticement comme un semblant de vie, ce siècle créa un très-grand nombre d'œuvres dont, par malheur, une très-notable partie, surtout en architecture, resta inachevée. La puissante voix de la réforme et les guerres religieuses en avaient tout à coup arrêté le travail et suspendu la continuation!...

A quelque point de vue qu'on l'envisage, la création de ces œuvres n'avait évidemment qu'un but : celui de décorer la maison de Dieu et la demeure du prince, en les mettant dans un rapport d'harmonie avec les idées de faste qui avaient cours au XVe siècle, et qu'on prodiguait alors dans les cérémonies, sur les vêtements et jusqu'aux moindres objets d'un usage religieux ou civil. Or, on ne saurait contester que ce déploiement de luxe ne fournit de nombreuses occasions d'exercer la pratique des arts, et que l'exécution d'une aussi grande quantité de travaux ne fut très-utile à leur étude et à leur développement; j'ajouterai même que ce mouvement extraordinaire dans toutes les branches put encore provoquer de ces vocations spontanées d'artistes qui durent se manifester par des œuvres d'un caractère plus ou moins remarquable. Ce n'est pas le lieu de citer ici les noms de tous les hommes de talent dont les efforts, mais à des degrés divers, tendaient, dès le XVe siècle, à agrandir le cercle de la science ou à reculer les limites de l'art; l'occasion se présentera ailleurs. Il nous suffit, pour l'instant, de borner nos recherches à celui des points de l'Europe qui se rapporte à cette notice, à la Flandre, et d'examiner quels furent, sous les ducs de Bourgogne, l'action ou l'influence de plusieurs d'entre eux sur les destinées artistiques de ce pays.

Le XVe siècle fut, pour la Flandre, l'une des plus brillantes et des plus fécondes périodes de son histoire de l'art; mais, cet éclat, elle le dut plus particulièrement aux artistes qui vécurent à cette époque, et surtout aux conceptions qui sortirent de leur génie. Pendant ce siècle, d'innombrables œuvres avaient été entreprises; une ardeur universelle s'était emparée de tous les rangs, et, princes et bourgeois, suivirent, comme par entraînement général, une noble impulsion qui mène aux grandes choses. Ainsi, les moments de calme, qui succédaient aux jours de troubles, se changèrent en des luttes d'émulation où chefs et sujets faisaient, pour ainsi dire, assaut de faste par la création de travaux en tout genre. Pour qui n'a pu compulser les textes, examiner les vieilles topographies, explorer ce qui reste de monuments, visiter les trésors des églises, parcourir les musées, les collections, etc., pour celui-là, il est presque impossible de se rendre compte de tout ce qu'on produisit alors en architecture, sculpture, peinture, ferronnerie, fonte, orfévrerie, etc.; mais, un tel élan n'avait rien qui doive étonner; c'était même une conséquence de l'état de la civilisation au XVe siècle. Les immenses ressources de l'Église et des couvents, la libéralité des donataires, le luxe des princes, l'orgueil des corporations, l'opulence du commerce, furent tout autant de causes qui provoquèrent l'exécution de cette grande quantité d'œuvres dont la nature répondait à la fois aux besoins et aux exigences de tous les rangs de la société. En effet, la richesse des populeuses cités flamandes permettait de donner aux monuments du culte cette vastitude architecturale qu'il fallait ensuite

décorer; le goût de la magnificence et la recherche du comfort engagèrent les princes et la noblesse à ériger, au sein des villes, des résidences plus ou moins splendides; de leur côté, les corporations, fières de leurs priviléges, déployaient, pour le lieu de leurs réunions, un luxe inconnu jusqu'alors; enfin, de riches bourgeois, stimulés par ces exemples, suivaient un mouvement qui les portait à se faire construire de plus agréables demeures. Maintenant, qu'on joigne à cet élan architectural, qui s'était emparé, par goût ou par besoin, de tous les rangs de la société, qu'on y joigne ce qui en découlait, c'est-à-dire la décoration propre, en tant que travaux de sculpture, peinture, ferronnerie, fonte, etc.; qu'on y ajoute encore les tentures, les meubles et les ustensiles propres à la vie religieuse ou civile; qu'on se figure tout ce qu'un tel monde de besoins dut exiger de créations en tout genre, et l'on aura une idée approximative du mouvement des arts en Flandre pendant le cours du XVe siècle; car, alors seulement, on pourra se faire, par la pensée, un tableau de ces imposantes cérémonies du culte, avec sa hiérarchie sacerdotale, vêtue des ornements les plus riches et portant ces vases sacrés, ces châsses et ces reliquaires, tous en métaux précieux et offrant, pour la plupart, des chefs-d'œuvre de patience ou les plus fins ouvrages de l'orfévrerie; l'on comprendra ces fêtes splendides et nationales, données par les rois et les princes à l'occasion de grands faits historiques, et auxquelles prenaient à la fois part la cour, la noblesse et le peuple, parés de leurs plus beaux vêtements; l'on se représentera ces fastueux repas où les grands étalaient des trésors en argenterie de toute espèce; ces combats, ces joutes et ces tournois chevaleresques où les hauts et puissants seigneurs paraissaient couverts d'étincelantes armures; ces réunions de la commune et des corps de métiers où brillaient les nombreuses pièces d'une magnifique vaisselle; enfin, ces réjouissances de famille dont le retour était, pour les grands parents, une naturelle occasion de faire montre d'un luxueux confort; qu'on se retrace donc toute cette série d'événements publics ou privés qui appelèrent l'art à leur secours, et l'on appréciera quelle dut être l'étendue du mouvement artistique, en ce pays, pendant le XVe siècle. De telles manifestations, assez fréquemment répétées, durent provoquer de nombreux travaux en tout genre, et ces travaux purent non-seulement occuper une multitude d'artistes, mais leur procurer encore des moyens de s'exercer à une pratique qui devait tout naturellement conduire au progrès et à la perfection.

A en juger par les monuments du XVe siècle, les artistes flamands avaient dès lors acquis, dans certaines branches, un talent incontestable, aujourd'hui encore l'objet de notre admiration; mais, comme tout passe et s'anéantit ici bas, même les plus belles choses, combien en est-il, parmi ces œuvres, qui furent depuis détruites et dont la perte rejette ainsi dans le néant des noms d'auteurs qui resteront, par le fait, inconnus et ignorés! Il faudra, quelque jour, toute la patiente érudition des antiquaires, des historiens et des philologues pour reconstituer, sur ce dernier point surtout, certains chapitres obscurs de l'histoire de l'art en Flandre. Nous n'avons certes pas la prétention de pouvoir remplir une lacune que quelque docte belge se fera sans doute un devoir et un honneur de combler; aussi, nous contenterons-nous de grouper ici, pour la seule intelligence de notre travail, plusieurs des noms choisis parmi les plus éminents artistes du XVe siècle, et cette liste, aussi brillante que nombreuse, pourra donner, par la célébrité même de quelques-uns d'entre eux, une idée de l'influence que dut exercer alors une telle réunion d'hommes de génie! ce sont d'abord les Van Eyck; puis, Ruysbroeck, Christophen, Roger de Bruges, Mathieu Kelderman, Amelius, Utenhove, Stuerbout, Claus Sluter, Jacques de Baerze,

Claus de Voussonne, Willaume Lefevre, Érasme Dellepière, Hemling, Appelmans, Quinten Matsys, Jean Godèle, Gérard de Felem, Herman Horne, Lambert Zutman, Jacques de Libermé, Jean Lambert, Nicolas Quinto, les frères Hardy, Jean de Meuse, Thiry de Leumont, et, enfin, Jean de Wert, auxquels on pourrait encore ajouter, à cause du caractère de ses œuvres, Van-Boghem, l'un des architectes de l'église de Brou; tous artistes peintres, miniaturistes, sculpteurs, orfévres, fondeurs, ferronniers, architectes, etc., qui, par leurs travaux et leurs efforts, coopérèrent, bien que sur des points divers, à cette grande régénération de l'art qui ne devait s'accomplir que vers la fin du présent siècle. Nous n'en dirons pas davantage; l'occasion se présentera de revenir ailleurs sur un sujet que nous n'avons pu qu'effleurer.

S'il faut en croire le témoignage de documents récemment découverts (1), la ville de Tournai aurait été, pendant les XIVe et XVe siècles, un centre d'où sortirent des œuvres fort importantes. D'admirables sculptures (2), auxquelles il faut joindre la mention de travaux en peinture actuellement perdus, ne laissent aucun doute sur l'existence, dans cette cité, d'une école particulière d'artistes qui y exécutèrent, durant cette période, quelques-unes des plus remarquables créations en l'une et l'autre branche de l'art. Mais, si la conservation de ces œuvres et de ces documens établit, d'une manière évidente, la véracité de notre assertion, l'étude même des ouvrages que produisit cette école nous porte à reconnaître que les artistes tournaisiens ne se bornèrent pas à la seule pratique de ces deux arts, puisqu'on voit paraître, parmi leurs monuments du XVe siècle, un autre genre d'industrie qu'ils portèrent aussi fort loin, celui de la fonte en cuivre. — Par une de ces bizarreries dont on a déjà maint exemple, surtout en fait d'œuvres du moyen âge, ce n'est point au rapport des textes que nous devons la découverte ou la connaissance de cette école, mais bien à l'examen et à l'investigation des monuments eux-mêmes qui, vers cette époque, commençaient à recevoir des inscriptions. Sur ce point, personne n'ignore qu'en l'absence des documents écrits, les inscriptions placées sur les œuvres sont presque toujours, pour l'historien et l'archéologue, des renseignements, des indices de la plus haute valeur; car, leur présence devient, fort souvent, un témoignage plus ou moins lumineux qui sert à éclairer maintes questions; soit, par exemple, à déterminer une origine, à fixer une destination, à établir des dates ou des faits, à retrouver des noms illustres, à découvrir des artistes inconnus et même jusqu'à permettre d'apprécier la part d'influence ou d'emprunt qui ont pu exister entre les diverses écoles. Mais, pour ne point nous écarter de ce qui a plus particulièrement trait à l'établissement de ces inscriptions sur les monuments, je dirai que la base de l'un des fonts qu'il s'agit de décrire, porte un de ces documents révélateurs dont le contenu paraît de nature à jeter quelque lumière sur l'une des périodes de cette branche de l'art. Or, cette découverte, rapprochée de quelques productions contemporaines, établit péremptoirement l'existence d'une école qu'on avait ignorée jusqu'ici, et l'analyse de ses œuvres fournit les moyens d'assigner la place qu'elle doit occuper et dans l'histoire de la fonte des métaux et dans celle de l'art flamand au XVe siècle.

Un habile sculpteur ou fondeur, né probablement à Tournai, venait, à cette époque, de se révéler au monde, et cet artiste devait, par ses travaux, continuer la série des grandes œuvres

(1) Nous voulons parler des registres qu'explore en ce moment notre savant ami, M. Dumortier, de Tournai.

(2) Quelques-unes se trouvent dans la riche et précieuse collection d'objets d'art appartenant à M. Dumortier, qui a bien voulu nous permettre de les publier dans le présent ouvrage.

de la fonte en cuivre. Ainsi, grâce à l'apparition d'un homme de talent et grâce au génie d'un savant praticien, cet art allait, bien que sur un point assez distant du lieu où il s'était développé en Belgique, reprendre une nouvelle vie et poursuivre, à travers les âges, sa marche plus ou moins ascendante. — Vers le XVe siècle, les villes de Dinant et de Bouvignes, dont la première semble avoir reçu de l'Allemagne les notions d'une industrie qui la rendit célèbre, paraissent à peu près déchues; aussi, leur histoire perd-elle une grande partie de son intérêt artistique. C'est en vain qu'on cherche, parmi les monuments, quelques-unes de ces créations qui firent autrefois leur gloire; on n'en trouve guère de traces. Les œuvres gardent donc un silence qui avait indubitablement sa cause : le génie des habiles *copères* (1) s'était très-vraisemblablement éteint, et Dinant, qui, pendant de longs siècles, avait créé des chefs-d'œuvre en fonte de cuivre, ne trouvait probablement plus dans ses enfants que des artistes dégénérés ou ne sachant produire que des objets d'un mérite secondaire et bons seulement pour le commerce, qu'elle continuait encore, mais sur une petite échelle. Tout porte donc à croire que le travail de la fonte, qui fit de cette ville l'une des plus importantes cités artistiques du moyen âge, y avait considérablement décliné, puisque l'histoire se tait dès lors à son endroit, et que, malgré nos recherches, nous n'avons pu découvrir, postérieurement à cette date, aucun nom célèbre d'artiste dinantais sur les monuments de fonte flamande qu'il nous a été donné de voir. Ce résultat fut, à n'en pas douter, la conséquence d'une lutte violente qui s'établit entre les deux villes; lutte qui dura bien des siècles, suscita de cruelles représailles, et ne finit même qu'avec leur décadence et leur ruine réciproques. Une malheureuse *concurrence commerciale* (2) avait armé les habitants de Dinant et de Bouvignes; et, pendant cette longue agression, ceux-ci mirent un acharnement presque sans exemple à s'entre-détruire. Quoi qu'il en soit, Dinant, qui jusque-là ne s'était attaquée à sa rivale que pour défendre son industrie menacée, voulut changer le terrain de ses luttes et jouer un rôle politique; elle prit, au XVe siècle, le parti des Liégeois révoltés contre le duc de Bourgogne; mais, cette entreprise lui porta un coup fatal; car, Philippe ayant mis, en 1466, le siége devant ses murs, celle-ci dut bientôt se rendre, et le prince, par ressentiment, ordonna que tous les Dinantais fussent ou passés au fil de l'épée, ou noyés dans la Meuse. Or, on ne saurait méconnaître que les moments de luttes politiques ou intestines ne soient guère favorables à la pratique et au développement des arts; aussi, comprend-on que cette industrie de la fonte souffrit beaucoup des désastres subis par la ville, et qu'elle déchut même au point de ne pouvoir plus produire, sans doute faute d'artistes, que des pièces d'une valeur fort ordinaire. De fortes présomptions porteraient à croire que les premières productions de la fonte tournaisienne apparurent à une date voisine des temps où ces derniers faits se passèrent, c'est-à-dire postérieurement à la fin du XIVe siècle où Dinant créait encore quelques belles œuvres, et ces notions nous permettent de conclure que ces événements, cette coïncidence, ont dû s'accomplir pendant le XVe siècle. Avec ce siècle, le nom de Dinant disparaît des grandes œuvres, et sa gloire ainsi que sa réputation semblent désormais éteintes; du moins, les monuments, quoique nombreux encore, n'offrent plus aucune date ni mention dinantaises. Une absence de travaux constate donc la déchéance artistique de cette cité, tandis que l'apparition soudaine du nom de Tournai sur certains ouvrages

(1) On trouvera l'étymologie de ce mot dans notre notice sur le FONT DE L'ÉGLISE DE SAINT-BARTHÉLEMY, A LIÉGE.

(2) Bien vieille histoire, comme on voit, et dont le principe, presque aussi ancien que le monde, orta les hommes à se nuire et à s'entre-tuer même pour quelques parcelles d'or... *Auri sacra fames!...*

révèle tout à coup, sur cet autre point de la Flandre, l'établissement d'un nouveau centre, appelé à recueillir l'héritage et à y continuer la fabrication des grandes pièces de la fonte en cuivre. Ces divers faits démontrent que la ville de Tournai posséda, durant les deux derniers tiers du XVe siècle, toute une école d'habiles fondeurs qui jetait encore un certain éclat au commencement du XVIe ; mais, dès cette première époque, avons-nous dit, se voit, sur des monuments, le nom d'un artiste distingué, celui de Willaume Lefevre, et cet artiste continue, par la nature de ses travaux, la suite des productions d'un art qui a eu ses régions, ses centres et ses écoles, et dont la création, les développements et l'apogée sont dus aux efforts des praticiens qui surgirent dans chacun de ces lieux. Ainsi, postérieurement à la période de l'école dinantaise, parut toute une série d'œuvres en fonte qui révèlent, par leurs inscriptions, un nouveau centre de travaux en ce genre, et les noms de Lefevre et de Tournai en attestent suffisamment l'existence. J'ajouterai même que la réputation de cet artiste dut fort vraisemblablement s'étendre au loin, car, les plus belles pièces qu'il produisit ne sont pas en cette ville; et leur dispersion nous porte à croire que sa renommée était dès lors très-répandue, puisque d'importantes œuvres, incontestablement sorties de ses mains, prouvent, par leur présence en quelques églises, que le clergé ou de pieux donataires ont dû lui adresser de nombreuses commandes. — A l'exemple de l'école de Dinant, celle de Tournai s'adonna surtout à la fabrication de certaines pièces du mobilier ecclésiastique, c'est-à-dire à l'exécution des candélabres avec ou sans branches, à celle des lutrins, des lampes et des lustres, des grands chandeliers, des fonts baptismaux, des bénitiers et de divers autres meubles que nous ferons connaître; mais, nous devons ajouter qu'elle ne dédaigna pas la confection des petits objets, tels que ceux destinés aux usages de la vie civile ou domestique.—En résumé, tout tend à établir qu'il y eut en Flandre, pendant le moyen âge, deux grandes écoles régionnaires de fonte en cuivre : *celle de Dinant*, qui émanait, peut-être, de l'un des ateliers du nord de l'Allemagne, et dont les travaux courent du XIIe à la fin du XIVe siècle; et *celle de Tournai*, d'où sortit, depuis le premier tiers du XVe siècle et même auparavant, toute une suite de productions qui s'étendent jusqu'au commencement du XVIe. Or, ces deux écoles sont complétement distinctes, et leurs œuvres répondent, par leur caractère, à deux périodes également tranchées de l'histoire de l'art et de celle de la civilisation. La première traduit ouvertement, mais avec des moyens d'abord barbares, les idées de symbolique et de mysticisme qui avaient cours à cette époque, tandis que la deuxième, plus élégante sans abandonner toutefois son cachet religieux, indique cette période où l'art, se modifiant par l'étude, touche presque à ce moment de transformation qui doit inévitablement le conduire au naturalisme.

Ces préliminaires établis, il convient de rentrer dans l'objet de cette notice et de reprendre notre travail, en disant d'abord quelques mots de la constitution matérielle de cette classe d'édicules baptismaux. A vrai dire, celle-ci n'est autre qu'une sorte d'assemblage, composé de diverses pièces coulées séparément et qu'on rajustait ensuite, par la mise en œuvre, de manière à offrir l'apparence d'un monument fondu d'un seul jet. Nous devons cependant avouer que la complication ou la délicatesse de certains éléments réclamait, parfois, un talent d'un artiste plus ou moins consommé. Ainsi, le plus simple raisonnement démontre que des morceaux tels que le couronnement et la partie médiane du pédicule du font de Hal, où se trouvent des motifs d'architecture ainsi que des œuvres plastiques, exigeaient, pour leur réussite, beaucoup plus de soins et d'habileté que les portions ornées seulement de quelques simples

moulures. Là, était donc la science des artistes dans la pratique de ce genre de fonte.

Mais, cette application d'éléments, de formes et de dispositions architectoniques, donnée, aux XIVe et XVe siècles, à tant de petits monuments en métal, vient provoquer une remarque qui peut, selon nous, n'être pas dépourvue d'intérêt : c'est que, dès cette époque, on employait déjà la fonte à la constitution de pièces et même de monuments d'architecture (1). Or, ce fait établit, d'une manière péremptoire, que, sur ce point encore, le XIXe. siècle n'inventait rien lorsqu'il produisit la *fonte monumentale*, puisqu'il avait été devancé par les hommes du moyen âge; mais, ce qui lui appartient en propre, ce qu'on ne peut méconnaître c'est le savant emploi qu'il en fit aux constructions modernes, et dont il peut, à notre avis, se contenter; car, cette part est belle et doit suffire, ce nous semble, à sa légitime ambition.

Après avoir successivement indiqué l'origine des potences adaptées aux édicules baptismaux, parlé des fonts en métal et fait connaître l'état des arts et surtout celui de la fonte flamande au XVe siècle, qui étaient autant de sujets nécessaires à l'intelligence des lignes qui vont suivre, nous allons maintenant aborder ce qui se rapporte à la potence elle-même, considérée sous les divers points de vue de la mécanique, des formes, de la matière et de la décoration; puis, nous examinerons les quelques monuments de cette espèce qui ont pu parvenir jusqu'à nous.

Cette introduction du luxe qu'on appliqua, vers les derniers siècles du moyen âge, à l'ornementation des différentes pièces du mobilier ecclésiastique, et à celle, en particulier, des fonts baptismaux, tenait, avons-nous dit, au développement des arts du dessin, mais surtout, pour ces derniers, aux progrès acquis dans le travail des métaux, soit comme coulée du bronze ou du laiton, soit comme mise en œuvre du fer ou art de la ferronnerie. A l'égard de la première de ces deux branches, de la fonte, nous avons montré, par la comparaison de quelques exemples antérieurs à la date de nos fonts, quelles furent les phases diverses de cet art, et l'on a pu se convaincre, par leur examen, que ces améliorations résultèrent des efforts que firent les artistes en ce genre d'industrie. Présentement, il nous faudrait entreprendre la même étude au sujet de la seconde question, c'est-à-dire indiquer, en quelques mots, l'espace que la ferronnerie avait parcouru et le point où elle en était arrivée au XVe siècle. Nul doute que cette esquisse n'offrirait, en elle-même, un chapitre fort curieux; puisque embrassant, dans son ensemble, un tableau de ses diverses créations, elle nous les ferait pour ainsi dire passer en revue, et l'on examinerait ainsi depuis les grossiers ouvrages des XIe et XIIe siècles, tels que ferrures de portes, clôtures de chapelles ou de chœur, etc., jusqu'à ces gracieux monuments du XVe qui devinrent, souvent alors, des œuvres étonnantes de délicatesse et de goût. C'est que, dès cette dernière époque, les ferronniers avaient acquis une telle habileté dans la pratique, qu'ils provoquaient presque l'introduction des difficultés en ce genre pour le seul plaisir d'en pouvoir triompher. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans des détails sur l'exécution de certaines pièces qui doivent faire partie de notre livre; il nous suffit de dire, en passant, que, dès avant le XVe siècle, on était parvenu à travailler le fer comme on travaillait la pierre ou le bois (2), et que les praticiens de ces différents âges nous ont laissé, en cette ma-

(1) Voyez nos monographies des Tabernacles, des Lutrins, et des Fonts baptismaux, le tombeau de Henri VIII a Londres, le tombeau détruit des ducs de Bourgogne a Lille, etc.

(2) Voyez, dans notre ouvrage, la cloture d'une chapelle dans la sacristie de Sainte-Croix a Florence, — la porte de la sacristie des Chanoines dans la cathédrale a Rouen, — des ustensiles de luminaire funèbre, etc., etc.

tière, des productions qui doivent étonner quelque peu nos serruriers modernes. L'Italie, la France, l'Allemagne et les autres pays du monde virent naître, à cette époque, toute une série de magnifiques œuvres, qui sont, en grande partie, détruites; mais, notre opinion peut néanmoins se fixer encore sur ce point par l'analyse de quelques morceaux qui ont échappé aux ravages du temps et dont la conservation devient, pour nous, comme une irrécusable constatation de ce qu'on faisait alors. — Devant traiter séparement et en leurs lieux respectifs, des différentes familles d'œuvres qui concernent chacune de ces contrées, nous ne nous occuperons en ce moment que de ce qui se rapporte à l'une des périodes de la ferronnerie, à celle du XVe siècle, et nous ne la considérerons que dans l'une de ses applications à l'architecture, c'est-à-dire que dans l'un de ses emplois à la constitution de tout ou partie des diverses pièces du mobilier ecclésiastique, à la potence, enfin, qui devait servir à soulever et mouvoir le couvercle des fonts baptismaux.

Borné par l'étendue du sujet, nous restreindrons cette étude au seul terrain de la Flandre; et, sur ce point, nous ne traiterons qu'une matière, celle qui nous occupe; mais, par un bonheur singulier, l'importance des œuvres qu'elle comporte nous fournira presque tous les éléments de la question, de même que leurs variétés nous permettront de découvrir, d'une part, quelle était alors la situation de la ferronnerie flamande, et d'apprécier, de l'autre, quelle fut la nature ou la constitution des édicules que nous devons décrire.

Vers le moment où Willaume Lefevre poursuivait sa brillante carrière (1445?), la Flandre voyait naître, sur un autre point de son sol, un de ces hommes qui font époque dans l'histoire de l'art, et cet homme, dont les travaux devaient exciter l'admiration, s'appelait Josse Metsys. Un voile assez épais s'étend jusqu'ici sur les différentes particularités de son existence; aussi, les faits qui se rattachent à la vie de cet habile ferronnier nous sont-ils complétement inconnus; mais, quelque impénétrables que soient ces détails biographiques, plusieurs œuvres, qu'on lui attribue à tort ou à raison, sont là qui ont survécu aux vicissitudes du temps pour nous donner une ample compensation à cette perte, et nous fournir les moyens d'apprécier ce que les historiens et les antiquaires n'ont pu ou voulu nous révéler. C'est donc beaucoup plus aux monuments ou aux ouvrages supposés de l'artiste lui-même qu'aux notions absentes de l'histoire qu'il faut demander des éclaircissements ou des lumières dans cette ténébreuse et non moins difficile investigation. — Nous avons dit, précédemment, qu'en matière de travail du fer et qu'en fait de ferronnerie flamande, l'art était parvenu, au XVe siècle, à produire des ouvrages d'une exécution fort remarquable; mais, cette habileté, les praticiens en étaient redevables aux artistes qui les avaient précédés dans la carrière; car, des œuvres, que nous ferons connaître, prouvent que, dès le XIVe siècle, l'on exécutait en Flandre des morceaux qui occupent une place fort importante dans l'histoire de cette industrie. Sous un certain rapport, la ferronnerie du XVe siècle procédait donc de celle du XIVe; ce n'étaient plus, il est vrai, les mêmes idées, les mêmes formes ou le même système d'ornementation, puisque ceux-ci découlaient des modifications de l'architecture, qui subissait, de son côté, des transformations diverses; mais, au point de vue de la pratique, les tentatives de l'un avaient tout naturellement amené les progrès de l'autre; puisqu'en héritant des procédés du XIVe siècle, le XVe les appliqua plus ou moins et s'en servit comme d'un point de départ qu'il voulut dépasser dans le but d'acquérir une individualité. Ainsi, à part même l'influence des notions précédentes sur les travaux postérieurs, la ferronnerie emprunta encore aux différentes phases de l'archi-

tecture des éléments qui en émanaient en ligne directe; et la meilleure preuve que nous en puissions offrir, c'est de faire remarquer que, lorsque les architectes abandonnèrent l'emploi des combinaisons géométriques pour donner une plus large place à l'ornementation tirée du règne végétal, celle-ci, subissant bientôt cette influence, délaissa, à son tour, les tracés architecturaux pour adopter une partie de ce système de décor qui venait de faire invasion; et telle fut, aux derniers siècles du moyen âge, l'action de l'architecture sur les travaux artistiques en fer appliqués à la décoration de tout ou partie des édifices. — C'est au milieu de ce concours de circonstances et au moment où s'opérait cette transformation que fut exécutée l'une des potences dont nous devons essayer une étude; mais, de même que pour ces monuments qui ne portent pas de noms d'auteurs et que leur date semble rattacher à l'époque d'un artiste célèbre dont la vie est entourée de mystère et dont la profession ou le genre de travaux se rapproche de la branche d'art qui les a produits, des opinions, qu'on ne saurait appuyer peut-être sur des documents sérieux, en attribuent précisément l'exécution à l'un de ces praticiens qui, par le fait ou par la tradition, reçoit non-seulement les honneurs de cette œuvre, mais ceux aussi de quelques autres que leur analogie de faire relie tout naturellement à celle-ci. Quoi qu'il en soit, des ferronniers flamands, très-habiles en leur art, avaient créé dès lors, pour divers points de la Belgique, de fort beaux ouvrages qui dénotent leur talent et leur habileté, et, parmi ces monuments, il en est plusieurs qu'on attribue, avec ou sans raison, à l'un des plus grands artistes de cette époque, à Quinten Metsys lui-même. — Antérieurement à la création des œuvres dont le caractère permit de les rapporter à ce maître, la Flandre avait déjà produit, dans cette même classe des potences de fonts, celle de Hal, qui nous paraît incontestablement l'un des plus curieux spécimens; mais, celle-ci n'était probablement pas alors la seule de ce genre, et d'autres, maintenant perdues, qui purent avoir été faites pour quelques églises importantes, devaient, sans aucun doute, offrir des produits d'un mérite de composition et d'exécution non moins remarquable; aussi, combien grands sont nos regrets à l'endroit de leur perte. Néanmoins, réduit à ce seul monument, l'étude de son ensemble et de ses parties peut nous donner encore une idée suffisante de l'art du ferronnier flamand ainsi que du système de la décoration métallique vers le milieu du XVe siècle : en ce qui concerne plus particulièrement le décor, on y remarque cette introduction, déjà considérable, des représentations végétales, substituées aux motifs d'architecture, et dont l'accroissement graduel pendant le cours de ce siècle conduisit à cet épanouissement dont la potence de Louvain présente l'un des plus complets exemples. Cette application des figures végétales aux divers travaux de la ferronnerie n'était, en fin de compte, qu'une des conséquences de l'unité de l'art réagissant sur cette branche de la technique; car, aussitôt que le ferronnier fut assez habile pour composer et exécuter des reproductions plastiques, il ne se contenta plus de ces figures plates et telles qu'il les avait introduites dans les ferrures des vantaux de portes; il voulut imiter la nature et rendre avec le métal des éléments dont les formes et les dispositions se mariaient si bien avec les ouvrages en fer; aussi, dès le XIIIe. siècle et même auparavant (1), remarque-t-on, dans maintes œuvres, l'introduction de tout un système plus ou moins heureusement composé de tiges, de feuilles, de fleurs, etc.; système qui se développa surtout à l'époque de

(1) Les clôtures de l'église de Conques qu'a publié M. Alfred Darcel, et dont l'exécution remonte à la fin du XIIe siècle, en offrent déjà quelques exemples. Au chapitre des CANDÉLABRES POUR LE CIERGE PASCAL, nous en produirons d'autres qui appartiennent aux XIIIe et XIVe siècles.

transition vers le XVIe siècle et au moment où les végétaux furent employés avec profusion dans les monuments d'architecture et de sculpture. A cette époque, le ferronnier semble se faire un jeu de traduire, par la délicatesse de ses œuvres, ce qu'il voyait si généralement employé par les architectes ou les sculpteurs; et l'art abusa dès lors d'un mode d'ornementation qu'il appliqua à diverses familles d'édicules en fer. — Une telle similitude dans l'adoption des formes et des éléments décoratifs éveilla tout naturellement l'attention des observateurs, qui crurent y voir, à tort ou à raison, l'action ou l'influence d'un seul et même artiste, bien qu'on pourrait y trouver encore celle d'une époque où vécurent plusieurs ferronniers agissant sous la même pensée, celle de leur siècle; toujours est-il qu'on ne manqua pas d'attribuer à un même praticien divers ouvrages qui présentaient entre eux quelques traits de ressemblance. Mais, nous devons dire, pour être vrai, que ces différentes œuvres renferment, en elles-mêmes, comme un air de famille qui justifie jusqu'à un certain point cette opinion; car, ce semblant de parenté repose sur des causes, c'est-à-dire sur la simultanéité d'emploi de plusieurs éléments tirés du règne végétal et sur une exécution dans des données parfois si analogues qu'on serait presque porté à y voir, si l'on n'avait la certitude du contraire, le travail d'une seule et même main. — Nous ne nous étendrons pas davantage sur le caractère de la ferronnerie flamande qui fut faite à la fin du XVe siècle et dont on attribue à tort l'exécution au célèbre Quinten Metsys; l'occasion se présentera de revenir sur ce sujet lorsque nous étudierons les plus importantes.

L'exposé de ces diverses considérations permet d'entreprendre maintenant l'étude particulière de la potence. — On a vu, plus haut, que lorsque l'art eut fait de chaque église une sorte de musée religieux, le modeste couvercle des fonts ne sembla plus digne des monuments qui l'entouraient, et qu'on le remplaça par une espèce de haut couronnement dont le poids devint tel, un jour, qu'on fut forcé d'inventer un moyen pour le déplacer lors des cérémonies baptismales; or, la constatation de ce fait nous conduit à examiner et à définir quel fut l'appareil qu'on destina à cet office.

En raison même de son importance et des questions qui s'y rattachent, et afin aussi d'introduire un peu d'ordre, cette étude sera divisée en deux parties. Dans la première, nous essayerons de rendre compte du système envisagé au point de vue de la mécanique, et, dans la seconde, nous aborderons plus particulierement le chapitre de l'art, c'est-à-dire ce qui concerne la matière, la forme ainsi que les différents genres de décoration. — Les moyens de suspension et de mobilité à l'aide desquels on déplaçait le couvercle des fonts en métal, se présentent à l'observateur sous plusieurs conditions qui méritent d'être produites comme donnant une idée des connaissances que possédaient les savants et les artistes du moyen âge en fait de mécanique appliquée. La base du système sur lequel est fondé le mode de soulèvement et de déplacement de ces couvercles, repose, en grande partie, sur le principe du pivot et du levier, plus ou moins déguisés sous la forme d'une potence en fer ; mais, nous devons ajouter que les complications mécaniques qu'on y adaptait paraissent avoir dépendu des dispositions mêmes de la partie supérieure des fonts : ainsi, il était des réservoirs dont les couvercles posaient, comme à Louvain, sur des bords entièrement plats ; tandis qu'à Hal et à Cologne, cette même partie ayant une moulure plus ou moins saillante mais un peu en retraite, le couronnement dut être pourvu d'une feuillure intérieure destinée à former une sorte d'encastrement; et ces deux dispositions forcèrent les constructeurs à varier la composition des mécanismes.

On comprend très-bien, dans le dernier cas, que, pour dégager le couvercle, il fallait opérer deux actions successives : produire, d'abord, celle du levier par une pression verticale de haut en bas, ce qui déterminait un mouvement ascensionnel, puis, imprimer une impulsion horizontale d'arrière en avant ou d'avant en arrière suivant qu'on voulait découvrir ou fermer la cuve; mais, dans le premier cas, comme le bord du font était entièrement lisse, il suffisait, pour obtenir le même résultat, de donner un simple mouvement de pivotage. Presque toutes les combinaisons mécaniques, qui furent appliquées aux fonts en métal pendant les XVe et XVIe siècles, reposent sur ces deux systèmes; il est cependant entendu que ceux-ci renferment, dans leur constitution, des variétés de moyens que l'on fera connaître lorsque nous décrirons chacun d'eux en particulier; car, je le répète, nous ne parlons ici que des dispositions générales. Ainsi, les différents systèmes de mécanisme qu'on adapta aux fonts par l'intermédiaire de la potence, donnèrent lieu à plusieurs modes de transport du couvercle; on l'établit, d'abord, par déplacement horizontal, comme à Louvain, à l'aide d'une sorte de pivotage qui tenait cette partie en suspens dans le vide; puis, par soulèvement, déplacement et déposition sur un pédicule, comme à Hal, et enfin par soulèvement, déplacement et suspension dans le vide, comme à Cologne. Tels sont, jusqu'ici, les seuls systèmes que nous font connaître les monuments du moyen âge; quant à ceux des époques postérieures, nous aurons à les examiner plus tard.

Ce serait, peut-être, ici le lieu de se demander où les artistes ont pris l'idée de ces potences et puisé la pensée de leurs mécanismes. Leur furent-elles inspirées par la nature du monument, qui avait ses exigences, — ou bien les combinaisons de la mécanique leur en ont-elles seules offert la conception? Je n'oserais, très-certainement, affirmer l'une ou l'autre de ces deux hypothèses. Dans tous les cas, on pourrait admettre que les ferronniers ont très-bien pu, pour constituer cette armature et remplir les conditions de leur programme, emprunter partie de leurs idées ou de leur composition à des objets qu'ils avaient sans cesse sous les yeux, et rien, selon nous, n'empêcherait de conjecturer que la grue, par exemple, qui montait les pierres ou les ballots de marchandises, ou que d'autres agents mécaniques dont on se servait pour le transport ou le déplacement des fardeaux, ne leur en aient suscité la pensée ou l'invention. Je ne prétends pas dire qu'ils copièrent servilement l'une ou l'autre de ces différentes machines; mais, quelques présomptions porteraient à croire qu'empruntant un peu à chacune d'elles, leur génie sut, par des combinaisons, produire un système qui donna ainsi naissance à une nouvelle classe de monuments; et, dès lors, la *potence mobile* fut découverte et appliquée.

Pour des artistes comme l'étaient ceux du Moyen Age, une telle invention ne pouvait rester longtemps à l'état natif et rudimentaire; elle devait se compléter en servant bientôt de thème aux ressources de la composition et du décor; et Dieu sait si, avec cette idée qui avait cours alors de faire consister l'art dans la recherche de la décoration et la surcharge des ornements, et Dieu sait, dis-je, si les ferronniers ne s'efforcèrent pas, ne s'ingénièrent pas à trouver mille dispositions plus ou moins gracieuses pour embellir ce membre d'une des espèces de monuments baptismaux. Restreint par les pertes aux exemples que nous avons fait connaître et à quelques autres d'un intérêt secondaire, on comprend que nous ne saurions donner une idée complète de tout ce que le moyen âge a pu créer en ce genre; il faut donc nous contenter, pour cette étude, d'analyser ces quelques spécimens, et, comme nous l'avons indiqué plus haut, ceux-ci nous offriront les moyens de toucher à presque toutes les questions qui s'y rattachent.

Disons, d'abord, qu'il est un fait qui frappe lorsqu'on examine ces potences : c'est de remarquer que l'art de la ferronnerie y est parfois porté à un point qui nous étonne; mais, pour qui connaît ce genre de travaux, cette quasi perfection n'a réellement rien qui puisse surprendre, puisqu'on ne doit y voir qu'une suite ou qu'un développement tout naturels de l'habileté qu'acquirent les artistes dans la pratique de cette industrie, et dont le degré, ascendant de siècle en siècle, en arrive, vers la fin du Moyen-Age, à savoir tirer du fer des compositions qui approchent, par la délicatesse, des œuvres en orfévrerie de grande proportion. Et telle fut même la marche progressive de cet art que, grâce aux créations de praticiens maintenant inconnus, les églises, les rues, les places publiques ainsi que les constructions civiles se virent dès lors embellies d'une multitude de précieux ouvrages, assez ordinairement fort bien conçus, et, le plus souvent, très-bien exécutés par des hommes d'un caractère simple et qui travaillaient sans savoir qu'ils créaient parfois des chefs-d'œuvre. Au point de vue de leur modestie, ces travaux leur paraissaient des choses tellement ordinaires qu'ils ne pensaient même point à perpétuer la mémoire ou le souvenir de l'ouvrier qui les avait faits; aussi, est-ce sans doute à ce sentiment qu'on doit attribuer l'absence de toute inscription sur les monuments en fer; et si, par exception, on fut assez heureux pour connaître l'auteur de quelques œuvres, cette notion tient à des circonstances particulières : soit à des comptes retrouvés dans des archives, soit à leur date qui était comparativement beaucoup plus rapprochée de nous ou bien encore à la célébrité d'un artiste dont le nom ainsi que les travaux nous ont été transmis par des biographes à très-peu près contemporains.

Cette investigation des potences baptismales nous semblerait incomplète si nous ne recherchions quel en était plus ou moins vraisemblablement l'auteur; car, en les voyant si bien agencées aux fonts, on est disposé à se faire les questions suivantes : étaient-elles aussi l'œuvre du fondeur, qui traitait tout ce qui concernait l'ensemble de l'édicule, ou bien cet artiste s'entendait-il avec le ferronnier, qui, de son chef ou suivant un programme établi, confectionnait seul cette pièce? La question est, à coup sûr, aussi embarrassante que difficile à traiter, puisque les documents nous manquent pour la résoudre; mais, en l'absence des textes, le fait qui se rapporte à Metsys, c'est-à-dire la tradition, vraie ou fausse, qui lui attribue l'exécution de la potence de Louvain, pourrait, peut-être, l'éclaircir. Nous voyons que l'histoire ou la légende fait de ce praticien un ferronnier et non un fondeur, et que, dans le font de Saint-Pierre, on lui attribue seulement l'exécution de la potence. Or, en généralisant ici une opinion qui paraît assez probable, il semblerait que chaque partie était faite par un artiste spécial. Mais, ce point éclairci, il reste à savoir encore si, pour la composition, l'un avait une influence sur l'autre, ou si, après des proportions arrêtées, chacun était libre de créer son programme et de composer son œuvre. Là, serait précisément la question qu'il s'agit de connaître, et, par malheur, nous sommes, sur ce point comme sur tant d'autres, dans une ignorance complète. Il faut cependant espérer que quelques découvertes viendront trancher, un jour, cette difficulté, qui n'est pas une des moins importantes de notre notice.

Jusque vers le milieu ou la fin du XVIe siècle, la potence des monuments baptismaux fut toujours en fer; du moins, nous n'y avons pas vu l'introduction du cuivre avant cette date (1).

(1) Je ne parle évidemment que des exemples qu'il m'a été donné de voir; et, fort vraisemblablement, je n'ai pas vu tous ceux qui restent.

Une telle préférence tenait, d'ailleurs, à sa destination, qui était de soutenir des objets d'un volume assez considérable, et qui exigeait par conséquent l'emploi du métal le plus solide.

Considérée dans son principe, la constitution de ces potences repose sur l'application d'une figure plus ou moins modifiée de la géométrie, le triangle. La pointe de celui des côtés qui fut mis verticalement, sert de base ou de pivot à l'ensemble, tandis que, des deux autres, l'horizontal suspend le couvercle, et le diagonal arcboute et soutient le tout. On comprend qu'ainsi disposée, cette armature devait opposer une certaine force de puissance à la résistance qu'il s'agissait de soulever, et que cette disposition même du triangle, dont l'une des pointes était en bas, dégageait tout naturellement, par la position de la diagonale, la silhouette de tout l'édicule. A très-peu d'exceptions près, le principe de ces potences reposait donc sur l'assemblage de trois fortes barres en fer qu'on soudait entre elles et dont l'état élémentaire livrait un vaste champ au génie du décorateur.

C'était évidemment une trop belle occasion de déployer les ressources de son talent et de son art pour que le ferronnier la laissât échapper, et l'on doit reconnaître que, sur ce point encore, son goût ainsi que sa science firent rarement défaut; aussi, la décoration de chacune de ces armatures devint-elle presque toujours une preuve de leur fécondité. — Leur établissement donna ainsi naissance à toute une suite de compositions décoratives pour lesquelles l'artiste dut trouver des combinaisons plus ou moins ingénieuses, et dont le principe fut emprunté aux différentes phases de l'architecture ou de l'ornementation contemporaines. Deux modes particuliers de compositions semblent avoir été surtout adoptés pour leur embellissement : celui qui résulte d'un système de décoration libre, et celui dont les éléments découlent de l'art de bâtir. Le premier se compose de cette variété de motifs que sut produire l'ornemaniste, tandis que le second prend exclusivement sa source dans l'emploi des fragments architecturaux; toutefois, nous devons dire que ces derniers entraient même, pour une petite partie il est vrai, dans les compositions du premier mode de décor; ce qui prouve, en passant, quelle fut l'action ou l'influence de l'architecture sur tous les travaux artistiques du Moyen-Age; — enfin, un ou plusieurs écussons, renfermant les armoiries d'un donataire ou d'un seigneur, étaient encore agencés dans l'ensemble; mais, l'introduction de ces armoiries, qui exigeaient le secours de l'or et de la couleur, vient provoquer ici une hypothèse qui pourrait n'être point invraisemblable, puisque nous en avons trouvé l'origine ou la confirmation dans des monuments d'une époque postérieure : c'est qu'on dut parfois dorer et peindre tout ou partie de ces armatures, afin de les mettre en harmonie avec la décoration de l'église ou des lieux qui les renfermaient. Bien que nous ne puissions citer aucun exemple du XVe siècle, il nous semble cependant hors de doute, lorsqu'on voit tant d'œuvres ecclésiastiques ornées de peinture et de dorure, qu'ils aient reçu dès lors le luxe d'une décoration polychrôme.

Ce que nous avons dit plus haut de la rareté des fonts en métal s'applique également aux potences en fer : il n'en reste qu'un très-petit nombre; mais, nous pensons néanmoins que plusieurs pays de l'Europe en ont eu une certaine quantité (1), et que, s'ils ont disparu, il faut en attribuer la cause aux motifs que nous avons fait connaître; car, l'adoption de ces armatures, qui étaient avant tout un complément, devait trop bien entrer dans les idées de l'Église et des

(1) Il est bien entendu que ce mode de mobilité des couvercles ne fut établi que dans les lieux où l'on exécuta des fonts métalliques à lourds couronnements.

artistes pour qu'ils négligeassent une occasion qui s'offrait de faire du décor. Regrettons donc la perte de toutes les œuvres en ce genre, et déplorons surtout les guerres religieuses, les commotions politiques, la cupidité des hommes et l'inconstance du goût qui nous ont ainsi privés de travaux dont la conservation eût fourni tant et de si précieux éléments d'étude!

Maintenant que nous avons réuni tout ce qui concerne l'origine, l'usage, l'histoire, ainsi que les transformations de ces armatures, il convient d'en examiner et d'en décrire quelques-unes. Par un hasard assez singulier, ceux des fonts que nous avons vus, nous fourniront les moyens d'entreprendre à la fois et l'étude des formes et celle des systèmes; cependant, comme notre travail consiste beaucoup plus dans l'examen de la potence que dans l'analyse du monument baptismal, nous avons cru devoir adopter un mode particulier d'étude. Dans celui-ci, nous ne nous sommes guère préoccupé de la question chronologique; mais, nous avons pris, pour base et pour point de départ, l'ordre méthodique de la science, qui procède généralement du simple au composé, ce système nous paraissant plus propre à faire ressortir l'état ou la situation des connaissances en fait de mécanique appliquée durant les XVe et XVIe siècles. Notre mode, qui renverse les pratiques ordinaires de l'archéologie, offre, du moins, cet avantage qu'il permet de suivre avec plus de facilité la marche ou le développement des moyens mis en œuvre dans l'application des combinaisons mécaniques au fonctionnement de ces armatures.

Font baptismal, dans l'église de Saint-Pierre, a Louvain. — Suivant une tradition accréditée, la potence de ces fonts passa, durant plusieurs siècles, pour une œuvre du célèbre Quinten Metsys, et cette attribution se répandit jusqu'au jour où la découverte de documents vint jeter quelque lumière sur cette question si longtemps enveloppée de ténèbres. Telle est, du reste, l'histoire d'un certain nombre de monuments plus ou moins fameux. Comme cette œuvre fut, en fait de ferronnerie flamande, l'une de celles qui, par son mérite ou par le nom supposé de son auteur, ont provoqué le plus de controverses, nous allons, à propos de son étude, entrer dans quelques détails, et ceux-ci nous permettront de rétablir, d'une part, la vérité des faits, et d'exposer, de l'autre, les documents qui sont acquis à la science; mais, pour fournir à nos lecteurs les diverses pièces de cet intéressant débat et pour les mettre aussi à même de prendre part à la question, il nous a paru qu'on ne saurait mieux faire que de reproduire, d'abord, les recherches du docte archéologue (1) qui a éclairci ce sujet, et que d'y joindre, ensuite, quelques observations sur le monument lui-même. — « Quand on entre dans l'église de Saint-Pierre par la porte dite *des longs escaliers*, on observe, dans la première chapelle de gauche, dit M. Van Even (2), un travail en fer battu d'une composition agréable. C'est le pivot qui portait autrefois le couvercle pyramidal des fonts baptismaux. Il éveille, à juste titre, l'attention des amateurs : c'est un morceau d'élite, presque la merveille du genre. La composition et l'exécution en supposent un forgeron d'une imagination poétique, d'un goût éclairé, d'une habileté parfaite. Les branches de chêne, les crochets, les panaches ouvragés à jour, qui enjolivent les barres principales, étonnent par leur combinaison fantastique, par leur gracieuse légèreté. On le croit de Quinten Metsys, le peintre de l'amour; mais, on est dans l'erreur. L'admirable travail appartient, selon toute probabilité, au marteau de l'homme remarquable

(1) *Les Artistes de l'hôtel de ville de Louvain*, par M. Edward van Even; Louvain, 1852, 1 vol. in-18.

(2) Ouvrage ci-dessus, page 193 et suivantes.

dont nous allons rétablir la mémoire obscurcie. — L'artiste s'appelait Josse Metsys (1). Nous possédons peu de détails sur lui. La date de sa naissance, les joies et les douleurs qu'il a rencontrées dans les détours de la vie, nous sont complétement inconnues; son nom même resta enfoui près de quatre siècles sous la poussière de l'oubli. Un hasard heureux l'a fait découvrir, il y a cinq ans; nous avons eu le plaisir de le révéler aux amis de l'histoire de l'art (2). — Josse Metsys a dû ouvrir ses yeux à la lumière vers 1445, selon toute vraisemblance, dans la ville de Louvain, où sa famille résidait depuis plusieurs années déjà. Un certain *Arnould Metsys*, *Matsys*, ou *Massys*, car les noms propres n'avaient pas encore d'orthographe régulière, abandonna, en 1440, Herenthals (3), sa ville natale, et se fit recevoir citoyen de la capitale du Brabant, conjointement avec son parent *Nicolas Massys*, natif de Lichtaert (4). Le premier paya, au trésorier de la commune, une somme de 3 florins d'or comme *pootergeld* ou taxe de bourgeoisie; le second en paya 5. Les comptes de la ville le constatent (5). — L'enfant était doué d'une imagination féconde et d'un goût délicat; c'était un de ces êtres privilégiés qui ont la faculté de réussir dans toutes les branches. Son père était serrurier. Nous ne savons rien de positif sur la carrière de ce travailleur en fer. Un certain Jean Metsys, forgeron, habitait, en 1453, la ville d'Anvers. Ce cyclope peut très-bien avoir été le père ou l'oncle de notre artiste; les dates que nous possédons sur lui sont assez favorables à cette supposition. On travaillait alors, dans la ville commerçante, à la construction de l'admirable cathédrale; des hommes de mérite y prêtaient le concours de leur talent; le forgeron y avait, peut-être, été appellé pour exécuter les ouvrages en fer du monument. Quoi qu'il en soit, il exécuta, en 1454, plusieurs travaux pour la cathédrale; on les lui paya 20 escalins 6 deniers. Dix ans plus tard, en 1464, il était encore dans la même ville. Il exécuta alors d'autres ouvrages pour le même édifice; il en toucha 5 livres, 7 escalins, 13 gros de Brabant. Jean Metsys s'occupait également d'horlogerie : en 1465, la fabrique de l'église Saint-Jacques à Anvers lui paya 18 escalins, comme gages annuels, pour régler la sonnerie (*om de clocken te stellen*). Le serrurier mourut, selon toute probabilité, en 1466. La fabrique de l'église Notre-Dame paya, en 1467, à une certaine femme Metsys le montant d'un compte d'ouvrages en fer, parmi lesquels étaient comprises deux croix qu'on venait de placer sur les parties terminées de l'édifice. Nous aimons à penser que la femme en question était la veuve du forgeron. Cette dame toucha, en 1468, encore 4 livres, 3 escalins, montant d'un autre compte d'ouvrages en fer battu (6). — Notre artiste eut des marteaux, des limes, des pincettes pour jouets. De là au métier il n'y avait qu'un pas. Il apprit donc également à battre l'enclume et à forger le fer. Mais le métier de serrurier ne se

BIBLIOTECA DEL C.C A.M.

(1) Son nom de famille se trouve, sous cette forme, dans les comptes de la ville de 1470. Dans les comptes de 1469, il n'est désigné que par son prénom.

(2) Voyez notre notice intitulée : *Iets over Joos Metsys, Slot- en Uerwerkmaker te Leuven, van* 1469 *tot* 1530. Journal des Petites Affiches de Louvain du 22 mars 1846.

(3) Petite ville située dans les Campines brabançonnes, actuellement dans la province d'Anvers.

(4) Village des Campines, situé non loin de Herenthals.

(5) Ces détails, inconnus dans l'histoire de l'art, viennent d'être retrouvés par nous, dans les comptes de la ville de Louvain de 1440, fol° 72. C'est la plus ancienne mention de l'existence de la famille *Metsys* ou *Massys* que l'on ait rencontrée jusqu'ici dans les archives flamandes.

(6) Ces détails précieux ont été trouvés dans les registres aux comptes de la Cathédrale Notre-Dame, à Anvers, par M. Léon de Burbure, compositeur et homme de lettres. M. Johan-Alfred de Laet les a publiés dans son intéressant *Catalogue du Musée d'Anvers*. Anvers, Buchmann, 1849, in-12, pages 49-56.

borna point pour lui aux rudes travaux qui le constituent d'ordinaire. Josse Metsys était un jeune homme de conception : il avait compris qu'il n'est point de métier qui n'ait son prix lorsqu'on y excelle. Il s'appliqua avec zèle et succès au dessin et à l'architecture. Ce fut au moyen de ces sciences qu'il sut élever son métier modeste à l'état d'un art agréable. Ayant perdu l'auteur de ses jours, il continua son état pour compte de sa mère. On était en 1469. Il habitait alors rue du Château-César (*in die Borgtstrate*), non loin de l'abbaye noble de Sainte-Gertrude (1). — Josse Metsys est, sans le moindre doute, un parent de l'illustre coloriste du même nom; son frère, peut-être; nous avons des raisons de le croire. On sait que le forgeron peintre naquit à Louvain vers 1455. Louis Guicciardin, le premier auteur qui ait enregistré son nom et rendu hommage à son mérite, l'affirme positivement (2). On a repoussé le témoignage de ce littérateur; mais, on l'a repoussé sans le moindre fondement. Nous avons essayé de légitimer son assertion (3), et nous avons obtenu l'approbation de plusieurs hommes de mérite, juges compétents en cette matière, entre autres de MM. Alfred Michiels (4) et le comte Léon de Laborde (5). Karel van Mander nous apprend que Quinten Metsys, étant encore serrurier, était obligé de pourvoir aux besoins de sa mère veuve (6). Or, nous venons de voir que la mère de Josse avait également perdu son époux. Ce ferronnier travailla pendant bon nombre d'années pour le compte de la veuve. Il se maria ensuite et commença à travailler pour son propre compte.

Quinten ne continua-t-il point à travailler dans la forge abandonnée par Josse? Alexandre van Fornenberg, l'un des antagonistes de Guicciardin, nous assure que les ouvrages en fer forgé du peintre étaient de son temps (1658) assez répandus, non-seulement dans les édifices religieux de

(1) *Van eenen portael ofte alloer* (allée) *te makene van steenwerck voor de raetcamer* (l'Hôtel de ville) *met meer andere reparatien daer by :* JOESE, *den Sloetmaker, in* DE BORCHTSTRATE, *van* 2 *doren aent portael te hangene, te sloetene, met dobbelen sloten halsen ende hantheven, tesamen hem daervoor* 8 *gulden.* Comptes de la ville de 1469, fol° 42.

(2) Ludovic. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore; Anversa, G. Silvio,* 1567, in-fol°, pp. 98 et 99. — QUINTEN METSYS abandonna sa ville natale pour aller s'établir à Anvers, où le négoce des Pays-Bas venait alors se concentrer. Il y habita d'abord la rue des Tanneurs, puis celle du Jardin des Arquebusiers; sa demeure, qui porte le nom de St-Quentin, est actuellement marquée S^on 3, n° 1408. Il fut admis comme franc-maître de la Confrérie de St-Luc en 1491. L'artiste épousa Adelaïde van Tuylt. Il en eut cinq enfants : *Pierre* et *Jacques*, élèves-peintres en 1510; *Jean*, franc-maître en 1531, *Quentin-Paul* et *Catherine*. Metsys épousa, vers 1508, en secondes noces, Catherine Hyeus. Il en eut trois fils : *Quentin*, *Hubert* et *Abraham*, et trois filles : *Pétronille-Catherine*, *Claire* et *Suzanne*. Ce grand coloriste, qui fut intimement lié avec Érasme, Thomas Morus et Petrus Ægidius, mourut à Anvers en 1531. Voyez le *Catalogue du Musée d'Anvers*, loc. cit.

(3) *Notice biographique sur le peintre Quinten Metsys de Louvain.* Louv., imprimerie de Vanlinthout et Vandenzande, 1846, in-8. Cette notice a été reproduite dans *la Renaissance belge*, 1846-47, pp. 95-99.

(4) *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, T. III; pp. 421-423. Ce savant écrivain, d'un talent supérieur, y a donné une analyse de nos arguments; nous tenons à rendre hommage à l'impartialité de l'auteur.

(5) *Les ducs de Bourgogne*, Tome I, page 567. — M. de Laet s'est donné beaucoup de peines pour renverser nos arguments; par malheur, la force de ses documents n'est pas au niveau de son patriotisme. En effet, qu'a-t-il pour annuler l'allégation si lucide, si positive de Guicciardin? Une suite de noms, d'où il résulte que la famille Metsys a été connue à Anvers depuis 1446; rien autre chose. Mais, elle était connue à Louvain avant cette époque : depuis 1440. Et puis qu'est-ce que cela prouve? Absolument rien. La famille Rubens est connue à Anvers depuis 1350; elle a toujours résidé dans la métropole du commerce de Belgique, et cependant Pierre-Paul, le radieux coloriste, a vu le jour à Siegen! Pour détruire le témoignage de l'auteur italien, il lui faudrait autre chose qu'une suite de noms : un extrait de baptême. Or, ce document manquera toujours à M. de Laet. Cela étant, Quinten Metsys demeure notre glorieux compatriote.

(6) *Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en hoogduitsche Schilders.* Alckmaer, 1604, in-4, fol. 215 verso.

Louvain, mais aussi dans plusieurs églises, couvents et abbayes des environs de cette ville (1). On avouera que les allégations de van Mander et van Fornenberg disent beaucoup en faveur de la parenté de nos deux artistes. — Le talent de Josse Metsys se développait d'une façon rapide. Il s'acquit une grande adresse. Le fer se pliait, s'assouplissait d'une manière merveilleuse sous son marteau. Il lui savait imprimer toute l'élégance et toute la délicatesse des métaux les plus précieux. Le jeune forgeron produisait des objets magnifiques : des serrures enrichies de décorations architecturales finement travaillées ; des clefs à rinceaux découpés à jour et ciselés; des plaques de verroux ouvragées ; des tenailles ; des marteaux de portes, des chandeliers et des girandoles aux formes gracieuses et originales. Il avait un talent sans égal pour l'exécution de ces travaux; nul serrurier de la ville ne pouvait se mesurer avec lui. Le Magistrat le distingua de bonne heure. Il lui témoigna une affection toute spéciale et lui donna même la préférence sur le serrurier officiel. Le hardi travailleur exécuta plusieurs ouvrages en fer pour l'intérieur de l'Hôtel de Ville. C'étaient des serrures, des clefs, des plaques de verroux, des charnières, des girandoles ornementées avec une délicatesse charmante (2). Ces divers morceaux excitèrent une admiration complète. On lui décerna des éloges flatteurs, on usa de libéralité à son égard. Les gratifications des ouvriers qui excellaient dans l'une ou l'autre branche consistaient, à cette époque, en pièces d'étoffe pour robe de fête. Le magistrat, voulant récompenser le mérite et attiser la verve du ferronnier, lui accorda, en 1473, cinq aunes mi-drap noir par an (3). Cette marque d'estime et de bienveillance donne une idée bien favorable de notre administration d'alors; elle prouve, d'une façon positive, qu'elle savait distinguer le mérite, qu'elle était digne d'être servie par des hommes de talent. — Mathieu de Layens, le grand architecte, construisit, en 1476, un perron en pierre devant l'Hôtel de Ville. Ce perron devait être couronné d'une balustrade en fer à roses et à pinacles ornés de feuillages. Le Magistrat en confia l'exécution au marteau de Josse Metsys. Il fallait une œuvre magnifique, digne d'être placée devant la merveille du jour. Le forgeron le savait. Il aborda immédiatement le travail. Il y employa tout son talent dans l'espoir que ce serait une œuvre méritoire, et il avait trop d'habileté pour ne point y parvenir. Il réussit donc à souhait. Son travail, admirablement exécuté, augmenta la faveur qu'on lui témoignait. Il lui mérita des paroles flatteuses et une honnête récompense; on le lui paya 42 florins d'or et 29 *plecken* (4). Cette balustrade n'existe plus. Elle avait déjà disparu à la fin du XVIe siècle. Une vue de l'Hôtel de Ville, qui se trouve dans un manuscrit contenant les *Antiquités de Louvain*, de Guillaume

(1) Alex. van Fornenberg, *Den Antwerpschen Protheus, of Cyclopschen Appelles, dat is : het leven ende konstrycke daden des uytnemenden ende hoogh beroemden* M. Quinten Matsys, Antw., 1658, in-4.

(2) Josse Metsys, *Slootmaker, voor twee yseren Kerspypen omme wessen kerssen ende roete kerssen inne te settene, in den ganck, tusschen den zale van den Stadthuyse ende de Raetcamere, voor der stucke hem vergouwen, 9 stuyvers. valet 54 plecken.* Compte de la ville de 1473, fol. 98. — Joese Metsys, *Sloetmakere, voor eenen dobbelen slote op de achterste deure vanden grooten artelryen* (à l'Hôtel de ville) *te makenen*, enz. 30 *plecken.* Comptes de 1476. — Les comptes de 1478, 79, 80, 82, etc., contiennent des détails sur d'autres travaux en fer, exécutés par Josse, pour le même monument.

(3) Joes Matsys, *Slootmaker, dien by der stad geconsenteert is half laken, overmils zynre* Cunste wille, *jaerlys hem gekocht, tegen Julysse van Cauwershem, 5 ellen zwerts lakens, koste delle 12 stuyvers; valet 3 guldens 18 plecken.* Nieuwe leenboeck, 1473, ms. des archives de la ville.

(4) *By* Joes Matsys *der stadt gemaect ende gelevert de ysere* leene *staende op tvoerpuy van der Stadhuys, met hueren standaerden, crammen en gherden ende anderen hueren toebehoerten, wegende tstuk 134 livers, daer af elck pont coste 2 1/2 plecken, valet in guldens te 54 plecken, afgetogen 400 pont outs yzere, by den Rentmeester hem gelevert, daer voer hem afgecort vyf gulden, 18 plecken... 42 gulden, 29 plecken.* Comptes de la ville de 1476.

Boonen, employé de la commune, travail rédigé en 1594, le prouve (1). On doit en regretter la perte, car c'était une œuvre d'élite. Le temps a été très-ingrat envers les productions du marteau de notre cyclope. La force de la matière sur laquelle il exerça son radieux talent n'a pu les préserver des ravages du grand destructeur. Tous les travaux considérables qu'il exécuta pour notre palais communal sont perdus; tous ont, peut-être, cessé d'exister. Cela ne doit pas étonner, du reste : l'intérieur de l'admirable édifice a été métamorphosé bien des fois durant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. La mode, cette grande loi de l'humanité qui règle tout, y a presque tout envahi, tout changé, tout rendu méconnaissable. S'il nous reste des monuments du mérite de l'artiste, ils doivent se trouver dans d'autres lieux. Nous croyons, et nous en avons averti du reste, que la potence des fonts de l'église Saint-Pierre appartient à son marteau. Ce travail ne saurait être de Quinten Metsys à qui on l'attribue communément. Plusieurs faits le prouvent. L'admirable production se trouve dans une partie de l'église qui ne fut terminée qu'en 1505. Or, Quinten avait, à cette époque, depuis longtemps déjà, abandonné l'enclume. Il habitait Anvers avant 1491. La potence ne peut donc pas appartenir à son marteau. Josse, au contraire, était, en 1505, dans les plus beaux jours de sa gloire. C'était le seul ferronnier en réputation que renfermait la ville, et puis il dirigeait les travaux de construction de la tour de l'église. On conçoit que la fabrique ne se sera pas adressée à un artiste étranger pour l'exécution de cette œuvre, pendant que celui, auquel elle avait confié la direction des travaux de la tour, excitait l'admiration générale par les productions de son marteau (2). Le lustre en fer battu, qui pend devant le jubé de l'église Saint-Pierre, pourrait être aussi de notre cyclope; il appartient incontestablement au XVe siècle. C'est une œuvre délicate, une merveilleuse fantaisie. La forme, la finesse et l'élégance en étonnent. Nous doutons qu'on puisse rien voir de plus parfaitement gracieux. Ce lustre provient de la chapelle démolie de Notre-Dame, hors la ville (*O.-L.-Vrouwe daerbuiten*), fondée en 1373.

Nous avons vu que le serrurier Jean Metsys, qui travailla à Anvers en 1453, s'occupait d'horlogerie. Josse Metsys s'exerçait également dans cet art. Il paraît même qu'il s'y entendait à merveille. Quoi qu'il en soit, le magistrat le choisit, en 1481, comme horloger de la commune (3) (*oerloysemeester om de uerclocke te houdene ende te stellene*). Il succéda en cette qualité à maître Jean van den Vekene. Cet emploi consistait à soigner l'horloge de l'église Saint-Pierre; il lui rapportait 20 livres par an (4). Josse Metsys le conserva jusqu'au terme de sa carrière. L'artiste tenait magasin d'horloges d'églises. Il prêta, en 1524, une de ses horloges pour placer provisoirement à la tour de Saint-Pierre, celle de l'église devant être restaurée (5). L'homme habile exécuta, dans la même année, le modèle du cadran de l'hor-

(1) Tome II. page 560. — Ce manuscrit se trouve aux archives de la ville.

(2) Les comptes de l'église de Saint-Pierre, qui devaient contenir des renseignements sur ce travail, ont été dispersés à l'époque de la révolution française. L'histoire de l'art doit beaucoup en regretter la perte.

(3) Comptes de la ville de 1481.

(4) *Meester* Joos Metschyns (sic) *orluysemaker*, *'tsjaers* 20 livers. *Betaeld voor tquartier van Bamisse* 1516, *by quitantie van zynder huysvrouw geteekent*, 11 *oct.* 1516, 5 *livers. Betaeld van Kerssemisse* 1516, *by quytantie* Christine van Pulle *getheekent*, 17 *january* 1516, 5 *livers. Betaeld van Paesschen* 1517, *by quytantie Christine van Pulle getheekent*, 25 *april*, 1517. 5 *livers.* Manuael van den uitgeve van den jaere 1516 en 1517 (1517-18 n. s.).

(5) Comptes de la ville de 1524, fol° 189.

loge de la cathédrale. On le lui paya 13 sous d'argent (1). Ce cadran existe encore et passe, à bon droit, pour l'un des plus beaux monuments d'horlogerie qui nous restent de la première partie du XVIe siècle. Mais, laissons l'horloger, et revenons au ferronnier.

Notre forgeron travaillait encore, en l'année 1482, pour compte de sa mère; cette femme vivait toujours à cette époque (2). Il se maria quelque temps après. L'époque de son mariage ne peut être désignée avec précision; les documents que nous possédons sur l'artiste gardent le silence sur ce point. Il choisit pour compagne Christine van Pulle (3), la fille, selon toute probabilité, de Jacques van Pulle, qui exerçait également la profession de serrurier (4), et qui demeurait dans une maison située rue de Tirlemont, non loin de l'habitation du sculpteur Otton van de Pulle (5). La famille van Pulle était une famille fort honorable : elle fut admise, peu de temps après, dans les Sept Lignages de la commune; plusieurs de ses membres exercèrent même des fonctions importantes dans la magistrature de la cité (6). Christine van Pulle avait reçu une éducation soignée; elle savait lire et écrire, car elle rédigeait les quittances pour les travaux de son mari, chose assez rare pour l'époque (7). L'artiste était heureux, heureux des joies intimes de la vie conjugale, heureux de la considération de ses concitoyens; mais son bonheur ne dura point. Son épouse mourut à la fleur de l'âge. Ce coup fatal le frappa à l'endroit le plus sensible de son cœur. Il pleura amèrement la compagne qui l'avait abandonné. Mais, le temps vide et efface tout, les douleurs comme les plaisirs. Metsys l'éprouva. Il oublia peu à peu son chagrin au milieu de ses préoccupations d'artiste. Se trouvant seul, il conçut le désir de contracter un second hymen. Le ferronnier choisit pour épouse Barbe van Ordingen, honnête fille bourgeoise de la commune (8). Ce fut en compagnie de cette femme qu'il passa le reste de son existence. — Josse Metsys continua d'exercer son métier. Les gracieuses productions de son marteau augmentèrent de jour en jour sa considération. On avait une confiance sans limites en lui. C'était l'homme à la mode en fait de beaux-arts. Rien d'un peu artistique ne pouvait s'exécuter alors à Louvain sans lui. Nous avons observé, dans la notice sur Mathieu de Layens, que l'on avait projeté de faire élever, sur la plate-forme de la tour de notre église collégiale, trois flèches en pierre et découpées à jour. Ce projet,

(1) *Betaelt Meester* Joese Metssys *van eenen Steene, by hem gecocht, om te beworpen den cerkel tot den Wiser, by hem doen beworpen, ten bevele vanden borgemeester Vranckx, houdende ij voeten, iij vierendeel, van den voet 5 stuuvers, blykt by synder quitantie, geteekendss martii, anno* XV^{c}, XXIIII. Comptes de la ville de 1524, fol° 192.

(2) By Joese Metsys, *vergouwen*, enz. — By Joese *gelevert ende zynder* Moeder, 13 *augusti* 1482, 12 *ysere hameyen, te samen* 1191 *pont.* Dleenboek, 1466—1482, fol° 223.—En 1492 mourut, à Anvers, la veuve d'un certain *Jean Matsys.* C'était, peut-être, la mère de Josse et de Quinten (voyez *Catalogue du Musée*, ut supra.) Cette femme avait, peut-être, abandonné la ville de Louvain avec son fils Quinten.

(3) Voyez la note 4 page 22.

(4) Jacoppe van Pulle, *Slootmakere, van den sloten op beiden de binnen vesten van de Schutterenhoven, van aen sinte Machiels tot aen de Dorpstraet poirte... in meerte* 1477, *hem daer voor vergouwen* 6 *guld.*, 18 *pl.* Comptes de la ville de 1476. Jacoppe van Pulle, *Slootmakere van den sloote op den laken Halle af en op teslane ende dat te repareren, enz.*, 6 *plecken.* Comptes de la ville de 1472.

(5) *Die Hersteen van Sinte Machiels Prochie; de Hoelstrate, binnen de Poerte :* Jacob van Pulle, *Sloetmakere.* Recensement de 1472.

(6) Petri Divæi *Rerum Lovaniensium*, lib. II. cap. XVII, p. 91 ; *Opera varia.* Lovanii, Typis H. Vander Haert 1757.

(7) Voyez la note 4 page 22.

(8) *Betaelt* Berbel van Ordingen, *Weduwe wylen meester* Joes Metsys, *voer*, etc. Comptes de la ville de 1529, fol° 178.

abandonné en 1481, fut repris en 1507 (1). La construction projetée n'était rien moins qu'une œuvre gigantesque; elle était destinée à éclipser tous les monuments analogues du monde chrétien. La flèche centrale devait avoir 535 pieds (ancienne mesure de Louvain) de hauteur et chaque flèche latérale 430; c'était un peu vouloir tenter à l'impossible. Quoi qu'il en soit, on chargea Josse Metsys de l'exécution du modèle en relief et de la direction des travaux de bâtisse. On ne pouvait mieux choisir : le cyclope était un homme précieux pour une entreprise semblable. C'était, peut-être, le seul artiste de Louvain qui conservait encore, d'une manière intacte, les traditions de l'époque la plus brillante de l'architecture ogivale. De Layens, le grand créateur, avait été son collègue au service de la commune. Il avait eu des relations journalières avec l'auteur de l'hôtel de ville, et ces rapports avaient sans doute agi, d'une manière favorable, sur la formation de son talent. On ignore s'il procéda d'après le plan dressé, en 1481, par Hubert Stuerbout, ou s'il travailla d'après un plan dont il était lui-même le créateur. Le musée communal possède un dessin de ces flèches, tracé sur une grande feuille de parchemin. C'est un chef-d'œuvre de l'inspiration catholique. On dirait un travail créé dans une sorte d'extase où le sentiment du chrétien avait autant de part que l'enthousiasme de l'architecte. Celui qui l'a enfanté était un noble artiste. Il a non-seulement tâché de produire un ensemble ravissant; il s'est efforcé en outre de l'embellir d'une manière exquise. Il y a utilisé toutes les formes, tous les caprices, toutes les ressources enfin de l'art ogival. L'imagination la plus fertile n'en saura rêver la grâce, la finesse, la parfaite beauté. Cet admirable travail est anonyme. Il ne porte ni signature, ni date; mais, il est manifeste qu'il appartient au commencement du XVIE siècle. Les costumes des personnages qui se promènent au bas du monument le prouvent d'une manière convaincante. Nous croyons donc qu'il appartient au talent de Josse Metsys (2). L'artiste entama le modèle des flèches et en termina une partie. On commença immédiatement à travailler à la construction du monument. L'homme remarquable présida aux travaux. Il y déploya un zèle et un désintéressement que tout le monde était en état d'apprécier. Ses appointements d'inspecteur des travaux (*toeziender van de werken van Sinte Peeters toren*) n'étaient pas fort considérables. La fabrique de l'église lui payait 16 *plecken* par jour, et lui achetait en outre chaque année une robe de cérémonie. — En 1507, Guillaume de Visschere, architecte de la ville de Bruxelles, se rendit, à la demande du magistrat, à Louvain, à l'effet de procéder, conjointement avec Mathieu Keldermans, architecte de la commune, à l'inspection des travaux du monument. L'artiste bruxellois les inspecta avec tout le soin possible. Son travail dura quatre jours. La ville paya à chacun de ces artistes une somme de quatre livres (3). — Un différend,

(1) Anno 1507 jecta fundamenta Turris Basilicæ Divi Petri. P. Divæus, *Annales Lovanienses*, cap. VIII, p. 71. L'auteur entend, selon toute probabilité, les bases des flèches. On sait que les bases de la tour même avaient été jetées en 1459. Nous l'avons indiqué ailleurs.

(2) Le baron Le Roy a fait reproduire ce plan pour son *Théâtre sacré du Duché de Brabant*. On le trouve également dans l'*Historia archiepiscopatus Mechliniensis* de G. Van Gestel. Cette reproduction est d'une inexactitude affligeante, presque sans exemple. On a grande peine à y découvrir les formes générales du travail de l'architecte. M. Schayes en a donné un dessin dans sa très-savante *Histoire de l'Architecture en Belgique*, Brux., 1849-51; T. III, p. 209.—L'admirable création gagnerait beaucoup à être jugée sur une copie exacte. Il n'est pas impossible que nous voyions apparaître, un jour, une reproduction fidèle de l'œuvre.

(3) *Betaeld meester* Willem de Visschere, *Meester vander Metsselrie der stad van Bruessel, van vier dagen die hy gevaceert heeft, ten versuecke vander Stadt, int visenteren, met Meester* Matheeuse Kelderman, van *dwerck vander Kercke van Sinte Peeters tot Loven, tegen over tvleeschuys*, 26 *July* 1507, *de somme van* 4 *lievers*.

Betaeld meesteren Matheeuse Kelderman... 4 *livers*. Comptes de la ville de 1507, fol. 263.

suscité entre la fabrique et Josse Metsys, arrêta un instant les travaux. La fabrique refusa de payer le salaire de l'inspecteur, sans que nous sachions pour quel motif. C'était une circonstance malencontreuse pour l'artiste; elle le plaça tout d'un coup dans une gêne complète, à s'en tenir à l'expression d'une pièce officielle. Les hommes de mérite souffrent, en général, de l'injustice du sort. Il leur manque une seule chose, mais une chose tout essentielle, pour vivre d'une manière heureuse selon le monde : l'esprit de spéculation. Or, c'est tout juste cet esprit qui révolte leur caractère honnête et tranquille. Ils considèrent leur talent comme un don trop supérieur pour le faire servir à la conquête des faveurs matérielles. Que leur importe, du reste, la fortune, l'opulence, la grandeur du rang? Ils ne vivent point de tout cela. Ils ont d'autres goûts, d'autres besoins. Les grands hommes vivent de la pensée, de la vie de l'âme, de l'élément divin de notre être. Ils aiment, ils adorent, ils cultivent l'art pour l'art et goûtent, même au milieu du dénûment matériel, des plaisirs que toutes les voluptés du monde ne sauraient compenser. Josse Metsys appartenait à cette classe d'hommes ingénus. Il n'avait également travaillé que pour l'honneur de l'art. Ses admirables productions lui avaient valu des témoignages d'admiration, de grands éloges, mais ne lui avaient pas rapporté ce qu'on appelle une fortune. Il devait vivre du travail de chaque jour. La circonstance dont nous venons de parler lui était donc très-fatale. Par bonheur, il était en crédit auprès du magistrat. L'artiste s'adressa directement à l'administration communale; il lui allégua qu'il était sur le point d'être obligé de devoir abandonner les travaux du monument et de quitter la ville afin d'aller tenter fortune ailleurs. Le magistrat sut apprécier la position du vieillard; il se rappela le soin et le zèle qu'il n'avait cessé de déployer dans l'exercice des fonctions dont sa confiance l'avait honoré, et le jugea digne de toute sa sollicitude. Il le chargea, par résolution du 11 avril 1524, de terminer son modèle et de le placer à l'hôtel de ville, dans une chambre à ce disposée. Il lui accorda même la faculté de se faire aider par Jean Beyaert (1), ou par un autre sculpteur, à son choix; car il était dans la crainte que, s'il venait à mourir avant que son modèle fût terminé, le monument pourrait courir grand risque de n'être jamais achevé. L'artiste avait supplié une pension viagère de 4 sous par jour. Le magistrat lui en accorda une de 12 sous par semaine; il statua, en outre, que, pour le cas où la fabrique persistât dans le refus de payer les arriérés des gages de l'artiste, il se réservait le droit de les lui faire compter des fonds que l'église touchait alors de tous les actes passés devant les échevins de la cité (2). — Metsys reprit son travail. Le magistrat avait stipulé, dans les clauses, qu'il devait achever tout d'abord le modèle de la flèche principale et qu'il ne pouvait abandonner le travail avant qu'il fût entièrement terminé. L'artiste se fit aider par le sculpteur Beyaert; il y travailla lui-même avec zèle et ardeur, et l'acheva entièrement (3). On le plaça immédiatement

(1) On ne possède point de renseignements précis sur le sculpteur Jean Beyaert.

(2) Résolution magistrale du 11 avril 1524. Cette pièce, que nous avons publiée pour la première fois dans les *Appendices* de nos *Artistes de l'Hôtel de Ville de Louvain*, n° 2, donne des notions nettes et sûres sur les dernières années de la vie de Josse Metsys. C'est un document du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art.

(3) *Betaelt meestere* Joese Metsys, *dien alle weken, van nu voortane, geordineert es te betalen, syn leefdagen lanck,* 12 *stuvers, alle weecken, voer dmaken vanden* Patroene vanden torne van Ste Peeters *in steen, ende voer syn hulpe van* Janne Beyaerts, *Beeldesnyder, die hem sal maken die beerden totten selve patroen, ende daeraf nyet te scheydene ten es al volmaekt, gelyck al nader blyckt by acte vande Stadt van* 11 *Aprilis A°* 1524, *voer Paesschen; ende hem betaelt by den Rentmeesteren van* 14 *weecken, blykende by den Manuale van desen jaere, valet* 8 *liv.*, 9 *stuiv.* Comptes de la ville de 1524, fol. 186.

à l'hôtel de ville; il y fit naître la plus vive, la plus parfaite admiration. Cela s'explique : c'est une œuvre d'élite dans toute l'acception du mot. L'harmonie de son ensemble, la correction de ses détails, la délicatesse de ses ornements flattent agréablement les regards; on n'en saurait exprimer la grâce et la légèreté : elle captive, elle frappe, elle enchante. On dirait quelque chose de chimérique, un rêve réalisé, une nuée d'encens pétrifié en montant au ciel! Cette admirable création, qui accorde à son auteur une première place dans la glorieuse phalange des artistes belges, échappa providentiellement aux déprédations des iconoclastes de 1795; elle est parvenue saine et sauve jusqu'à nous. Le curieux l'admire encore dans le Musée de l'hôtel de ville (1). — Le magistrat fut satisfait du travail. Il ordonna, en conséquence, de payer régulièrement la pension de l'artiste. Cette sollicitude le plaça immédiatement dans une certaine aisance. Il n'était plus troublé par l'inquiétude; il pouvait couler des jours tranquilles en société de sa compagne; mais, les jours sans nuage ne durèrent point pour lui. Nos époux s'acheminaient rapidement vers le terme fatal en s'appuyant l'un sur l'autre. Ce fut le mari qui y arriva le premier. Josse Metsys succomba sous le poids de la vieillesse au mois de décembre 1529 (2). Sa conduite édifiante, sa modestie parfaite, sa piété sincère nous donnent l'assurance qu'il est monté à la patrie céleste sur des tas de pierres préparées à la construction du monument qu'il espérait élever au Maître des hommes. L'escalier de la tour de notre collégiale aura été son échelle de Jacob. Barbe van Ordingen toucha, le 3 janvier 1530, 6 livres, montant du dernier semestre de la pension de son mari (3). — La mort de l'artiste n'arrêta point les travaux de construction du monument. On les continua, mais on les continua avec une lenteur prononcée. Quelque temps après, ils furent entièrement suspendus. On se contenta alors de substituer aux trois tours projetées une haute flèche en bois couverte en ardoises (4)..... »

Ce n'est certes pas sans un vif sentiment d'intérêt qu'on vient de lire les détails réunis par M. Van Even sur les différentes professions qu'a exercées Josse Metsys, et ces détails, qui sont présentés avec autant d'ordre que d'autorité, répandent une lumière féconde sur un point où s'étaient jusqu'ici propagé l'erreur et la tradition. Grâce aux travaux du docte antiquaire, ce chapitre de l'histoire de l'art flamand est donc victorieusement établi, et, désormais, il semble n'être plus permis de s'égarer sur ce terrain. En effet, de patientes recherches ont amené la découverte de documents qui constatent l'existence, à Louvain, d'un habile ferronnier, vers le

(1) Ce modèle, en pierre d'Avenne, a été restauré par M. G.-E. Goyers père, en 1829.

(2) *Betaelt Berbel van Ordingen weduwe wylen* Joes Metsys, *voer zekere patroenen die hy over lanck gemaect hadde, dienende tot Sinte Peeters Torre, die hy der Sadt, met zynen anderen stukken totten selven Torre dienende, overgelevert heeft duer voer haer betaelt, by acte vander stadt ende heure quitantie geteekent ij a january A°* 1529, *VI lib.* Comptes de la ville de 1529, fol° 178, verso. — Josse Metsys dressa, en 1526, les plans de la Porte de Diest (*die Dorpstraetpoorte*). La ville les lui paya 6 livres : *Betaelt M.* Joes Metsys *voer patroen dat hy gemaeckt heeft vander Dorpstraetpoorten, ter ordonnemtie van den Borgemeesteren ende zyne quitantie VI lib.* Comptes de la ville de 1526, dépenses extraordinaires. L'artiste dirigea également les travaux de construction de ce monument, l'une des portes les plus importantes de la ville; elle a été démolie sous la république.

(3) *Betaelt meestere* Joes Metchys, *vanden Patroene dat hy maecte van Cleynen steene van den Torren van Ste Peeters, alle weecken* 12 *stuvers, van* 52 *weecken,* 43 *weecken, mets synder aflyvigheyt, blyckende by den Manuale van desen jaere, valet* 25 *liv.*, 4 *stuv.* Comptes de la ville de 1529-30, fol. 167. Le dernier payement eut lieu le 18 mai 1530 : *Meester* Joos Metsys, *die alle weken heeft, syn leefdagen lanck, de weke twelf stuyvers. Aen den selven,* 18 *mey A°* 1530, 12 *stuyvers.* Comptes de la même année.

(4) Cette flèche de forme octogone figure sur le revers du volet de droite du tableau de Josse vander Baren, peint en 1594, et qui se trouve dans l'église St-Pierre.

dernier tiers du XVe siècle, et des rapprochements fort vraisemblables portent à admettre que cet artiste pourrait très-bien être l'auteur de certaines œuvres qu'on voit encore dans cette ville, œuvres dont la composition, le caractère ainsi que le style d'exécution semblent se rapporter en effet à cette date. Mais si, comme le disent les archives locales, les œuvres *connues* de ce maître sont maintenant détruites, rien n'empêcherait de croire qu'il en ait produit aussi quelques autres *inconnues* pour des monuments de destination diverse, parmi lesquels nous plaçons d'abord les églises; car, presque tous les artistes, et surtout ceux de la valeur de Josse, ont plus ou moins travaillé à la construction ou à l'embellissement de la maison de Dieu; et, sur ce point, la supposition de M. Van Even nous paraît d'autant plus vraisemblable que Metsys ne dut sans doute être choisi pour le ferronnier de l'hôtel de ville que sur la réputation qu'il s'était acquise dans l'exécution des grandes pièces religieuses, au nombre desquelles se rangerait la potence de Saint-Pierre. Cependant, rien ne prouve, alléguera-t-on, que cette œuvre ait été faite par Josse, puisque aucun document ne l'établit. En l'absence de textes et avec cette notion qu'il existait à Louvain, vers la fin du XVe siècle, deux principaux ferronniers dont les noms ont été retrouvés dans les archives, ceux de Metsys et de van Pulle, on serait peut-être placé, par suite de cette découverte, dans une espèce d'hésitation ou d'alternative qui empêcherait de l'attribuer plutôt à l'un qu'à l'autre; d'autres ferronniers lovaniens, dont les noms sont maintenant perdus ou reposent paisiblement dans le contenu de titres inexplorés, pourraient même en avoir été tout aussi bien les auteurs? mais, de telles conjectures, bien que spécieuses, doivent tomber, ce nous semble, devant d'autres considérations qui nous paraissent avoir leur valeur et faire pencher la balance de l'opinion en faveur de Josse. L'une de ces considérations, et la plus forte peut-être, celle qui doit, selon nous, confirmer ou rejeter victorieusement l'hypothèse, consisterait dans un examen attentif du dessin où se voit la rampe qu'il fit pour l'escalier de l'hôtel de ville, travail qu'on sait être de lui et dans lequel on apprécierait à la fois et son mode de composition, et le choix des éléments, et le caractère du dessin et le mérite de l'exécution. Or, le rapprochement ou la divergence artistique de cet œuvre deviendrait, par sa comparaison avec la potence des fonts de Saint-Pierre, comme une sorte de constatation susceptible de trancher une grande partie de la difficulté. Toutefois, il est, à nos yeux, un document qui, malgré le vague de sa donnée, présente cependant un certain poids et mérite aussi quelque créance : c'est la tradition ou la voix des siècles, d'accord avec l'existence des Metsys, à Louvain, pendant le dernier tiers du XVe siècle, transmettant, d'âge en âge, une attribution, qui peut bien s'écarter quant au prénom de l'artiste, en donnant à Quinten, qui eut toujours une grande renommée, ce qui revient à Josse, mais qui n'a jamais varié sur le nom particulier de la famille, celui de Metsys. Si maintenant l'on veut bien se rappeler que M. van Even a établi, par des documents, par des dates et par des faits, que cette potence n'a pu être l'œuvre de Quinten, il y aurait, suivant nous, toutes raisons pour croire qu'elle fut faite par Josse, dont le talent et la supériorité parmi ses confrères en ferronnerie, lui valurent, sans nul doute, la préférence d'avoir été choisi pour l'exécution des travaux à l'hôtel de ville. Ce déplorable silence des œuvres, qui provoque si fréquemment tant de doutes et de controverses sur l'origine ou l'exécution de certains monuments, se reproduit donc à l'égard de cette armature que tout semble attribuer à Josse, mais pour la confirmation de laquelle un seul document manque : la mention écrite. Quoi qu'il en soit, après les découvertes et les travaux de M. van Even, après

la réunion de tous les faits qui paraissent militer en faveur de Josse, il y a de fortes présomptions pour croire que cette œuvre dut être exécutée par ce maître. Et si, à l'inverse des notions retrouvées qui font connaître l'auteur des ferronneries municipales, l'on manque, pour cette potence, de témoignages authentiques, il faut, comme je l'exprimais à mon savant ami de Louvain, en attribuer la cause aux désastres et aux vicissitudes qu'ont éprouvées les archives de l'église de Saint-Pierre; archives où devaient, très-vraisemblablement, se trouver mentionnés et le nom de l'artiste et la somme que coûta ce splendide monument!...

Réduit, pour l'appréciation du caractère des œuvres créées par ce maître, à l'examen de celles que de fortes présomptions tendent à lui assigner, nous allons entreprendre une étude de l'armature de Louvain, nous réservant de revenir, en un autre endroit de ce livre, sur certaines pièces qu'on croit avoir encore été produites par lui.

Analysons, en quelques lignes, l'ensemble du monument baptismal. Six figures de lions accroupis supportent, à l'aide d'un pédicule composé de motifs architecturaux, une cuve à six lobes, que couvrait naguère un haut couvercle fixé à l'œuvre de Josse. La forme du récipient mérite surtout, par sa disposition qui est peu commune, de fixer l'attention de nos lecteurs. Telle est, aussi succinctement que possible, la description de l'édicule qui donna naissance à l'œuvre dont il s'agit d'aborder l'examen.

Dans la potence des fonts de Saint-Pierre, plusieurs questions doivent être étudiées : — le système de mécanisme adopté pour le déplacement du couvercle; — la constitution fondamentale de l'armature; — sa composition décorative, et, — enfin, l'exécution ainsi que le caractère de l'art que présente ce monument.

En ce qui concerne la première de ces questions, on doit y voir le plus simple de tous les systèmes qui fut appliqué à cet usage, c'est-à-dire le seul emploi du pivot qu'on manœuvrait facilement à la main lorsqu'on voulait découvrir ou fermer le récipient destiné à contenir l'eau baptismale.

La seconde question exige un examen beaucoup plus étendu. Disons, d'abord, que la pensée qui présida à la constitution de cette potence fut, sans nul doute, celle de la force qu'on dut opposer au poids assez considérable du couvercle qu'il s'agissait de mouvoir. Or, la première condition dont on se préoccupa, fut d'y appliquer, comme principe, une membrure de résistance et des éléments de solidité. C'est, du reste, ce que paraissent avoir fort bien compris les ferronniers, et c'est aussi ce qu'ils semblent avoir très-bien constitué dans la disposition de trois fortes barres en fer, agencées sous la forme d'un triangle dont l'un des côtés, arc-boutant le tout, donne, par cela même, à la partie supérieure, cette puissance qu'ils opposèrent, si heureusement, au grand poids du couvercle. Ces principes posés, principes dont on s'éloigna peu et que tout constructeur de potences commençait par tracer comme base de sa composition, l'artiste donnait carrière à son imagination; mais, ici naissait un grave écueil : plus capricieuse que logique, celle-ci ne tint, plus d'une fois, compte des principes; elle s'abandonnait volontiers à la recherche de combinaisons nouvelles, et il en résulta que, pour les traduire, elle faisait parfois bon marché des règles sur lesquelles reposaient, surtout et avant tout, la constitution, la solidité de l'œuvre. Tel est, à première vue, le vice de construction qu'accuserait la potence de Louvain; puisque, contrairement à ce qu'on pratiquait alors,

l'un des côtés du triangle, celui qui soutient la partie supérieure, est remplacé par une barre à disposition curviligne qui n'offre certes pas la même résistance qu'une tige droite; d'où il résulte que, si l'on n'avait encastré dans le mur un fort tenon, destiné à maintenir la barre du pivot, il aurait pu y avoir affaissement ou rupture; mais, une sage prévoyance de l'artiste avait fort habilement su détruire jusqu'aux moindres craintes d'une aussi fâcheuse éventualité. Ayant, sans aucun doute, calculé le poids relatif du couvercle, il donna à sa tige courbe une plus forte épaisseur, qui assura ainsi l'entière solidité à l'ensemble.

La composition artistique de cette potence est surtout intéressante à étudier au point de vue de l'histoire de l'art; car, elle offre, dans son essence, un précieux spécimen des dernières manifestations qu'enfanta l'art du moyen âge, et l'on doit la considérer, sous le rapport des éléments mis en œuvre, comme l'un de ceux qui retracent le mieux et son état et sa condition durant cette période. En effet, sa nature s'écarte complétement du style des créations propres aux XIIIe et XIVe siècles, et elle accuse même des formes tellement vagues et indécises qu'on n'y retrouve plus le caractère de l'une ou l'autre de ces deux époques. C'est donc un produit de la dernière transformation, mais plus particulièrement encore l'un des derniers soupirs qu'exhala l'art catholique dans les premiers jours du XVIe siècle, au moment où, sous l'influence encore de la donnée religieuse, il tentait un dernier effort, précurseur de sa ruine!...

Passons à la partie décorative. Sur ce point, il est une remarque qu'il faut se hâter de faire : c'est que, bien que la potence de Hal accuse à peine l'emploi des formes architectoniques, celle de Louvain, qui lui est de beaucoup postérieure, en est au contraire abondamment pourvue. Le style ainsi que le genre des ornements sont ceux qui étaient en usage dans la Flandre vers le commencement du XVIe siècle, et quant à la composition, elle présente certain motif, décrivant, d'une manière plus ou moins déterminée, une figure triangulaire, dont deux des côtés sont garnis de représentations végétales; enfin, des formes et des moulures empruntés à l'art de bâtir donnent aux diverses parties de l'armature un assez beau caractère.

Ce que nous venons d'exposer jusqu'ici n'embrasse encore que l'examen des travaux relatifs à l'établissement de la potence et à sa décoration; il faut maintenant aborder le terrain de la technique, et, sur ce point, l'on doit avouer que l'exécution, qui occupe dans cette œuvre une assez large place, mérite, de notre part, une égale analyse. Grâce à l'habileté du praticien, le fer est transformé en éléments architecturaux ou en ornements divers, et l'artiste, par son talent, l'a pour ainsi dire réduit à l'état de lamelles, que le marteau, l'estampe et la lime métamorphosent en une série de figures végétales, imitant, sous les formes les plus gracieuses, des feuilles et des fleurs; aussi, faut-il, pour se rendre compte de la beauté du travail, avoir vu l'œuvre elle-même; car, la meilleure et la plus fidèle reproduction n'en saurait donner une idée complète. Sans aucun doute, il est, parmi les ouvrages de la ferronnerie flamande, des pièces qui sont beaucoup plus délicates et plus surprenantes encore; mais, à l'exception de quelques-unes, que nous ferons connaître, bien peu ont été, selon nous, travaillées avec autant d'art, de goût et d'élégance. Le mérite d'exécution que possèdent ces produits du marteau, tient, on le sait, aux progrès qu'avait dès lors acquis l'art de travailler le fer, et cette délicatesse que le praticien donnait à certaines parties résultait

aussi des améliorations qu'on avait obtenues dans les divers procédés de la technique. Du reste, l'exécution des œuvres n'était, pour quelques artistes du moyen âge, qu'une naturelle occasion de tenter du nouveau, de pousser en avant et de reculer, s'il se pouvait, les limites de la science; aussi, combien d'entre eux consacrèrent-ils les ressources de leur génie à la poursuite de ce résultat, but constant de leurs efforts! — Déjà, sur ce terrain de la décoration des potences, l'art était parvenu, par les conquêtes de sa marche ascendante, à introduire, dans celle des fonts de Hal, des figures de végétaux dont l'exécution, assez simple par elle-même, n'exigeait pas une très-grande habileté; mais, il y a tout lieu de croire que cette œuvre ou des analogues devinrent, pour les constructeurs, un point de départ qu'ils voulurent dépasser; car, à un demi-siècle de distance, lorsqu'on exécuta les fonts de Louvain, les ferronniers se trouvèrent en état de réaliser des perfectionnements nouveaux, et alors, aux feuilles, généralement plates et seulement chanto urnées, qui ornent certaines parties de la première de ces deux potences, ils substituèrent avec adresse le modelé des formes. Par cette conquête obtenue dans la pratique, le ferronnier devint réellement un homme de génie, puisqu'il donnait au métal l'apparence de la nature; par elle, l'ouvrier, le modeste forgeron, se métamorphosait tout à coup en un habile artiste, et son intelligence, domptant la matière, consacrait ses efforts à la copie des œuvres produites par le Créateur! Distance énorme, qui sépare, à nos yeux, le sculpteur ou le peintre de l'architecte; car, les premiers animent le marbre ou la toile, tandis que l'autre, malgré sa haute science, n'arrive jamais qu'à constituer une masse inerte, d'un effet plus ou moins saisissant, d'une apparence plus ou moins belle, d'un dessin plus ou moins logique, mais auxquels manque toujours l'essence fondamentale, l'action de la vie! — Plus habiles, sous le rapport de l'art, que leurs prédécesseurs dont ils avaient reçu les procédés techniques, les ferronniers de la fin du XVe siècle purent donc les surpasser encore. Une exécution plus brillante, une plus grande délicatesse distinguent leurs travaux, et caractérisent surtout les produits d'une école qui était dès lors parvenue à son *summum*. Mais, par cette transformation, la dernière qu'il accomplissait sous l'influence du moyen âge, l'art marchait, à son insu, à la manifestation d'un autre symbole. Le naturalisme de la Renaissance allait, par de nouvelles conquêtes, nées des conquêtes antérieures, rompre avec certaines traditions, et des hommes supérieurs, marchant au flambeau de l'intelligence, devaient, dans le nord de l'Europe, découvrir des horizons que l'Italie déjà avait entrevus pour sa gloire! Encore un pas, encore une étape, et les régions septentrionales auront vu la dernière heure de l'art du moyen âge; moment critique, période fatale, où tant de choses vont mourir, mais où tout cependant ne périt pas. En effet, si l'art, dans ce qu'il avait de caractéristique et de spécial au vieux monde chrétien, s'anéantit et fit naufrage, les procédés de la technique, on doit le dire, survécurent au désastre pour être appliqués à l'exécution des œuvres nouvelles; car, à cette date comme en d'autres temps, l'on a remarqué que plusieurs artistes, parmi ceux de l'époque qui s'éteint, devinrent les promoteurs ou les intronisateurs de celle qui la suit. Héritiers des procédés fournis par leurs prédécesseurs, les ferronniers de la fin du XVe siècle avaient donc acquis une grande habileté d'exécution, et cette habileté, ils la transmirent à leur tour, mais avec des conquêtes nouvelles, à l'art dit de la Renaissance. L'une des principales qualités de cette exécution consistait dans le rendu du modelé des formes qu'ils appliquèrent à leurs travaux, travaux dont la potence de Louvain peut, en l'absence d'œuvres

que nous produirons plus tard, donner déjà une très-haute et fort avantageuse idée; ainsi, grâce à leur talent, ils étaient parvenus à rendre presque tous les détails de la végétation, soit en imitant les côtes des feuilles, soit en reproduisant, d'une manière un peu outrée peut-être, la capricieuse bizarrerie de leurs enroulements, soit enfin en y introduisant toutes les combinaisons possibles du gracieux et du délicat. C'était, comme on le voit, de l'art porté vers ses dernières limites et tel que le ferronnier de la Renaissance pouvait seul dépasser!...

FONT BAPTISMAL, DANS L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME (1), A HAL. — Ce monument est, à notre connaissance, le plus capital du genre, et celui qui, à l'heure présente des découvertes, peut nous donner la plus complète idée de ce que fut, vers la fin du moyen âge, la constitution de cette classe ou famille d'édicule. Rien ne saurait rendre l'impression que produit l'ensemble de l'œuvre sur l'âme du spectateur ; aussi faut-il l'avoir vu pour sentir tout ce qu'il offre de vraiment monumental, de réellement artistique et de positivement religieux : on reste comme étonné et l'esprit ému; car, on a devant soi l'un de ces ouvrages exceptionnels qui ont le privilége d'impressionner et d'émouvoir les sens. Ici, l'humble pensée de l'artiste se manifeste tout entière, et sa piété traduit, en un splendide travail, les douces émotions dont son cœur est vivement pénétré. C'était, du reste, une conséquence toute naturelle de l'action du moral sur l'art, réagissant en particulier sur cette combinaison de la fonte et de la ferronnerie, puisqu'à cette date, la partie septentrionale de l'Europe se trouvait encore sous l'influence du mysticisme enseigné par l'Église. Il n'est donc pas extraordinaire que, bien qu'à son déclin, ce sentiment soit encore assez fortement exprimé dans cette œuvre. Mais, l'édicule dont nous parlons, a été produit à une époque qui compte comme l'une des plus grandes dans l'histoire de l'humanité, et qui marque aussi, dans celle de l'art, l'un de ses instants les plus critiques et les plus solennels : ce fut vers le milieu du XVe siècle, c'est-à-dire au moment où l'Italie, grâce à la marche des idées, était en pleine renaissance; c'était aussi au temps où des relations s'établirent entre les artistes du nord et ceux de la péninsule. Déjà, les Van Eyck avaient fondé une école qui allait changer l'art dans les Flandres, et, après eux, Hemling et d'autres maîtres devaient continuer l'œuvre jusqu'au jour où Quinten Metsys viendrait imposer une transformation nouvelle. Pour la Belgique comme pour l'Europe septentrionale, l'art du moyen âge en est presque à sa dernière heure; il a, pour ainsi dire, accompli sa carrière; mais, il lui reste à dire son dernier mot, puis, l'instant de sa ruine va sonner. Cependant, sur beaucoup de points encore, de nombreux artistes continuent à produire des conceptions traitées dans le style religieux; mais, ces travaux, il faut le dire, ont perdu, par les transformations, la sévérité des formes et le caractère primitif qui pouvaient seuls en assurer la préférence et la vie; ajoutez à cela que, dans plusieurs branches, quelques hommes de talent rêvent des horizons nouveaux et tendent, par leurs efforts, à sortir de la route tracée par leurs prédécesseurs; enfin, l'étude de la forme compte de nombreux adeptes, et le rationalisme marche se développant et s'étendant à tout. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que ces progrès, qui vont bientôt porter leurs fruits, ne sont, pour le moment encore, qu'à l'état latent et à celui d'enfance; toutefois, des améliorations s'opèrent depuis bien des années, et, sur les chapitres mêmes de la fonte et de

(1) Cette église portait originairement le vocable de saint Martin, sous le nom duquel on la voit souvent désignée.

la ferronnerie, nous avons fait voir que, tout en restant dans la lettre du mysticisme, ces deux arts accusaient déjà, par le perfectionnement du travail et par l'introduction de certains éléments, une progression qui conduirait tôt ou tard à la ruine des traditions du moyen âge et à la réalisation des idées entrevues et cherchées depuis plusieurs siècles!... — Ce fut donc au milieu de ces complications multiples, complications qui résultèrent de la situation de l'art et qui agirent plus ou moins fortement sur la constitution de l'œuvre que nous devons décrire, que Le Fèvre donna naissance au font de Hal, l'un de ses plus beaux ouvrages.

En l'état actuel des choses, nous ne savons absolument rien de la vie de cet artiste, et j'ignore même si l'histoire ou les archives de la ville de Tournai pourraient fournir, à cet égard, quelques documents révélateurs. Tout ce qu'on connaît se réduit donc à la seule notion des monuments que des inscriptions signalent comme étant ses propres œuvres. Bien que ces ouvrages paraissent, à certains yeux, des renseignements d'une nature assez énigmatique, ils n'en sont pas moins, selon nous, un livre fort instructif et très-susceptible de donner de précieux éclaircissements, non sur les particularités biographiques de l'homme, mais sur un très-grand nombre de questions qui s'y rapportent, telles que : la date de son existence, le lieu qu'il habita, le caractère de ses œuvres, sa part d'emprunt à des arts antérieurs, et, enfin, son action ou son influence sur la branche d'industrie qu'il a pratiquée et à laquelle il imprima des améliorations.

Pour apprécier la place qu'occupe Willaume Le Fèvre dans l'histoire de la fonte flamande, il faut se souvenir de ce qu'on a exposé au commencement de cette notice. Nous avons dit que cette branche de la technique semble avoir eu, dans la Flandre, deux grands centres établis sur des points assez éloignés, l'un à Dinant et l'autre à Tournai ; ces renseignements nous sont fournis par les inscriptions. Or, des travaux en fonte avaient précédé, dans cette région, les œuvres de Le Fèvre, et celui-ci, avait fort bien pu avoir appris les procédés de son art à l'école antérieure, c'est-à-dire aux leçons des maîtres qui dirigèrent les ateliers dinantais ; cependant, rien ne prouve cette hypothèse. Nous n'ignorons pas qu'entre le caractère des ouvrages produits à Dinant et celui des créations de Willaume, il existe une différence qui porterait à rejeter notre conjecture; mais, sur ce point, on doit, ce nous semble, tenir un peu compte de l'action ou de la marche de l'art sur les diverses branches de la technique, et, pour ma part, je serais assez porté à admettre qu'entre les produits des derniers fondeurs de Dinant, au XIVe siècle, et les premiers travaux de l'école tournaisienne, il n'y a, fort vraisemblablement, d'autre différence que celle qui résulte de la mobilité de l'art dont le caractère, dans les premiers, indique, par le faire et par les éléments, son état ou sa situation au XIVe siècle, et, dans les seconds, sa physionomie nouvelle lorsqu'il subit, au XVe, une autre transformation; quant aux procédés, tels qu'opérations de la coulée, ajustement des pièces et généralement tout ce qui ressortait de la partie technique, ils devaient probablement être, à très-peu près, les mêmes. La seule différence consiste donc dans l'effet de la marche de l'art, qui a modifié les éléments et le caractère, mais non dans la pratique qui ne dut guère varier. Quoi qu'il en soit, il faut constater qu'antérieurement à l'époque où Le Fèvre exécuta ses œuvres, des fondeurs belges avaient déjà produit, comme ustensiles du mobilier ecclésiastique, un certain nombre de pièces d'un mérite fort remarquable et qui durent, sans aucun doute, exciter, au plus haut point, son émulation. Mais, Willaume reçut-il les premières notions de son industrie sur le lieu même où il créa ses ouvrages, ou bien les ap-

prit-il dans l'un des ateliers de Dinant qui lui étaient antérieurs? Ce sont là des questions qu'il nous est impossible de résoudre et sur lesquelles nous appelons les recherches de ceux que leur situation ou leurs études mettraient en position de pouvoir éclaircir. Toujours est-il que Le Fèvre devint, par son génie, l'un des plus habiles fondeurs de la Flandre, et que ses ouvrages, comparés à ceux de Dinant, ne leur cèdent que sous le seul rapport du caractère de l'art. A en juger par le nombre et par la valeur de celles qui ont traversé les âges, ses productions durent être estimées et leur mérite reconnu, constatation qui nous porterait à croire que son influence put être très-grande; et, ce qui tendrait à confirmer notre conjecture, c'est qu'il a été conservé, dans les églises de la Belgique, un certain nombre de pièces, plus ou moins capitales, dont la composition, les éléments ainsi que le caractère semblent se rattacher à celles des œuvres qui portent plus spécialement sa signature. Or, ce rapprochement et cette analogie font tout naturellement naître l'une ou l'autre des questions suivantes : cet artiste eut-il des enfants qui continuèrent son industrie, ou bien des ouvriers fondeurs, qui l'avaient aidé dans ses opérations, travaillèrent-ils, avant ou après sa mort, d'après ses idées et suivant ses principes?... problèmes divers que nous posons à nos lecteurs et que l'avenir ou des découvertes pourront, seuls, éclaircir.

Entrons maintenant dans quelques détails sur la nature et sur le genre des compositions enfantées par Le Fèvre. A l'exemple de ses prédécesseurs, qui l'avaient adopté pour l'établissement des différentes pièces du mobilier religieux ou civil, Willaume introduisit, dans ses œuvres, l'emploi d'éléments tirés de l'architecture. Ainsi, dans cette branche particulière de l'industrie, c'est encore l'art de bâtir qui exerce son influence et auquel on emprunte certaines parties plus ou moins considérables; mais, un tel fait s'explique : cet art renfermait alors de très-gracieux détails, qui s'agençaient avec bonheur aux divers meubles dont la nature devait compléter la décoration de l'édifice et venir surtout s'harmoniser avec lui. Sous l'action de cette influence, l'imagination de l'artiste trouvait des combinaisons plus ou moins heureuses, et, durant cette époque encore, la plupart des meubles, des ustensiles ou des menus objets, se couvrirent d'inspirations et de motifs puisés au grand art régulateur. Subissant, à son tour, une pression qui s'étendait à tant de choses, Willaume se servit également d'un mode de décor dont on faisait un si général usage; aussi, après avoir donné à chacune de ses œuvres la forme qu'exigeait sa destination, s'empressait-il d'y joindre, comme système particulier d'ornement, celui qu'avaient adopté ses contemporains, c'est-à-dire l'application de parties empruntées à l'art par excellence : motifs de tracé, flore monumentale, moulures diverses et jusqu'aux conceptions mêmes des plus petits détails, presque tout, enfin, fut puisé par lui aux sources de l'architecture. Telle est, selon nous, la caractéristique des œuvres conçues et exécutées par Le Fèvre, et celle, en particulier, du font de Hal dont nous devons présenter maintenant une minutieuse analyse.

Sur une espèce de soubassement, formé de deux marches, s'élèvent huit figures de lions, servant de support à la partie inférieure d'un pédicule, que l'artiste a composé d'une suite de membres et de moulures architectoniques. Au-dessus, paraît une composition décorative, la seule qui ait été introduite dans cette région, et, parmi les éléments qui en constituent l'ensemble, se trouvent quatre niches dans lesquelles sont disposées un égal nombre de statuettes représentant les Pères de l'Église latine ou ceux de l'Église grecque; puis, vient une cuve, qui surmonte le tout et concourt à établir ce qu'on nomme un font pédiculé. A cette seule par-

tie ne se bornait pas le monument : des prescriptions conciliaires avaient ordonné la fermeture du réservoir, et cet ordre fournit l'occasion de créer une œuvre nouvelle; car, l'Église ainsi que les artistes voulurent le faire tourner au profit de l'art en faisant de ce couvercle une composition d'une certaine valeur. Toutefois, il faut noter que cette partie reçut, suivant les circonstances, des proportions plus ou moins considérables, et nous ajouterons même qu'elle acquit parfois un développement tel qu'il atteignait une très-grande hauteur. Mais, revenons au couvercle de Hal dont l'importance et la richesse réclament, de notre part, un sérieux examen. Quelques larges moulures, disposées à la base, remplissent ici un double but : celui de clore hermétiquement (1) la cuve et de servir aussi de socle à la composition générale. En ce qui concerne plus spécialement cette dernière, Le Fèvre jugea convenable de l'établir sur trois zones : A la division inférieure, il plaça les figures des douze Apôtres; dans celle du milieu, il répartit trois groupes : ceux de saint Martin, de saint Georges et de saint Hubert; plus, une figurine de femme agenouillée, que sa position et son costume indiqueraient comme celle de la donatrice; et enfin, sur la région culminante, il posa le sujet qui devait convenir le mieux à l'ornement des fonts : le baptême de Jésus par saint Jean dans les eaux du Jourdain. — Appellerons-nous maintenant la pensée du lecteur sur l'intention, plus ou moins vraisemblable, de l'artiste dans le choix de tous ces sujets qui résument tant de traits de l'histoire du christianisme et dont plusieurs s'allient si bien, par leur nature, au décor de cette classe de monuments? Selon nous, le baptême du Christ pourrait signifier la régénération du monde; les Apôtres, représenter la propagation du catholicisme; les Pères de l'Église, son développement après la mort du maître et de ses collaborateurs; enfin, les figures de saint Martin, de saint Georges et de saint Hubert, des illustrations chrétiennes et locales que l'histoire et la légende ont traduites sous les couleurs les plus saisissantes; il n'est même jusqu'à cette figure de femme en prières dont la présence ne viendrait, peut-être, concourir à l'ensemble et exprimer, par sa ferveur, la piété du commun des fidèles. Avec les idées qui avaient cours au moyen âge et qui se trouvaient plus ou moins fortement empreintes dans l'âme des artistes et dans celle de Le Fèvre, on ne saurait méconnaître que chaque composition n'ait eu, plus ou moins, son programme et sa signification; car, personne n'ignore quelle était, à cette époque, l'action et la puissance du symbolisme : on l'introduisait partout. Or, en s'appuyant sur cette notion, rien n'empêcherait d'admettre que, lorsqu'il combina cette œuvre, Willaume n'ait réellement eu l'intention de formuler un de ces programmes symboliques où respire, sous les formes de l'art, la pieuse pensée de l'artiste, pensée toute parfumée de mysticisme, mais dans laquelle éclate, avant tout, la manifestation des croyances catholiques!... Nous n'en dirons pas davantage.

En présence d'une telle œuvre, on comprend que l'esprit doive éprouver le désir d'en connaître l'auteur; mais, combien de monuments gardent, hélas! un froid silence qui provoque autant d'énigmes dont le secret excite en raison même de leur valeur. Par une circonstance heureuse, il n'en est point ainsi du font de Hal; car, l'artiste, qui appréciait cette pièce, a pris le soin de nous la faire connaître et l'a consacrée en y inscrivant trois choses qui nous paraissent fort importantes : son nom, la date ainsi que le lieu de son exécution. De tels documents nous semblent un fait trop capital pour qu'on puisse négliger de les recueillir; aussi, nous

(1) Une petite figure, gravée en haut de notre planche, fait connaître le système de fermeture, qui n'est autre qu'une sorte d'encastrement.

faisons-nous un devoir de les communiquer. — Une inscription, placée sur la moulure supérieure de la base du pédicule, indique que cette œuvre appartient au milieu du XVe siècle; on y lit :

Ces fonts fist Willaume Le Fevre fondeur a Tournay, l'an Mil CCCC.xlvj.

Malgré le laconisme de ces quelques mots, on ne saurait méconnaître tout ce que leur interprétation fournit de renseignements divers, et combien leur contenu devient, pour l'archéologue, une bonne fortune qui équivaut presque à l'importance d'une longue histoire écrite.

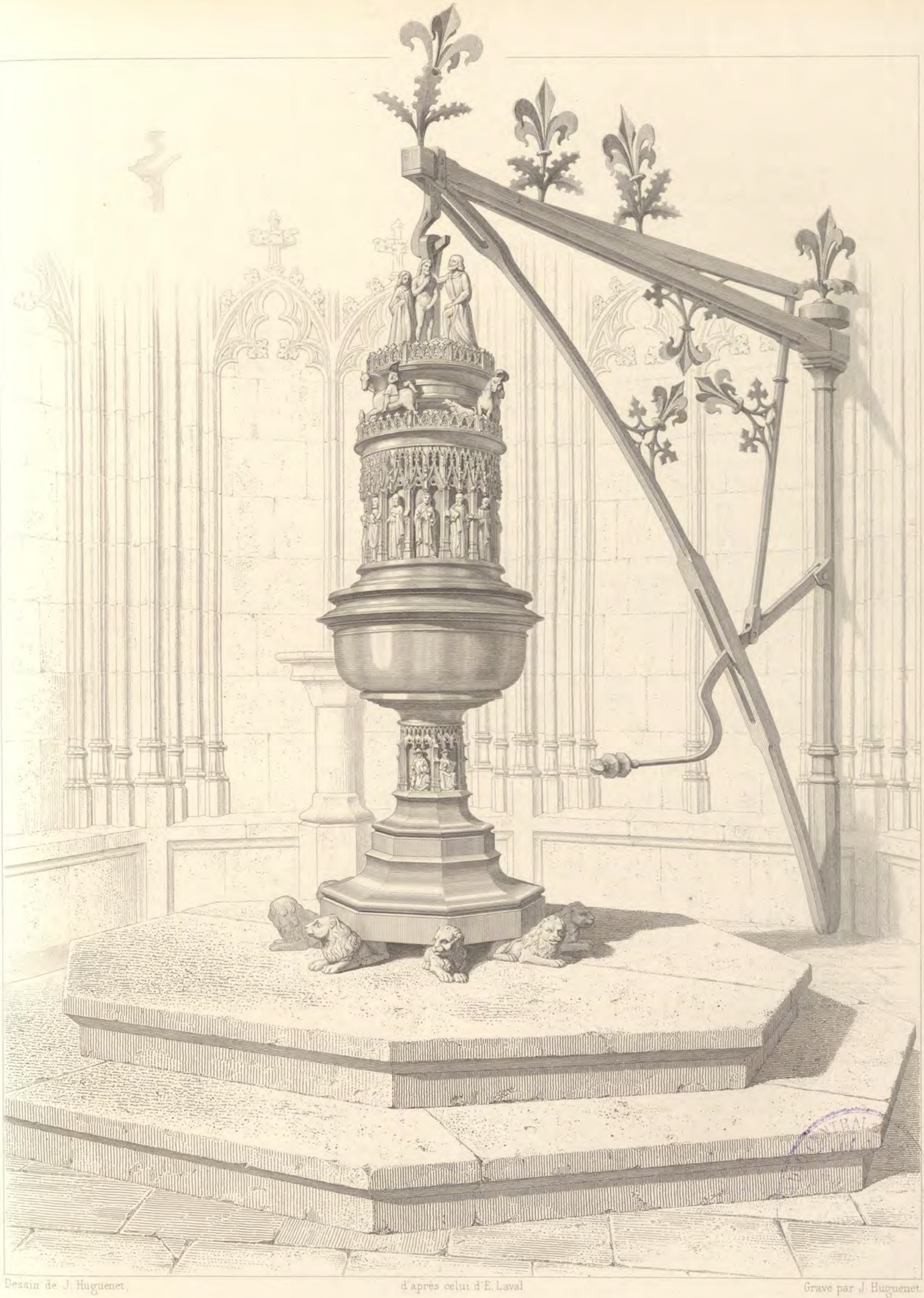
Maintenant que nous avons étudié ce font, il faut revenir, pour l'examiner plus spécialement au point de vue de l'art, sur l'une de ses deux parties principales, sur le couvercle. Cette pièce, que tout porte à regarder comme la plus capitale de l'ensemble, est encore, suivant nous, celle qui le caractérise le mieux; aussi, doit-on s'y arrêter; car, il est des observations à faire, et celles-ci nous fourniront de précieux renseignements sur les idées qui avaient cours, en Flandre, vers le milieu du XVe siècle. L'une des plus importantes qu'on puisse y signaler, consiste dans l'emploi des petits détails et dans la surcharge des ornements qui distinguent les travaux de cette époque, détails et ornements dont les sculpteurs et les peintres firent alors un très-grand usage dans leurs œuvres et qui étaient surtout dans les habitudes des artistes de l'école allemande et flamande; l'on ne doit donc point être surpris de retrouver, dans les peintures des Van Eyck et de Hemling, ces contemporains de Le Fèvre, des traits de ressemblance et une analogie de moyens qui accusent, à la fois, et l'unité de l'art et la communauté de vues dont étaient animés ces divers maîtres. Du reste, l'ornementation de ce couvercle vient corroborer, jusqu'à un certain point, ce que nous disions précédemment à propos de l'exubérance décorative. On sent que l'auteur a voulu faire une pièce capitale; mais, il faut le dire, l'abondance et la multiplicité des éléments n'ont produit qu'une composition de décorateur ami de la surcharge, et qui croit ne pouvoir constituer une œuvre remarquable et susceptible d'exciter l'intérêt que par l'abus même de tous ces ornements. D'autres couvercles, que nous ferons connaître, montreront, par leur sobriété, beaucoup plus de goût et de logique, et leur comparaison indiquera ce que peut l'intelligence lorsqu'elle est guidée par les lois rigoureuses de la saine raison. L'agencement et la superposition de tant de choses ont donc fait du couvercle de Hal une production agréable, mais la silhouette trahit, dans son profil, un certain air de lourdeur qui manque d'élégance. Ainsi, bien que son ensemble produise sur le spectateur une impression qui captive, l'examen y découvre maintes défectuosités qui détruisent un peu le charme de sa vue.

L'emploi de ce luxe par les artistes du XVe siècle et par ceux de la Flandre, amène l'action de nos recherches sur un chapitre qui découle de ce que nous venons de constater : il s'agit de la composition du monument; car, celle-ci nous paraît empreinte d'un cachet local, et son analyse devient comme une sorte de révélation dévoilant, à nos yeux, des rapprochements plus ou moins significatifs. Considéré à ce point de vue, l'ensemble de ces fonts offre, mais sur une grande échelle, certaine ressemblance avec quelques pièces d'orfévrerie flamande de cette époque, et leur similitude accuse, selon nous, une corrélation telle, qu'on le croirait presque copié sur la base, la poignée, la coupe et même le couvercle de tel calice, vase ou reliquaire du XVe siècle; œuvres délicates de patients et laborieux artistes qui ne

reculaient devant aucun des détails d'une minutieuse ornementation, et que le peintre s'efforçait de reproduire avec exactitude parmi les nombreux objets qu'il faisait si complaisamment entrer dans ses travaux. Sous ce rapport, la composition de cet édicule pourrait être regardée comme celle d'une pièce d'orfévrerie monumentale, puisque son ensemble ainsi que les éléments se retrouvent, à très-peu près, dans les œuvres de cette industrie au XVE siècle; or, leur présence simultanée dans des travaux de destination diverse, jette ici une lumière qui fournit non-seulement d'intéressantes notions sur cette époque de l'histoire de l'art, mais aussi des documents précieux sur l'action même de son unité dans presque toutes les branches. En examinant donc la composition de Le Fèvre, on croirait voir, mais dans de grandes proportions, l'une de ces gracieuses œuvres telles que savaient les produire les orfévres des beaux siècles du moyen âge dont, il faut l'avouer, leurs successeurs du XVE n'étaient déjà plus que de faibles descendants!...

Comme la fonte joue, dans cette pièce, un assez grand rôle, nous croyons devoir ajouter quelques mots sur ce sujet. De toutes les considérations qui précèdent, il ressort, selon nous, un fait capital et qui peint bien l'influence sous laquelle se trouvaient alors les artistes par suite des transformations de l'art : j'entends parler ici de la constitution des ornements introduits par Le Fèvre; car, cet édicule est probablement l'un des plus minutieux travaux qui nous restent comme modelage de figures et de détails en fonte monumentale du XVE siècle, et son exécution ou sa coulée, qui résulte d'un modèle, préalablement établi en terre ou en une autre substance, accuse le talent d'un maître habitué à rendre avec bonheur deux choses assez distinctes, mais qui étaient, souvent alors, pratiquées par le même homme : les sujets de la plastique et les motifs d'architecture. De telles constatations nous paraissent de nature à porter haut l'opinion qu'on doit avoir de Le Fèvre, dont l'incontestable habileté se manifeste ici dans son double rôle de praticien et de fondeur, à moins que son action, ce qui paraît peu vraisemblable, se soit seulement bornée à la fonte des compositions que produisaient d'autres artistes. Mais, l'on ne saurait, en ce cas, admettre la présence d'un seul nom dans les inscriptions qui consacrent ses œuvres; aussi, ce fait semble-t-il rejeter notre hypothèse, et nous autoriser à voir en lui et l'auteur du modèle et le fondeur de toutes les pièces qu'il nous a laissées en ce genre. — Nous ne nous étendrons pas davantage sur le talent de ce maître; l'analyse d'autres monuments qui, dans l'ordre méthodique, doivent précéder celui-ci, nous fournira les moyens d'entrer dans de plus grands détails sur le caractère de ses œuvres, de même que sur l'influence qu'il exerça dans la pratique de la fonte.

Avant de clore ce qui a trait à la partie artistique de cet édicule, nous devons appeler l'attention du lecteur sur le sort qui est malheureusement réservé à certains ouvrages d'art, et dont le principe, fondé sur la bonne intention d'un entretien mal entendu, les altère tellement, par la répétition, que les conséquences de ces trop affectueux soins les rendront bientôt méconnaissables. Je parle ici de cet excès de propreté qui, dans la plupart des églises de la Belgique, fait qu'avec la volonté d'entretenir les choses, on les détruit chaque jour davantage. Et, pour appliquer à quelque objet l'acte que nous déplorons, je dirai que, par suite du frottement qu'ont subi depuis tant d'années presque toutes les parties du font de Hal, il est maintenant fort difficile d'apprécier son état primitif. Sous l'action de ce nettoyage, les figures ont perdu leur caractère, et les ornements leur vivacité : ainsi,



Dessin de J. Huguenet, d'après celui d'E. Laval — Gravé par J. Huguenet.

FONTS-BAPTISMAUX, DANS L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A HAL

Belgique

les finesses ont disparu dans les compositions plastiques, de même qu'on chercherait en vain la précision exacte dans les moulures et les motifs architecturaux. Voilà où conduit un zèle poussé trop loin, c'est-à-dire à la dénaturation et à l'anéantissement des œuvres de l'art! Puisse notre faible voix avoir quelque retentissement ou quelque influence près des membres du corps ecclésiastique, et puisse surtout notre humble remarque arrêter, s'il se peut, les suites d'une action qui priverait, à l'avenir, la science de toute étude investigatrice. — Le reproche que nous venons d'exprimer au sujet de la dénaturation des œuvres par suite d'un entretien mal entendu, il nous faut également l'appliquer à propos de l'abandon dans lequel périssent, ailleurs, certains monuments. L'on a peine à comprendre que le clergé, bien innocemment sans doute, n'apprécie pas l'importance des objets dont on lui a confié la garde; et, pour ma part, j'ai dû, bien souvent, plaider la cause de magnifiques pièces qui s'anéantissaient, minées par l'humidité, envahies par la poussière ou rongées par l'oxydation, dans des cryptes ou des réserves, et qu'on avait jetées là comme des objets indignes de figurer dans la maison du Seigneur, eux qui en furent naguère les plus beaux ornements!... Il est donc dans la destinée de certains ustensiles du culte de ne pouvoir échapper à la destruction, et, soit un zèle poussé trop loin, soit un abandon déplorable, tout semble concourir à leur perte. Cependant, à côté de ce triste tableau, dont les suites sont si fatales, nous devons, pour être juste, opposer maintenant l'action bienfaisante et salutaire des idées nouvelles. Un assez grand nombre de membres parmi ceux du clergé se sont, tout récemment, faits les protecteurs des œuvres anciennes ou modernes, qui décorent les temples, et, depuis quelques années, l'on a pris des mesures sages qui rassurent pour l'avenir. Mais, il reste beaucoup à faire; car, les bonnes intentions n'ont pas encore trouvé de l'écho partout, et, pendant ce temps, combien de monuments périssent ou disparaissent! C'est ainsi, qu'en 1844 ou 1845, nous avons vu la potence des fonts de Louvain entièrement couverte de rouille, par suite de l'abandon où on l'avait laissée; une autre fois, dans une petite ville, nous fûmes assez heureux pour pouvoir arrêter l'effet d'une décision, prise par la fabrique, qui avait condamné à la fonte une magnifique couronne de lumière, en fer peint et doré, etc., etc.; mais, nous n'avons pas l'intention d'établir ici une liste de toutes les faibles œuvres qu'il nous a été fortuitement donné de protéger; aujourd'hui, ces monuments sont, je pense, à l'abri du malheur, et leurs gardiens, mieux renseignés, et sur leur destination et sur leur mérite, veillent, avec intérêt et bienveillance, à leur entretien et à leur conservation. — Puisque nous en sommes au triste chapitre des injures que subissent les travaux d'art consacrés à l'ornement des églises ou aux cérémonies du culte, ce serait peut-être le lieu de signaler une troisième espèce, non pas de dégradation, mais bien de perte à laquelle sont exposés certains lieux depuis l'espèce de razzia qu'ont entreprise les marchands d'antiquités et les collecteurs; éventualité bien plus déplorable que les deux précédentes, puisque les œuvres disparaissent, le plus souvent, sans qu'on puisse connaître l'endroit où elles sont passées! Sans aucun doute, la recherche, le classement et la conservation des monuments de l'art sont des choses dignes d'éloges; car, grâce au zèle et à la persévérance d'infatigables collecteurs, bien des ouvrages ont été préservés d'une destruction complète; aussi, avons-nous, des premiers, senti l'utilité, la nécessité même des collections. Mais, comme à côté des meilleures choses, il y a toujours les abus et l'action contraire, un des premiers aussi nous nous sommes élevés contre les actes de ces spoliateurs, qui enlèvent de certains lieux des pièces dont l'in-

térêt augmente en raison même de l'endroit où elles se trouvent et de la destination qu'elles y remplissent. On comprend que ce que nous disons s'applique surtout aux objets du culte. Mais, ce qu'il y a de plus malheureux dans ces faits, c'est que l'Église se dépouille de pièces qu'elle remplace presque toujours assez mal, et qu'il en résulte, pour la science, des pertes souvent irréparables; ajoutez que leur transfert, dans les galeries ou les musées, enlève au meuble ou à l'objet ecclésiastique une grande partie du prestige qu'il empruntait à la maison du Seigneur où il était connu, et que cette mutation, que la plupart ignorent, prive sans conteste le savant et l'artiste de moyens d'étude dont ils eussent joui si les monuments fussent restés dans leur lieu primitif. Ce n'est pas sans éprouver un sentiment pénible qu'on pense aux ravages qu'ont exercés les marchands et les collecteurs sur le mobilier d'églises gérées par de pauvres prêtres fort peu instruits sur la valeur des richesses qu'ils possédaient! Il serait complétement impossible de préciser le nombre des chefs-d'œuvre en sculpture, fonte, ciselure, orfévrerie, etc., auxquels on doit joindre les peintures, les vitraux et les tissus, qui, détournés avec adresse, se sont vus transportés dans des châteaux inaccessibles ou dans des collections privées ou publiques. Le cœur de l'artiste, de l'historien et de l'antiquaire saigne à la seule pensée du préjudice grave que causent parfois ces détournements! Ici, peut-être, l'on devrait décrire la position assez embarrassante de ce digne prêtre dont l'église, manquant de ressources et s'écroulant en maint endroit, réclame, sans délai, de nombreuses et d'urgentes réparations. Le voyez-vous, hésitant à se séparer d'un reliquaire ou d'une châsse, offrandes précieuses de quelques fervents donataires; dans son cœur, il y a, certes, combat et lutte; mais, le besoin commande : les convenances du culte jointes à la nécessité de conserver à ses ouailles le lieu de la prière sont parfois d'impérieuses considérations qui font taire le désir de garder des présents dont il ne connaît ni l'importance ni le prix. Alors, l'indispensable argent tente la piété du pasteur; sa possession transforme en actes ses projets d'embellissement ou de restauration, et, trop fréquemment, hélas, la nécessité de ce vil métal triomphe de ses hésitations et de ses scrupules. Quel long chapitre et quelles non moins longues considérations n'écrirait-on pas si l'on devait passer en revue l'innombrable quantité d'objets en tout genre qui, depuis trente ou quarante ans, sont ainsi passés de la propriété religieuse en la main des laïques; aussi, à quelles erreurs ces mutations ne conduiront-elles pas dans l'avenir; car, la plupart ne portent point d'inscription, et chaque pays voudra, un jour, s'en attribuer l'honneur. Or, combien, malgré la pénétration, la sagacité ou les connaissances des antiquaires, seront alors méconnus et faussement attribués!... Nous ne faisons qu'indiquer un point dont on entrevoit, dès à présent, l'obscurité profonde. — Mais le temps des spoliations est à la veille de cesser, et des jours, moins néfastes pour les restes de la splendeur ecclésiastique, vont bientôt apparaître. Deux grands faits, issus l'un de l'autre, auront eu le pouvoir d'arrêter, en certains lieux, un état de choses qui ne tendait à rien moins qu'à jeter une perturbation fâcheuse. L'un de ces faits consiste dans la manifestation des études archéologiques, qui fit comprendre la valeur des œuvres, et l'autre prend sa source dans cette mesure qu'adopta l'autorité française et quelques gouvernements à son exemple, de faire le recensement de tous les ouvrages d'art. Grâce à cette étude et à cette sage prévoyance, l'une qui éclaire et l'autre qui enregistre, rien d'important ne sera plus aliéné ou détruit, et l'action salutaire d'une humble science, que quelques-uns nient peut-être, aura plus fait, sur ce point, que la meilleure protection renforcée de peines qu'on sait toujours éviter.

Mais, pour mettre un terme à ce vaste système de spoliation, est-il temps encore; car, depuis bien longtemps déjà, la France, l'Italie, l'Allemagne et les autres régions de la chrétienté ont vu leurs édifices dépouillés par les collecteurs et les marchands, qui leur ont enlevé bon nombre de leurs plus belles œuvres, et telles églises de ces divers pays sont maintenant fort pauvres; aussi, lorsque l'annaliste voudra, pour reconstituer leur histoire, se faire une idée de leur splendeur première, ce n'est malheureusement point à l'état présent du temple qu'il en devra appeler, mais bien à la richesse elle-même des musées nationaux ou des collections particulières. Étrange destinée que celle de toutes ces œuvres, grandes ou petites, que leur emploi avait sanctifiées, et que l'ignorance des uns, jointe à la cupidité ou aux désirs des autres, ont transplantées, un jour, dans d'autres lieux et pour un autre usage que ceux pour lesquels on les avait créées!...

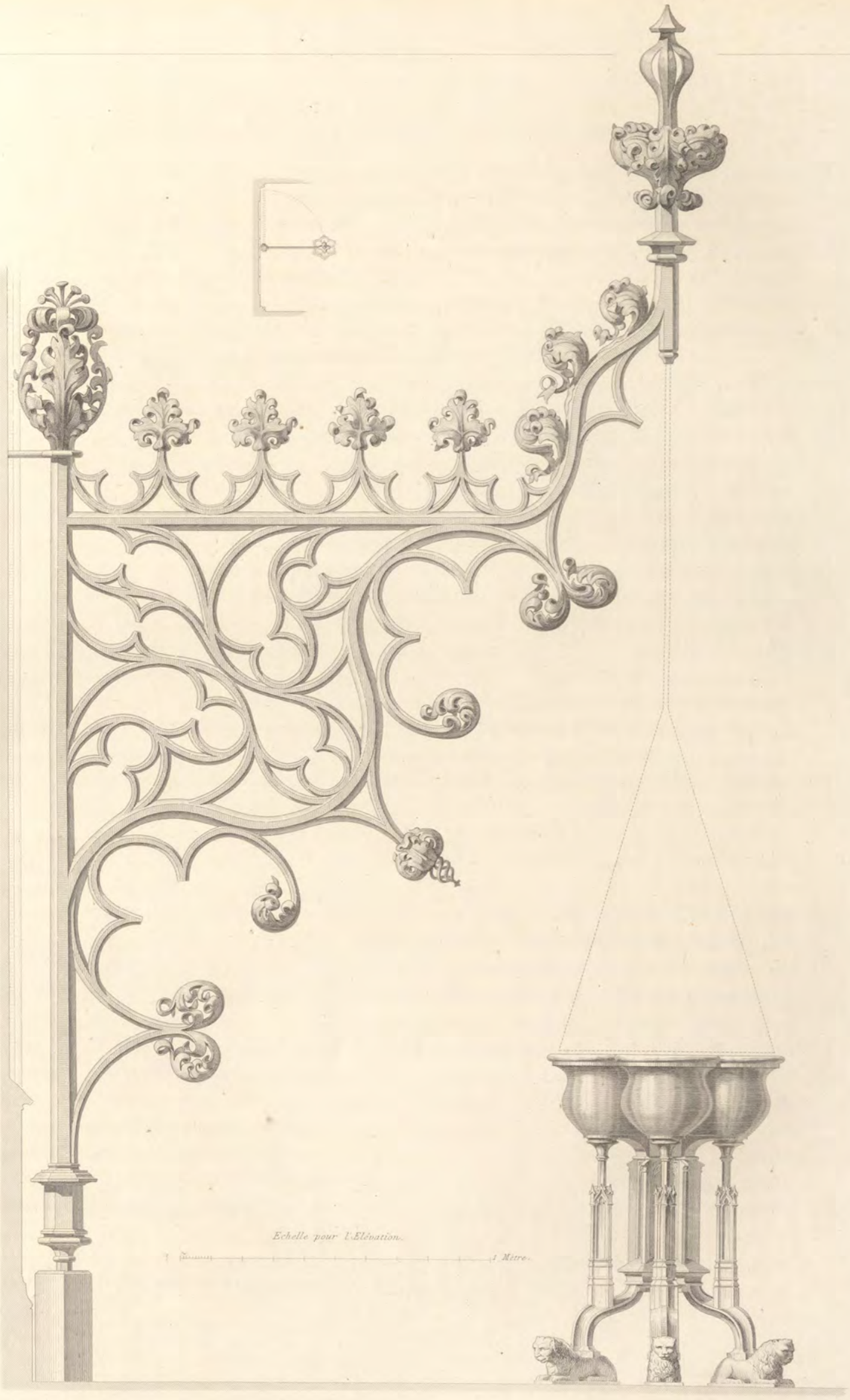
BIBLIOTECA DEL C.C A.M.

Après avoir offert une description détaillée de ce produit de la fonte, considéré sous les différents rapports de la composition, du caractère et de la pratique, nous devons passer à l'examen du mécanisme qui fut appliqué au déplacement de son haut et lourd couvercle, et celui-ci nous conduira, par une conséquence toute naturelle, à parler de ce qui s'y rapporte, c'est-à-dire, de sa disposition, de son décor et de son art.

Un énorme crochet, établi à l'extrémité de l'un des bras du levier et dont la force avait été sans doute calculée au poids du couvercle, passe dans une espèce de gond, encastré au centre du groupe culminant, afin de rattacher les deux parties de ce magnifique ensemble : c'était, comme on le voit, l'agent particulier de leur jonction et celui encore qui permettait à la potence de remplir son utile office.

La constitution fondamentale de cette armature, où se combinent quelques pièces articulées et mobiles, repose, comme celle de Cologne et comme presque toutes les autres que nous ferons connaître, sur l'agencement de trois fortes barres en fer disposées en triangle, mais auquel chaque artiste apportait, suivant la somme plus ou moins grande de son talent et de son génie, une ou plusieurs modifications; et ceci nous porte à conclure que, bien que le principe fût à peu près général dans les monuments de cette espèce, l'application du mécanisme variait probablement selon les idées des constructeurs. — Voyons en quoi consistait ce mécanisme; puis, nous dirons quelques mots de son décor et du caractère de l'art. Quoique cette composition soit assez importante pour l'époque, on ne doit pas s'attendre à ce que nous entrions dans une analyse minutieuse des différentes pièces qui constituent son ensemble; la vue de notre planche, que le talent du graveur a rendue si intelligible, suffira, ce nous semble, pour expliquer techniquement des combinaisons qui s'écartent un peu de notre étude, et qui rentrent plus généralement dans le domaine de la mécanique appliquée. Mais, ce que nous devons faire et ce que nous ne saurions omettre, c'est de signaler les différences qui existent entre les divers systèmes établis, et de chercher, autant que possible, à nous rendre compte des motifs qui en ont pu provoquer l'établissement. — Comme procédé ou moyen mécanique, le mode adopté à Hal est incontestablement plus compliqué que celui de Louvain; il indique l'action d'un ferronnier plus habile et plus instruit des règles de cette science et de ses combinaisons; aussi le résultat en est-il supérieur et plus savant. Le premier système nous avait fait voir l'application du pivot, et, par conséquent, l'emploi d'une action unique ou le plus simple des moyens qu'on puisse choisir pour déplacer le couvercle; dans le second mode, il faut voir l'accomplissement d'un pas fait en avant, c'est-à-dire constater un

progrès, puisqu'on y découvre la combinaison de deux actions diverses. L'auteur ne se contente plus du seul mouvement de pivotage; il veut produire d'autres effets; mais, ces exigences tenaient, peut-être, à des causes qui n'existaient pas au font de Louvain : par exemple, au genre de fermeture de la cuve? En effet, tout porte à le croire; on voulut la clore d'une manière hermétique, et l'on y appliqua l'encastrement. Or, cette disposition, qui exigeait à la fois et le soulèvement et le déplacement du couvercle, dut susciter la recherche d'expédients nouveaux; car, le seul pivotage n'aurait pu suffire, et l'on fut ainsi forcé de demander un autre moyen à la science. Ce moyen, on le découvrit dans la combinaison plus ou moins bien calculée du pivot et du levier. Que cette combinaison ait été trouvée instantanément, ou qu'elle soit le produit de longues recherches, il n'importe; mais, ce qu'il faut, avant tout, constater, c'est la différence, c'est la supériorité scientifique de ce système sur le précédent, supériorité incontestable et que la comparaison rendra beaucoup plus sensible. — Le principe sur lequel repose cette combinaison consiste, avons-nous dit, dans l'emploi du pivot et du levier. Dans le précédent système, l'action était simple; ici, elle augmente et devient multiple; car, pour remplir les conditions voulues, il faut exécuter, presque simultanément, deux actions diverses : exercer, d'abord, une pression de haut en bas sur une tige mobile qui, basculant l'un des bras du levier, élevait le couvercle, et imprimer, ensuite, un mouvement d'arrière en avant afin de découvrir la cuve. Bien qu'assez simple en elle-même, cette combinaison exigeait, de la part de son auteur, une certaine somme de notions mécaniques; aussi, ce résultat nous autorise-t-il à croire que ce praticien était, pour son temps, un homme supérieur. Or, cette constatation ramène ici la redite d'une remarque que nous avons déjà faite : l'inscription, citée plus haut, dit bien, par la présence du mot *fondeur*, que le travail de la fonte est l'œuvre de Le Fèvre, mais elle se tait sur l'exécution de la potence et sur la combinaison de son mécanisme; et, dans ce cas, peut-on les attribuer au même artiste? Nous n'oserions l'inférer; car, l'espèce de vraisemblance, qui semble permettre de regarder Josse Metsys comme l'auteur de celle de Louvain, nous ferait plutôt supposer le contraire. En faut-il conclure qu'il y avait alors à Tournai, comme il y eut plus tard à Louvain, des ferronniers qui s'occupaient spécialement, mais de concert avec le fondeur, du programme et de la fabrication de ces potences? On ne l'oserait. Mais, ce qu'en tous cas, l'on peut catégoriquement affirmer, c'est que le mérite du travail nous donne une haute idée des forgerons flamands à cette époque; puisque, comme composition, comme système de mécanisme et comme décoration, cette armature est certainement un morceau hors ligne et qui nous fait regretter la perte de celles qui ont été détruites. Des considérations toutes naturelles découlent donc de cette analyse, et celles-ci ne tendent à rien moins qu'à appeler très-sérieusement notre attention sur les travaux de la ferronnerie dont l'œuvre de Hal peut faire comprendre ce qu'ils devaient être alors; du reste, ce fait n'a rien qui doive surprendre, et déjà nous avons eu l'occasion de signaler le talent des ferronniers du XVe siècle dans la pratique de leur art, c'est-à-dire leur habileté à savoir tirer d'une matière assez rebelle les éléments d'une plus ou moins brillante ornementation. Personne n'ignore que depuis la fin du XIIe siècle ou le commencement du XIIIe, l'industrie du fer se développa comme tous les autres arts, et que, depuis cette époque, le praticien sut produire des œuvres fort remarquables; mais, ces progrès, fruit de l'expérience, du goût et de l'amélioration des procédés, résultèrent, surtout, des efforts que tentèrent les forgerons en général, parmi lesquels ceux de l'école tournaisienne ne furent certes ni les moins habiles ni les moins célèbres; et si l'art perdit, au XVe siècle, cette vigueur



Dessin d'E. Laval.

Gravé par J. Huguenet.

FONTS BAPTISMAUX, DANS L'ÉGLISE DE S.t PIERRE, A LOUVAIN,

Belgique.

de caractère qu'il avait antérieurement, il gagna, sous le rapport de la délicatesse, ce qui manquait à ses puissants prédécesseurs. A ce point de vue donc, la potence de Hal prouve, par sa valeur, qu'à l'époque où on l'exécuta, la Flandre possédait encore quelques successeurs de ces savants ferronniers dont les splendides ouvrages rehaussaient tant la pompe et le luxe de la décoration ecclésiastique. Du reste, l'étude que nous avons entreprise, et qui consiste à examiner toutes les familles ou espèces d'édicules appartenant à cette branche d'industrie, montrera qu'il y eut alors, non-seulement sur ce point de l'Europe, mais dans presque toutes les régions de la chrétienté, des ouvriers adroits et des compositeurs fort habiles.

Pour ne point étendre un sujet dont l'analyse est déjà un peu longue, nous passerons légèrement sur la composition artistique de cette potence; composition dont on peut d'ailleurs se rendre compte par la vue de notre gravure. Suivant le cours des idées généralement admises, on y retrouve la présence d'éléments d'architecture, combinés à quelques détails pris au règne végétal (1), et cette combinaison a produit un ensemble sur le mérite duquel nous nous sommes exprimés. Toutefois, il est, au sujet de sa décoration, une remarque que nous ne saurions passer sous silence : c'est qu'en nous basant sur des analogues, tout ou parties de cette armature pourraient très bien avoir été peintes et dorées : ainsi, rien n'empêcherait d'admettre qu'on ait appliqué aux feuilles la couleur verte, le blanc aux fleurs de lys, et, aux tiges ou autres barres, le bleu et le rouge avec des rehauts en or; c'est, du moins, ce qu'on peut inférer d'autres pièces que nous publierons.

Quoique cette description puisse, à la rigueur, être considérée comme complète, il nous reste encore à signaler un objet; peu important par lui-même, il joue cependant un rôle assez considérable pour n'être point omis : nous voulons parler de la destination d'une petite tige en fer. A une certaine hauteur du mur où se trouve le pédicule destiné à supporter le couvercle pendant les cérémonies baptismales, on a, par prévoyance, disposé un appareil en saillie dont l'établissement semble avoir eu deux intentions déterminées : celle de faire poser exactement ce couvercle sur son support et de l'empêcher d'aller battre, par l'incurie des desservants, contre la paroi, ce qui eût causé deux fâcheuses avaries : des dégradations à cette belle pièce et le bris de la partie apparente du mur.

FONT BAPTISMAL, DANS L'ÉGLISE DE SAINTE-COLOMBE, A COLOGNE. — L'examen de ce troisième monument nous transporte tout à coup sur un autre terrain et à une autre époque de l'histoire de l'art : nous voici, par le fait, sur le sol de l'Allemagne et en présence d'une œuvre conservée dans l'une des églises de Cologne. — Quoique la distance entre Hal et Louvain et la métropole des villes rhénanes puisse paraître considérable, cet espace diminue beaucoup lorsqu'on se rappelle que la Belgique et l'Allemagne se touchent et que ces deux pays ont été, à une certaine date, dans des rapports assez fréquents. Or, l'existence de cette grande quantité de travaux en fonte et en ferronnerie, qui y ont été conservés, suscite à la pensée une série de conjectures, d'hypothèses et de rapprochements, que nous ne faisons qu'indiquer ici, nous proposant de les développer, non avec la certitude de les résoudre, dans un autre endroit de cet ouvrage; mais, il nous suffit de constater ce fait dans une circonstance qui s'offre incidemment à nous. L'usage des potences mobiles, destinées à mouvoir le couvercle des

(1) L'introduction de ces végétaux, placés sur la barre horizontale, a probablement donné naissance à l'espèce de crête qu'on remarque à Louvain, où se voit le même parti pris de décoration.

fonts en métal, dut, selon toute vraisemblance, avoir été adopté aussi par les Allemands dont les œuvres d'art présentent une certaine analogie avec ceux de la Belgique; on comprend, toutefois, que je ne pose pas la question de priorité. Dire si ces potences ont été d'abord établies en Allemagne ou en Flandre, ce point semble ne pouvoir guère être déterminé en ce moment; mais, ce qu'il est permis d'affirmer, c'est leur simultanéité d'emploi dans les deux pays. En l'état présent des connaissances archéologiques, l'on n'a encore signalé en Allemagne, bien qu'il puisse s'en trouver, aucun exemple dont la date remonte à l'époque de celles de Hal et de Louvain, et les seules armatures qu'on connaisse et qu'on voit particulièrement dans la région du Rhin et surtout à Cologne, où elles sont concentrées, porteraient à croire qu'elles ont été faites aux XVIe et XVIIe siècles, c'est-à-dire à une date évidemment bien postérieure à celles de la Belgique. Du reste, l'espèce d'ignorance dans laquelle nous nous trouvons à l'égard du mobilier des églises de ce pays, et, disons-le franchement, à l'égard de celui des temples de la chrétienté, nous défend de nous prononcer sur cette question; aussi, croyons-nous qu'en l'expectative de découvertes, il vaut mieux attendre et surseoir à toute hypothèse que la moindre bonne fortune viendrait renverser ou détruire. Nous bornant donc, pour l'étude provisoire des potences de l'Allemagne, à l'exemple qui nous paraît offrir le plus de caractère, nous nous contenterons d'examiner celle de Sainte-Colombe, dont le système particulier de mouvement donnera une idée des connaissances mécaniques en ce pays vers la fin du XVIe siècle.

Nous avons vu que le développement des couvercles de Hal et de Louvain avait forcé les constructeurs à composer de hautes machines destinées à les déplacer; c'était une conséquence du point de départ. Mais, tous les couvercles métalliques n'eurent point cette élévation, et, pour ceux qui étaient moins hauts et moins lourds, l'appareil ne dut pas être aussi considérable; c'est, ce qui arriva au font de Sainte-Colombe; car, cette condition nouvelle provoqua sans doute quelques modifications qui nécessitèrent des changements et dans le mécanisme et dans le mode de sa manœuvre. En effet, par suite de cette disposition, le déplacement du couvercle, qui restait comme à Louvain suspendu dans le vide, reposait encore sur l'effet du pivotage, mais le principe de son soulèvement prenait son origine dans une combinaison un peu plus compliquée; combinaison qu'on aurait pu rendre beaucoup plus simple, à notre avis, et qui tenait probablement aux connaissances peu avancées en mécanique à cette époque. La complication de ce mécanisme exige que nous entrions dans quelques détails. Une assez forte tige en fer reçoit, dans une mortaise établie à sa partie supérieure, une espèce de levier coudé dont l'un des bras porte le pivot de la potence, tandis que l'autre est retenu, suivant M. Hoffmann, par la pression d'une vis à écrou. Lorsqu'on veut, dit cet architecte, découvrir la cuve, on fait jouer, avec une clef (1), le pas de la vis destinée à mouvoir l'un des bras du levier; par cette action, celui-ci s'incline en imprimant un mouvement de bascule qui soulève l'autre bras, et la main du clerc saisissant aussitôt la partie supérieure de l'armature, qui est à sa portée, déplace avec facilité le couvercle. Tel est, nous a-t-on dit, ce mécanisme. Mais, il faut le reconnaître, la plus simple réflexion démontre tout ce qu'une de ses parties accuse de défectueux, et combien le ferronnier, qui la composa, était peu instruit en matière de combinaisons mécaniques; car, celles-ci n'ont d'autre but que de simplifier les choses ou d'éviter les pertes de temps; aussi, cette com-

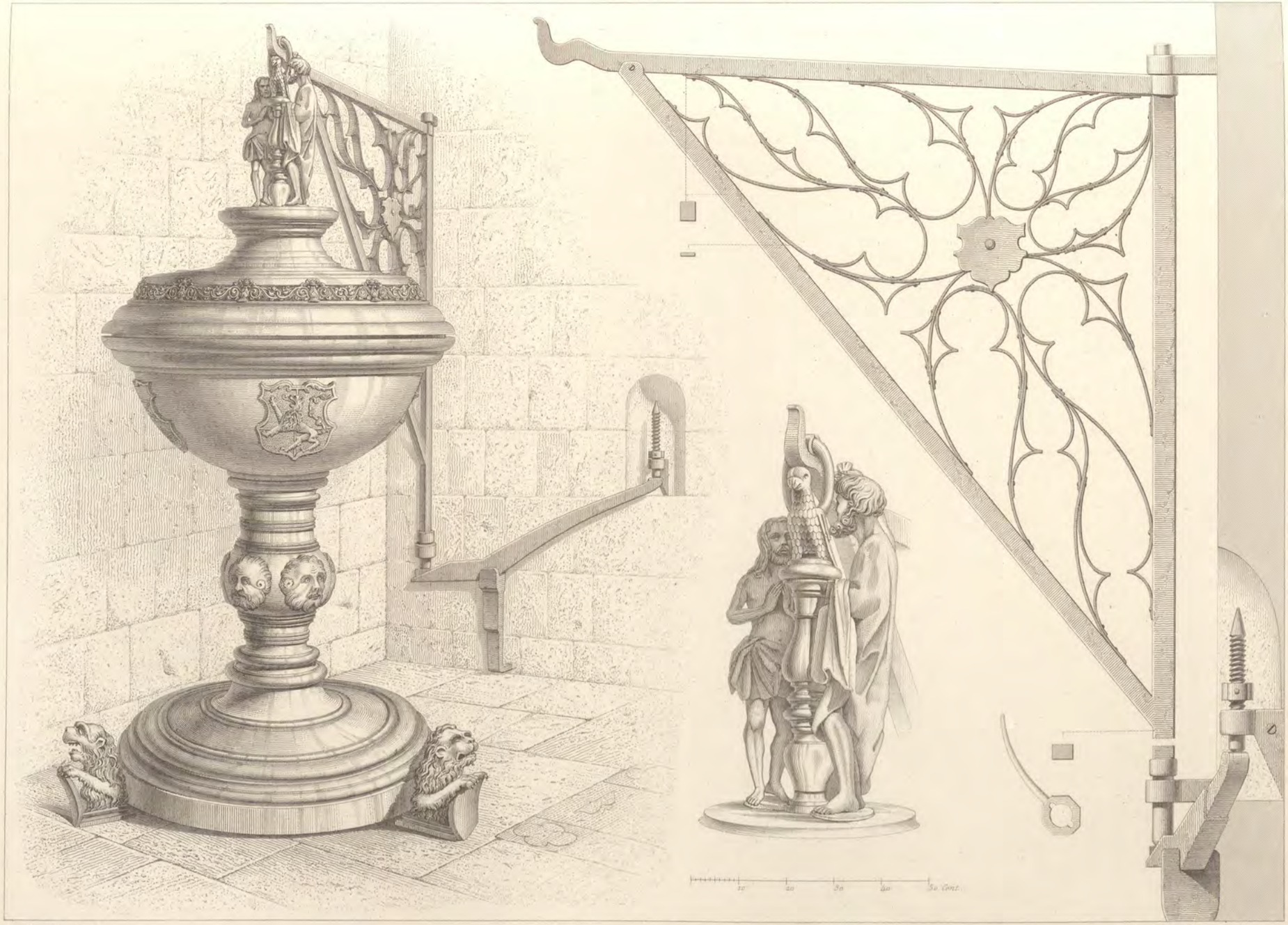
(1) Voyez-en la figure au bas de notre planche.

plication d'une clef, qu'il faut prendre sans cesse pour lever ou descendre la potence, aurait dû éveiller son attention et susciter un moyen qui permît de s'en passer, moyen qui eût apporté plus de promptitude et d'ensemble dans les préparatifs de la cérémonie baptismale. Du reste, rien n'était, selon nous, plus facile que de simplifier cette manœuvre. Il ne s'agissait que de fixer le levier, par un axe mobile, à l'endroit même où son développement forme comme une espèce de coude; puis, ce point établi, la seule pression du pied sur celui des deux bras que retient la vis à écrou, suffisait pour faire monter la potence et le couvercle que le bedeau pouvait déplacer avec la main. Malgré la simplicité de cette modification, qui devait venir à l'esprit de tout constructeur, on a préféré les mauvais moyens et les complications inutiles; c'est là, fort vraisemblablement, une affaire d'idée, de goût et de science de l'époque, sur laquelle nous n'avons rien de plus à dire, mais qu'il était de notre devoir de signaler.

Indépendamment des observations que provoque l'examen de cette potence, en ce qui a trait à son mécanisme, il est encore d'autres remarques à tirer, au point de vue de l'art et à celui de la technique, de l'étude elle-même de sa constitution et de son exécution : on comprend que je veux plus particulièrement parler de la nature de l'œuvre ou de la ferronnerie; car, son principe s'écarte, sous le rapport du travail, de celui des armatures de Hal et de Louvain, et cette différence mérite de fixer notre attention. Ici, le fer n'est plus forgé, aminci ou modelé comme nous l'avons vu dans celles qu'on vient de décrire, et il se présente à nous dans un état nouveau. Pour se rendre compte de ce changement, il ne faut pas perdre de vue qu'entre l'époque où celles-ci furent faites et la date de la potence de Saint-Colombe, un certain laps de temps s'était écoulé, période durant laquelle l'art avait considérablement déchu; aussi, notre dernière armature offre-t-elle, par sa comparaison, une énorme dissemblance. Ce résultat provenait-il de l'inhabileté de l'artiste, ou bien doit-on en attribuer la cause au changement des idées et du goût en matière d'art et d'exécution? Certes, on pourrait l'admettre. Quoi qu'il en soit, nous devons constater que cette œuvre n'a plus autant de mérite que les deux autres, et nous avouons que, sur presque tous les points, elle ne saurait leur être comparée; car, à Hal et à Louvain, le talent sut constituer des ensembles en fer forgé et formant, pour ainsi dire, une seule et même pièce, tandis qu'ici, tout, à part le cadre, est composé de parties de rapport, ce qui dénote une impuissance. Qu'y voyons-nous? Une sorte de triangle, formé de fortes barres, sert d'encadrement à une composition en un bien pauvre style, qui rappelle, il est vrai, celui du moyen âge, mais dont le caractère ainsi que les formes trahissent, de toutes parts, une époque de complète décadence; quant aux procédés de fabrication, c'est la plus piètre chose qu'on puisse imaginer : de minces lamelles métalliques sont reliées entre elles à l'aide de goupilles, et décrivent, par leurs dispositions, un malheureux tracé qui sent la fin du XVIe siècle. Cette modification dans le travail du fer accuse évidemment une dégénérescence de moyens, et l'analyse y constate que ce mode, qui s'écarte de celui du XVe siècle, n'offre plus autant d'habileté dans la main-d'œuvre; cependant, il ne faut pas se dissimuler que l'exécution de cette potence a dû présenter, sous le rapport du rendu, certaines difficultés dont on doit tenir quelque compte à l'artiste. Ainsi, malgré son incontestable infériorité, ce monument ne laisse pas que d'intéresser encore, puisqu'il nous montre que, même à une époque de décadence, le ferronnier de ces vieux temps parvenait à constituer une œuvre qui, bien que dépourvue du mérite des créations du moyen âge, en offrait, à la rigueur, comme une sorte de reflet.

Déterminons maintenant le caractère d'art que présente cette armature, et cherchons à nous rendre compte de son état ou de sa situation à l'époque où elle fut produite. — Pendant une partie du XVIe siècle, les traditions religieuses sont encore pratiquées sur quelques points de l'Europe; et, soit tradition, soit piété, bon nombre d'artistes continuent à les appliquer, plus ou moins, aux œuvres qu'ils exécutent. Mais, dans d'autres régions, la physionomie des monuments a bien changé; leur nature s'est appauvrie; une constitution, notablement déchue, remplace cette vigueur naguère pleine de séve et de force, et ce changement indique un affaissement dans la ferveur religieuse; en un mot, l'on sent que le protestantisme y a tout à coup imprimé son influence; car, dans sa comparaison avec les supports de Hal et de Louvain, celui de Cologne étale une pauvreté, une nudité qui font réellement peine à voir. Sans aucun doute, la composition participe encore de l'essence et des formes de l'art du moyen âge, et l'on retrouve, dans son ensemble, des combinaisons architecturales, je dirai même une certaine analogie de motifs avec le tracé de l'armature de Louvain; mais, tout cela est mesquin, grêle et vague comme une croyance dont l'ardeur s'est refroidie et qui en arrive à introduire la religiosité à la place d'une conviction fervente et robuste. Pour apprécier ce changement, on doit tenir compte de plusieurs choses : connaître la région où se trouve cette potence, et se souvenir des actes qui eurent lieu au temps où elle fut faite. A cette époque, la réforme grondait de toutes parts, et, dans ce pays, beaucoup plus qu'ailleurs, le catholicisme, sapé par les livres et la prédication, éprouvait de terribles assauts. Or, l'art, par une conséquence toute naturelle, subit l'action de ce coup fatal, et, le rationalisme aidant, celui-ci abandonna peu à peu la formule religieuse pour se lancer, à la suite des idées nouvelles, dans le naturalisme italien. Telles furent, ce nous semble, les principales causes qui présidèrent à la formation de cette œuvre.

Quoique cette potence appartienne, par sa date, à la fin du XVIe siècle, et, peut-être même, au commencement du XVIIe, nous avons cependant cru devoir la classer parmi celles du moyen âge; et cela, parce que son style et ses dispositions sont encore empreintes, bien qu'à un degré fort affaibli, des idées et des formes de ce temps. Cette persistance, cet attachement au passé démontre, d'une manière évidente, quelle est la force de certaines traditions en fait d'art, de même qu'elle indique aussi, chez quelques ouvriers, la pression ou l'influence d'une routine à laquelle ils ne savent, tout d'abord, se soustraire. Au reste, la ferronnerie ne fut pas alors la seule branche où se produisirent de semblables faits; et, pour ne signaler ici qu'un seul exemple, mais bien plus capital, à l'appui de notre opinion, je citerai, sur le terrain de l'architecture, l'emploi de l'arc en accolade ou surbaissé qu'on remarque dans la décoration des maisons en briques dont la construction descend, au nord de l'Europe, jusque vers le milieu du XVIIIe siècle. Ces anomalies, qui se sont d'ailleurs reproduites durant le cours de l'histoire du monde, s'expliquent souvent par des causes assez simples, parmi lesquelles il en est une qui nous semble plus particulièrement s'appliquer au font de Sainte-Colombe : je veux parler des complications ou des conséquences du moment. En effet, tout porte à croire que cette armature appartient au XVIe siècle qui fut une époque de transition dans l'art, c'est-à-dire à une date où les artistes allemands, comme ceux des autres pays, créèrent, ainsi qu'il arrive lorsqu'un style n'est pas encore fixé, des compositions d'un caractère hybride et dont l'ensemble présente le bizarre mélange d'éléments pris



Dessin d'Hoffmann.

Gravé par J. Bury et J. Sulpis.

FONTS BAPTISMAUX DANS L'ÉGLISE DE Ste COLOMBE, A COLOGNE.

Allemagne.

et dans l'art qui s'éteint et dans celui qui commence; assemblage hétérogène sans doute, mais dans lequel la critique trouve parfois plus d'un fait à produire!

Nous venons de rechercher quels furent la constitution, les formes et l'art des moyens ou des artifices qu'on établit pour mouvoir le couvercle des fonts en métal, et nous en avons offert une analyse en y joignant la description de quelques exemples; puis, continuant nos investigations, nous avons inféré que ceux-ci n'étaient probablement pas les seuls qui dussent avoir été faits au moyen âge, et cette hypothèse nous a porté à admettre que, bien qu'on n'en ait constaté jusqu'ici la présence que dans deux pays voisins (la Belgique et l'Allemagne), ce mode de déplacement a fort bien pu avoir été en usage dans d'autres lieux. Toutefois, en s'en rapportant, sur ce point, au seul fait de la conservation, et en ne tenant aucun compte de la conjecture, on serait conduit à supposer que ces deux régions furent peut-être les seules où il en ait été établi. En l'état présent des travaux, cette opinion présenterait, à la rigueur, un certain fond de vraisemblance; mais, il ne faut pas se dissimuler que l'enseignement des textes ou le hasard des découvertes ne puissent la transformer, un jour, en une complète erreur. Cependant, on objectera que le nombre, assez considérable, des monuments en fonte et en ferronnerie, qui ont été conservés sur ces deux points, sembleraient indiquer que l'emploi des fonts à potence mobile y fut beaucoup plus répandu qu'ailleurs. Nous répondrons à cette allégation que ce sentiment, qui offre une apparence de vérité, ne nous paraît pas hors de doute; car, si les autres pays en sont maintenant dépourvus, cette absence tient, peut-être, à des causes qu'on pourrait, ce nous semble, déterminer : soit l'inconstance du goût, qui transforme postérieurement la matière métallique en d'autres ustensiles, soit encore le triste effet des révolutions, qui anéantissent, au profit des cupides, toute une suite d'œuvres dont la perte réduit la science aux conjectures, et autorise même la critique à nier l'existence de certains objets. Telle est, selon nous, l'opinion qu'on pourrait émettre à l'endroit des lieux qui ne possèdent pas de travaux en fonte et en ferronnerie. Quoi qu'il en soit, nous appuyons sur ce fait, et nous appelons les recherches de nos lecteurs sur la solution du problème que nous posons ainsi : les Allemands et les Belges ont-ils, à toutes les époques ou seulement au XVe siècle, excellé sur les autres nations dans le travail du fer et dans la fonte du cuivre ou du bronze; et, seuls aussi, ont-ils fait usage des fonts à potence mobile? conjectures plus ou moins vraisemblables qui ressortent, pour le moment, de la conservation de leurs fonts et du mérite de leurs différentes pièces métalliques. En considérant les quelques travaux en métal qui, en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre, ont pu échapper aux ravages du temps ou aux diverses causes de ruine, on serait porté à croire que ces deux industries ont été pratiquées, un peu plus ou un peu moins, dans presque tous les pays; cependant, la vérité veut que nous constations le nombre des œuvres allemandes et belges. Or, il est plus que vraisemblable que cette conservation tient à des motifs particuliers : par exemple, au respect des populations et du clergé pour les anciens ustensiles du culte, ou à leur sentiment prononcé contre toute destruction; et si les édifices sacrés de la France et de l'Angleterre sont aujourd'hui privés des pièces en fonte et en ferronnerie qui firent naguère partie de leur ameublement, il faut en imputer la perte aux troubles religieux, mais, plus spécialement chez nous, à la révolution qui ferma les temples, s'empara de ce qui avait une valeur vénale, et anéantit, à toujours, une série de monuments qui manqueront désormais, de même que leur existence ainsi que leur art seront, pour l'archéologie, le sujet de tout autant d'énigmes.

En présence d'aussi regrettables pertes, semant le doute et le trouble dans l'étude de l'art et dans celle des institutions, le voyageur peut comprendre de quel prix sont les découvertes et quelle ardeur il doit mettre à l'exploration des lieux qui n'ont point été visités; car, telle œuvre de mince valeur fait souvent lacune dans la science, qui attend sa découverte pour élucider tels points obscurs d'histoire ou d'archéologie. Qu'on comprenne, par ces quelques mots, dans quel labyrinthe, souvent inextricable, se trou ve l'antiquaire lorsque, manquant presque de tout, il est néanmoins appelé à émettre, sur le groupement de quelques œuvres sans suite, une timide opinion; opinion qui pourrait cependant s'agrandir et devenir forte, si la notion de l'inconnu, c'est-à-dire la découverte, arrivant à son aide, venait apporter la lumière et produire la certitude là où bien des éléments lui manquaient.

Malgré nos efforts, la question des potences mobiles reste encore pendante et n'est pas complétement résolue; mais, cette étude aura du moins fourni l'occasion de constater quelle fut, aux XVe et XVIe siècles, la situation de deux branches de l'art en Flandre et en Allemagne, et cette analyse aura fait aussi connaître un des plus curieux chapitres de l'histoire de la mécanique en ces deux pays.

CARRELAGE EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE,

DANS LE TRÉSOR DE L'ANCIENNE ÉGLISE CATHÉDRALE, A SAINT-OMER.

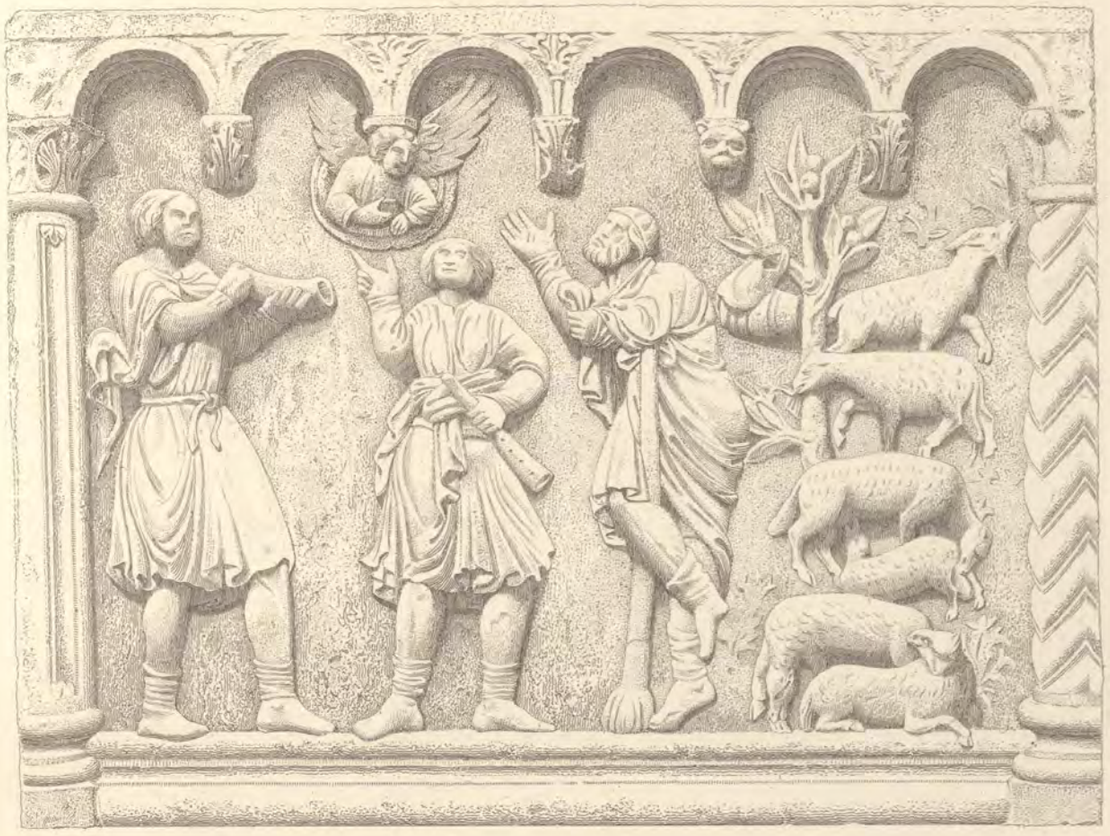
Du moment où le génie du moyen âge eut découvert, dans la terre-cuite, un nouveau système de revêtement du sol, il l'appliqua bientôt aux diverses constructions religieuses ou civiles; et, dès lors, architectes ou artistes, tous se plurent à l'introduire dans un assez grand nombre d'endroits : aussi, le voit-on approprié, pendant de longs siècles, non-seulement à l'ornementation de l'église, mais à celle encore de tous les lieux qui en dépendaient, tels que sacristies, trésors, salles capitulaires, chartriers, bibliothèques, etc. On comprend, du reste, la faveur dont jouit ce mode de revêtement qui semble avoir été plus particulièrement en usage dans le nord de l'Europe. Son brillant éclat venait compléter pour ainsi dire l'ensemble de la décoration intérieure, de même qu'il s'harmonisait avec les vitraux et les peintures pour constituer un tout d'une homogénéité splendide et d'un grand caractère.

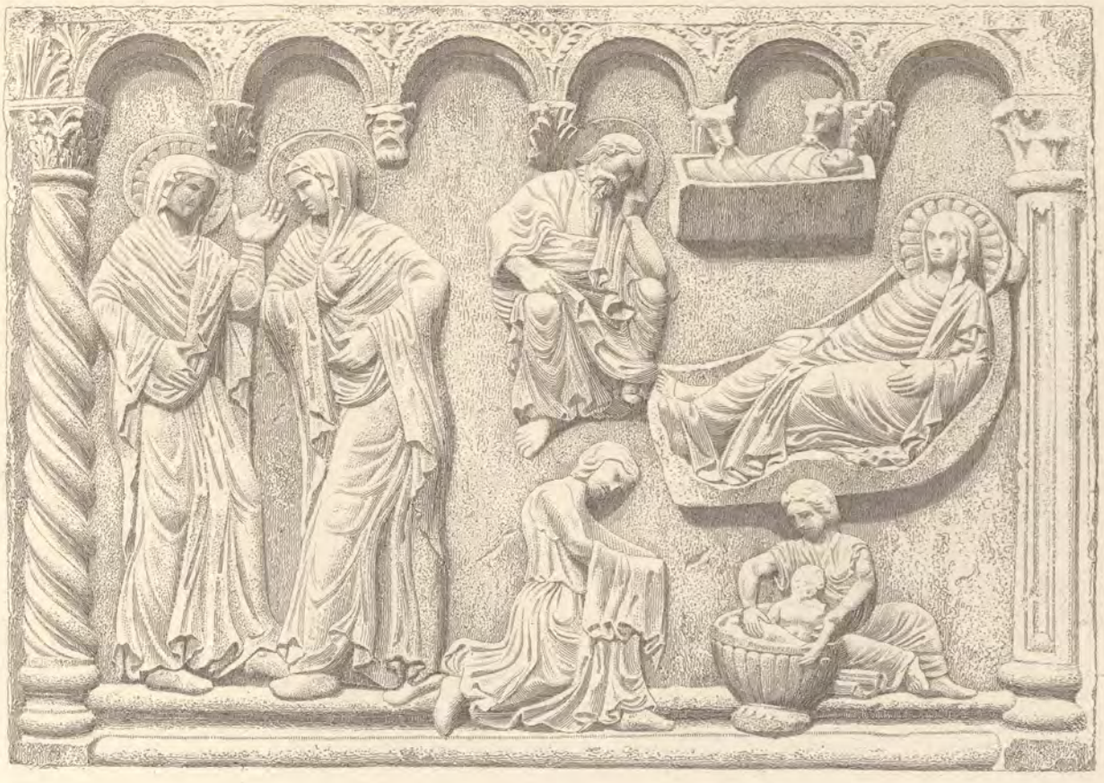
Il ne saurait, comme on le pense bien, entrer dans notre intention de vouloir aborder l'examen des différentes applications qui furent faites du carreau émaillé; l'étendue que renferment, en elles-mêmes, l'histoire et l'analyse de cet élément décoratif nous entraînerait fort loin; nous limiterons donc le cadre de la présente notice à la seule étude de son emploi dans l'une des dépendances ecclésiastiques qui en fut ornée; d'ailleurs, l'occasion se présentera de revenir, dans cet ouvrage, sur un sujet que nous devons traiter sous tous ses aspects et dans ses nombreuses appropriations aux monuments religieux et civils.

Indépendamment de ses procédés de fabrication, qui provoquent plusieurs questions assez intéressantes et dont il sera parlé ailleurs, l'étude des carrelages en soulève quelques autres non moins importantes qui ont trait à leurs dispositions dans les grands édifices ou dans les lieux d'un ordre secondaire, d'où découle l'examen ou l'analyse des compositions, plus ou moins heureuses, qui ont dû être inventées par les artistes pour l'ornementation du sol à l'aide de cet élément. — Nous ne nous occuperons point ici du carreau en lui-même, c'est-à-dire de sa nature, de sa fabrication et de son décor, ces différents sujets ayant leur place marquée en un autre lieu, de même que nous ne consacrerons que quelques mots à son caractère, qui sera beaucoup plus convenablement défini dans le premier chapitre de l'histoire de cet élément architectural ; il ne doit donc être, en ce moment, question que de la partie purement artistique, ou que des idées générales sous l'influence

desquelles les architectes et les carreleurs conçurent ces dispositions, plus ou moins logiques, qu'ils produisirent si nombreuses pendant près de quatre à cinq siècles. Au reste, et malgré notre vif désir à vouloir élucider, dès à présent, tous les points d'une semblable matière, on doit avouer tout ce qu'une telle investigation, eu égard à son importance, renferme encore de difficultés insurmontables, difficultés qui surgissent exclusivement de la pénurie des moyens ou des seuls éléments qui sont donnés pour la traiter. Or, cette présente notice ne pouvant être considérée comme un travail d'ensemble, embrassant à la fois et toutes les parties de la question et toutes les périodes de l'art, mais seulement comme un des chapitres qui permettront de l'entreprendre un jour, notre but consiste beaucoup moins à résoudre des espèces d'énigmes qu'à indiquer, qu'à provoquer, par un certain ordre d'étude, des recherches et des explorations qu'on a quelque peu négligées jusqu'ici.

Il est un fait qui frappe lorsqu'on examine les carrelages en terre cuite émaillée, c'est que ceux-ci n'occupent pas toujours des lieux ayant la même configuration géométrique. Ainsi, bien qu'ils aient été, le plus souvent, disposés dans des endroits affectant une figure rectangulaire, il en fut encore établi sur des emplacements polygonaux, curvilignes, trapézoïdaux, etc.; et, de là, tout autant d'œuvres ou de compositions différentes qu'il fallut combiner par suite de la disposition particulière des lieux. Il est évident que pour la partie antérieure du chœur des églises et de certaines chapelles où domine la forme à angles droits, les combinaisons, comme arrangement, ne semblent guère présenter de grandes difficultés, et nous supposons qu'il en fut de même pour les dépendances du monument auxquelles on avait donné la même forme; mais, on ne saurait contester que la composition du carrelage ne devenait beaucoup plus embarrassante lorsqu'il s'agissait de constituer le revêtement d'une aire trapézoïdale, curviligne ou polygonale; aussi, quoiqu'on ait donné aux carreaux des configurations qui se prêtaient à presque toutes les combinaisons, aussi, dis-je, s'arrangeait-elle beaucoup plus aisément sur une surface rectangulaire. Des embarras, plus ou moins grands, surgissaient donc dans la composition des carrelages destinés à l'arrière-partie du chœur; la forme particulière du fond des chapelles absidales provoquait encore d'autres difficultés; enfin, il n'était pas jusqu'aux lieux secondaires de l'église, tels que la sacristie, le chartrier, la salle capitulaire et même le trésor, comme le prouve celui de Saint-Omer, qui, par leurs dispositions architectoniques, n'aient dû embarrasser parfois les artistes appelés à y appliquer ce brillant et luxueux décor. On en pourrait conclure que, pour la composition de ces revêtements, le décorateur ou carreleur devait, avant tout, se préoccuper de la forme particulière des lieux où il allait l'établir: en d'autres termes, que les dispositions locales influaient, par leur nature, sur les combinaisons artistiques. Nous devons, toutefois, ajouter qu'il semble ne point en avoir été toujours ainsi, et que, bien que nous ayons cru pouvoir établir ce fait en principe général, on n'oserait cependant affirmer qu'il fut le constant régulateur des artistes au moyen âge; car, plusieurs exemples viennent prouver qu'on s'en écartait quelquefois: ainsi, l'on connaît des carrelages qui, après avoir épousé, sur leurs bords, la silhouette de





Dessin de C. Franco, de Vérone.

Gravé par A. Guillaumot.

CUVE BAPTISMALE, DANS L'ÉGLISE DE St JEAN-*IN-FONTE*, A VÉRONE.

Sculptures.

telle ou telle forme architectonique, reprenaient, dans l'ensemble, des dispositions rentrant dans la combinaison rectangulaire, combinaison qui offrait, il faut le croire, les thèmes les meilleurs et les plus favorables à la composition.

Nous venons de poser, en manière d'introduction, quelques données sur les formes et les dispositions générales des carrelages en terre cuite émaillée; les divers exemples que renfermera ce recueil, achèveront, je l'espère, de compléter et d'éclaircir cette question. Pour le moment, il nous suffira d'appeler l'attention du lecteur sur la figure et la composition qui caractérisent celui de la salle du trésor, à Saint-Omer; ce spécimen constituera l'une des pièces à l'appui de ce que nous venons de dire. — Les dispositions ichnographiques de cette salle étant données par des besoins ou des idées conçues par l'architecte, il paraît évident que, lorsqu'on voulut mettre son sol dans un rapport d'harmonie avec la décoration, assez vraisemblable, des parois, on dut tout naturellement être porté à y établir un revêtement historié; et, sur ce point, nous avons acquis la preuve qu'au système, déjà luxueux, de la mosaïque ou des dalles gravées et incrustées, on préféra l'emploi de la terre cuite qui, bien que ne présentant pas une aussi grande solidité que les précédents, offrait toutefois, au point de vue du coup d'œil, un aspect beaucoup plus splendide. Le choix de l'élément adopté, il fallut s'occuper de la composition artistique, c'est-à-dire du dessin qui devait, à l'aide des motifs représentés sur les carreaux, constituer la décoration figurative. Or, dans ce travail, la première opération consista, sans doute, à prendre la forme particulière de la pièce, et à établir, d'après cette figure, un programme général et les combinaisons qui en découlaient. Le talent, la pratique ou l'expérience du carreleur triomphaient, plus ou moins vite et plus ou moins bien, des difficultés de l'œuvre; puis, ces difficultés, vaincues ou non, arrivait le moment de l'exécution matérielle, c'est-à-dire de la confection du carrelage ou de la pose des carreaux par l'ouvrier; ce travail, qui ouvre par lui-même, un autre point de la question, celui des matériaux à employer, nous conduit à signaler la forme particulière des carreaux, forme qui était toujours déterminée et par le rôle qu'ils devaient jouer et par la place qu'ils occupaient dans la composition. (Il est bien entendu que je ne parle pas, et pour cause, des ornements qu'on examinera ailleurs). En voyant ces conceptions, de nature et de combinaisons si diverses, les unes, fondées sur l'emploi des motifs rectangulaires avec tous leurs composés et dérivés, les autres, établies sur le principe des figures curvilignes, etc., on se demande si, dans un temps où les carreaux étaient d'un si fréquent usage, si, disons-nous, l'architecte ou l'artiste-décorateur donnaient au potier-carreleur les formes ainsi que les dessins résultant de leur composition pour qu'il les fabriquât exprès, ou bien si ces mêmes éléments ne se trouvaient point manufacturés à l'avance dans des localités dont le sol renfermait des terres plus ou moins convenables à ce genre de produits, localités qui pouvaient avoir des magasins abondamment pourvus de carreaux dans toutes les formes désirables, et continuellement à la disposition des besoins éventuels. Des recherches, opérées sur les points peu éloignés d'une circonscription, pourraient, seules, résoudre, d'une manière favorable ou opposée, la présomption que nous faisons naître ici.

Néanmoins, quoique la dernière de nos deux hypothèses semble, quant aux carreaux de formes et de dessins vulgaires, présenter un certain fond de vraisemblance, il se pourrait qu'il n'en ait point été toujours ainsi, surtout pour les grandes compositions dont il reste encore quelques rares spécimens; car, pour celles-là, on admettrait aisément que le décorateur fournissait, après fixation du programme, les formes et les dessins des carreaux que le potier-carreleur exécutait sur des patrons donnés. Telle est, jusqu'à présent, notre opinion que des découvertes ou des documents pourront toutefois modifier.

Ces considérations établies, passons à l'analyse du carrelage de Saint-Omer dont la composition, fondée, sur la figure d'un polygone, n'en présente pas moins des dispositions qui pourraient tout aussi bien être appliquées à une pièce ou sur un emplacement de forme rectangulaire. La constitution d'un tel exemple nous paraît de nature à jeter un certain jour sur la composition des carrelages, et sa conservation devient pour nous comme une espèce de preuve qu'à part la bordure, qui épousait presque toujours les dispositions des lieux, les artistes du moyen âge ne tenaient guère compte, comme les Romains, des impératives et rigoureuses lois de la symétrie.

Ce fait, tout étrange qu'il puisse paraître, n'offre cependant rien qui doive étonner; car, il se reproduisit assez souvent à cette époque, et nous aurons, dans ce livre, l'occasion de signaler d'autres exemples d'une semblable négligence, ou tout au moins d'une espèce de laisser-aller que nous avons peine à comprendre surtout avec nos idées assises sur l'étude des monuments réguliers ou classiques. Aux yeux de l'artiste du moyen-âge, tout revêtement d'un lieu secondaire, tel que la salle de ce trésor, n'avait probablement pas l'importance de celui des églises, et dès lors, il lui parut sans doute qu'il pouvait le traiter beaucoup moins régulièrement. Quant à nous, il nous semble que la forme, la grandeur et les dessins des carreaux étant donnés, puisqu'on a fort bien pu les trouver tout fabriqués à l'avance, l'artiste se contenta de composer une disposition logique; mais que, les dimensions de la salle ne lui ayant point permis, eu égard aux proportions de ces mêmes carreaux, de former des combinaisons complétement symétriques, il a cru devoir passer outre et produire l'ensemble que nous avons sous les yeux, ensemble dont la composition, il faut le dire, s'écarte un peu de nos idées en fait de régularité classique.

C'est au premier étage d'une petite construction située au sud de l'ancienne cathédrale que se trouve le carrelage. Cet édifice, qui est à peu près isolé, avait, dit-on, pour destination spéciale de servir, dans l'origine, le bas, de sacristie, et, le haut, de trésor où l'on conservait les vases sacrés et les reliquaires, doublement précieux et par leur contenu et par leur valeur artistique. Sa forme décrit, en plan, la figure d'un octogone irrégulier ou à côtés inégaux. Ce fut donc pour décorer le sol d'un endroit, qui devait être fort riche par ses trésors d'art et de sainteté, que l'on établit ce revêtement dont l'aspect, en rapport avec la décoration intérieure, complétait sans doute la somptuosité du lieu. En effet, si, comme on peut le supposer, par la conservation de son carrelage, cette pièce était ornée de peintures et de vitraux, et si, à ce luxe, nous ajoutons, par la pensée, son ameublement ordinaire con-

sistant en bahuts, en armoires sculptées, peintes et dorées, comme il s'en trouve encore dans quelques lieux analogues, nous ne saurions nous dissimuler qu'on ait eu l'intention de faire de cette salle un endroit qui répondît, par la splendeur de son luxe, à la majesté de sa destination, qui était le *repositorium*, la custode des reliques provenant des corps de tant de confesseurs de la foi chrétienne. Telle semble avoir été, du moins, la pensée de l'église de Saint-Omer : Honorer, par les œuvres de l'art, le lieu où reposaient silencieusement et en dehors des grands jours d'exposition à la vénération publique, les parcelles canonisées des illustrations du catholicisme! — Cette pièce dut, selon toute vraisemblance, conserver sa destination primitive jusqu'aux jours de la révolution, et ce ne fut sans doute qu'à la réouverture des églises, sous l'empire, qu'elle se vit réemployée aux besoins du culte. Mais, tout porte à croire qu'elle subit alors une appropriation nouvelle; car, les écrivains locaux nous la représentent comme étant devenue un lieu consacré au dépôt des archives de l'ancienne cathédrale. Il est même présumable que cet office lui eût été continué longtemps encore, si un événement, un besoin n'en était venu changer de nouveau la destination. En 1838, la fabrique, ayant résolu d'y établir une école de chant pour les enfants de chœur, mit, quelque temps après, son projet à exécution; on enleva les archives; mais, quel fut l'étonnement de découvrir, sous une espèce de sol factice, établi au commencement de ce siècle, un magnifique carrelage dont on ne soupçonnait guère la conservation. Son importance ne fut point appréciée dans les premiers moments qui suivirent cette découverte, et il ne fallut rien que la publication qui en fut faite par l'intelligent et docte M. Wallet pour appeler sur lui l'attention. Dès 1847, cette bonne fortune, grâce au livre de l'antiquaire, eut donc un certain retentissement; on alla étudier l'œuvre, et, comme le carrelage était un de ces éléments qui rentraient dans la décoration des églises dont on commençait à s'occuper, les archéologues, dits du moyen âge, s'émurent; on en parla enfin dans les journaux; puis, parurent les premiers dessins en couleur qui furent exécutés par MM. Deschamps de Pas. A notre tour, nous avons considéré l'œuvre assez importante, par sa composition, sa forme et sa conservation, pour prendre place dans notre livre, et nous l'avons reconnue digne de venir se joindre aux divers spécimens de revêtement en terre cuite que nous nous proposons de réunir afin d'essayer, s'il se peut, une espèce d'histoire de cette branche de l'art dépendant de l'architecture. Toutefois, animé d'un autre point de vue que nos doctes devanciers, nous en avons seulement fait prendre une copie de l'état actuel; ce travail a été exécuté par l'un de nos plus habiles architectes, qui en a, pour ainsi dire, donné une scrupuleuse pourtraicture avec toutes les imperfections de sa composition originelle ou des remaniements successifs; et, en agissant ainsi, il nous a paru que c'était la meilleure manière de procéder et le seul moyen aussi de donner une connaissance sérieuse de l'œuvre, convaincu que les restaurations trancheraient assez, par leur discordance, pour frapper le lecteur et fixer son opinion.

Ce carrelage ne nous est, fort vraisemblablement, pas parvenu dans son intégrité complète. Une telle chance serait, très-certainement, un fait bien extraordinaire; aussi, ne saurait-on admettre qu'il ait pu traverser tant de siècles sans avoir éprouvé des atteintes plus ou moins

graves. Quelques restaurations, déplorables mais nécessaires, ont donc pu, à plusieurs époques sans doute, avoir été opérées sur les points où ce carrelage était le plus fréquenté. Néanmoins, son état, encore très-complet, nous porte à croire qu'il dut probablement sa conservation à quelque cause particulière; et cette cause, nous l'attribuerions presque à la destination du lieu où il se trouve. En effet, l'endroit auquel il servait de décor était, par son office, l'un de ceux où la masse des fidèles ne pénétrait point, et qui, par conséquent, n'était guère accessible qu'au personnel assez restreint de la cathédrale ou à certaines personnes privilégiées. Or, on comprend que cette espèce d'interdiction put tout naturellement le protéger contre les chances si défavorables d'altération et de ruine auxquelles sont sans cesse exposés les lieux ouverts et continuellement battus par les pas des visiteurs, tels que les chapelles, le chœur, les salles capitulaires, etc., où avait journellement lieu un assez grand mouvement.

La pensée qui semble avoir guidé le compositeur paraît tout aussi nettement indiquée que facile à saisir à la vue de ce carrelage. Établir, sur l'aire de cette salle, une composition décorative dont le principe repose sur l'emploi de certaine figure géométrique, et tirer, de ce principe, toutes les conséquences qui devaient résulter des formes, proportions et ornements des matériaux à mettre en œuvre. La figure qu'il choisit pour élément principal et sur laquelle il voulut faire reposer la donnée de son ensemble, fut celle du carré ou rectangle, qu'il plaça suivant la diagonale à 45 degrés, ce qui produisit, sous le rapport de la disposition, une certaine analogie avec le losange (1); toutefois, le point de départ de cette composition paraît être le centre, c'est-à-dire celui où les deux axes viennent se couper à angles droits. Là, notre carreleur établit probablement son espèce de carré central; puis, cette opération terminée, il s'occupa, sans doute, de la bordure, autre élément de l'œuvre qui devenait facile, puisqu'elle lui parut devoir épouser les formes architectoniques de la pièce; mais, restait à en déterminer la largeur, et, par une circonstance heureuse, ce nouveau problème put être aisément résolu; car, les dispositions mêmes du lieu semblent lui en avoir fourni les moyens. Ainsi qu'on peut le voir sur notre planche d'ensemble, il se trouvait, à l'intérieur des angles de cette salle, des espèces de pilastres qui avaient pour but de supporter les nervures de la voûte. Or, comme ceux-ci étaient pourvus de bases, l'artiste prit assez vraisemblablement, pour limite de sa bordure, le nu même des parois, d'une part, et, de l'autre,

(1) Sans avoir, très-vraisemblablement, approfondi le chapitre de la disposition des carrelages, M. Deschamps de Pas affirme que le moyen âge a visiblement affectionné le système particulier de l'établissement en losange, et il appuie son dire sur la seule mention de deux exemples analogues, lorsqu'on pourrait en citer deux cents autres, à l'état d'œuvres, de peintures, etc., qui viendraient, très-certainement, modifier son assertion : mais, appréciant la fragilité du terrain sur lequel il se pose, cet archéologue change bientôt d'idée, et attribue, avec plus de vraisemblance, peut-être, à un fait local la disposition de celui du trésor de Saint-Omer. Selon lui, le choix de ce système aurait tenu à une certaine jalousie ou rivalité qui existait entre les chanoines de la collégiale et les habitants de l'abbaye de Saint-Martin, rivalité qui portait, dit-il, les premiers à imiter tout ce qui se faisait au monastère; il insinue même qu'il ne serait pas surpris qu'on ait imposé à l'artiste, auteur du pavage de la salle du trésor, la condition d'imiter, en le modifiant légèrement, celui de Saint-Bertin. (Annales Archéologiques; Tome XI, pag. 16.)



Dessin de G. Franco, *de Vérone.*

Gravé par A. Guillaumot.

CUVE BAPTISMALE, DANS L'ÉGLISE DE St JEAN *IN FONTE*, A VÉRONE.

Italie.

le point milieu de la face antérieure des bases; et cette étendue donna, comme largeur, une surface définie qui offrait précisément la place de trois carreaux disposés rectangulairement. — Mais, revenons à la composition de ce carrelage, et cherchons, autant que faire se peut, à nous rendre compte de la pensée qui a pu diriger l'auteur lors de son établissement. Admettant donc, ce qui paraît logique, qu'il partît de son point central, on supposerait qu'il établit, suivant un axe correspondant à l'ouverture de la porte, des files ou rangées de carrés-diagonaux alternativement formés d'éléments de deux ou de quatre couleurs, ce qui présentait une alternance de lignes d'un ton claire et d'un ton foncé. On serait même porté à croire qu'il voulut accuser encore davantage sa composition et la rendre plus saisissable à l'œil; car, il sépara chaque rangée, et mit, entre elles, un intervalle continu qui, épousant la forme de leurs côtés, représentait ainsi la figure du zigzag ou du chevron; enfin, cette combinaison arrêtée, l'artiste aura, comme on étend un tapis, appliqué sa pensée sur toute la surface de l'aire jusqu'à la bordure dont la présence devait rompre, sur quelques points, l'espèce de symétrie (1). Malgré ces légères irrégularités, qui étaient inévitables par suite des dispositions de la salle, malgré cela, dis-je, il règne encore dans ce carrelage une certaine harmonie résultant, peut-être, du principe sur lequel celui-ci semble basé.

Jusqu'ici, nous n'avons fait qu'indiquer la donnée générale de l'œuvre; il faut maintenant en aborder la description et l'analyse. — A la rigueur, on pourrait admettre que la composition de ce carrelage repose sur l'établissement spécial de files de carrés diagonaux, plus ou moins colorés et cernés, sur leurs bords, d'un contour en une couleur foncée. — Pris dans le sens de la porte, tous ces carrés suivent la même direction; ils se touchent par les pointes et ne sont séparés, entre eux, que par une ligne zigzagée d'une largeur égale. Quant à la nature de leur décoration, celle-ci varie beaucoup : les uns sont complétement formés de carreaux historiés; d'autres présentent des dessins presque exclusivement géométriques; l'on en voit aussi où les deux genres sont mélangés, et il s'en trouve même qui reposent sur la seule combinaison des ornements. C'est donc un immense assemblage composé de figures et de détails incrustés ou peints sur la terre cuite émaillée. — L'examen particulier de la bordure ne soulèverait guère d'observation notable, si l'on n'avait à apprécier la valeur d'une opinion qui fut émise à son égard. On a dit qu'elle avait été faite après le carrelage du milieu et qu'elle avait été spécialement constituée des seuls carreaux qui restèrent. Sans vouloir improuver tout ce que cette assertion peut avoir de vraisemblable, nous nous permettrons cependant de rappeler que cette œuvre ne nous étant point parvenue dans une intégrité complète, mais bien après avoir subi des remaniements plus ou moins considérables, on n'en saurait sérieusement rien conclure, puisqu'elle ne nous offre propablement plus aujourd'hui l'ensemble de sa constitution primitive. En effet, lorsqu'on la considère, on y aperçoit aisément des introduc-

(1) Nous ne nous étendrons pas davantage sur les gauchissements qu'on remarque près de la bordure; nous avons donné à entendre qu'ils provenaient d'un vice de construction qui remonte à l'établissement de l'octogone.

tions qui semblent avoir eu lieu après coup et très-vraisemblablement à une époque fort postérieure à son établissement. Quoi qu'il en soit cependant de cette observation, qui ne s'applique d'ailleurs qu'à certains éléments introduits sur quelques points, on doit reconnaître que cette espèce de pêle-mêle, dans l'emploi et la disposition de plusieurs carreaux, indiquerait effectivement qu'on put y avoir employé les restes, ce qui, nous l'avouons, nous étonne néanmoins, parce que ce carrelage étant géométrique et parce que ses éléments pouvant, avec un peu de prévision, être déterminés à l'avance, il devenait facile de calculer ainsi le nombre exact des différentes espèces de carreaux qui devaient entrer dans la composition.

Deux questions, assez intéressantes en elles-mêmes, se rattachent à la constitution des carreaux qui furent mis en œuvre : l'étude des formes et celle de leur ornementation. — En ce qui concerne la première, nous dirons que les figures géométriques du carré et du triangle sont les seules employées; mais, l'on doit ajouter qu'elles s'y trouvent produites l'une et l'autre dans des proportions qui diffèrent entre elles. Les plus grands carreaux, qui forment la majeure partie, ont généralement douze centimètres et demi de côté ; et quant aux petits, ils affectent, pour remplir le rôle et la place qui leur sont assignés, des dimensions inférieures qui s'en déduisent.

Mais, tout ceci ne se rapporte qu'à la partie purement constitutive de ce carrelage; nous devons voir maintenant en quoi consistait sa décoration. — Tous les carreaux qu'on avait choisis pour cet office ne présentaient pas le même genre ou le même système de décor; car, de ceux-ci, les uns étaient *unis*, c'est-à-dire couverts seulement d'un émail opaque et unicolore, tandis que les autres avaient plus particulièrement reçu des *incrustations historiées*. Ce sont, en général, des représentations d'objets d'une nature assez diverse et prise, pour la plupart, dans les règne animal et végétal, auxquelles on joignit encore, pour augmenter les combinaisons, des ornements et des formes géométriques. Ainsi, figures royales ou princières, puissants seigneurs bardés de fer, animaux chimériques (1) à têtes plus ou moins humaines, lions, cerfs, chiens, aigles, oiseaux, motifs d'ornements empruntés à la végétation, tout cela constitue l'ensemble des éléments qui furent agencés dans cette espèce de tapis en terre cuite émaillée. Cependant, bien que la plupart de ces dessins aient été adaptés à la décoration particulière de l'un ou de l'autre de ces carreaux, il en était encore dont l'importance du motif exigeait, pour la formation d'une figure complète, la réunion ou la juxtaposition de plusieurs d'entre eux; et c'est même là une des causes qui doit porter à établir une distinction entre les carreaux simples à motifs complets et les carreaux à sujets et à dessins combinés. Au reste, ce double système de décoration des carreaux fournit au décorateur de plus nom-

(1) Nous croyons devoir appeler l'attention du lecteur sur la figure 16 de notre *Planche de Détails*, qui nous semble offrir une représentation, comme l'entendaient les hommes du moyen âge, de cet être fabuleux et imaginaire auquel les anciens avaient donné le nom de *Sphinx*. On serait encore porté à voir, dans les figures 19, 18 et 13, celles de la *harpie*, du *basilic* et de la *tête de Méduse*.

breux moyens pour varier ses combinaisons, et il lui donna, suivant la position dans laquelle on les plaçait, des figures de cercles, de quatre lobes, d'échiquiers, d'étoiles, etc., dont il sut, comme on le voit, tirer le meilleur parti. — Nous avons dit qu'à ces carreaux historiés s'en joignent d'autres, qui sont unicolores et complétement dépourvus de dessins. L'emploi de cette espèce paraît avoir eu un but assez clairement défini : celui d'ajouter aux dessins précités les ressources des figures géométriques dont les combinaisons introduisaient un nouvel élément dans la composition du carrelage.

Toutefois, ces éléments mis à la disposition du décorateur, il s'agissait de savoir les agencer avec goût afin d'en constituer un ensemble, harmonieux d'aspect en même temps que régulier de formes; car, de la sage répartition des uns découlait naturellement l'heureux et agréable produit de l'autre. Voyons comment on s'y prit? A très-peu d'exceptions près, l'artiste semble avoir adopté un parti déterminé, soit pour la constitution des motifs décorant l'intérieur des carrés diagonaux, soit pour celle des bandes zigzaguées. Il remplit donc les premiers ou de dessins exclusivement formés de personnages, ou de combinaisons d'ornements et de figures animales, ou bien encore de motifs dans lesquels entraient à la fois les dispositions géométriques, les ornements, les figures, etc.; mais, tous ces sujets, quoique nombreux, sont fort variés et ne se répètent presque pas, ce qui dénote, de la part de leur auteur, une certaine habileté d'invention (1); quant aux seconds, c'est-à-dire aux bandes zigzaguées, il les composa de rangées de carreaux à figures, de files de cavaliers, de suites d'animaux, etc. Ce large parti pris établissait, grâce à la bordure brune de chaque carré diagonal, une différence tranchée, saillante entre les motifs principaux et leurs séparations, et celle-ci permettait à l'œil de saisir beaucoup plus facilement l'ensemble ainsi que les détails de sa vaste décoration.

Cette notice paraîtrait incomplète si nous n'entrions ici dans quelques considérations sur la nature des carreaux, et si nous ne consacrions aussi quelques lignes au caractère de l'art ou à la valeur des dessins qui y furent appliqués. Suivant un système de fabrication plus ou moins habile, mais en usage à cette époque, toutes ces représentations ont été figurées en silhouette par des masses opaques et unicolores, puisqu'on n'y incrusta qu'une seule matière (2); aussi, ne s'y trouve-t-il aucune sorte de modelé; seulement, on a, pour le rendu des figures comme pour celui des ornements, ménagé, dans le moule et la terre, certaines réserves

(1) Nous n'entrerons point, ainsi que l'ont fait MM. Wallet et Deschamps, dans des recherches sur les combinaisons, plus ou moins logiques, qu'on aurait pu donner aux divers motifs de ce carrelage; on comprend qu'un semblable travail s'écarte de notre mission; aussi, renverrons-nous, pour cet examen, à la partie spéciale des investigations de ces deux antiquaires.

(2) Il est toutefois indispensable de noter ici que les différences de tons qu'on remarque dans la série des carreaux incrustés, proviennent exclusivement de la plus ou moins grande quantité de couverte ou d'émail qui y fut appliquée, c'est-à-dire que l'application d'une plus ou moins forte épaisseur de matière siliceuse donnait, après la cuisson, un aspect de couleur jaune ou verdâtre. La nature particulière des différentes espèces de terres, de même que le degré plus ou moins avancé de cuite, établissait encore des variétés de nuances dans le fond rouge du carreau lui-même. (*Voyez, sur notre planche de détails, les figures* 6, 11 *et* 18.)

qui, déterminant les yeux, le nez, la bouche, etc., servent ainsi d'indications propres à l'interprétation des formes. — A cette question, avons-nous dit, se rattache encore une autre étude non moins intéressante : celle de la valeur des dessins et du caractère de leur art. Sous ce rapport, on remarque qu'à une espèce de sévérité dans l'œuvre se joint, pour quelques sujets, un entrain, une verve et une allure qui ne manquent pas d'un certain mérite; mais, tout cela est produit d'une façon si grossière et qui contraste tellement avec les ouvrages contemporains de la peinture et de la sculpture, que cet état nous porterait presque à inférer que l'exécution des moules servant à établir les incrustations, dut probablement être confiée à des artistes d'un ordre assez inférieur. Au reste, quelque imparfaits que soient ces dessins, on peut supposer que leur incorrection n'avait probablement point la gravité qu'on voudrait bien croire; car, les carreaux étaient généralement destinés à être vus à distance, et cette position permet d'admettre qu'on n'y attachait qu'une importance secondaire; qui sait même si cette condition des dessins, qui devaient frapper par des lignes fortement accentuées, n'était point une espèce de qualité pour leur office où la correction et les détails eussent été perdus par l'éloignement?

On vient de voir en quoi consistaient la composition ainsi que les éléments de ce carrelage; examinons, maintenant, la partie relative à la distribution de toutes les couleurs entre elles, c'est-à-dire à leur harmonie chromique sur tous les points de cet ensemble; car, en carrelage comme en peinture, il doit y avoir des lois ou des règles qui président à toute composition, et qui sont usitées par les artistes afin d'obtenir un résultat plus ou moins agréable. Parlons, d'abord, des couleurs employées. Elles sont assez nombreuses, et plus nombreuses même que dans la plupart des carrelages établis à la même époque; mais, toutes, à l'exception du rouge, qui est le ton naturel de la terre ayant subi l'action du feu, proviennent de l'application d'une couverte ou émail, soit à l'état naturel, soit en combinaison avec des oxydes métalliques, tels que la manganèse, etc.; ces couleurs sont, au reste, le brun, le vert foncé, le rouge, le jaune serin et le jaune orangé. — Le choix ainsi que la distribution des couleurs réparties sur une aussi grande surface paraissent, avons-nous dit, devoir jouer un certain rôle dans une semblable composition, et c'est, selon nous, ce dont semble s'être préoccupé le carreleur; car, les bordures foncées des carrés-diagonaux, la disposition, intentionnelle sans doute, de ces mêmes carrés, alternativement placés par files de compositions à deux ou à quatre couleurs, la valeur à peu près équivalente, comme gamme, de ces compositions, etc., tout dénote, de la part de l'artiste, une pensée et des prévisions qui sont assez patentes ici. Quoi qu'il en soit, nous devons avouer qu'au milieu de cette sorte d'harmonie et malgré son espèce de pondération, on est comme peiné d'apercevoir, sur certains endroits, quelques infractions faisant tache dans l'ensemble. C'est ainsi, qu'au centre de maints carrés-diagonaux, se voient des masses d'un ton beaucoup plus prononcé et qui constituent tout autant de discordances partielles et choquantes. On regrette donc d'avoir à signaler des incorrections qu'il eût été facile d'éviter par l'introduction de motifs équivalents à ceux de la gamme générale; car, leur présence détruit, sans conteste, une partie du charme et de l'harmonie qui en eût résulté si, par sa prévoyance



LIOTECA
C. A.M.

Kellerhoven d'après Th. Vacquer. Chromol. Hangard-Mauge, r. Honoré-Chevalier, 5. Gide et Baudry, lib. éditeurs.

CARRELAGE, DANS LA SALLE DU TRÉSOR DE L'ANCIENNE ÉGLISE CATHÉDRALE, A St OMER.

Détails.

et une symétrie habilement calculée, l'auteur avait équilibré toutes les parties de son œuvre. Mais, la constitution de ces taches remonte-t-elle à l'époque primitive de la composition, ou bien faut-il l'attribuer à des restaurations ou à des remaniements qui lui sont postérieurs? Pour quelques-unes, le fait paraît, à très-peu près, certain; quant aux autres, tout porte à croire qu'on doit, en effet, les imputer au décorateur, et leur introduction nous ramène à l'esprit cette conjecture que nous avons émise à propos d'un plafond du palais de Manfred ou de quelques autres monuments : que les artistes du moyen âge négligeaient assez souvent les questions de détails, ce qui nous fait découvrir dans leurs œuvres un certain nombre de petites imperfections. — Enfin, il est encore un point qui a trait à la partie chromique de ce carrelage, et sur lequel on doit revenir afin d'entrer dans quelques nouveaux détails. Nous voulons appeler l'attention sur la pensée qui semble avoir guidé le décorateur dans l'emploi simultané des carreaux unis et à fonds historiés. Par une combinaison assez habile, celui-ci parvint à dessiner, d'une manière vigoureuse, des contours qui reposaient la vue et qui permettaient ainsi de saisir plus facilement l'ensemble et les détails; détails qui auraient été perdus en une masse confuse, si l'on n'y eût employé que des carreaux historiés. Le goût et l'expérience purent, d'ailleurs, susciter cette idée aux artistes chargés de décorer le sol des constructions religieuses ou civiles. Ainsi, non-seulement les carreaux bruns, formant la bordure du carrelage ou les contours des carrés diagonaux, et ceux même à fond vert et jaune serin paraissent avoir été choisis pour jeter de l'ordre et de la clarté, mais ils semblent destinés encore à rompre la monotonie et empêcher le pêle-mêle qui eût résulté du seul emploi des carreaux à ornements. En effet, cette combinaison, par sa sagesse et le tranchant des tons ou la vivacité des couleurs, produit une opposition heureusement calculée et son emploi semble n'avoir d'autre but que de rendre la composition d'autant plus saisissable au premier coup d'œil.

Maintenant que nous avons examiné ce carrelage sous le rapport artistique, il nous reste à déterminer, à préciser, autant que possible, l'époque, assez vraisemblable, de sa création. Sur ce point particulier, deux archéologues (1) ont émis des opinions diverses : le premier, ayant basé son dire sur la prétendue présence d'une certaine figure architecturale, avait cru pouvoir en assigner la date à la fin du XIVe siècle, où cette forme était spécialement en usage; mais, le second, réfutant, avec une critique plus judicieuse, l'appréciation de son prédécesseur, établit victorieusement, d'après des données beaucoup plus logiques, les raisons qui le portaient à fonder les bases de son sentiment contraire. Bien que ces dernières nous paraissent de nature à fixer définitivement cette époque, il nous semble cependant qu'on pourrait ajouter encore, aux raisons alléguées par M. Deschamps, toute une autre série d'éléments archéologiques dont la présence ainsi que la constatation serviraient à la confirmer d'autant mieux. Je veux parler ici de la recherche, parmi les carreaux à figures, des divers détails

(1) M. Wallet, dans sa *Description du pavé de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer, etc.;* Douai, 1847; — et M. Deschamps de Pas, dans son *Mémoire sur les carrelages émaillés du moyen âge.*

relatifs aux vêtements, à la coiffure, aux armes, etc., dont l'état ainsi que les formes ont très-certainement des dates précises qui ne sauraient tromper; l'étude même des végétaux reproduits, parmi lesquels nous distinguons la rose, le lis héraldifié, les feuilles de chêne, de lierre, de trèfle, etc., d'un emploi si fréquent au XIIIe siècle, offrirait encore d'autres moyens non moins efficaces pour arriver à cette détermination. Or, le caractère de ces différents sujets, d'accord avec l'opinion de M. Deschamps, indique, sur tous les points, le milieu ou le dernier tiers du XIIIe siècle, qui doit, très-vraisemblablement, être l'époque de ce splendide carrelage.

AUTEL

DANS L'ÉGLISE D'AVENAS.

Jusqu'au XIIe siècle, la décoration de l'autel en pierre, c'est-à-dire, celle de ses faces antérieure et latérale, semble n'avoir point été, dans le nord de l'Europe, d'une grande richesse; telle est, du moins, celle qu'on remarque sur les quelques exemples qui ont pu traverser les âges. Cette simplicité était une conséquence toute naturelle de l'état de l'art à cette époque, mais surtout de l'inhabileté des artistes dans la pratique de la sculpture (1). Antérieurement à cette date, l'ornementation de ce meuble fut assez restreinte : elle se composait, ainsi qu'on l'a dit, ou d'inscriptions gravées sur des surfaces lisses, ou d'arcades plus ou moins embellies, ou bien encore d'espèces de compartiments à moulures, au milieu desquels on plaçait certains ornements décoratifs, tels que fleurons, rosaces, etc.

Mais, vers le commencement du XIIe siècle, cette décoration subit une modification notable; et celle-ci nous paraît, en très-grande partie, due au résultat des progrès acquis dans toutes les branches de la science, mais plus particulièrement dans celles qui tiennent au dessin; c'est-à-dire, l'architecture, la peinture, la sculpture, etc. Pour se rendre compte de cette transformation, il suffira de se rappeler que l'art, après avoir parcouru une partie de sa carrière, était entré dans une voie, où, grâce aux efforts de quelques hommes de génie, il allait atteindre des limites qui devaient le conduire à cette grande révolution, accomplie vers le commencement du XIIIe siècle; aussi, la sculpture paraît-elle sortir de cette grossièreté d'exécution qui la caractérisait à son origine, et qui nous semble l'avoir empêchée de s'attaquer, dès lors, à la grande décoration ecclésiastique. Vers ce temps, paraissent, dans les régions septentrionales de l'Europe, les premières œuvres en ce genre. Il semble que le mouvement religieux et politique, qui s'accomplit à cette époque, réagit avec efficacité sur elles, et que cette commotion donna bientôt naissance à des monuments, dont la pensée devait produire, un jour, des conceptions d'un caractère plus religieux encore, mais que les seuls hommes du XIIIe siècle pouvaient réaliser.

On serait porté à croire que, parvenus à ce degré de talent dans l'art de bâtir, les artistes (religieux ou moines) voulurent accroître l'importance et la beauté de leurs œuvres architectoniques en y ajoutant le luxe d'une ornementation plus savamment combinée, et que c'est alors qu'ont été créés ces nombreux produits de la décoration ecclésiastique dont nous retrouvons

(1) Personne n'ignore que, jusques et y compris toute une partie du XIIIe siècle, les travaux d'art furent presque exclusivement exécutés par les prêtres et les moines, qui avaient, avant tout, leurs devoirs religieux à remplir.

aujourd'hui tant et de si curieux restes; les uns, s'étalant aux chapiteaux, aux corniches, aux archivoltes; les autres, couvrant les autels, les ambons, les stalles, les tombeaux; tandis que la peinture murale, la peinture sur verre, les incrustations, la mosaïque, furent jetées à profusion sur le sol et sur toutes les parties de l'église.

Cet enthousiasme religieux et artistique qui s'empara des esprits, peint assez bien, l'état de la société à la fin du XIe siècle et pendant le XIIe. De grands événements s'étaient accomplis. L'influence des croisades, l'établissement des communes, mais surtout l'action des monastères, ces puissantes écoles, d'où sortaient, avec les bienfaits de la civilisation et les lumières de la science, toutes les notions des arts et leur pratique, donnèrent, à n'en pas douter, une impulsion qui se trouve plus ou moins exprimée sur chacun des monuments de cette période, si justement mémorable dans les annales du monde. C'est donc au milieu de ce concours de circonstances qu'ont été conçues la plupart des grandes églises cathédrales et monastiques des XIe et XIIe siècles, et c'est aussi au contact, incontestablement salutaire, de ces événements, qu'elles ont été bâties. On ne saurait, d'ailleurs, méconnaître, par le seul des monuments antérieurs, toute la part d'action et d'influence que ces faits ont dû exercer sur la marche de l'art; et combien d'idées nouvelles, nées sans doute d'un état nouveau, ont dû germer et prendre naissance au souffle d'un siècle qui découvrait déjà tant d'horizons au génie de l'homme!...

Parmi les transformations, plus ou moins importantes, qui résultèrent de ce nouvel état de choses, nous devons, plus particulièrement à cause de nos études, appeler l'attention sur celles qui eurent lieu dans les arts relatifs au dessin; et, à ce point de vue, leur signaler les phases diverses que subirent ceux-ci. Deux de ces arts surtout, l'architecture et la sculpture, après avoir abandonné ces mauvaises traditions qui, depuis la mort de Charlemagne, leur fait exécuter tant d'œuvres misérables, s'étaient frayé des routes nouvelles où la rectitude de la science remplaçait, enfin, cette incorrection des monuments produits à l'époque des invasions normandes et sous le coup des terribles appréhensions de l'an 1000!...

Mais, si l'architecture parvint à réaliser alors d'importants progrès, la sculpture n'entendit point rester en arrière. Elle composa, de son côté, des œuvres dont le mérite, bien que secondaire encore, n'en était pas moins déjà très-supérieur aux précédentes, et ce fait s'explique : l'artiste, par le groupement des figures, commençait à savoir former ce que j'appellerais volontiers une composition; son dessin devenait moins grossier; et l'exécution, grâce à la pratique, perdait aussi ce caractère de barbarie qu'il avait accusé jusqu'alors. Dès ce moment, disparaissent ces figures informes qu'on exécutait à l'origine de la sculpture dite romane, l'esprit de justesse fait décidément invasion et le vrai commence enfin à se faire jour et à se montrer dans les œuvres de l'art; mais, il semble que cette amélioration ne fut acquise qu'au prix d'un commencement d'étude ou d'examen de la nature, étude bien restreinte et bien imparfaite encore à en juger par les résultats eux-mêmes.

On se tromperait, toutefois, assez étrangement si l'on croyait qu'aux XIe et XIIe siècles, l'art fût partout le même, c'est-à-dire, qu'il offrit, dans toutes les parties de la catholicité, ce même degré d'avancement; plusieurs causes, dont une principale, s'y opposèrent : c'est qu'alors il se trouva, comme de nos jours, des artistes qui, par leur génie, surent devancer leurs com-

pétiteurs; tandis qu'à l'inverse et selon les régions, il y en eut d'autres dont l'esprit paresseux, se contentant de suivre cette déplorable voie de la routine, ne voulurent, chose déplorable, profiter des progrès acquis! Du XIe au XIIe siècle, les œuvres de la sculpture présentent donc, suivant les temps et suivant les lieux, des caractères assez tranchés dont on doit surtout attribuer la cause à ce fait capital.

Quoi qu'il en soit, la sculpture s'empara, dès lors, de toutes les parties de l'Église, et elle y répandit, comme système de décoration, de nombreuses œuvres dues à son ciseau; mais, il est plus que vraisemblable que les travaux, réservés aux meubles ecclésiastiques, durent être exécutés avec beaucoup plus de soin et de délicatesse que ceux affectés à la décoration extérieure de l'édifice, partie qui, par sa nature, était tout naturellement exposée à mille causes de dégradation. — Telle est, pensons-nous, l'origine de certains autels dont la décoration sculpturale offre à l'observateur une richesse qui les distingue incontestablement de tous ceux des époques antérieures.

Avec l'introduction de ce luxe, s'accomplit une des plus principales transformations dans la décoration de ce meuble : celle de l'agencement des compositions à figures sur ses faces antérieure et latérale. L'on a vu précédemment que, simple d'abord ou seulement orné de quelques moulures, l'autel reçut, peu à peu, une ornementation qui se développa en raison même des différentes phases ou progrès de l'art. Or, lorsqu'on examine l'autel d'Avenas, on ne saurait méconnaître que son auteur n'ait eu l'intention d'en faire l'un des plus importants de cette espèce.

Sans avoir la prétention de l'offrir à nos lecteurs comme la plus haute expression du genre ou comme le meilleur specimen de sculpture au XIIe siècle, nous le signalons cependant comme l'un des plus complets exemples de composition qui aient été conçus alors pour l'ornementation des autels, c'est-à-dire, comme celui qui, avec les idées de l'époque, présente, peut-être, au plus haut degré, le système particulier de décoration appliquée au plus auguste des édicules de l'eglise; car, cette composition renferme, dans son ensemble, la plus grande manifestation du catholicisme, exprimée ici par les figures du Christ, des apôtres et des évangélistes, dans l'intention de représenter sans doute, d'une manière synthétique, la religion chrétienne, son histoire et sa diffusion dans le monde!

Ceci posé, abordons l'étude de l'édicule, et examinons-en les parties principales : — Avant tout, il faut reconnaître que, bien qu'il se compose de trois pierres, celui-ci doit néanmoins être rangé dans la classe des autels de forme cubique. — Une espèce de base, deux colonnettes et la table, servent ici d'encadrement à une sorte de bas-relief, qui se détache sur un champ en retraite. Voilà pour l'architecture. — Quant à ce qui concerne la sculpture, il semble qu'un même ordre d'idées a dû inspirer la pensée de l'artiste, et avoir présidé à la composition de son œuvre : celui de grouper, dans un même cadre, la figure du Christ, qui enseigna la plus sublime des religions; celles des apôtres, qui furent ses disciples et ses collaborateurs, et celles, enfin, des évangélistes, qui racontèrent les actes merveilleux de sa vie humaine; trois sujets qui n'en forment, à vrai dire, qu'un seul, et se confondent ensemble pour traduire, par leur rapprochement, la plus manifeste expression du christianisme dans ses personnages les plus illustres! — Maintenant, voyons comment l'artiste est parvenu à remplir son programme, et comment il a su triompher des difficultés de l'œuvre. — Au centre et à la place d'honneur, Jésus-Christ, assis sur un siége, est représenté, bénissant de la main droite : cette figure est placée dans une

auréole. Autour de lui, mais sur deux rangs, sont groupés les apôtres, tenant, pour la plupart, des livres, emblèmes de leur sainte mission; quelques inscriptions, à demi effacées par le temps, indiquent encore les noms de plusieurs d'entre eux; enfin, quatre animaux, personnificateurs des évangélistes, occupent, vers le centre, des positions qu'on leur a souvent données dans les compositions analogues. — Telle est, aussi succinctement que possible, la description de cette œuvre qu'on doit considérer comme l'une de celles qui aient été des plus heureusement conçues par les artistes de cette époque et qu'ils ont, d'ailleurs, assez souvent répétée, mais avec des variantes plus ou moins notables, sur les tympans des portes, sur les chaires, etc., des églises romanes.

Cependant, il est une chose qui frappe, lorsqu'on examine cet autel : c'est son analogie avec la décoration d'un monument que nous avons publié, et dont l'art appartient à l'Italie : nous voulons parler de l'autel d'Asti.

Afin d'entrer, à ce sujet, dans quelques nouveaux détails, et, dans le but d'établir aussi comme une espèce de parallèle entre l'art italien et l'art français, nous allons nous permettre de rapprocher ici, pour la comparaison, deux meubles de même nature et qui, fort vraisemblablement, doivent avoir été exécutés à une époque, à très-peu près, contemporaine. Les conséquences de ce rapprochement nous procureront surtout les moyens d'apprécier la manière dont les artistes des deux pays savaient, au XIIe siècle, entendre les compositions qu'ils destinaient à la décoration des autels.

Et d'abord, il est aisé de reconnaître, dans ces deux monuments, l'expression de tout un art qui paraît toucher presque à l'heure de sa maturité. Mais, pour être juste, il faut ajouter que si les autels d'Avenas et d'Asti doivent être, sous le rapport des formes, considérés comme des œuvres de petites proportions, ils n'en présentent pas moins, à nos yeux, une importance capitale qui s'accroît encore par la manière dont le génie catholique sut y imprimer son cachet; aussi, peut-on les envisager, au point de vue de l'art, comme étant de nature à nous fournir les plus précieux documents sur certaines questions historiques. Au reste, la richesse artistique de ces deux autels n'offre réellement rien, en elle-même, qui puisse nous étonner; car, ainsi produite, nous la trouvons dans un rapport complet d'harmonie avec le luxe et l'ameublement des églises, avec la beauté des vases et des ustensiles sacrés, et, enfin, avec la magnificence des vêtements sacerdotaux, à cette époque. Sous ce rapport donc, ces deux édicules viennent compléter la série de nos renseignements sur l'un des plus curieux chapitres de l'archéologie ecclésiastique, et confirmer, de tous points, notre opinion touchant la splendeur des églises vers le milieu du XIIe siècle!

Ces quelques lignes n'ont d'autre but que celui de faire comprendre à nos lecteurs l'intérêt de ces deux petits monuments, ainsi que l'importance de leur étude comparative. — Une des premières remarques qui découlent de ce rapprochement a trait à la question des formes. Sur ce point, il faut avouer que l'autel d'Avenas présente un caractère beaucoup plus monumental que celui d'Asti, et que l'œuvre française accuse davantage le génie d'un artiste qui était à la fois sculpteur et architecte, comme le furent, alors, un très-grand nombre de prêtres et de moines. En effet, on ne saurait nier que l'idée de l'autel ne soit bien mieux exprimée dans la première que dans la seconde de ces deux œuvres; car, ce soubassement, ces colonnettes, ce bas-relief central et jusqu'à cette table saillante, sur laquelle s'accomplissait le plus saint des

mystères, tout cela l'emporte de beaucoup sur l'autre et constitue un ensemble dans des données qui accusent une intention bien plus liturgique, celle d'exprimer, par ses formes, la spécialité de sa destination. — Mais, il est, dans cette première partie de notre comparaison, une autre particularité qui mérite encore d'être signalée, parce qu'elle complète ce qui a trait aux formes : nous voulons appeler l'attention de nos lecteurs sur deux systèmes de décoration, également appliqués à la face antérieure des autels cubiques. L'un de ceux-ci présente des colonnes à ses angles, tandis que l'autre est simplement entouré d'une espèce d'encadrement.

Que dirons-nous, ensuite, de la composition sculpturale qui n'ait été déjà mentalement pensé. Sur ce point, il faut reconnaître que le sujet est incontestablement plus complet et beaucoup mieux conçu sur l'autel d'Avenas que dans l'œuvre italienne; mais, peut-être, préférera-t-on la disposition architectonique de celle-ci, à cause de son ordonnance en compartiments ou espèces de niches, qui trouve, près de quelques connaisseurs, une certaine approbation. Pour nous, qui recherchons, avant tout la logique, nous inclinons vers le groupement des figures d'Avenas, parce qu'il nous semble y voir un premier pas, fait par les artistes, vers les compositions à personnages, ce qu'exclut, à notre avis, le mode d'isolement des figures, placées dans des arcades :

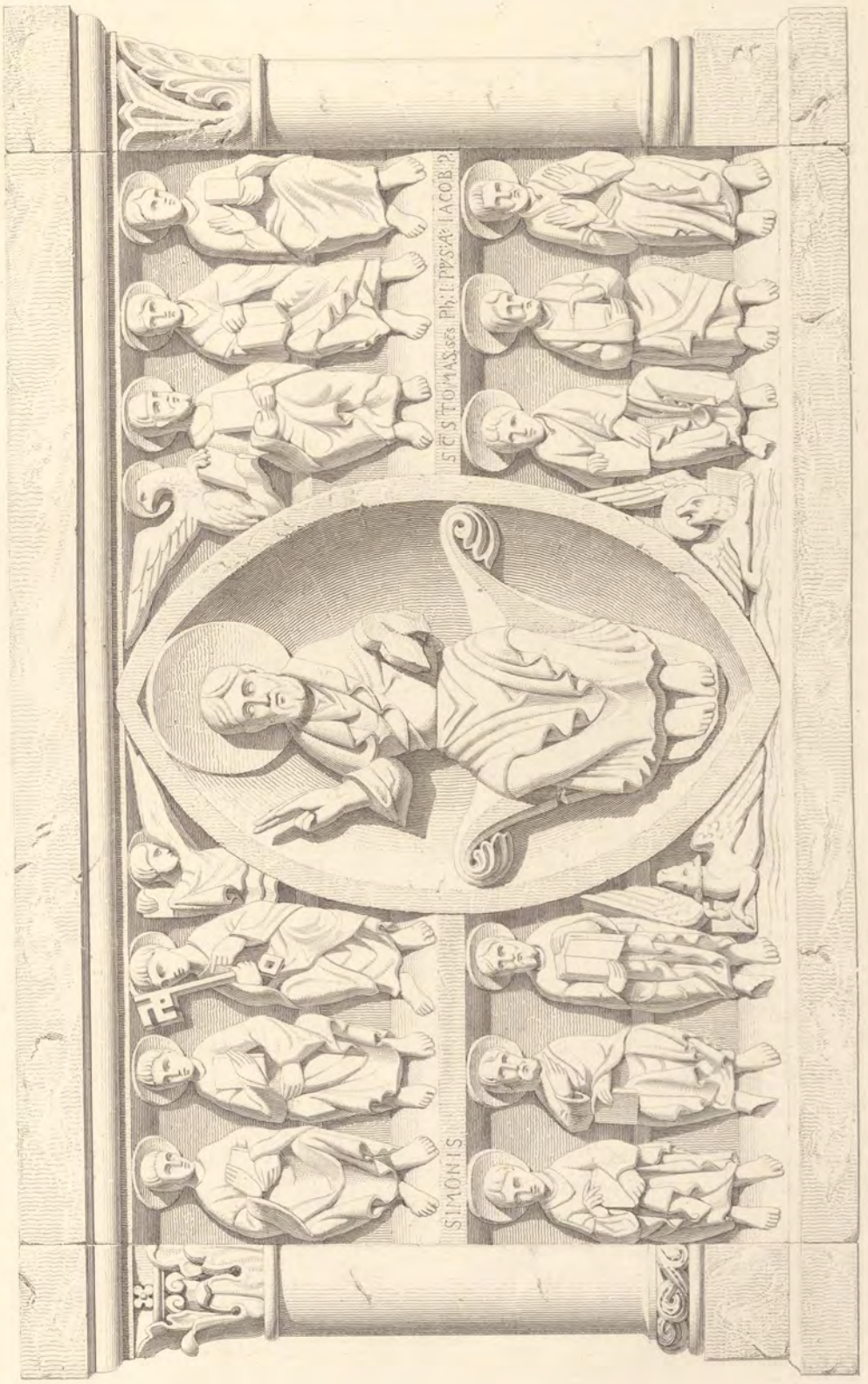
Passant au caractère de la sculpture, nous ferons remarquer qu'à part le Christ, qui est certainement supérieur dans l'autel d'Asti, le plus simple examen démontre que les figures d'Avenas sont sans contredit les mieux traitées ; les têtes offrent, en effet, plus de vie et plus d'animation; le jeu des draperies indique plus de mouvement; et l'on sent, enfin, que l'art commence à sortir de cet état d'immobilité et de ces formes raides qu'il avait adopté à l'origine de la sculpture romane. Ainsi, à ces figures trapues, à ces magots disproportionnés et informes qu'on voit répandus sur toutes les parties sculptées de l'église, telles que chapiteaux (1), tympans, corniches, etc., succèdent des figures plus raisonnables, mieux étudiées, et rendues par l'art dans des conditions beaucoup plus heureuses.

Reste à dire quelques mots de la technique, et cette investigation n'est pas la moins importante. Et d'abord on reconnaîtra que si le ciseau de l'artiste devient plus habile, et s'il procède avec plus de science, l'exécution du nu et de la musculature fait encore défaut; mais, c'était une des conséquences de l'état des esprits à cette époque : des lois ecclésiastiques défendaient l'étude du modèle vivant. Ce ne fut donc que plus tard, lorsque l'art devint laïc et se sécularisa, qu'il acquit définitivement cette vérité de la nature, cette justesse des proportions et des formes, qui sont, avant tout, le résultat des études anatomiques; aussi, les artistes des siècles postérieurs, en s'affranchissant des prescriptions qui jusqu'alors avaient entravé leur marche, atteignirent-ils souvent, ainsi que nous le prouverons, une hauteur qu'on a rarement dépassée... — Quoi qu'il en soit, et pour en revenir à l'examen des bas-reliefs de nos autels, leur exécution démontre que, dès cette époque, l'artiste devient meilleur praticien et qu'il termine davantage son œuvre, bien qu'on y découvre encore quelques formes raides et anguleuses; conséquence immédiate d'un système de facture qui tenait à l'enfance

(1) Voyez les chapiteaux historiés du porche de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, etc.

d'un art, dont certaines productions nous paraissent aujourd'hui de grossières ébauches. Néanmoins, on ne saurait méconnaître que ces sculptures ont dû être exécutées dans la dernière moitié du XIIe siècle, et à un moment très-voisin de cette époque où les artistes romans tentèrent un dernier effort qui conduisit à cette grande phase de l'art catholique, si magnifiquement réalisée vers le milieu du siècle suivant.....

Telles sont, à notre avis, les principales observations qui ressortent de ce parallèle, et telles sont celles aussi qui naissent à la vue de ces deux œuvres dont l'étude nous semble, sous plusieurs points, remplie d'intérêt : d'abord, en ce que leur rapprochement nous fournit un curieux synchronisme des arts italien et français; et, parce que l'analogie de leur décoration nous offre les moyens d'apprécier l'état relatif de la sculpture de bas-relief dans chacun de ces deux pays.



R. Pinot sculp.

AUTEL DANS L'ÉGLISE D' AVENAS.

France.

Eugène Laval del.

BIBLIOTECA
DEL C.C A.M.

ESCALIER A RAMPE CIRCULAIRE

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE DE NOTRE-DAME, A PARIS.

Nous avons dit précédemment que les dispositions de l'escalier se présentaient à l'étude de l'archéologue et de l'architecte sous deux formes principales, qui se divisaient ensuite en plusieurs autres classes, et nous avons, alors, défini ces formes ainsi que leurs dérivés. Le lecteur étant donc initié à cette classification, nous allons immédiatement et sans entrer dans des détails qui n'offriraient que des redites, aborder l'examen d'un exemple de construction se rapportant à l'une de ces variétés.

L'escalier qu'il s'agit de faire connaître, se rattache, par ses dispositions, à la catégorie de ceux à rampe circulaire ou curviligne, mais dont la cage, à jour, est, à très-peu près, isolée; et cette disposition, qui offre, en certains cas, des avantages réels, nous autorise à établir, pour les monuments de cette espèce, une division à part et entièrement distincte de ceux dont la rampe, circulaire aussi, fait cependant corps avec la bâtisse.

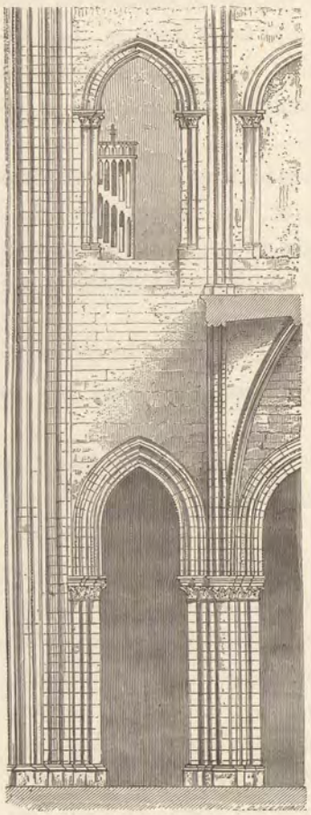
Afin de mieux établir cette différence, nous donnerons une courte description de cet escalier, mais après l'avoir, toutefois, fait précéder de quelques considérations générales qui se relient plus ou moins à la question.

En architecture, il n'est pas de si petites constructions qui ne puissent mettre en lumière le génie ou l'imagination des artistes qui les ont conçues ou fait exécuter; et le nombre de ces édicules semble avoir été si considérable depuis le XIII[e] siècle, que ces hommes, qui jouèrent tant de fois avec les difficultés de leur art, en ont souvent placé jusque dans les endroits les plus retirés des monuments. Aussi, ne doit-on point s'étonner, lorsqu'en visitant un édifice, on rencontre tout à coup, dans une partie peu fréquentée, quelqu'un de ces petits chefs-d'œuvre de composition et de grâce, dont l'ensemble décèle, de la part de leur auteur, et une preuve de grand goût et une profonde habileté dans l'art de bâtir; il semblerait même, à les voir ainsi dérobés aux regards de la foule, que l'artiste, avec cette humble et pieuse modestie qui caractérisait d'ailleurs chacun des membres de cette célèbre armée des *bâtisseurs d'églises,* que l'artiste l'ait, pour ainsi dire, seulement construite en vue de Dieu, et qu'il l'ait placée, à cet endroit, afin de lui assurer une plus grande chance de durée.

Ces réflexions, que provoque mainte œuvre du Moyen Age, doivent, à notre avis, s'appliquer à deux charmants escaliers en pierre qui se trouvent dans les tours de l'église cathédrale de Notre-Dame, à Paris. A peine visibles de l'intérieur des nefs, ils ne peuvent guère être aperçus que par ceux qui desservent l'édifice, et, pour en apprécier le mérite ou les détails, il faut pénétrer dans le lieu qui les renferme. Ces escaliers sont donc tout intérieurs, c'est-à-dire que leur usage ainsi que leur décoration paraissent presque exclusivement réservés

aux seuls employés de la maison de Dieu. En voyant cette situation dans un lieu retiré, ne serait-on pas porté à conclure que, pour l'artiste du XIIIe siècle, tous les endroits d'un monument étaient également convenables et parfaitement propres à l'érection d'une œuvre; et l'on pourrait même, en considérant leur disposition, y ajouter cette autre remarque, qui nous paraît non moins fondée : c'est que toute difficulté à vaincre était, à leurs yeux, une de ces occasions qu'ils semblent avoir recherchées, dans l'espérance, sans doute, et avec l'intention, peut-être, d'enfanter quelqu'une de ces conceptions qui nous étonnent et par leur art et par leur élégance !

Rien, en effet, n'était plus propre à exciter l'inspiration d'un architecte que le problème à résoudre dans l'église de Notre-Dame. Il s'agissait de constituer, d'une manière quelconque, un accès facile entre le premier étage des tours et la partie supérieure des galeries qui couvrent les bas-côtés de l'église. Que fit l'artiste pour remplir les conditions du programme? Il choisit, comme moyen, le système de l'escalier; et, sur cette donnée, il établit sa composition; mais, une économie bien entendue du terrain, jointe à l'emploi d'une pratique qui avait cours à cette époque, lui fit plus particulièrement adopter, comme forme, celle de l'escalier à rampe circulaire dont la cage était entièrement à jour. Restait à déterminer l'emplacement; et celui-ci fut, à cause de la porte des galeries et de l'issue qui la surmontait, établi non loin d'une fenêtre, qui donnait, à la fois, dans la tour et dans la nef centrale; situation qui mettait l'escalier quelque peu en évidence du côté de l'intérieur de l'église. Or, il ne serait, peut-être, point invraisemblable de supposer que cette exposition, bien qu'incomplète, n'ait été la cause qui conduisît l'artiste à donner à ces édicules un luxe de décoration, assez insolite, pour le lieu qui les renferme.



On voit donc que ces escaliers méritaient, sous plusieurs rapports, de prendre place dans notre recueil; car, leur composition, l'une des plus intéressantes de l'espèce, est évidemment aussi ingénieuse que remplie de grâce. — Mais, on ne saurait assez appeler l'attention sur la coupe ainsi que sur l'appareillage des pierres qui les composent. La disposition de la cage, dans laquelle se combine l'arrangement des marches, força, très-vraisemblablement, l'artiste à adopter un système qui devait, avant tout, constituer la solidité de l'édicule. Nous ne saurions mieux faire, pour l'élucidation de ce point, que de renvoyer à l'examen de notre gravure, où le lecteur trouvera tous les renseignements qu'il pourrait désirer sur cette partie de l'architecture au XIIIe siècle.

PUITS SACRÉS DANS LES ÉGLISES,

A RATISBONNE, STRASBOURG, ETC.

En raison même du rôle important et des usages nombreux que l'eau (1) remplit dans les rites de l'Église, il nous a semblé utile d'entrer, à propos des puits sacrés, dans quelques détails préliminaires et succincts sur sa nature, sa provenance et sa destination, considérées au point de vue liturgique; car, il ne se fait presque aucune cérémonie dans la maison de Dieu, qui ne soit sanctifiée par son concours.

Mais, cet emploi de l'eau, et d'une eau particulière, dans les cérémonies religieuses, ne fut point une pratique dont fît seulement usage le Christianisme: d'autres civilisations, qui l'avaient précédé sur la scène du monde, s'en étaient déjà servies pour des lustrations. Ainsi, l'on sait positivement que les Juifs avaient une eau purificatrice, dont il est parlé dans les Nombres (chap. XIX). — Plus tard, les Grecs et les Romains eurent aussi leurs eaux lustrales, qui sont très-explicitement décrites dans les vieux auteurs. « Ces pratiques anciennes et assez com-« munes à tous les peuples, dit dom Calmet, sont une preuve de la religion naturelle et de la « connaissance qu'ont tous les hommes d'un Être souverain qui demande des marques sensibles « de notre respect et qui ne permet pas qu'on s'approche de lui, sinon dans une pureté par-« faite; mais, Collin ajoute (ce que nous n'osons affirmer) que Tertullien, saint Justin et d'autres « illustrations primitives du Catholicisme pensent que les païens avaient institué ces lustrations « et purifications à l'exemple de celles qu'ils avaient remarquées dans les livres des Hébreux. »

Quoi qu'il en soit, il faut se hâter de dire que cette eau lustrale, précédemment employée par les peuples de l'Antiquité, n'avait aucun rapport, comme nature et symbolisme, avec celle dont se servit l'Église, pas plus que leurs religions n'offraient de points de ressemblance avec le Christianisme. Cependant, on doit avouer que si l'intention fut autre, l'emploi parut, à quelques-uns, déceler une espèce d'emprunt que l'on peut expliquer. En effet, dès l'origine de la religion nouvelle, ses ministres, appréciant sans doute tout ce qu'ils pouvaient, sous le rapport des formes, emprunter à l'ancien culte, n'hésitèrent à s'approprier, mais en les modifiant, certaines pratiques qui étaient propres au polythéisme; et, dans le nombre, on doit signaler l'usage de l'eau destinée à la purification qu'on désignait, pour ce motif, sous la qualification de *lustrale;* toutefois, l'Église comprit que, pour qu'on ne la confondît pas avec

(1) Nous n'en parlerons ici que d'une manière générale, et nous renvoyons, pour le détail de ses autres destinations, aux chapitres : BAPTISTÈRES. — FONTS-BAPTISMAUX. — FONTAINES DANS LES ATRIA. — BÉNITIERS. — FONTAINES DITES MIRACULEUSES. — ETC.

celle des nations polythéistes, elle devait lui donner un caractère qui en distinguât la destination particulière.

Ce caractère, elle le lui donna par l'application d'un signe qui était alors en grande vénération chez les néophytes : par la bénédiction. « Les premiers chrétiens, dit Boissonnet, « étaient vivement persuadés du pouvoir que Dieu avait laissé au démon sur la créature « et de la nécessité de lui ôter ce pouvoir par l'autorité de Jésus-Christ; c'est pourquoi ils « faisaient des signes de la croix sur toutes les choses dont ils se servaient. » Or, l'Église, ayant jugé convenable d'instituer certains préservatifs contre les attaques de l'Esprit tentateur, choisit précisément l'eau pour remplir cette fonction; et, de là, naquirent ces bénédictions et ces exorcismes qu'elle dut subir pour pouvoir être employée par elle : ce qui nous amène à parler incidemment de sa nature et à examiner encore si sa provenance pouvait être indifférente.

Durant les jours de persécution, les rivières, les fontaines et les puits publics ou privés furent, assez vraisemblablement, les lieux où l'on prit l'eau nécessaire aux cérémonies du Christianisme; mais, dès que le culte de la religion nouvelle put être pratiqué librement, sa provenance appela sans doute l'attention des ministres. — On serait donc assez porté à admettre que, dès ce moment, l'Église, prenant une décision souveraine, ne permit plus que cette eau provînt d'une source ordinaire; et l'on supposerait volontiers qu'elle reconnut que, pour remplir une destination sainte, toutes les eaux ne pouvaient lui convenir; en d'autres termes : que celles-ci devaient avoir une origine particulière. Or, quoi de plus naturel de penser qu'elle décida que cette eau, pour pouvoir être destinée à d'augustes fonctions, dût préexister déjà dans un sol sanctifié par lui-même, c'est-à-dire, être tirée d'un des points ou d'une des parties du sol de l'Église. Et tel est, selon nous, le motif qui donna, peut-être, naissance à ces puits qu'on remarque encore dans un certain nombre d'édifices religieux (1).

Sans aucun doute, cette pratique ne fut pas générale; et, dans beaucoup d'endroits, il y eut des dérogations à la règle, en tirant néanmoins l'eau des rivières, des fontaines, etc.; mais, il n'en paraît pas moins vraisemblable, par la conservation de quelques-uns de ces puits, que l'Église semble avoir eu, sur ce point, une intention formelle, ainsi qu'un but essentiellement pratique et raisonné; c'était là, du reste, une grande pensée, toute logique et pleine d'enseignement.

Toutefois cette eau, spécialement tirée d'un puits ouvert dans le sol de la basilique, n'était point, aux yeux des ministres du culte, d'une nature à être immédiatement employée par le prêtre (et c'est là ce qui la distingue de l'eau de purification des peuples du polythéisme); elle devait, pour revêtir son caractère religieux et symbolique, recevoir encore une consécration particulière qui lui serait administrée par l'un des membres de la hiérarchie sacerdotale; consécration qui donnait lieu à certaines cérémonies dont l'origine semble presque aussi ancienne que le Christianisme lui-même.

Tout porte à croire, en effet, que cette bénédiction de l'eau remonte à une très-haute antiquité, puisqu'un grand nombre des Pères de l'Église et des premiers écrivains sacrés en parlent déjà d'une manière plus ou moins explicite; mais, en l'absence de documents positifs, on n'en saurait fixer précisément la date, bien que plusieurs auteurs en attribuent l'institu-

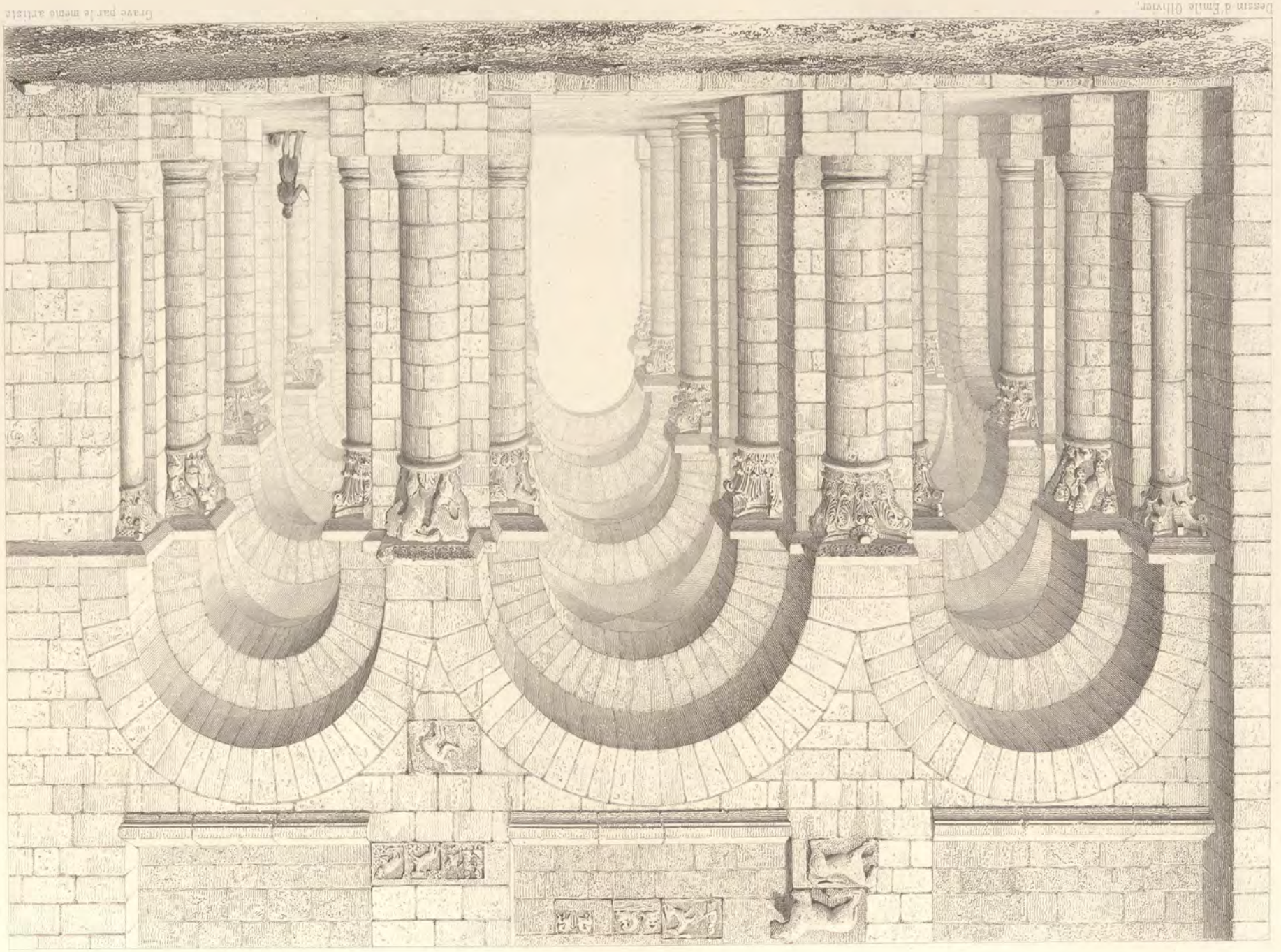
(1) On sait aussi qu'il y eut quelquefois, chez les Grecs et chez les Romains, des espèces de puits sacrés dans ou près des temples. (Voyez, à ce sujet, une très-savante dissertation de Paciaudi, intitulée : *Puteus sacer in agris bononiensis, etc.*)

PORCHE DE L'EGLISE ABBATIALE DE St BENOIT SUR LOIRE.

France

Dessin d'Emile Oliviet.

Gravé par le même Artiste



tion au pape Alexandre Ier, qui fut martyrisé sous le règne de l'empereur Adrien. (Après J. C. 109-119.) — Dès le IIIe siècle, Tertullien (160-245) parle de l'eau sanctifiée par l'invocation de Dieu (1). — Un peu plus tard, saint Cyprien (246-258) dit plus distinctement qu'il faut que l'eau soit purifiée et sanctifiée par le prêtre (2). — Au IVe. siècle, saint Épiphane (367-403) en fait aussi mention. — Saint Augustin (354-430), en parlant du baptême, indique les effets du signe de la croix (3). — Saint Basile (329-379) met ces bénédictions au nombre des traditions apostoliques (4). — Enfin, saint Cyrille, de Jérusalem (315-386), — saint Grégoire, de Nysse (332-400), — et saint Denys, l'auteur de la *Hiérarchie*, les mentionnent aussi dans leurs œuvres. — A ces citations vénérables, on pourrait y ajouter celles d'autres autorités ecclésiastiques non moins respectables et qui remontent aux premiers siècles de l'Église; mais, elles suffisent, ce nous semble, pour établir catégoriquement l'ancienneté de cette institution.

Toujours préoccupée d'une grande pensée lors de ses créations, l'Église avait choisi, pour cette bénédiction de l'eau, plusieurs époques particulières, comme elle institua aussi différentes espèces de consécrations. — A l'origine du Christianisme, cette cérémonie était faite, avec une très-grande pompe, la veille de Pâques et de la Pentecôte, qui étaient les dates annuelles qu'elle avait spécialement fixées pour l'administration générale du sacrement de baptême (5); — mais, plus tard, et pour des causes particulières, on décida qu'il serait fait une autre bénédiction tous les dimanches. Voici comment s'exprime à ce sujet le Concile de Nantes, qui, au VIIe. siècle, ordonna cette consécration : « Chaque curé aura soin, tous les jours de dimanche, de « faire de l'eau bénite dans son église, avant la messe de paroisse; de la mettre dans un vase « net et convenable à un si grand mystère, afin que le peuple, entrant dans l'église, en prenne. » Mais, de peur que les fidèles ne crussent que cette autre eau bénite, faite originairement avec celle des fonts, ne leur conférât un second baptême, l'Église y attacha, pour la distinguer de celle qu'on consacrait à Pâques et à la Pentecôte, une bénédiction spéciale dont les prières avaient pour but de les préparer à assister plus dignement au sacrifice de la messe. — Enfin, il était encore, dans l'année, une dernière époque qui avait été assignée à la consécration de l'eau. Suivant le rapport de certains liturgistes, le temps, dit des Rogations, était plus spécialement fixé pour la bénédiction de l'eau publique, c'est-à-dire, de celle des puits (6), des citernes, des fontaines et des rivières.

L'Église procède à la consécration dominicale de cette eau par l'accomplissement de certaines cérémonies durant lesquelles le prêtre ou le célébrant récite des prières dont la prescription ainsi que la teneur paraissent d'une très-haute antiquité. — Selon la rubrique du missel romain, cette bénédiction se fait actuellement à la sacristie; mais, dans un grand nombre de paroisses, elle est célébrée au chœur ou dans la nef, ce qui est beaucoup plus conforme à l'ancien usage (7). Le prêtre prend du sel et de l'eau, qu'il exorcise en faisant des signes de croix et en prononçant

(1) *De Baptism. cap. IV* — (2) *Epistola LXX* — (3) *De Baptism.* et *Tractat. XVIII in Joann.* — (4) *De Spiritu Sancto, cap. XXVII.*

(5) Au chapitre des BAPTISTÈRES, nous entrerons, à ce sujet, dans des détails qui y trouveront plus naturellement leur place.

(6) DU CANGE, dans son *Glossaire*, cite, aux mots : *Puteus in Templis*, etc., un document (*Extat putei benedictio, etc.*), qui nous semble une erreur de sa part; car nous croyons qu'on n'a jamais béni particulièrement les puits érigés dans les églises, mais seulement l'eau qui en était extraite. Selon nous, ce document se rapporte à une autre classe de constructions.

(7) On trouvera dans les *Voyages liturgiques* de DE MOLÉON (LEBRUN DESMARETTES) des détails fort intéressants et relatifs à différentes cérémonies qui se pratiquaient, au XVIIe siècle, dans plusieurs contrées de la France.

des prières sur l'origine desquelles on n'est pas encore fixé. — Ces prières existent dans plusieurs ouvrages fort anciens; mais, bien qu'elles varient un peu quant à la forme, elles sont cependant presque toutes conçues dans les mêmes termes. On en trouve, d'abord, la formule dans les *Constitutions Apostoliques;* les sacramentaires de saint Gélase (après J.-C. 492-496), et de saint Grégoire (544-604), en renferment aussi le texte (1); et il est encore consigné dans le recueil gallican de Bobio (2), dont la rédaction peut être placée vers le VIIe siècle; enfin, le sacramentaire d'Egbert, archevêque d'York, au VIIIe siècle, et celui de saint Guilhem (3), qui fut rédigé à peu près vers le même temps, en contiennent des versions qui offrent une très-grande ressemblance. Nous nous contentons, pour le but de cette notice, de citer ici les noms des auteurs de quelques-uns des plus anciens ouvrages où cette formule est rapportée. — Voici, au reste, les paroles de cette consécration telles qu'on les lit dans les Constitutions Apostoliques : « *Sanctifica,* « *Domine, hanc aquam benedictam, tribue ei juvandi et depellendi morbum, fugandi dæmones,* « *expellendi insidias.* » La teneur de la bénédiction du sacramentaire de Bobio n'en diffère pas beaucoup, quant au sens; mais, on n'y voit point de formule pour le mélange.

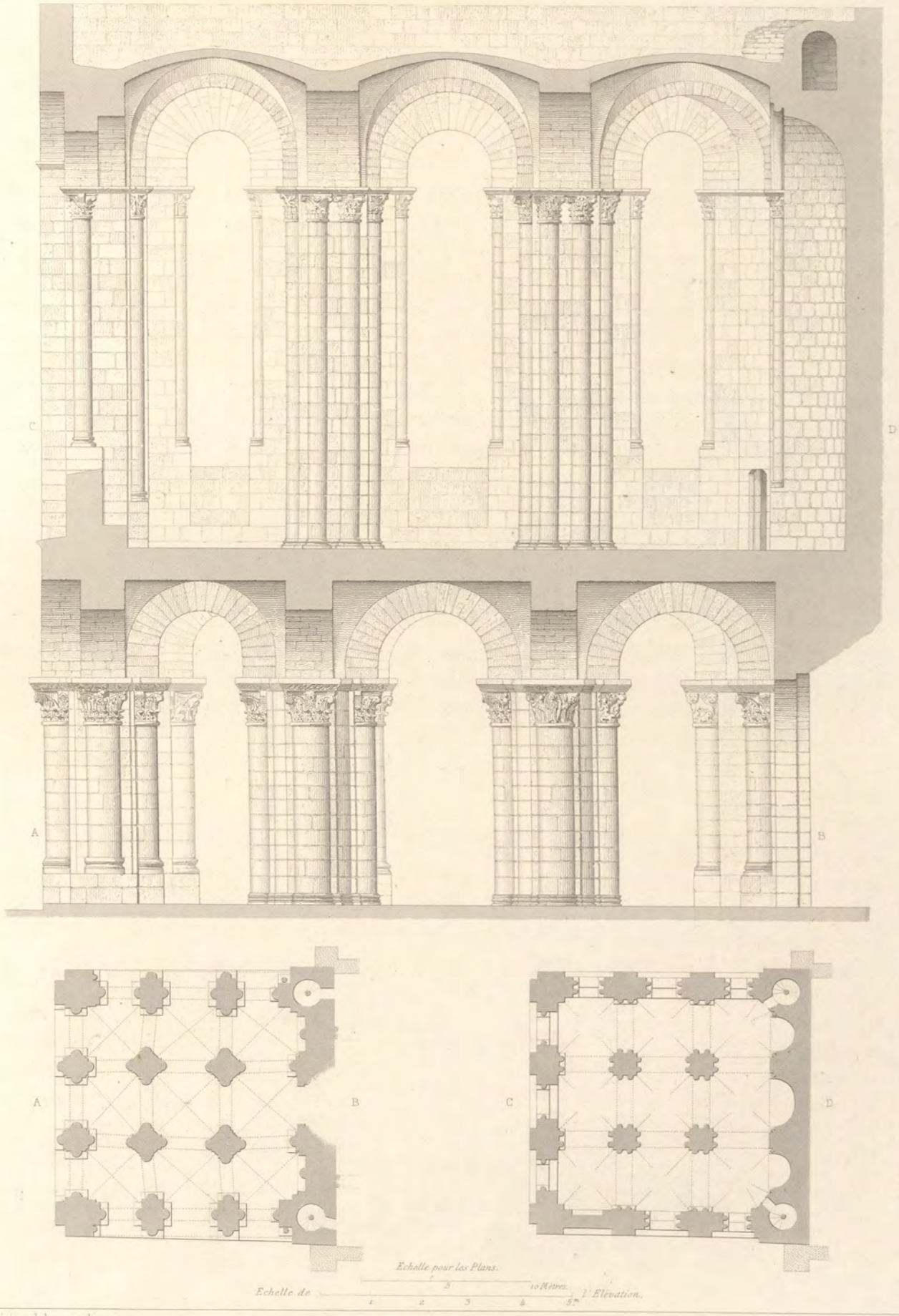
Cette consécration achevée, le célébrant, ou l'un des prêtres à sa place, accomplit la cérémonie pour laquelle cette eau fut bénite. On y procède ainsi : d'abord, il est fait une aspersion sur l'autel pour demander à Dieu que les démons ne troublent point les ministres du Seigneur; puis, on en fait une autre sur le clergé, comme sur les principaux membres du corps mystique de Jésus-Christ, ses coopérateurs, dit Collin, dans la sanctification des âmes; enfin, les fidèles en sont arrosés à leur tour, afin de les purifier pour qu'ils assistent plus dignement à la messe, et pour que leurs prières soient aussi plus agréables à Dieu. — Bien qu'il ait été conservé un certain nombre de documents, on ne saurait déterminer, d'une manière exacte, l'époque où l'Église a commencé à pratiquer l'aspersion des fidèles avant la messe dominicale de paroisse. Cependant, dès le IXe siècle, on en voit déjà l'usage établi; et, très-vraisemblablement, il remontait à une époque antérieure. Dans une homélie, qui date de l'an 847, le pape Léon IV l'enjoint positivement à tous les curés (4), et vers l'an 852, l'archevêque Hincmar fait aussi la même recommandation (5); l'auteur du Micrologue dit encore que, de son temps, on n'omettait jamais l'aspersion de l'eau bénite, tous les jours de dimanche (6); enfin, Honoré d'Autun, Walafride Strabo, saint Charles Borromée et beaucoup d'autres grands personnages ne sont pas moins explicites sur l'usage de cette cérémonie.

Pour compléter l'ensemble des notions succinctes que nous voulions présenter ici, d'une manière incidente, sur l'eau bénite, considérée seulement d'une manière générale, il nous reste à signaler les autres destinations qui, indépendamment des deux plus augustes, celles du baptême et de l'aspersion dominicale, lui ont encore été données par l'Église. — L'une des plus vénérables était, certes, celle qu'elle remplissait durant le sacrifice de la messe où elle était mélangée au vin dans le calice. On employait aussi l'eau bénite pour faire des exorcismes et d'autres cérémonies; elle servait à laver les linges qui pouvaient contenir des parcelles de l'hostie, ainsi que tous les tissus ecclésiastiques (7); on en faisait encore l'emploi lors de la dédicace ou de la

(1) *Codex Sacramentar.*, pag. 106 et 237; — (2) MABILLON, *Museum Italicum*, Tome I, pag. 323 — (3) MARTÈNE, *Sacramentar. Gellon.* Tome III, pag. 244, 245 et 252.

(4) *Homilia de curâ pastorali, etc.* — (5) *Caput V.* — (6) *Micrologus caput XLI, de Ecclesiasticis observationibus.*

(7) Et quand les palles, c'est-à-dire, les corporaux et les voiles, qui sont les ornements de l'autel, ainsi que les courtines qui environnent l'autel, seront salies, les diacres, avec les bas-officiers de l'église, les laveront dans la sacristie et non



E. Ollivier del. et sculp.

PORCHE DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE St BENOIT-SUR-LOIRE.

Plans et Coupe longitudinale.

purification des édifices sacrés ; enfin, elle était particulièrement usitée, comme nous le dirons ailleurs, dans les cérémonies funéraires, où l'on en faisaît des aspersions dans l'église, après avoir déjà servi au même usage dans la demeure du défunt.

Telles étaient les principales destinations dans lesquelles l'eau fut employée, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur du temple, dans les divers rites et cérémonies ; mais, là, ne se borna point son action, puisque des documents établissent que les ministres du culte voulurent en étendre l'emploi aux fidèles eux-mêmes dans l'exécution de certaines pratiques privées et domestiques, dont ils leur avaient conféré la mission. Ces renseignements, que nous joignons à ceux qui précèdent, nous semblent, par leur nature, tout aussi importants à connaître en ce qu'ils viennent compléter la série des notions qui se rapportent à l'eau bénite, et qu'ils nous permettent de considérer son emploi sous une autre face, c'est-à-dire dans ses rapports directs avec l'homme privé ou laïc. Ce sera, si l'on peut s'exprimer ainsi, tout un trait saillant de mœurs, qui, partant des premiers siècles du Christianisme et traversant le Moyen-Age, viendra nous montrer la foi et la confiance des chrétiens dans cette eau sainte. Donnons, d'abord, la parole à l'illustre Grégoire de Tours, qui vivait au VIe siècle. Ce saint évêque, voulant exprimer la dévotion des fidèles de son temps pour l'eau qui avait été sanctifiée par les prières de l'Église, rapporte que ceux-ci en buvaient, en arrosaient leurs champs et s'en servaient même, comme d'un préservatif, contre les maladies : « Quand, dit-il, l'eau a été bénite « et qu'on l'a exorcisée, le peuple en boit sur-le-champ ou en emporte dans les maisons ; il « en fait une aspersion sur les terres ou sur les vignes, et sur les plaies (1). » A ce récit, tout rempli d'intérêt par les détails curieux qu'il renferme, nous ajouterons un autre document non moins précieux : c'est le rapport d'une des décisions, adoptées au VIIe siècle par le concile de Nantes ; décision qui confirme le récit de Grégoire de Tours, et l'étend même, en ce sens qu'il en recommande l'emploi à tous les fidèles, afin d'en bénir toutes les choses dont ils se servaient : « On pourra, mande-t-il, prendre de cette eau, en emporter dans la maison, en jeter sur les « champs, prés, vignes, bestiaux et sur toutes sortes d'aliments. » — Enfin, aux VIIIe et IXe siècles, on voit cette recommandation prescrite par les capitulaires de Charlemagne, mais avec une modification particulière qui méritait d'être rapportée : « Le samedi de Pâques ou « celui de la Pentecôte, ceux qui voudront emporter de l'eau bénite dans leurs maisons, en « doivent prendre avant qu'on y mette le chrême. »

Nous ne nous étendrions pas davantage sur la matière d'un chapitre, qui pourrait, certes, fournir de plus nombreux documents, si l'on y trouvait à signaler encore un dernier fait relatif à l'histoire de l'eau bénite. Nous voulons parler d'une institution louable qui s'étendit bientôt à presque tous les pays de la chrétienté. Vers une certaine époque, que nous ne saurions fixer, puisqu'on ignore le temps et le lieu où elle prit naissance, l'Église, qui avait permis et même recommandé aux fidèles l'emploi de cette eau pour des actes de la vie privée, voulut, dans une intention charitable, faire tourner cette pratique à une bonne œuvre dont, malheureu-

dehors. Et, pour laver les voiles qui servent à l'autel, on aura un bassin neuf ; mais, on lavera les palles, c'est-à-dire les corporaux, dans un autre vase. Les voiles des portes ou courtines qu'on tend dans les églises, aux fêtes et pendant le carême, seront blanchis aussi dans un autre vaisseau. — Voici ce qui fut statué dans le Concile de Lérida (*de cons. dist. IV*) : que toute église ait, pour laver le corporal et les palles de l'autel, des vases propres à cela et en dehors des autres usages, et dans lesquels on ne lavera rien autre chose. GUILLAUME DURAND, le *Rational des divins offices*, trad. par Ch. Barthélemy, Tome I, page 106.

(1) *Liber de Glor. Mar.; cap. XXV.*

sement, hélas! les suites dégénérèrent en une espèce d'abus. Cette institution consista dans la nomination de personnes spécialement chargées de porter, moyennant une légère aumône, l'eau bénite à domicile. La teneur de quelques documents, que nous allons rapporter, fera beaucoup mieux connaître le but ainsi que la portée de cette pieuse création. — On lit, dans les statuts de l'évêque Alexandre, promulgués à Coventry, vers 1237, que, comme la plupart des écoliers manquaient alors du nécessaire, et comme il suppose que leur science pourrait, grâce à Dieu, être utile à l'Église, il ordonne qu'on choisisse un ou plusieurs de ces écoliers pour porter l'eau bénite dans les villages lorsqu'on en fera la demande (1). — Un autre document, non moins explicite et publié un peu plus tard, va non-seulement nous montrer la continuité de cette institution, mais nous faire voir aussi le but particulier de cette charge ou de cet office. En 1256, Gilles, évêque de Salisbury, décida que, dans chaque paroisse, on donnerait à un pauvre écolier-clerc le bénéfice de l'eau bénite, à la condition, toutefois, qu'il s'engagerait à venir, tous les jours solennels, servir l'église (2). — Quoi qu'il en soit, ces avantages, en faveur des pauvres clercs, devaient recevoir bientôt une nouvelle extension ; ce fut Jean, archevêque de Cantorbéry, qui la lui donna : une de ses ordonnances, datée de l'an 1280, renferme, entre autres prescriptions, celle que, toute église, desservie par un vicaire, un diacre et un sous-diacre, comprendrait encore dans son personnel, l'admission de deux écoliers-clercs, choisis par les paroissiens et entretenus par eux pour porter l'eau bénite dans la paroisse et ses annexes, les jours de dimanche et de fête ; mais, il leur commande, en retour, d'assister et de servir aux offices ces jours-là, tout en leur permettant, néanmoins, de consacrer les autres à l'étude (3). — Toutefois, ce qui démontre surtout l'intention de l'Église dans la création de cette charge, intention qui n'était autre que celle de fournir à de pauvres clercs les moyens d'étudier et de se rendre propres à la servir plus utilement, c'est le contenu de l'une des décisions d'un synode tenu à Exeter, en 1287. On y voit, que : « Pour que ce qui a été si salutairement institué ne dégénère pas en abus, il est ordonné que, « dans les églises éloignées au plus de dix milles des écoles de la ville ou de toute autre « localité importante du diocèse, on ne donnera les bénéfices de l'eau bénite qu'à des écoliers-« clercs ; et que, comme souvent il y a eu dispute entre les curés ou vicaires et les paroissiens « sur la collation de ce bénéfice, l'on enjoint, pour y obvier dans la suite, que les curés « et vicaires, qui sont mieux en état de connaître les clercs les plus propres à cette charge, « tâcheront de les donner de préférence à ceux qu'ils croiront les plus capables de servir avec « décence aux offices, comme aussi les plus dociles à obéir à leurs pasteurs ; enfin, on ajoute « que si, par une malice quelconque, les paroissiens venaient à refuser les aumônes accou-« tumées, on les avertira d'abord de cette infraction ; puis, on les y forcera, s'il est néces-« saire (4). »

Du moment où, par suite de décisions émanant de l'autorité ecclésiastique, on obligea de rémunérer, d'une manière quelconque, le déplacement ou la peine de celui qu'on chargeait du transport de l'eau bénite à domicile, dès ce moment le produit, faible ou fort, selon les localités, se vit, pour ainsi dire, classé parmi les redevances annuelles dont jouissaient les paroisses, et figura sur les comptes particuliers des églises. Ainsi, en 1175, Léonard, évêque de Césène, publia une charte où le rapport de l'eau bénite est mis à côté des donations, des dîmes et

(1) LABBE, *Concilia ;* Tome II, *Pars I ;* page 516. — (2) LABBE, *Concilia ;* Tome II, *Pars I ;* page 771.
(3) *Monasticon Anglican.;* Tome III, page 227.
(4) LABBE, *Concilia ;* Tome II, *Pars II ;* page 1291. — *Synodus Exoniensis ; caput XXIX.*

Fig. 1.

Fig. 3.

Fig. 6.

Fig. 2.

Fig. 4.

Fig. 5.

1 2 3 4 5 Mètres.

Echelle de $\frac{1}{100}$.

E. Ollivier del. et sculp.

PORCHE DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE S^T BENOIT-SUR-LOIRE.

Elévation de la Face septentrionale.

des autres revenus (1); et, un peu plus tard, le pape Innocent III (1198-1213) le reconnut comme l'un de ceux qui appartiennent aux curés (2).

Tel est, aussi succinctement que possible, l'ensemble des faits relatifs à l'eau bénite, faits dans lesquels on peut voir à quels nombreux usages (3) l'Église l'avait employée pendant le cours des siècles; mais, au moment de clore ce sujet, qu'on nous permette de rapporter encore un dernier trait qui s'applique particulièrement à l'origine de son institution et qui caractérise à la fois et sa nature et les mœurs des premiers chrétiens : « A cette époque, dit Bergier, on la jugea sur-« tout nécessaire pour combattre la magie, les sortiléges et les autres superstitions qui « avaient fasciné les esprits; et tout chrétien qui se servait de cette eau faisait, par cela « même, profession de renoncer à toutes ces absurdités qu'il regardait comme injurieuses « à Dieu. »

Après avoir réuni les notions principales qui ont trait à l'institution, à la provenance et à la destination de cette eau, considérée au point de vue liturgique, c'est-à-dire, dans son action ou ses rapports avec les cérémonies du culte catholique, il convient maintenant de poursuivre nos recherches en les portant sur un autre terrain; nous voulons parler de l'examen d'une espèce ou classe de monuments qui lui servirent assez souvent de réceptacle.

Il a été dit, plus haut, que l'Église, qui ne créa rien sans un motif particulier, avait très-probablement reconnu que, pour la consécration de ses cérémonies, toutes les eaux ne pouvaient lui convenir, et l'on a supposé, selon toute vraisemblance, qu'elle avait résolu que cet élément serait extrait d'un terrain sanctifié; ce qui donna naissance à la création de puits destinés à fournir l'eau nécessaire aux besoins du culte. Or, le puits, par suite de cette adoption, devint, ainsi, l'une des pièces constitutives du mobilier ecclésiastique, et la disposition de sa partie supérieure ou apparente, qui fut presque toujours une construction, fournit tout naturellement à l'art une occasion nouvelle de composer, pour cette classe particulière de monuments, toute une série variée d'édicules dont l'examen présente au liturgiste et à l'archéologue un certain intérêt.

Mais, avant d'aborder cette partie de notre travail, classons ici les faits qui peuvent se rapporter aux différentes phases de son histoire.

Par une de ces regrettables lacunes, dont le vide provoque tant de difficultés dans l'étude de certaines pièces du mobilier ecclésiastique, les écrivains religieux ne parlent point de l'origine, de la destination, ainsi que des formes propres aux puits érigés dans les églises. Ainsi, Anastase, dans son *Liber Pontificalis;* Innocent III, dans son *de Sacro Altaris ministerio;* Guillaume Durand, dans son *Rationale divinorum officiorum*, et tant d'autres liturgistes et historiens sacrés, qui mentionnent ou décrivent les principaux meubles, ne le citent jamais. Selon nous, ce silence des hagiographes doit tenir au peu d'importance qu'avait à leurs yeux cette classe particulière d'édicules; et, très-vraisemblablement, il ne faut l'attribuer qu'à l'oubli de son institution; car, on ne saurait l'imputer à leur ignorance du puits dans le temple du Seigneur, puisqu'il en avait été érigé, ainsi qu'on le verra, sur presque tous les points de la chrétienté. Pour réparer, autant qu'il est en nous, cette omission, et pour prouver aussi un

(1) *Apud Unghellum, in episcopis veronensibus;* Tom. II, pag. 460.

(2) *Loco citato*, et DU CANGE, *Glossarium*, etc.; verbis : *Beneficia aquæ benedictæ*.

(3) Nous n'avons pas cru devoir les mentionner tous dans cette notice, où il suffisait, à notre avis, d'en signaler seulement les principaux.

emploi qu'on ne saurait contester, nous allons, dans cette seconde division de notre notice, essayer de suivre son histoire à travers les âges.

L'établissement du puits sacré semble appartenir aux premiers siècles du Christianisme; du moins, on pourrait le supposer par la conservation de plusieurs monuments de cette espèce qui se trouvent encore dans quelques basiliques latines. Dès une époque fort ancienne, l'Église en avait donc établi l'usage; et ce fut, selon toute vraisemblance, pour un but particulier et avec une intention toute spéciale, qu'elle en provoqua la création. Mais, par une de ces fatalités déplorables, l'origine de cette institution demeure entourée d'un certain mystère dont on ne peut soulever le voile par la lecture des écrivains ecclésiastiques; car, la plupart d'entre eux se taisent sur ce sujet, et le très-petit nombre de ceux qui en parlent, disent à peine quelques mots qui sont, hélas! beaucoup trop insuffisants pour nous renseigner sur ce point. Tout ce qu'on peut en induire, c'est que cette classe d'édicules remonte à l'établissement de l'Église, où elle remplissait, dès lors, une fonction parfaitement définie par elle.

Sur quelques points des catacombes de Rome, on remarque certaines excavations, taillées et remplies d'eau, que des particularités, telles que leur disposition ou le sujet des peintures décoratives, autorisent à considérer comme des réservoirs ou des piscines dans lesquelles on dut, à l'origine de la religion nouvelle, administrer le baptême par immersion. Nous voulons parler surtout d'un endroit qui se trouve dans le cimetière, dit de Saint-Ponthien (1).

(1) Bosio, *Roma sotterranea;* pag. 126, 131 et 137. — Séroux d'Agincourt, Hist. de l'Art; *Architecture*, pl. LXIII, fig. 1, 2 et 3. — Perret (L.), les Catacombes de Rome, etc.; Vol. III, pl. 50. — Ce dernier livre, dont le mérite égale la science, et qui a fait une si grande sensation, nous paraît destiné à produire une révolution immense dans l'histoire et l'archéologie, où il doit ouvrir des horizons nouveaux; car, il est non-seulement appelé à éclaircir un certain nombre de questions relatives à l'établissement du Christianisme, mais à élucider aussi plusieurs points particuliers de la marche générale de l'art, surtout en ce qui concerne les origines de l'art chrétien. En effet, on le voit, là, au moment où il prend son point de départ dans les procédés techniques de l'antiquité et à une époque où les deux civilisations, polythéiste et chrétienne, marchent, comme les deux arts, sur une ligne parallèle; cette partie de l'ouvrage est toute une révélation sur laquelle on ne saurait trop appeler l'attention. Mais, ce qui doit exciter l'intérêt, ce sont les questions si importantes et si nouvelles qu'il doit soulever par la publication des planches relatives aux dispositions architecturales et aux meubles religieux dont la destination remonte à l'origine de l'Église. Que dire encore de toute cette suite de peintures, remplies des plus précieux documents sur les mœurs ou les costumes, et dont les plus anciennes offrent, sous le rapport de leur caractère, des compositions et des motifs d'ornements qui paraissent empruntés aux œuvres de l'art antique; enfin, on ne saurait, selon nous, donner assez d'éloges à la reproduction de cette précieuse collection d'objets de tout genre, naguère déposés aux Catacombes, et maintenant répartis dans les principaux musées de l'Europe, tels que : inscriptions, verres peints et dorés, lampes, vases, anneaux, pierres gravées, etc., dont le plus petit monument offre au chrétien, à l'archéologue ou à l'historien, tant et de si graves sujets d'investigation! Aussi, peut-on, à bon droit, proclamer ce livre l'un des plus importants qui aient été produits jusqu'à ce jour. Mais, si la publication d'un tel ouvrage doit être considérée comme un grand bienfait pour la science, on ne saurait méconnaître que la part réelle de gloire et de mérite qui revient à son auteur ne doive évidemment être proportionné à la grandeur de l'œuvre elle-même. — Jusqu'en ces derniers temps, l'on n'avait pu savoir, par les ouvrages, ce qu'étaient ces augustes Catacombes de la Rome chrétienne. Un homme de cœur, un artiste religieux s'est dévoué, qui a voulu combler cette lacune; et, avec cette foi et ce courage qui ne lui ont jamais fait défaut, il a entrepris et achevé la tâche qu'il s'était si pieusement imposée. Dire ce qu'il a fallu de force et de persévérance pour réaliser une telle pensée est chose presque indicible; car, pour mener à bonne fin un travail qu'auraient abandonné les plus robustes, il fallait, à chaque instant, faire preuve de cette foi chrétienne et de ce sentiment d'artiste qui comprend la valeur de son œuvre; aussi, l'a-t-il exécutée d'une manière à désespérer, par sa scrupuleuse exactitude, tout nouvel explorateur! — Et maintenant, prendrons-nous la peine de disculper le savant archéologue d'une accusation dont on voudrait fort injustement le charger? Évidemment, non; car, on ne saurait admettre, qu'appréciant, comme lui, le mérite de ces peintures, il ait voulu, nouveau Lepsius, détruire, méchamment et avec intention, des œuvres qu'il s'était, au contraire, donné pour mission de conserver et de transmettre à la postérité. Selon nous, il ne faut voir, dans tout ceci, que l'action sourde et ténébreuse d'une basse jalousie. (Octobre 1852.)

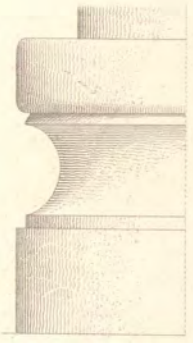


Fig. 1.

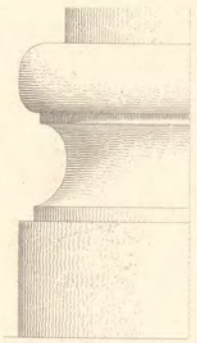


Fig. 2.

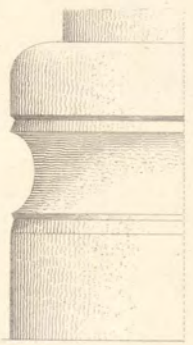


Fig. 3.

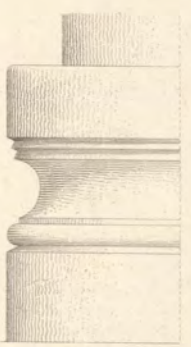


Fig. 4.

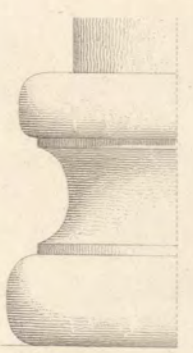


Fig. 5.

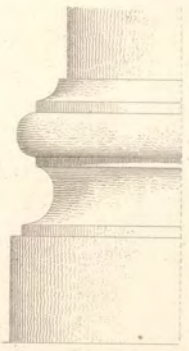


Fig. 6.

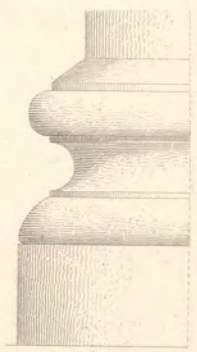


Fig. 7.

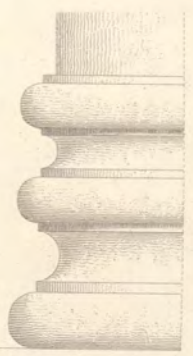


Fig. 8.

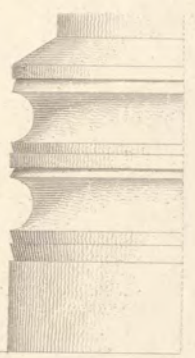


Fig. 9.

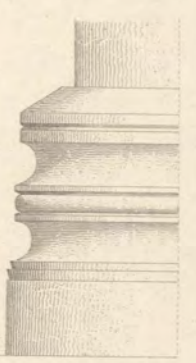


Fig. 10.

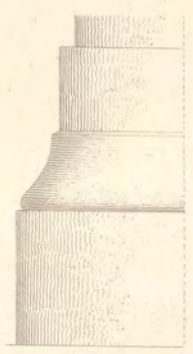


Fig. 11.

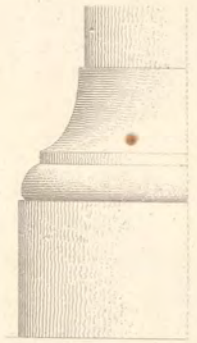


Fig. 12.

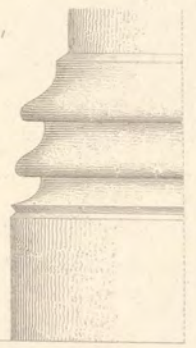


Fig. 13.

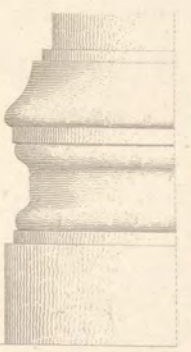


Fig. 14.

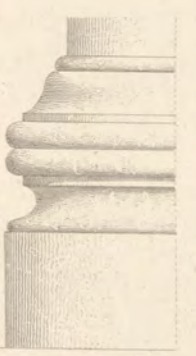


Fig. 15.

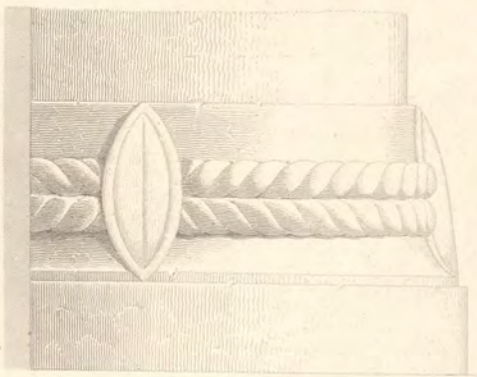


Fig. 16.

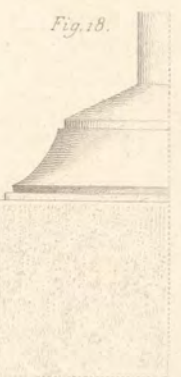


Fig. 18.

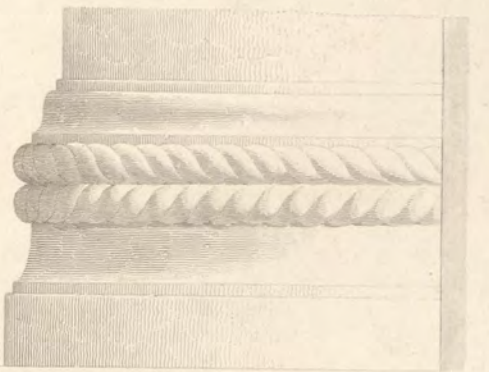


Fig. 17.

Echelle de 0,12 pour Mètre.

10 20 30 40 50 Cent.

Dessin d'Emile Ollivier,

Gravé par le même artiste.

PORCHE DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE S^T BENOIT-SUR-LOIRE.

Bases du Rez-de-Chaussée.

Là, se voit une espèce de large bassin, rempli d'eau et creusé, en contre-bas du sol, à une profondeur très-convenable pour recevoir, dans son intérieur, un certain nombre de néophytes. Des peintures murales, parmi lesquelles se trouve le baptême du Christ dans le Jourdain, décorent les parois supérieures de cette sorte de cuve, qui paraît avoir été l'un des baptistères de l'époque. Mais, on doit remarquer que ce bassin était alimenté d'eau vive; et cette observation nous conduit à signaler un fait qui se rattache à la question de nos recherches concernant la provenance de l'eau employée par l'Église : c'est que, dès l'établissement du Christianisme, les ministres en avaient déjà choisi une pour l'administration du baptême; car, l'eau de ce bassin, au lieu d'être apportée de l'extérieur, était, au contraire, produite par le sol des Catacombes, c'est-à-dire, par un endroit sacré aux yeux des Chrétiens, puisqu'elle sortait d'un des points contigus de ce baptistère. Tout porte à croire qu'en cette circonstance, l'Église voulut, pour ses desseins, profiter d'une condition ou d'un état géologique qui s'offrit tout naturellement à elle, lors de l'excavation de ces hypogées; et qu'elle fit tourner, à une destination sainte, certaines sources qui traversaient les couches de terrains, en faisant creuser, sur le lieu où elles sourdissaient, des espèces de réservoirs qu'elle destina spécialement au baptême. Or, il semble acquis à la science que ce choix, dès les Catacombes, d'une eau, tirée d'un sol sanctifié, implique cette grave présomption : que l'Église dut prendre aussi les mêmes décisions à l'égard de sa provenance, lors de son triomphe définitif. C'était, selon nous, un point essentiel qu'il convenait d'établir. — Quoique nous acquérions, par ce fait, un document précieux concernant l'origine de l'eau primitivement consacrée au baptême, on n'y découvre cependant aucune notion relative à celle qui était affectée aux autres cérémonies religieuses; à moins, toutefois, ce qui paraît assez vraisemblable, qu'elle ne fût aussi tirée de la même source. Cette série d'observations nous permet de conclure que l'espèce de monument construit, appelé du nom de *puits sacré*, ne fut point érigé dans l'intérieur des Catacombes.

Si le doute peut, avec quelque raison, se produire relativement à l'existence de ces puits dans les premiers sanctuaires chrétiens, il n'en saurait être de même à l'égard de leur présence dans les basiliques latines. En effet, du moment où le Christianisme put librement professer ses dogmes et prendre de l'extension, il dut sans aucun doute, par l'institution de nouvelles cérémonies, accroître les pratiques extérieures du culte; et, dès lors, naquit un certain nombre de monuments nouveaux, parmi lesquels on peut citer le puits destiné à fournir l'eau qui devait jouer un si grand rôle dans les rites de l'Église latine. C'est, du moins, ce qui ressort de l'exploration des plus anciennes basiliques, situées à Rome, à Bethléem, etc. Des mesures de précaution, jointes à des idées d'art, en firent couronner l'ouverture ou la partie supérieure par une espèce de clôture en construction à laquelle on a donné le nom de *margelle*.

Cet usage du puits fut-il introduit dans les églises de l'empire d'Orient, érigées depuis le règne de Justinien? C'est là une question qu'en l'absence des monuments de l'art, nous ne pourrions trancher; car, aucun des édifices religieux, si improprement qualifiés de *byzantins*, dont les plans ont été publiés jusqu'ici, ne paraît en avoir eu dans son intérieur. Doit-on en conclure que son emploi avait été repoussé par l'Église grecque? Nous aimons mieux croire qu'il existe à ce sujet, dans quelques ouvrages liturgiques ou autres, certains documents que nos investigations de laïc n'ont su découvrir. Mais, dans tous les cas, on ne saurait prendre au

sérieux, comme le pense notre docte Du Cange, la citation qu'il rapporte à l'article : *Puteus sacer*, dans sa célèbre *Constantinopolis Christiana*.

Bien qu'il ait été conservé de très-anciens monuments en ce genre, dont la date n'est point encore éclaircie, on n'oserait se prononcer, d'une manière catégorique, sur les formes que présentait l'ouverture des puits aux IXe et Xe siècles; mais, fort vraisemblablement, elles devaient, ainsi que celle des XIe et XIIe siècles, consister dans cette espèce de clôture qu'on nomme vulgairement margelle. De cette dernière période, il nous reste un certain nombre d'exemples qui prouvent la continuité de son emploi dans les édifices sacrés de l'Église latine (1).

Aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, cette classe particulière d'édicules reçut une grande extension, ce qu'accuse, d'ailleurs, la conservation d'assez nombreux monuments répartis dans les divers pays de la chrétienté. Le luxe que l'art introduisit alors dans l'intérieur des églises, favorisa surtout ce développement, qui se traduisit bientôt en un surcroît de décoration dont les effets produisirent une transformation de la margelle en un édicule à couronnement, destiné à faciliter la prise ou l'extraction de l'eau. Sous le rapport de l'art, cette période fut, sans contredit, la plus brillante dans l'histoire du puits sacré. Celui qui se trouve actuellement dans la cathédrale de Ratisbonne peut donner une idée assez juste de cette nouvelle disposition (2).

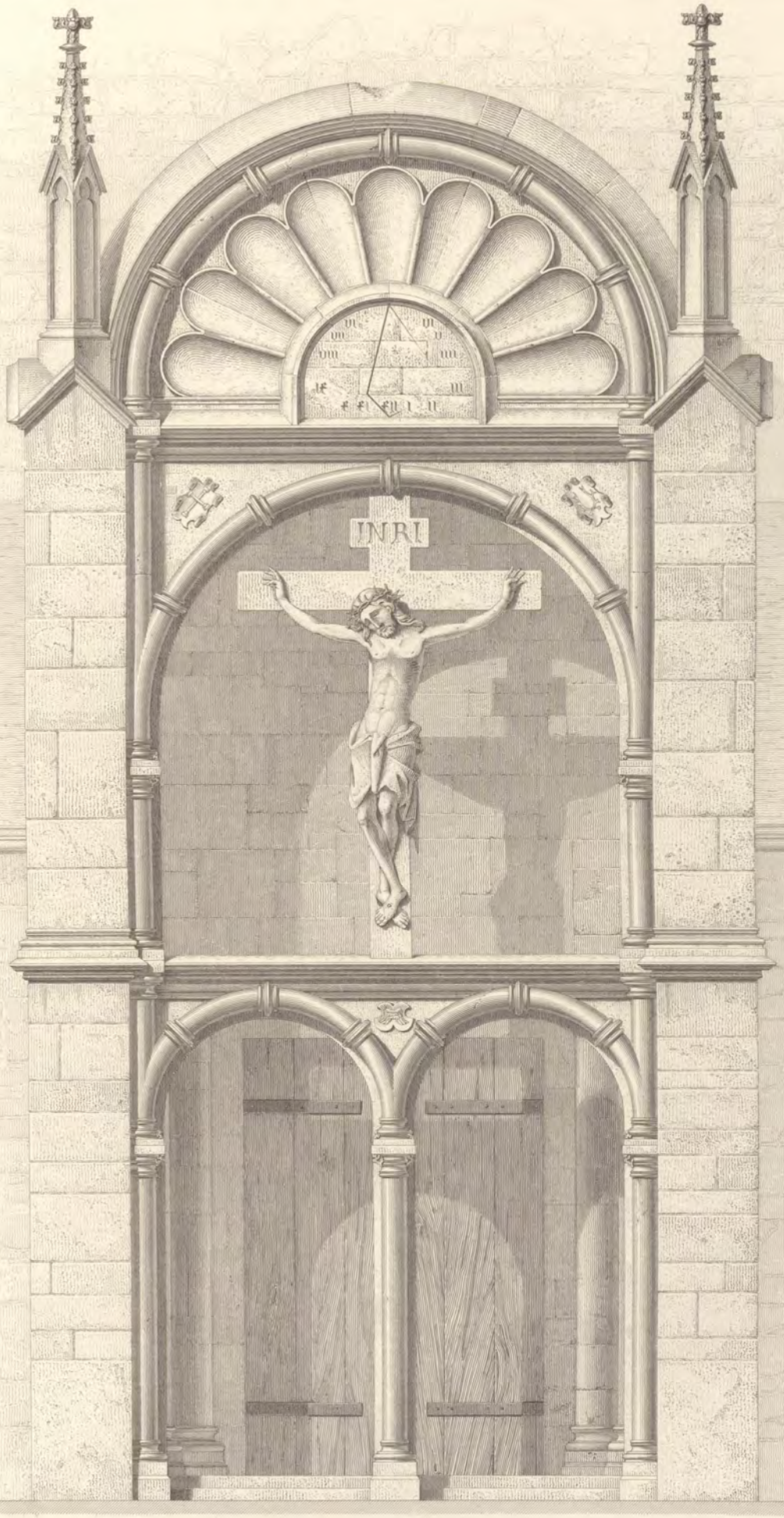
Enfin, quoique les XVIe et XVIIe siècles n'aient point été des époques où la liturgie fût professée dans toute sa pureté, on peut cependant citer encore, comme ayant été construits vers ces temps, plusieurs spécimen de puits assez remarquables. De tels exemples démontrent ce fait aussi important que significatif : qu'on continuait avec un religieux respect, dans quelques régions du monde catholique, la tradition de certains usages dont l'institution remonte à l'origine de l'Église, tandis que, sur tant d'autres déjà, l'ignorance, la désuétude et la perversité du goût les avaient, sans aucune raison valable, marqués d'un sceau réprobateur. Nous mentionnerons, comme preuve à l'appui de ce que nous avançons ici, qu'au XVIIe siècle, on érigeait encore un puits sacré, à Saint-Sigismond (3), pendant qu'on les faisait disparaître, presque partout ailleurs, du sol des églises.

Ainsi, comme tout est instable ici-bas, même les choses saintes, il survint un moment où les puits ecclésiastiques, malgré leur institution vénérable qui les avait fait respecter pendant de longs siècles, virent arriver leurs mauvais jours; et, alors, commença, contre eux aussi, cette guerre impitoyable dont le plus fâcheux résultat devait amener leur disparition de l'intérieur du temple. Vers une époque qu'on ne saurait exactement préciser, parce qu'elle dut se produire, pour certains lieux, à des temps divers, mais, selon toute probabilité, à la fin du

(1) Un cloître roman, que nous publions dans cet ouvrage, renferme cependant un édicule de puits qui prouve que, dès le XIIe siècle, les artistes ne se bornaient plus à la seule construction des margelles; et ce fait nous paraît même confirmé, de tous points, par la représentation grossière d'un monument de ce genre qu'on voit sculpté sur l'un des chapiteaux du cloître de l'abbaye de Moissac; il porte cette inscription : PUTEUS AB. SSC. (Voyez, dans les *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, par MM. Taylor, Nodier et Cailleux, la pl. 70 du Languedoc.

(2) Nos lecteurs pourront trouver une espèce de prototype de ce genre d'édicule dans celui qui fut érigé, du XIe au XIIe siècle, au milieu du cloître de la cathédrale, à Gironne.

(3) A quelques lieues d'Orléans, dans le département du Loiret.



Dessin d Hoffmann.

Gravé par Bury et J. Sulpis.

PORCHE LATÉRAL DE L'ÉGLISE DE St GEORGES, A COLOGNE.

Allemagne.

XVII[e] ou au commencement du XVIII[e] siècle, vers cette époque, disons-nous, le clergé résolut, de propos délibéré et sans autorisation supérieure, de supprimer, pour des causes assez futiles, l'usage de ce puits; et la même pensée ridicule et dévastatrice, qui avait fait abattre les jubés, les clôtures, etc. (1), du Moyen-Age et de la Renaissance, s'étendit aussi sur cette classe d'édicules. On ordonna donc la destruction des margelles et de leur couronnement; on fit boucher l'ouverture à l'aide d'un dallage, et l'on alla même jusqu'à combler le puits (2).

Nous venons d'indiquer sommairement l'origine, plus ou moins vraisemblable, des puits sacrés, ainsi que leur histoire jusqu'au XVII[e] siècle; il convient de dire maintenant quelques mots sur leur situation. — Suivant toute apparence, cet emplacement ne semble point avoir été fixe, et l'on peut même en inférer que l'Église, en l'établissant, ne lui avait point assigné de lieu spécial; car, on le voit érigé sur plusieurs points de l'édifice : ainsi, ils furent ouverts devant l'autel, dans la nef centrale et dans les collatéraux, dans les croisillons du transsept, sous les tours, dans les cryptes, et même dans les murs extérieurs du monument; on m'en a encore indiqué qui se trouvaient établis près des fonts baptismaux (3). — Nous pensons qu'on peut aussi considérer ceux qui se voient dans les cloîtres comme ayant, en partie, rempli la même destination.

Ces premières questions traitées, il nous reste à aborder la partie archéologique qui comprend, dans son ensemble, plusieurs divisions que nous allons essayer d'établir.

Déjà, nous avons dit qu'on manquait de documents sur cette classe particulière d'édicules; nous devons y ajouter, sous le rapport des formes, que n'était la conservation de quelques rares monuments (4), on ne saurait se faire une idée exacte de ce qu'ils furent naguère. Occupons-nous donc de déterminer le genre de construction auquel l'eau destinée aux cérémonies donna naissance, et examinons aussi les différentes formes que surent lui donner les artistes des divers âges.

Toutefois, avant d'entamer ce sujet, il nous faut signaler encore les différentes espèces de matériaux dont on s'est plus spécialement servi pour les construire; elles sont au nombre de deux; et, peut-être, de trois : la pierre et le métal, à coup sûr, auxquels on pourrait, pour quelques-uns, ajouter le bois; ces différents matériaux avaient, chacun, leur destination particulière.

Quoique nous ayons jusqu'ici cherché à définir l'origine ainsi que la destination des puits sacrés, cette notice nous semblerait incomplète si nous ne nous occupions de ce qui touche à la question de l'art, c'est-à-dire, à l'étude des compositions architecturales, qui furent parfois l'un des ornements de certaines églises; mais, pour traiter ce sujet d'une manière plus

(1) Voyez, aux chapitres des JUBÉS, des CLÔTURES, etc., ce que nous disons de ces actes de vandalisme.

(2) La plupart de ces faits se passèrent à Strasbourg, à l'égard d'un puits qui se trouvait dans la cathédrale, et, très-vraisemblablement, ils ont dû se reproduire alors dans un grand nombre d'autres localités.

(3) A La Ferté-Saint-Aignan et au Tremblevif. — Ces renseignements nous ont été fournis par M. l'abbé Pascal, l'un de nos plus doctes liturgistes.

(4) Peut-être s'en trouve-t-il d'autres exemples qu'on n'a point encore signalés à l'attention des archéologues, mais que cette notice a pour but de faire découvrir. C'est donc un terrain sur lequel nous appelons, de tous nos vœux, les recherches patientes et suivies de nos lecteurs.

SOCIEDAD CENTRAL DE AR

convenable, il nous paraît utile de généraliser la question en rapprochant momentanément ici deux espèces d'édicules qui, par l'analogie de leurs formes et de leurs dispositions, appartiennent à la même famille.

L'étude du puits, ouvert pour les besoins de la société, se présente à l'archéologue sous plusieurs aspects, suivant ses destinations, religieuse ou civile, qui, l'une et l'autre, ont donné naissance à des variétés nombreuses de compositions architectoniques dont le caractère et les éléments furent, sous le rapport de l'art, empruntés aux différentes phases que subit l'architecture pendant le cours de son existence.

Comme on le pense bien, ce ne peut être de la partie géologique et hydraulique que nous voulons parler ici; car, toujours creusé dans le sol et caché aux regards, son conduit ascensionnel, à quelques exceptions près, a fort rarement donné lieu à des constructions qui méritent d'être signalées. C'est donc de l'édicule, construit pour la facilité de l'extraction de l'eau dont nous aurons à entretenir nos lecteurs; d'où découle la division toute naturelle de l'étude des puits en deux classes ou espèces de monuments : 1° celle des *puits religieux* ou ecclésiastiques, et 2° celle des *puits civils*, qui se subdivise, à son tour, en deux autres sections : les puits publics, érigés sur les places ou dans les rues, et les puits privés ou domestiques qu'on construisait dans les monastères, les palais, les châteaux, les maisons, etc.

Ces différentes destinations rappellent autant d'usages, d'emplois ou de coutumes dont il était bon d'indiquer sommairement ici les principaux, nous réservant de développer, plus tard, le but spécial de chacun d'eux, lorsque nous les étudierons séparément.

Cependant, il faut avouer qu'à part leur destination particulière qui les caractérise, on ne saurait, fort souvent, établir de différence bien notable entre les puits religieux et les puits civils; car, leur construction offre une grande ressemblance. La seule distinction qu'on puisse réellement signaler, consiste, pour les puits civils et publics, en ce que ceux-ci ont été quelquefois pourvus, pour la facilité d'un plus grand nombre de personnes, de plusieurs jeux de poulies, tandis qu'on n'en voit généralement qu'un seul appliqué aux puits ecclésiastiques.

Indépendamment de l'examen du puits sous le rapport de ses destinations, religieuse ou civile, cette classe de constructions demande encore à être étudiée sous celui des formes et des dispositions architecturales. Considéré à ce point de vue, le genre de monuments, qui fait le sujet de cette notice, apparaît sous deux aspects : d'abord, comme simple parapet ou *margelle*, construit à son orifice extérieur dans le double but de faciliter l'extraction de l'eau, et de protéger contre les chutes ceux qui la tiraient; puis, à l'état d'*édicule* (1), surmontant l'ouverture dont on vient de parler : deux questions distinctes qui, bien que se rattachant l'une à l'autre, demandent néanmoins à être disjointes et traitées séparément.

Mais, posons d'abord ce fait en principe, que si la margelle, comme emploi et forme, remonte à l'antiquité, le puits à couronnement semble, au contraire, une innovation qui appartiendrait plus particulièrement au moyen âge.

Quoique ces détails généraux et préliminaires sur l'histoire de la construction érigée à l'orifice

(1) A cette seconde classe ou division se rattache encore une dernière variété de l'étude : nous voulons parler des armatures en fer qui ont aussi été adaptées aux puits religieux; mais, nous réserverons ce sujet pour le chapitre des PUITS PUBLICS ET PRIVÉS, où nous essaierons de le traiter avec quelque développement.



BIBLIOTECA
DEL C.O A.M.

Dessin d'A. Berty.

Gravé par Aug. Guillaumot.

CATHÉDRALE DE CHARTRES — PORCHE SEPTENTRIONAL

Détails

des puits, soient de nature à pouvoir être appliqués à presque tous les monuments de cette espèce, nous ne traiterons cependant ici que de celui qui fut destiné à fournir l'eau employée dans les cérémonies de l'Église (1), et nous renvoyons, pour l'étude du puits civil ou domestique, à la division spéciale de notre ouvrage qui le renferme.

Parlons, d'abord, des formes ainsi que du système d'extraction qui ont été appliqués au genre particulier de construction qu'on a désigné sous le nom de *margelle* (2). — Déjà, nous avons dit qu'on entendait, par cette désignation, une espèce de barrière, placée à l'orifice supérieur du canal ascensionnel des puits, dans le double but de protéger, contre les chutes, ceux qui en faisaient usage, et de faciliter, à l'aide d'un appui, la prise de l'eau à l'intérieur. Maintenant, on doit ajouter que, dans les églises, cette clôture consistait en une composition assez diversement construite : ainsi, on la formait ou d'une large pierre dont on évidait le centre, ou d'une construction à l'aide d'éléments juxtaposés, ou bien encore d'un assemblage de pièces de bois ou de barres de fer, qu'on disposait toujours, plus ou moins artistement, selon des règles géométriques. Les formes qu'on donnait, le plus généralement, à ces margelles, présentaient, soit qu'il s'agisse de l'équarrissement ou de la taille d'une seule pierre, soit qu'elles consistassent en une construction ou en une œuvre de charpenterie ou de ferronnerie, présentaient, disons-nous, celles d'un rectangle, d'un cercle ou d'un polygone; quant à leur décoration, elle était presque toujours extérieure; c'est-à-dire, qu'on en ornait les faces apparentes de moulures ou de panneaux sur lesquels on faisait, selon les circonstances, entrer la sculpture d'ornement et de figures, dont le caractère accusait celui des différentes phases de l'art qui était en vigueur à l'époque de leur construction.

Il y a tout lieu de croire que, dès une époque fort ancienne, on ne bornait plus l'extraction de l'eau au seul procédé d'un vase qu'on descendait à l'aide d'une corde, pour se procurer le liquide, mais qu'on y employait déjà, pour plus de facilité, l'intermédiaire d'un agent mécanique. La machine dont nous voulons parler repose sur un principe qui avait été découvert par les anciens et qui est encore en usage, de nos jours, sous les noms particuliers de poulie et de treuil. — Bien que les quelques margelles de puits, dont on croit pouvoir faire remonter l'origine aux premières basiliques latines, ne présentent pas l'application de ce système, nous ne serions point éloignés d'admettre qu'elles en aient été pourvues dès lors, ainsi que nous essayerons de le démontrer ailleurs (3). Cependant, nous devons, dès à présent, établir cette distinction : que si le treuil paraît devoir s'appliquer plus spécialement aux margelles, la poulie semble convenir beaucoup mieux aux édicules de couronnement; toute-

(1) Nous rappelons à nos lecteurs qu'il y avait peu de temples, chez les Pélasges, les Grecs, les Romains, etc, qui n'eussent, près ou dans leur enceinte, quelque puits sacré dont les eaux servaient aux ablutions et lustrations. (Voy. PACIAUDI : *Puteus sacer agri bononiensis, etc.*)

(2) Selon Ménage, ce nom viendrait du mot latin *margella*, diminutif du radical *margo, marginis;* et il en donne, comme preuve à l'appui, ce passage fort connu de Phèdre : « *Quum decidisset vulpis in puteum inscia, — et altiore clauderetur « margine* »; mais, souvent altéré et modifié, ce mot, après avoir subi les transformations successives de *margiola*, *margéole*, *mardelle* et *marelle*, reçut définitivement l'orthographe présente. — *Dictionnaire étymologique de la langue française, etc.;* édit. de 1694.

(3) Voyez, dans cet ouvrage, le chapitre consacré aux PUITS PUBLICS ET PRIVÉS.

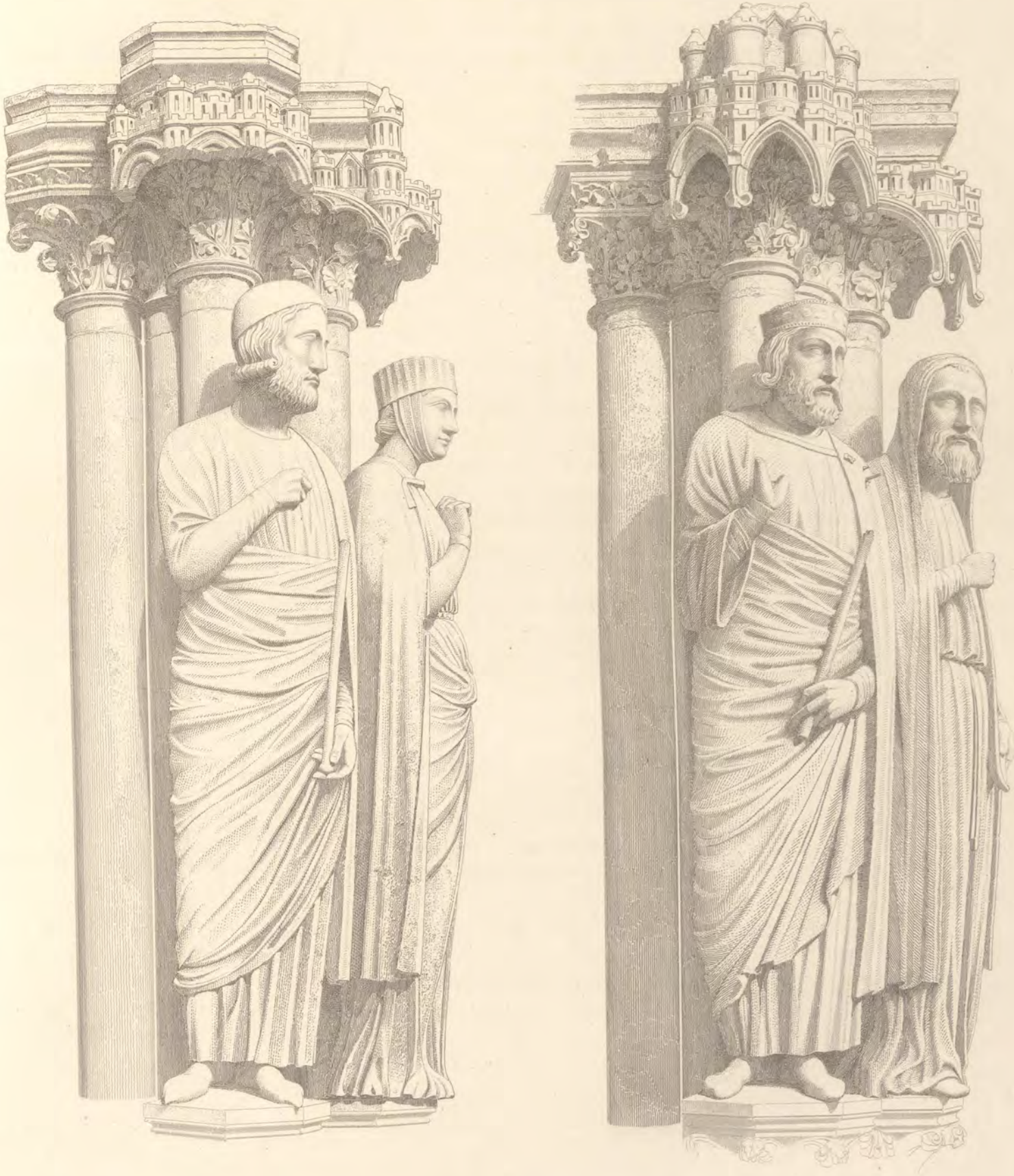
fois, on ne saurait méconnaître que la première de ces deux espèces de constructions ne puisse recevoir indifféremment et l'un et l'autre de ces systèmes mécaniques.

Nous ne pousserons pas plus loin nos investigations ainsi que nos recherches à l'égard de la première espèce de puits sacrés; et nous nous contenterons d'indiquer, comme complément, quelques exemples choisis parmi ceux qui ont pu parvenir jusqu'à nous. Mais, comme nous avons réservé l'étude de la margelle, il est évident qu'on ne doit s'attendre à trouver ici que des citations limitées et peu étendues sur ce sujet. — Au milieu du croisillon septentrional de l'église de Notre-Dame de l'Épine, village situé à quelques lieues de Châlons-sur-Marne, se trouve une margelle dont l'origine paraît remonter à la fondation du monument; sa forme est circulaire; quelques rares moulures en décorent seulement la partie supérieure des faces externes. — Dans l'un des contre-forts, érigés sur le flanc septentrional de la cathédrale de Reims, mais à l'intérieur de celui qui forme l'angle Nord-Ouest du transsept, on a ménagé, lors de la construction, l'ouverture d'un puits qui fonctionne, à n'en pas douter, depuis l'établissement du majestueux édifice. Ce puits, dont on pourra découvrir la situation sur notre plan de cette église, sera l'objet d'une description spéciale dans la notice que nous devons consacrer à cette cathédrale. Il a reçu la dénomination de *puits de Saint-Rigobert*. — On pourrait, sans aucun doute, joindre à ces deux exemples, l'un du XIIIe et l'autre du XVe siècle, quelques citations de monuments analogues, construits dans divers pays de la chrétienté, comme à Altenberg, etc. (1); mais, nous bornerons là le développement de nos recherches. Toutefois, il est une dernière particularité que nous ne saurions omettre ici : c'est que la margelle fut quelquefois fermée par un couvercle, ce dont nous avons acquis la preuve par la conservation d'un spécimen, qui n'est probablement pas le seul, mais dont l'exécution peut être considérée comme l'une des œuvres les plus remarquables de l'art du ferronnier au moyen âge (2).

D'après l'examen des monuments, il semble prouvé que la construction des margelles, comme clôture des puits sacrés, se continuait encore du XIVe au XVe siècle; mais, vers cette époque, l'ameublement et la décoration ecclésiastiques ayant pris, comme on le sait, des développements considérables, un luxe extraordinaire s'introduisit dans l'intérieur des églises. Dès ce moment, la simplicité de la barrière des puits ne parut plus d'une assez grande richesse pour pouvoir, dans certains lieux, s'harmonier avec la nature de l'ornementation de l'édifice; les artistes se plurent, dès lors, à la surmonter d'une sorte de composition architectonique en forme de couronnement; et, sans aucun doute, l'édicule, destiné à faciliter la prise de l'eau, tel que nous le voyons à Ratisbonne et ailleurs, fut créé. Quant à la construction, il n'y aurait, selon nous, aucune invraisemblance à admettre qu'elle n'ait été quelquefois,

(1) De Moléon rapporte qu'au XVIIe siècle, il y avait dans la cathédrale de Rouen, à côté de la sacristie, une *fontaine* qui fournissait l'eau nécessaire pour les messes et pour l'eau bénite. Mais, le mot dont se sert ce liturgiste crée ici une difficulté; car, on n'y peut découvrir s'il a voulu indiquer l'existence d'un puits sacré qu'il qualifie de fontaine, ou s'il entendait désigner un simple réservoir, pourvu d'une eau apportée de l'extérieur et non produite par le sol de l'église. Les archéologues rouennais pourraient, par des recherches à cet égard, éclaircir la question. (*Voyages liturgiques*, etc.; page 379.)

(2) Nos lecteurs trouveront, dans cet ouvrage, une reproduction aussi fidèle qu'exacte, de ce monument.



Dessin d'A. Berty.

Gravé par Aug. Guillaumot.

CATHÉDRALE DE CHARTRES — PORCHE SEPTENTRIONAL.

Détails.

comme tant d'autres parties de l'église, le résultat ou le produit d'un don, fait, par quelque personnage important de la hiérarchie religieuse ou civile, ou par quelque corporation, à propos d'un événement ou d'une dévotion à un saint qui avait son culte dans l'édifice.

Quoique nous soyons fondés à croire qu'il ait été construit, dans les derniers siècles du moyen âge, un certain nombre de puits sacrés, on ne peut cependant pas en conclure que tous furent décorés avec un tel luxe et qu'ils aient été surmontés d'un couronnement analogue. Nous pensons qu'on se contenta, pour la plupart d'entre eux, de la construction d'une simple margelle, plus ou moins embellie, à laquelle on ajouta, parfois, un appareil mécanique quelconque, destiné à puiser l'eau à l'aide de vases en bois ou en métal. Or, cette opinion porterait à inférer que les puits, couronnés d'un édicule, ne doivent point avoir été aussi communs qu'on pourrait bien se l'imaginer; ce qui provoquerait tout naturellement cette réflexion, qu'on doit en considérer l'espèce comme ayant été d'un nombre comparativement restreint et comme ayant été seulement appliquée dans les églises fort importantes, à cette époque particulière de leur histoire où tout ce qui tenait, de loin ou de près, à la décoration acquit une si grande splendeur. Tel est donc le motif qui nous a engagés à diviser en deux classes cette famille de constructions, et telle est aussi la cause qui nous a portés à les considérer, sous le rapport des formes, comme étant beaucoup plus le résultat des idées et de la situation de l'art à l'époque de leur établissement, que comme le produit d'une prescription liturgique de l'Église, dont les besoins ne réclamaient qu'un puits, destiné à lui fournir une eau particulière.

Il conviendrait maintenant d'aborder le chapitre des dispositions architectoniques qui furent naguères données à ces petits édicules; mais, il a été reconnu que, par suite de leur destruction, on se rendrait assez difficilement compte des différentes transformations qu'ils subirent. Aussi, privés de ces précieux éléments, serait-il assez difficile d'y parvenir, s'il ne nous avait été donné d'en découvrir, parmi les monuments figurés de l'art, quelques spécimens exemplifiés dont la reproduction, plus ou moins fidèle, acquiert cependant à nos yeux une très-haute importance pour l'élucidation de cette étude. En présence de cette pénurie monumentale, nous avons donc eu recours aux seules sources qui pouvaient nous tirer d'embarras; et, soutenus par l'espérance, nous nous sommes mis à explorer les œuvres diverses de la peinture et de la sculpture. Le succès a, en partie, couronné nos efforts; car, au milieu de quelques scènes d'un caractère religieux ou civil, nous avons, parfois, découvert l'objet de nos désirs. Toutefois, il nous a paru convenable, pour ne point étendre encore un sujet, qui nous semble déjà fort long par lui-même, de transporter le résultat de nos découvertes en d'autres lieux de cet ouvrage où nos lecteurs le trouveront consigné (1). Ces documents, joints aux exemples de puits sacrés que nous avons signalés, permettront d'établir, sinon un ensemble complet de ses transformations à travers les différents siècles du moyen âge, au moins une suite de jalons offrant quelques-uns des principaux types propres à cette famille.

Afin de rendre d'une manière plus évidente ce que nous avons dit relativement aux puits sacrés, et pour faire mieux connaître à nos lecteurs la composition de leurs édicules décoratifs,

(1) Voir le chapitre des PUITS PUBLICS ET PRIVÉS, et la notice sur le CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE, A GIRONNE.

nous allons borner l'objet de nos études à l'examen particulier de deux exemples que nous choisirons, l'un parmi les monuments conservés, et l'autre, parmi ceux qu'on a détruits. Le rapprochement de ces deux spécimens, mis pour ainsi dire en parallèle, nous fournira tout naturellement les moyens de juger celui des deux clergés qui s'est le plus liturgiquement conduit à l'égard de ces petits monuments, et il nous procurera en même temps l'occasion d'exprimer combien nos regrets sont amers d'avoir à déplorer la perte de tant d'œuvres de goût!...

Puits sacré, dans la cathédrale, a Ratisbonne. — Une série de faits, assez simples en eux-mêmes, mais dont la plupart on dû se reproduire, à très-peu près, pour quelques-uns de ces édicules, constitue l'histoire de cette construction. Des auteurs rapportent que ce puits se trouvait originairement près ou dans une église, dédiée à saint Jean-Baptiste, qui était le baptistère de la ville; et ils ajoutent qu'au XIIIe siècle, étant passé, lors de la ruine de la cathédrale dont il dépendait, sous l'autorité d'une église collégiale, il continua à remplir sa destination jusqu'à la fin du XIVe siècle, époque où il fut définitivement enclavé dans la cathédrale actuelle, au lieu où il se voit aujourd'hui. — On regrette que les auteurs auxquels nous devons ces renseignements (1), n'aient pu trouver des notions sur l'origine particulière de ce puits et qu'ils aient ainsi borné son histoire à ces trop insuffisantes indications. Cependant, nous devons, pour être justes, dire qu'ils y ont joint quelques autres documents relatifs à des faits, postérieurs, il est vrai, à toutes ces dates, mais dont la possession n'en est pas moins d'un très-haut intérêt pour l'élucidation de l'étude que nous avons entreprise. A les en croire, l'eau de ce puits, qu'on considérait alors à Ratisbonne comme une eau sainte, aurait été employée dans les travaux d'édification de la dernière église; et, par une faveur, assez vraisemblablement toute spéciale, l'autorité ecclésiastique en aurait aussi étendu l'usage aux besoins privés des ouvriers, qui s'en servirent pendant toute la durée de la construction; enfin, il paraîtrait que, depuis un temps, dont on ne fixe malheureusement pas la date, cette eau était, par exception sans doute (2), bénie solennellement à une certaine époque de chaque

(1) *Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehorigen gebaude, etc., von Joseph Ru lolph* Schnegraf; (Tome I, page 41 et Tome II, pag. 17, 18 et 19); *Regensburg*, 1848-1849, 2 vol. in-8°.

(2) Nous disons, *par exception*, parce qu'il semble résulter de la lecture des ouvrages de liturgie que, bien qu'on l'ait bénie dans divers endroits, cette consécration se faisait, le plus souvent, au chœur ou dans la sacristie. Ainsi, contrairement à l'opinion que nous avons émise au commencement de cette notice (page 3, note 6), il paraît qu'on bénissait les puits sacrés; mais, dans ce cas, on voudrait savoir à quelle époque remonte l'origine de cette bénédiction dont Guillaume Durand ne parle point. Fut-ce pendant le Moyen-Age ou depuis le XVIe siècle, époque où la liturgie subit tant d'altérations et où l'on y introduisit de si notables changements? Ce serait, peut-être, le lieu de placer ici, comme réponse, le document rapporté par Du Cange, dans son Glossaire, aux mots : *Puteus in Templis;* document qu'il dit avoir extrait d'un sacramentaire dont la date se trouve, il se peut, dans Mabillon (*Museum Italicum*, Tome I, page 399). Mais, encore une fois, cette bénédiction fut-elle pratiquée dans toutes les églises qui renfermaient des puits; et, surtout, l'appliqua-t-on à la même chose; car, le doute pourrait, à coup sûr, se produire, puisque Mabillon mentionne la *bénédiction du puits*, tandis que les auteurs allemands disent celle *de l'eau du puits*. On voit donc que, malgré la possession du texte, cité par Mabillon, et malgré le témoignage des auteurs allemands, cette question n'est pas encore complétement éclaircie; à moins que, confondant les deux documents dans une seule et même chose, on n'en conclue qu'ils aient aussi la même signification. Pour nous, qui sommes laïcs, mais qui cherchons à nous rendre compte des anciens usages, nous regrettons sincèrement que la science profonde du docte et si modeste abbé Guéranger n'ait point encore porté le flambeau lumineux de ses investigations sur cette grave matière ainsi que sur toutes celles qui tiennent aux cérémonies de l'Église.

année. — Quoi qu'il en soit, c'est à l'heure présente, le seul puits sacré à couronnement du XVe siècle que l'on ait encore signalé; aussi, bien que son style d'art soit loin d'être pur, avons-nous cru nécessaire d'en offrir, comme spécimen du genre et comme exemple de ses dispositions, une reproduction à nos lecteurs. L'ensemble se compose de trois parties principales : d'une margelle en pierre que surmontent deux piliers, servant de supports à un couronnement sculpté à jour et reproduisant des motifs généralement usités dans l'architecture et la sculpture de cette époque; un jeu de poulie, destiné à tirer l'eau, et des figures allégoriques, parmi lesquelles se trouvent celles du Christ et de la Samaritaine, complètent cette composition. Il ne nous semble point indispensable de nous étendre davantage sur la construction de cet édicule qui s'explique, d'ailleurs, par la seule vue du monument lui-même; mais nous appellerons l'attention de nos lecteurs sur une particularité, unique peut-être, et qui a, selon nous, sa signification. Nous voulons parler de certains appendices dont la présence révèle, à nos yeux, toute la pensée de la destination du puits : qui était celle de fournir l'eau qu'on devait bénir. En effet, l'Église, pour ne laisser aucun doute sur l'usage qu'elle entendait en faire, fit placer auprès de lui deux petits monuments qui, par leur nature, concourent à en caractériser davantage l'emploi; et l'adjonction des bénitiers, qu'elle disposa à la partie antérieure, accuse évidemment une intention qu'on ne saurait méconnaître. — Ce monument est situé dans le collatéral du Sud.

PUITS SACRÉ, DANS L'ÉGLISE-CATHÉDRALE, A STRASBOURG. — La légende, qui s'est étendue à tant de choses dont l'origine remontait aux siècles du Moyen-Age, semble s'être aussi attachée à cet édicule pour lui composer une histoire dont certains détails révèlent à l'observateur toute la naïve crédulité du temps où elle fut inventée. Suivant le récit des chroniqueurs locaux (1), les premiers chrétiens trouvèrent, dans l'enceinte du temple consacré à Hercule, où fut sans doute construite la cathédrale, un puits dont l'eau servait à laver les victimes qu'on sacrifiait sur son autel; mais, béni, dit-on, au VIIIe siècle, par saint Remi, archevêque de Reims, il changea, dès lors, de destination, et il devint ainsi le réservoir particulier du baptistère de la ville. Pendant près de huit siècles, ce puits fournit aux curés de Strasbourg et à ceux des environs, dépendants de l'archiprêtré de Saint-Laurent, l'eau qui devait servir à l'administration du baptême. On affirme même que cet usage dura jusqu'au milieu du XVIe siècle. Mais, depuis cette époque, il ne fonctionna plus que pour la cathédrale; et il aurait, assez vraisemblablement, continué son office, si un événement fâcheux n'en avait arrêté le cours. En 1696, un militaire français, y étant tombé par mégarde, ou s'y étant jeté avec intention, en fut retiré mort. Ce fait constitua une profanation du puits qui força le clergé à en suspendre l'usage; et, dès ce moment, abandonné à son malheureux sort, il resta sans destination jus-

(1) KOENIGSHOVEN, *Die alteste teutsche, sowohl allgemeine, als insonderheit Elsass. und Strasburg. Chronicke bis ins* J. 1386, *mit histor. Anmm. Von J. Schilter;* Strasbourg, 1698, in-4°.

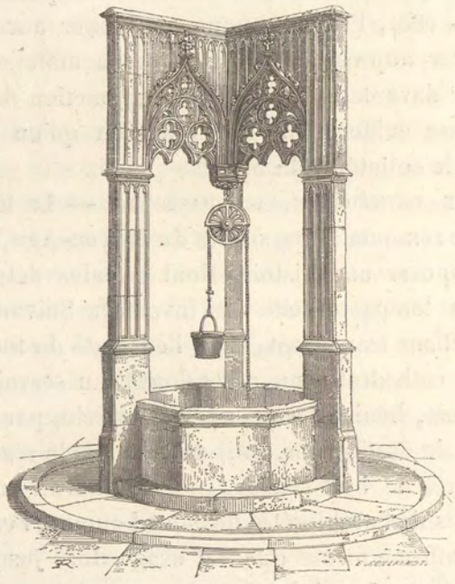
SCHAD (Os.) *Summum Argentoratensium templum etc;* Strasbourg, 1617, in-4°.

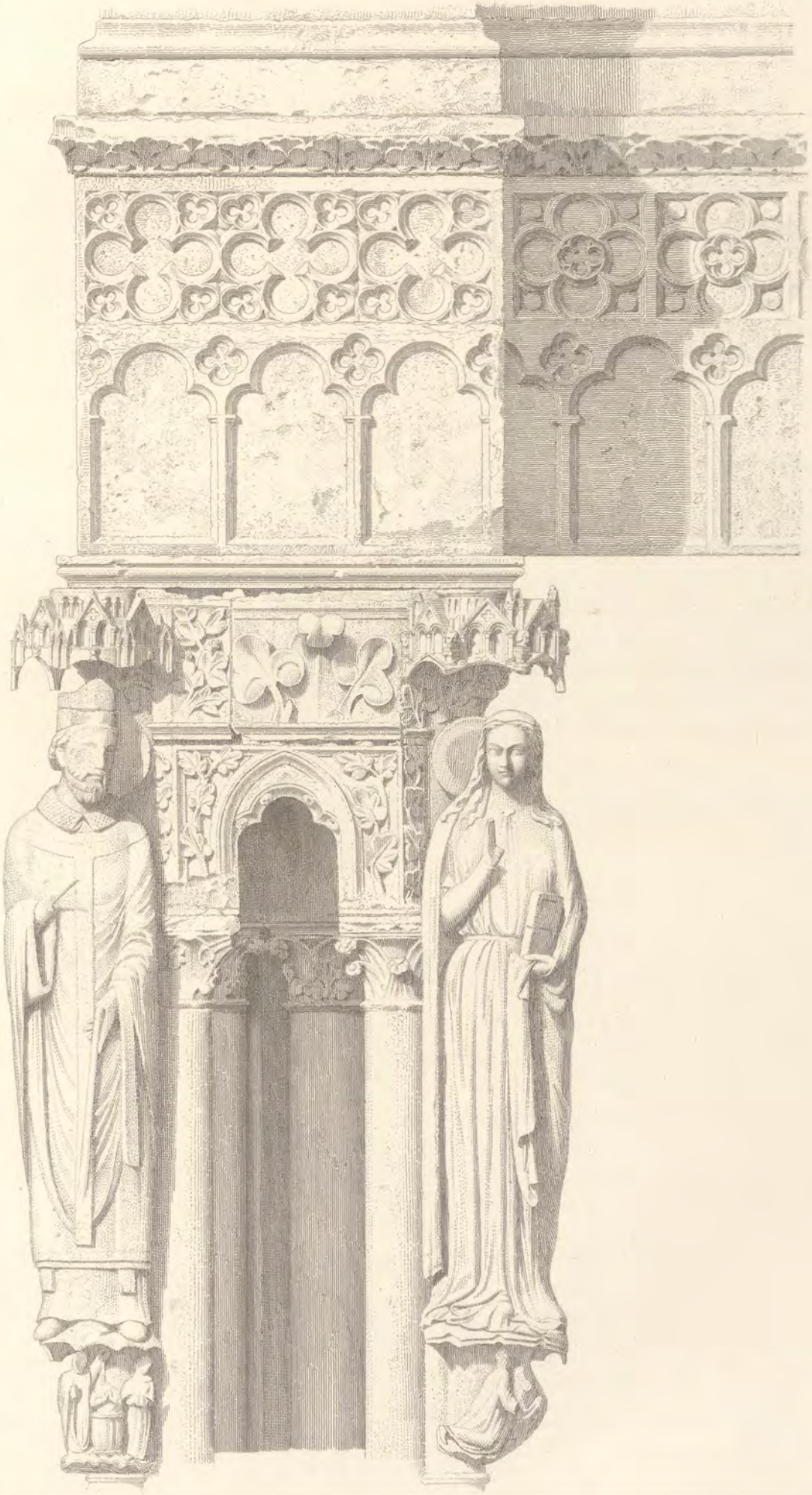
GRANDIDIER, Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg; Strasbourg, Levrault, 1782, in-8°.

MILLER (Franc.). Description nouvelle de la cathédrale de Strasbourg et de sa fameuse tour, etc. Strasbourg, 1788, in-12.

SCHWEIGHEUSER, Description de la cathédrale de Strasbourg, etc.; Strasbourg, 1827, in-fol. pl.

qu'au jour de sa ruine. Des causes, que nous ignorons, la hâtèrent, à ce qu'il paraît ; car, une décision, prise vers 1766, déclara qu'il gênait la marche des processions ; et, sur ce simple grief, il fut condamné à être démoli et comblé. — Comme l'édicule de Ratisbonne, celui-ci se composait d'une margelle, de piliers et d'un couronnement, mais les supports étaient au nombre de trois ; quant au caractère de son architecture, il accusait le style du XVe siècle. — On l'avait érigé dans le collatéral du midi. — La vue que nous en donnons à la fin de cette notice, a été restituée d'après le dessin qui se trouve dans une vieille gravure, exécutée au commencement du XVIIe siècle.





Dessin d'Aug^te Guillaumot.

Gravé par le même artiste

CATHÉDRALE DE CHARTRES — PORCHE SEPTENTRIONAL.

Détails.

PLAFOND PEINT

DANS

L'UNE DES SALLES DU PALAIS DE MANFRED DE CHIARAMONTE, A PALERME

A la décoration du sol et des parois, qui, dès le XIII[e] siècle, était devenue splendide, se combinait encore, dans l'habitation des rois et des princes, celle de la partie supérieure des appartements que sa disposition horizontale fit désigner sous le nom de *plafond;* elle venait compléter le luxe et la magnificence intérieurs des grandes résidences seigneuriales. Du reste, l'ornementation du sol et des parois appelait tout naturellement celle de la partie supérieure des salles, et les artistes du moyen âge en comprenaient trop bien les ressources pour négliger l'application d'un élément qui devait harmoniser leur œuvre. Ce fut donc, à leurs yeux, un complément indispensable. Ainsi, parallèlement à l'usage des voûtes décorées de peintures et à l'emploi des combles en charpente sculptés, peints et dorés, on établit encore, dans un même but décoratif, des plafonds en bois couverts des couleurs les plus resplendissantes (1).

Nous avons dit plus haut (2) comment on avait été amené à ce mode de construction, et nous avons exposé les raisons qui firent adopter ce genre de couverture : celles d'alléger la bâtisse par la suppression des voûtes dont le poids exigeait de gros murs, et de permettre l'établissement de plusieurs étages sans une trop grande perte de terrain ou d'espace.

Mais, ces plafonds ne demeurèrent pas, surtout chez les grands, dans leur état natif, c'est-à-dire dans leur nature originelle. Très-souvent, on les décora; et cette décoration offrit même des variétés remarquables et parfois singulières, dont on cherche, en ce siècle d'investigation, à se rendre plus ou moins compte.

Ce serait, sans doute, un sujet fort intéressant à étudier que l'histoire de cette partie de l'architecture civile, soit qu'il s'agisse des plafonds établis dans les grands édifices, tels que les églises et les monuments communaux, soit qu'on veuille s'occuper de ceux d'un ordre plus modeste et comme il s'en trouvait dans certaines salles de palais royaux et princiers ou même dans les appartements de riches bourgeois et commerçants; mais, pour en tracer les phases, la plupart des éléments font défaut, et, à l'exception de quelques rares exemples, presque tout a été détruit par suite des changements du goût et des appropriations

(1) Voir aussi les notices sur les PLAFONDS DES XI[e] ET XII[e] SIÈCLES ; — sur les COMBLES EN BOIS PEINTS ET DORÉS, — et sur les VOUTES MOSAÏCÉES ET PEINTES.

(2) Dans la notice sur les PLAFONDS DES XI[e] ET XII[e] SIÈCLES.

modernes. Privés de ce moyen d'étude, ce n'est guère qu'aux arts du dessin qu'on pourrait demander des éclaircissements : aussi nous semble-t-il que rien ne saurait mieux nous renseigner sur ce point que l'examen ou l'analyse des œuvres de la peinture et de la tapisserie dont certaines compositions renferment parfois des documents relatifs à la nature, aux formes et à la décoration de cette partie des édifices durant le moyen âge. On comprend qu'en présence d'une telle pénurie, il ne saurait être dans notre pensée de vouloir entreprendre une histoire pour laquelle les matériaux nous manquent; nous nous bornerons à réunir les débris qui nous restent, profitant de cette occasion pour y joindre quelques conjectures sur une matière que d'autres, auront, un jour peut-être, l'avantage de coordonner en corps d'ensemble. Restreignant donc notre rôle à celui d'un collecteur qui recueille, groupe et publie (1), nous nous contenterons de cette modeste part.

L'étude du membre d'architecture qu'on désigne sous le nom de plafond est encore un de ces chapitres à peu près inédits et sur lequel il y a beaucoup à faire, surtout en ce qui concerne la partie du moyen âge, qui n'a été traitée dans aucun livre. On a bien, çà et là, publié quelques exemples de plafonds avec ou sans ornement; mais, la jeunesse de leur âge, jointe à leur dispersion dans les recueils et à l'infidélité des dessins, laisse encore cette question dans un état à peu près vierge. Sans avoir la prétention de faire beaucoup mieux que nos devanciers, nous aurons au moins l'avantage de produire quelques nouveaux exemples que nous croyons utiles à l'élucidation de cette étude.

L'usage de décorer les plafonds ou les parties supérieures des salles religieuses ou civiles semble remonter à la plus haute antiquité. — Dès les plus anciens temps, on le voit, en effet, dans les temples de l'Assyrie et de l'Égypte, et nous le retrouvons dans les palais et les tombeaux des peuples de ces contrées; plus tard, cette pratique passa fort vraisemblablement aux Grecs, et de ceux-ci aux Étrusques, ainsi qu'on peut le supposer par les peintures de leurs hypogées sépulcraux dont les dessins trahissent cette origine; enfin, les Romains, à leur tour, qui ornaient les murs de leurs habitations, eurent aussi des plafonds peints, ce que prouvent, du reste, certains colombaires, d'où ils furent portés par les chrétiens aux Catacombes. — Jusqu'ici, l'emploi de ce genre de décoration paraît s'être continué presque sans interruption, et au fur et à mesure que ces différents peuples se présentent dans l'ordre de leur civilisation; mais, depuis cette dernière époque jusqu'aux XIIe et XIIIe siècles, que devint cet art? on ne le sait. Peut-on admettre que, continuateurs des Romains en cela comme en tant d'autres choses, les hommes du IVe au XIIe siècle aient imité, bien qu'avec des modifications, leurs pratiques sur ce point? Je n'oserais l'affirmer. Mais, les récits des historiens et des chroniqueurs, qui parlent quelquefois du luxe des palais royaux et princiers, porteraient presque à le croire. Cependant, tout ce qu'on pourrait supposer, c'est que, depuis Constantin jusqu'à la mort de Charlemagne, en Occident, et pendant ces cinq siècles à Constantinople ou dans l'Orient, le plafond continua à recevoir une décoration plus ou moins brillante, mais qui procédait directement de l'état particulier de l'art

(1) Nous prions ceux de nos lecteurs qui connaîtraient quelques exemples d'anciens plafonds (sculptés ou peints) de vouloir bien nous les signaler.

dans ces deux régions. — Limité, dans cette partie de notre livre, au seul examen des œuvres du moyen âge, on ne doit pas s'attendre à ce que nous nous occupions de celles des anciens peuples qui, successivement et avec des moyens divers, se plurent à décorer la partie haute des salles religieuses ou civiles; aussi, n'avons-nous point l'intention d'aborder l'analyse des différents modes et matériaux dont ils ont pu se servir. Nous ne les mentionnons ici que pour mémoire, que comme introduction et pour indiquer l'espèce d'enchaînement que peuvent présenter entre eux les chapitres de l'histoire de cette branche de la décoration. Ainsi déterminé, notre rôle se borne donc à faire connaître certains exemples de plafonds peints, et à étudier en même temps quelques-uns des principaux systèmes ainsi que quelques-unes des combinaisons les plus remarquables qui ont été successivement ou simultanément en usage pendant le cours des XIIIe, XIVe et XVe siècles. Mais, ayant réservé quelques autres notices à l'étude des combles dans les églises, nous consacrerons celle-ci et les suivantes au décor appliqué aux plafonds des édifices civils, et notre but consiste à en indiquer, s'il se peut, les différentes phases à travers cette longue période.

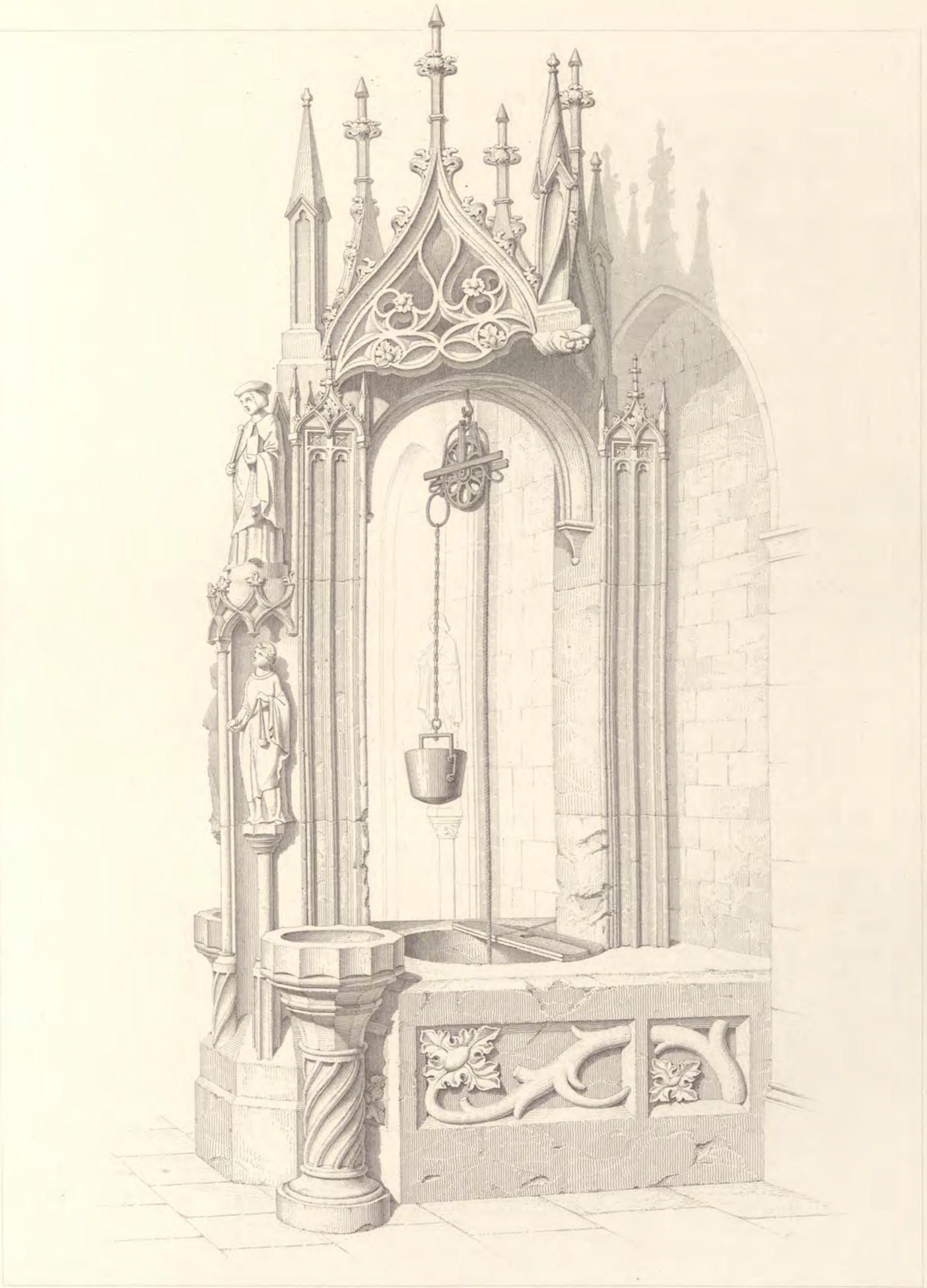
Les notions, laissées par les écrivains sur la partie supérieure des salles aux XIIIe et XIVe siècles, porteraient à croire que l'ornementation des voûtes, des combles et des plafonds dut être alors d'une grande magnificence; les historiens et les chroniqueurs fournissent, sur ce point, des détails qui ne laissent aucun doute. Mais, par malheur, la presque totalité des constructions qui en avaient été pourvus, a péri. Un petit nombre d'anciennes résidences princières ou seigneuriales a bien pu résister aux ravages du temps; mais, la mobilité du goût, les progrès de la civilisation, et, plus encore, la recherche du confortable ont, de siècle en siècle, conduit à dénaturer et à anéantir des compositions à tout jamais perdues! Ainsi, les quelques trop rares monuments, échappés comme par miracle à tant de causes de destruction et de ruines, ne sauraient fournir que des lumières incomplètes; car, leur rapprochement décèle, par la seule interruption des dates, de larges et de nombreuses lacunes qui s'opposent à tout établissement d'une filiation chronologique; lacunes qui rendent cette étude non-seulement impossible par rapport à l'ordre des dates, mais impraticable encore relativement à l'examen des caractères que peuvent présenter les œuvres de certaines régions. Pour se faire donc une idée plus ou moins nette de ce que put être l'intérieur des habitations pendant cette période, et pour apprécier aussi quelle fut la partie supérieure des différentes espèces de salles, il n'y a guère que l'analyse des miniatures, des anciens tableaux et des vieilles tapisseries qui puissent offrir des éclaircissements et nous fixer à cet égard; mais, ces éléments, on doit l'avouer, ne remontent pas au delà de la fin du XIVe siècle. Néanmoins, malgré les difficultés que présente une telle pénurie de moyens, mais animé du désir d'apprécier la nature de cette décoration, nous n'avons pas craint, en nous bornant à nos faibles ressources, d'aborder un chapitre assez difficile, et, plein d'espoir en l'indulgence du lecteur à tenir compte de nos efforts, nous l'avons entrepris soutenu par la pensée que le temps et le hasard produiront, avant le terme de notre ouvrage, quelques renseignements d'une nature à asseoir des idées plus précises, grâce à la décou-

verte d'une série d'œuvres offrant, dans son ensemble, toute une suite chronologique de faits.

Aux XIVe et XVe siècles, le doute et les hésitations cessent pour faire place à la réalité. Les documents deviennent moins rares, les monuments paraissent et les exemples abondent dans les miniatures et les tableaux; c'est même là une mine des plus importantes à consulter. On y voit non-seulement les dispositions et les formes architectoniques des plafonds, mais encore tous les détails de la composition décorative et jusqu'aux plus petits éléments créés par l'artiste. Ces renseignements sont, comme on le pense bien, fort précieux, et nous devons en remercier sincèrement la naïve patience des peintres qui s'efforçaient alors de copier et de reproduire, avec une scrupuleuse exactitude, les faits et les choses de leur époque.

Ici, s'arrête tout naturellement notre investigation historique, et commence, sur un nouveau terrain, une autre partie de notre étude : celle des formes de l'art et de leurs caractères distinctifs.

L'art de décorer les plafonds civils semble s'être exercé de plusieurs manières; mais, son mode d'application paraît avoir presque toujours dépendu des circonstances, c'est-à-dire des conditions particulières que l'architecte avait données à cette partie de la résidence. Ainsi, de sa disposition découlait, pour l'artiste-décorateur, tout autant de thèmes et de compositions qu'il s'agissait de trouver, à moins que, combinée entre l'architecte et le peintre, cette ornementation n'ait été, par eux, arrêtée à l'avance; et, alors, l'importance des difficultés décoratives s'amoindrissait par le fait même qu'elle se restreignait à la seule exécution d'un programme déterminé préalablement. Pour apprécier tout ce que cette hypothèse pourrait avoir de vraisemblable, il conviendrait d'examiner les différents systèmes de décoration appliqués à cette partie des édifices; mais, nous avons fait connaître les causes qui s'opposaient à cette espèce d'investigation, et nous ne nous y arrêtons pas. — D'après l'examen des monuments qui nous restent, joint à l'interprétation des œuvres du dessin, on doit reconnaître que ce genre de décor consistait particulièrement dans l'application des travaux de la peinture et de la dorure à certains membres architecturaux, et que leur plus ou moins heureuse appropriation donnait la somme du talent ou de l'inhabileté des auteurs. — En principe, décorer un plafond, c'est le charger de moulures ou d'ornements en relief; mais, désigner un *plafond peint*, c'est indiquer qu'à ses dispositions architectoniques et sculpturales se marie le concours de la peinture et de la dorure. Reste à connaître comment on appliquait cette coloration et cette dorure. Là étaient, certainement, le difficile et la pierre angulaire des artistes; car, pour obtenir un résultat, il fallait remplir certaines conditions : savoir, d'abord, tirer parti des dispositions données, et composer, ensuite, avec elles un ensemble qui, par la nature du sujet, le choix des dessins et l'heureux agencement ou mélange des couleurs, pût former un tout d'un effet harmonieux. — En l'état de la science, il ne nous paraît guère possible de formuler une opinion sur les pratiques qui avaient généralement cours au moyen âge; de semblables notions exigent, pour les établir, des recherches nombreuses et suivies que ne sauraient donner, à coup sûr, l'investigation d'un petit nombre de monuments; tout ce qu'on peut avancer, c'est que l'emploi de la peinture et de la dorure, comme système de décoration intérieure et du plafond en particulier, fut



Eugène Laval del. J. Sulpis sculp.

PUITS SACRÉ, DANS LA CATHÉDRALE DE RATISBONNE.

Allemagne.

très-souvent usité pendant les XIIIe, XIVe et XVe siècles, et qu'il acquit même un développement tel qu'on le voit arriver à la composition d'assez grandes œuvres, comme le prouve celle que nous allons décrire.

Parmi les nombreux plafonds peints et dorés, qui décorèrent les habitations princières, l'un des plus intéressants et, peut-être aussi, l'un des plus remarquables a été conservé à Palerme. Nous voulons parler de celui qu'on remarque dans l'une des salles du palais qu'y fit bâtir Manfred de Chiaramonte, comte de Modica. — La construction de cette demeure appartient aux premières années du XIVe siècle, époque dont les monuments sont assez curieux à connaître pour l'histoire particulière de l'art en Sicile. Une inscription, ainsi conçue : *A. D.* 1307, *mense Junii, magnificus Manfridus de Chiaramonte præsens opus fieri mandavit feliciter, amen*, indique qu'elle fut commencée par ordre de ce prince; mais, cette seconde inscription : *A. D.* 1380, *hoc opus completum*, nous apprend qu'elle ne fut achevée que beaucoup plus tard, c'est-à-dire vers la fin du même siècle. Au dire des historiens, on avait établi ce bâtiment sur les fondations d'un édifice arabe. La famille des Chiaramonte continuait à posséder, depuis son érection, la jouissance de ce palais, lorsqu'un événement ou un fait politique vint tout à coup la lui ravir. Le prince Andrea, ayant commis, en 1393, un crime qu'on répute de haute trahison, se vit condamné à avoir la tête tranchée; sa demeure fut saisie; mais, le roi, qui l'avait d'abord confisquée et réunie au domaine de la couronne, lui donna, dans la suite, une autre destination; il la transforma en un palais de justice (*Palazzo dei Tribunali*) qui y fonctionne encore. Telle est, en peu de mots, son histoire; passons au monument. — La composition architectonique de cette résidence présente, à l'extérieur, une certaine analogie d'aspect avec ces grandes demeures seigneuriales qui furent érigées au sein des villes de l'Europe et plus particulièrement en Italie et en Sicile durant le moyen âge, aspect qui les faisait ressembler, parfois, à de formidables forteresses. Son ensemble décrit, en plan, la figure d'un rectangle; les murs étaient couronnés, dit-on, de créneaux et de merlons; une ou plusieurs tours, hautes et carrées, complétaient, peut-être, son système apparent de défense; enfin, de larges fenêtres, pourvues d'arcades assez simples et entourées d'une sorte de polychromie, obtenue par la combinaison en damier de pierres rouges et noires, forment sa décoration extérieure. L'intérieur, à notre avis, n'est pas moins intéressant à connaître; nous y signalerons surtout, au centre, une cour spacieuse et élégante où viennent aboutir les divers appartements et lieux secondaires de cette habitation.

C'est au premier étage de l'aile servant de façade qu'on trouve la salle où se voit le plafond représenté sur nos planches. Tout porte à croire que son exécution et sa décoration remontent, si ce n'est à l'origine de l'édifice, du moins au premier tiers ou à la première moitié du XIVe siècle; sa composition, ses particularités, son caractère d'art, les motifs des dessins d'ornements, la forme paléographique des inscriptions et jusqu'aux costumes des figures de femmes qui ont été introduites dans les peintures, tout accuse l'une des deux parties de ce siècle. — Suivant un ancien système, pratiqué en architecture, la constitution organique de ce plafond repose sur la disposition d'une suite indéterminée de solives, encastrées dans les murs, et portant trans-

versalement, sur toute la longueur, de l'une à l'autre paroi de la salle. Des consoles, d'une forme particulière et sur laquelle nous reviendrons plus loin, constituent les supports de tout cet ensemble. Maintenant, l'architecte introduisit, dans l'axe du plafond, une sorte de grosse poutre factice dont le but ou l'établissement est censé servir de soutien à toutes les solives transversales; celle-ci n'est, comme l'indique notre coupe (1), qu'un assemblage de planches, décorées de moulures fort simples. Mais, parallèlement à cette poutre médiane, qui divise l'œuvre en deux parties égales, et dans le milieu même de chacune d'elles, il plaça encore des espèces de chaînages, formant une subdivision secondaire, chaînages qui coupent, à leur tour, des entrevoux à caissons, composés d'un système de planches superposées; la première, découpée en forme d'étoile, et la deuxième, occupant le fond. On comprend, par ces quelques mots, ce que peut être en lui-même ce système si simple de construction, et l'on apprécie combien de telles dispositions devaient se prêter facilement à la partie décorative; car, cette partie étant assez vraisemblablement celle qu'avait en vue l'architecte lorsqu'il établit ce plafond, il y a, selon nous, toutes raisons pour supposer que l'application de l'une découlait particulièrement des formes ou des combinaisons prévues et préméditées de l'autre. Ainsi, bien que ces solives, ces consoles et cette poutre fussent des membres assez importants en architecture, elles semblent presque restreintes à ne plus jouer qu'un rôle secondaire, c'est-à-dire qu'à servir de champ au peintre-décorateur, qui devait en savoir tirer tout le parti possible, soit par la sage distribution et convenance des ornements, soit par l'agencement plus ou moins heureux des couleurs et des dorures.

Malgré l'espèce de régularité qui règne dans les dispositions de ce plafond, il nous faut cependant y signaler la présence d'une particularité que les architectes, dits classiques, considéreraient comme une faute impardonnable et comme une preuve d'ignorance en matière de symétrie. Nous voulons parler de la manière dont se termine l'une de ses extrémités (2). Aux yeux de certaines personnes, une telle discordance passerait, sans aucun doute, pour beaucoup plus qu'un acte de négligence de la part de son auteur; mais, faut-il le redire, on ne saurait juger rigoureusement les hommes et surtout les œuvres du moyen âge avec notre manière de voir au XIXe siècle; les idées, les besoins et les mœurs étaient alors tout autres, et les artistes, très-vraisemblablement, ne poussaient pas aussi loin que nous la sévère observance des lois de la symétrie; j'ajouterai même qu'il semble que leurs préoccupations consistaient bien plus à obtenir ce qu'on nomme un effet qu'à s'embarrasser des petites questions de détails. Sur ce point, leur opinion était-elle inférieure à la nôtre, et les résultats qu'ils en obtenaient étaient-ils réellement moins bons? C'est là une décision assez délicate que j'abandonne volontiers, à la sagacité du lecteur. Toutefois, partisan avant tout de la logique, il nous a paru nécessaire de signaler ce défaut, que nous estimons, en fin de compte, comme assez peu important.

(1) Voir, sur la planche de l'ensemble, la figure 2.

(2) Voyez, sur notre planche représentant l'ensemble, le côté qui se trouve près de la coupe

PLAFOND PEINT, DANS LE PALAIS DE MANFRED DE CHIARAMONTE.

La singularité des consoles qui supportent les solives est, certainement, une des parties les plus intéressantes et les plus caractéristiques de ce plafond; car, leur constitution renferme, en elle-même, quelque chose d'étrange et d'insolite qui s'éloigne complétement des formes adoptées par les populations chrétiennes, et cette bizarrerie mérite que nous entrions dans quelques détails à ce sujet. — Le bois seul paraît avoir été employé à leur composition; mais, celle-ci comprend un certain nombre de membres qui concourent, chacun pour leur part, à son établissement. Rien de plus simple que le principe ou la donnée sur lesquels repose l'assemblage de toutes ces pièces. Un noyau, taillé d'une certaine forme, reçoit, à son centre et sur ses côtés, des fragments de planchettes, découpées suivant des lignes droites ou courbes, et, à ces éléments, que j'appellerais volontiers principaux, s'en rattachent quelques autres, d'importance et de dimensions secondaires, dont l'adjonction vient compléter l'ensemble; enfin, toutes ces pièces s'enchâssent et se rajustent d'après des combinaisons qui semblent déterminées à l'avance. Telle est la partie architecturale (1).

Jusqu'ici, nous ne nous sommes occupés que de la construction proprement dite; maintenant, il faut aborder le chapitre de l'art et de son caractère; cette investigation semble nous promettre d'intéressantes révélations. Mais, auparavant, je crois nécessaire d'établir ce fait : c'est que ce plafond ayant été exécuté au moyen âge et pour l'un des membres de la grande famille chrétienne, on doit s'attendre à y retrouver, avant tout, les traits qui distinguèrent l'art de la catholicité durant cette période; du moins, tel devrait être son aspect général. Eh bien, par une assez singulière bizarrerie, tout, à part quelques dispositions et certains détails, accuse, dans cette œuvre, un style d'art étranger au catholicisme; car, plusieurs de ses parties décèlent la présence d'éléments hétérogènes dont nous allons essayer de nous rendre compte. — Pour expliquer une telle étrangeté, il faut se souvenir que notre monument se trouve en Sicile, sur un terrain qui changea souvent de maîtres, et qui fut successivement conquis et possédé par des peuples qui y laissèrent de nombreux germes de leurs civilisations. Rien, dès lors, ne saurait nous surprendre si l'on découvrait, dans quelque création sicilienne, mais plus spécialement parmi celles du moyen âge, des traces d'un mélange que le temps ainsi que les idées de l'époque ont dû tout naturellement produire Tour à tour occupée par les Pélasges, les Phéniciens, les Grecs, les Carthaginois et les Romains, la Sicile passa, vers le milieu du VI[e] siècle (535), au pouvoir des empereurs d'Orient, qui se la laissèrent prendre, plus tard (827), par les Arabes. Mais, du moment où ces derniers en eurent fait la conquête, les populations indigènes, quoique catholiques, adoptèrent une partie des mœurs importées par ces nouveaux maîtres, et, durant plusieurs siècles, c'est-à-dire depuis cette époque jusqu'à l'invasion normande (1074), ce pays présenta le curieux phénomène de deux civilisations, marchant parallèlement, avec leur religion, leurs mœurs, leur art, etc. Or ce contact continuel devait inévitablement amener des modifications

(1) Voir, pour plus de renseignements, les diverses figures en élévation, profil et perspective, que nous avons données dans nos planches de détail.

plus ou moins considérables; aussi, soit action du fort sur le faible, soit mollesse de la part de ce dernier ou tendance même à se laisser aller à l'influence du vainqueur, l'élément arabe se répandit tellement sur le sol de la Sicile que non-seulement son action continua sous Roger et ses successeurs, mais qu'elle était encore vivace au temps de la branche d'Aragon, dont l'époque se rattache à l'origine du palais de Manfred. — Ces considérations établies, qu'y aurait-il d'étonnant à ce que nous trouvions, même dans les monuments de la dernière période, des traces de cette influence, nous voulons dire des preuves irrécusables d'une occupation qui passa comme un brillant météore, laissant après elle des marques non équivoques de sa présence; marques attestées ici par des éléments et des formes qui s'écartent de ceux usités alors par les artistes chrétiens. Telle est, suivant nous, l'explication d'une singularité architectonique qui constitue, et par les questions qu'elle soulève et par les monuments qui s'y rattachent, un des plus intéressants chapitres de l'histoire de l'art.

Reprenons le cours de cette notice, incidemment interrompue par notre digression, et tâchons de définir ce qui regarde la nature ainsi que le caractère de la décoration appliquée, en Sicile, aux plafonds du XIVe siècle. Qu'on nous permette de signaler, d'abord, l'analogie des formes qu'offrent les consoles et les chaînages avec certains membres de l'architecture arabe, soit en Espagne ou au Kaire. Mais, sur le sol sicilien, que l'islamisme asservit durant plusieurs siècles, un tel rapprochement n'a rien qui doive surprendre; il vient, au contraire, fournir une nouvelle preuve qu'on ne saurait chercher ailleurs l'origine de cet art et le prototype des formes employées. Du reste, le cachet oriental se fait incontestablement sentir, dans le plafond de Manfred, par la présence d'un genre particulier de découpures en bois, et ces découpures nous paraissent d'autant plus précieuses à constater, qu'elles servent à reconnaître, d'une part, la source où l'architecte et le décorateur semblent avoir puisé leurs inspirations, et à déterminer, de l'autre, l'introduction, dans une œuvre chrétienne, d'éléments islamiques, et, peut être même, la participation d'ouvriers mahométans. En effet, lorsqu'on examine ce plafond, on y remarque les traits d'un style mixte, semi-chrétien et semi-arabe, et tel qu'il dut résulter de la combinaison des éléments propres à ces deux civilisations. Tout y décèle l'emploi d'une ornementation orientale, mariée à des sujets occidentaux, et ce résultat était une conséquence de ce qui se passa en Sicile depuis la conquête musulmane; aussi, peut-il nous donner une idée de l'influence qu'y exerça l'art des Arabes, puisqu'à des siècles de distance, et même au temps de la domination espagnole, elle était encore assez forte pour y produire des traces qu'on ne saurait méconnaître. Nous répétons donc que ce plafond offre une grande ressemblance avec ceux de certaines maisons et mosquées du Kaire, et nous ajoutons que plusieurs des formes ainsi que des motifs de peintures trahissent, à n'en pas douter, cette similitude ou ce rapprochement. Quoi de plus naturel, d'ailleurs, que des artistes, vivant au milieu de telles œuvres, aient, selon une ancienne coutume parmi les Siciliens catholiques, introduit des dispositions ou des ornements qui leur plurent et dont on faisait encore usage sur ce point de l'Europe? Or, et par une conséquence toute logique, il n'est donc pas étonnant qu'on aperçoive. dans quelques parties du palais de Manfred, certaines analogies avec les édi-

fices arabes et même avec ceux qui furent construits, plus tard, en Sicile aux règnes de Roger et de ses successeurs.

Quoi qu'il en soit, les dispositions architectoniques de ce plafond n'étaient pas tellement changées par sa constitution particulière, qu'on n'y puisse reconnaître encore celles que pratiquaient les populations septentrionales aux XIe et XIIe siècles. Un raisonnement assez simple donnera l'explication de cette persistance : les besoins étant, à très peu près, restés les mêmes, ces dispositions continuèrent ; les formes seules, par suite de la conquête arabe, subirent des changements, et la décoration, qui éprouva le même sort, suivit les conséquences de cet événement. Ainsi, en ne nous préoccupant pas de sa date et en faisant abstraction, par la pensée, de ses formes plus ou moins orientales, ce plafond peut nous donner une idée de ceux qu'on établissait à l'époque romane.

Parvenus à ce point de notre travail, nous devons passer à la partie purement décorative ; c'est-à-dire à celle qui comprend la question de la peinture et de la dorure, soit sous le rapport de la composition artistique, soit sous celui du dessin et des éléments figuratifs. Ici encore, l'art arabe semble avoir fourni la plupart des ornements agencés dans cette décoration, et leur emploi décèle une influence qu'accuse toute une série de formes spécialement usitées par les Orientaux. On le voit donc, tout tend à confirmer cette hypothèse, qu'il dut se passer alors en Sicile ce qui, naguères aussi, eut lieu en Espagne où des artistes chrétiens, par goût personnel ou par injonction des ordonnateurs, firent entrer, dans leurs œuvres, des conceptions islamiques qui donnent une physionomie étrange à quelques monuments de ce pays. — L'artiste, qui composa la décoration picturale de ce plafond, y introduisit, avec ou sans dessein, plusieurs éléments d'une nature assez diverse : ce sont des figures de femmes et d'animaux, des pièces héraldiques, des ornements et des inscriptions ; éléments qui offraient à tout décorateur habile les moyens de constituer une œuvre capable de produire un certain effet. Nous avons déjà dit quelques mots du caractère de l'art arabe et du style particulier de son ornementation ; aussi, n'y reviendrons-nous pas ; mais, il nous paraît utile d'appeler l'attention du lecteur sur l'introduction des figures de femmes et d'animaux, qui sont incontestablement occidentales, et par leurs formes et par leur exécution ; et l'on doit signaler encore la présence de nombreux blasons, relatifs sans doute à la famille des Chiaramonte ; quant aux inscriptions, elles prouvent, une fois de plus, que les artistes de cette époque continuaient à savoir en tirer un très-heureux parti dans leurs compositions décoratives. — Il resterait à déterminer, sous le rapport technique, la substance dont on se servit pour fixer la couleur et l'or sur le bois ; nous devons à la vérité de dire que cette notion nous manque. Était-ce celle que recommande Théophile dans son *Essai sur les divers Arts?* Nous l'ignorons ; mais, il nous semble que cette matière devait (si elle n'était la même), se rapprocher, assez vraisemblablement, de celle qu'employaient alors les peintres dans leurs autres travaux.

Comme toute composition à personnages et ornements excite l'intérêt et la curiosité de l'investigateur, nous nous sommes demandé, à la vue de ces peintures (et nous avons soumis cette question au dessinateur) à quoi elle se rapportait. On nous répondit que

l'action du temps et l'incurie des hommes l'avait mis dans un état tel que sa dégradation en rendait l'interprétation à peu près impossible. Dans la crainte de nous fourvoyer en de graves erreurs, nous ne chercherons donc point à expliquer, parmi les inscriptions, certains mots plus ou moins incomplets, tels que ceux de Ioane, de Ca.ro, etc.; ce sont là des éléments capables de nous mener fort loin, et sans aucun profit pour la science, qui, du reste, est assez embarrassée à cet endroit. Usant d'une semblable réserve à l'égard des peintures qui décorent les solives, et dont on ne possède que des fragments, nous n'oserons formuler quelque conjecture sur les scènes qui y furent appliquées; mais, en examinant la partie où se voit toute une suite d'oiseaux, disposés suivant un ordre, qu'on dirait presque symétrique ou symbolique, il nous a paru s'y trouver une espèce d'*intention* de la part de l'artiste, intention qu'on ne saurait cependant affirmer, mais que, sur ce faible indice, nous nous contentons simplement de faire naître.

Toutes ces questions posées, peut-on considérer ce plafond comme un spécimen de l'état des arts du dessin au XIVe siècle, et comme un exemple des procédés de la peinture en Sicile à cette date? Il ne nous le semble pas; car, nous pensons qu'on n'en aurait qu'une idée bien incomplète et bien superficielle, surtout si on le compare aux fresques et aux vitraux de cette époque. Selon nous, on ne doit y voir qu'un échantillon de peinture décorative dont les éléments réclamaient, peut-être, un mode particulier d'exécution.

Telle est, à très-peu près, cette œuvre qui nous a été conservée comme par miracle et dont l'examen fournit à la science de précieux documents sur une partie de la décoration intérieure au XIVe siècle; décoration fort remarquable, mais qui n'a dû être appliquée qu'aux demeures princières et seigneuriales ou à celles de quelques-uns de ces opulents bourgeois, enrichis par le commerce; toutefois, il convient de dire, en terminant, qu'on ne saurait admettre, dans le caractère de son style, une pratique généralement usitée pendant le moyen âge, puisqu'elle fut le produit d'un point où l'art devint exceptionnel. Nous l'avons fait connaître parce qu'elle nous offre l'un des plus anciens exemples de plafond peint, et nous l'avons publiée parce qu'elle nous montre aussi quelle peut être l'action ou l'influence des civilisations sur la marche de l'art et sur la création de ses œuvres.

N'ayant abordé qu'une partie de notre sujet, nous aurons tout naturellement à y revenir; mais, nous ne nous occuperons, dans ce qui doit suivre, que de monuments exécutés sous une influence occidentale et dans des données exclusivement chrétiennes.

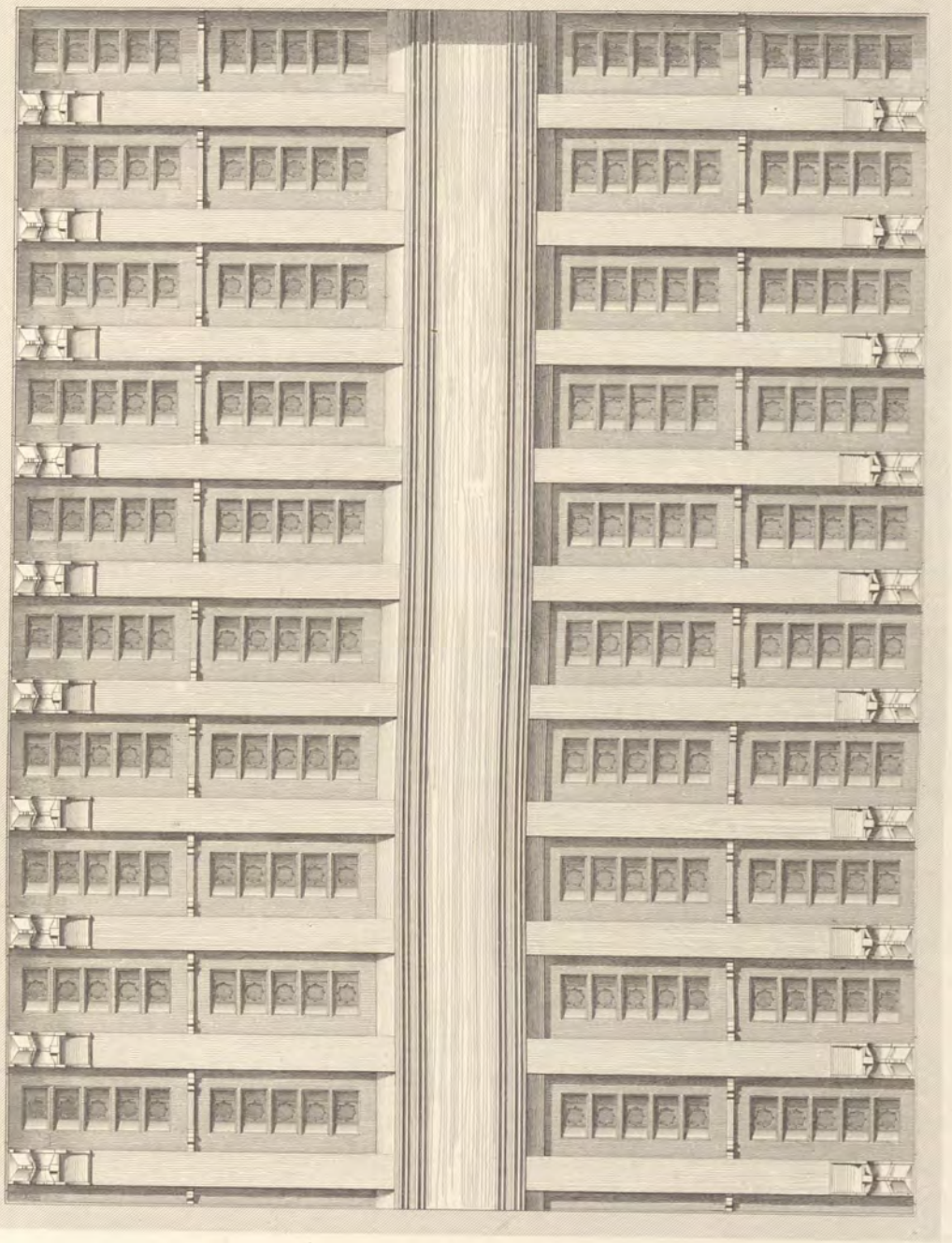


Fig. 1.

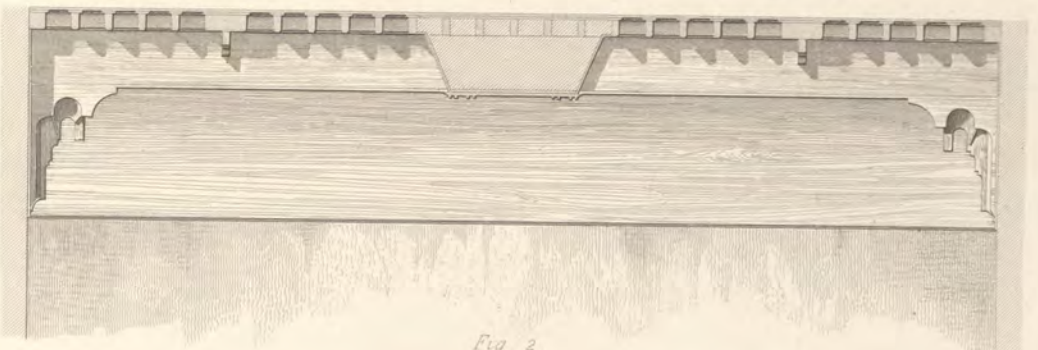
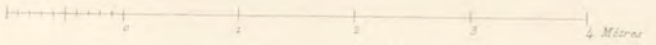


Fig. 2.



Dessin d'E. Laval.

Grave par A. Ribault.

PLAFOND, DANS L'UNE DES SALLES DU PALAIS DE MANFRED DE CHIARAMONTE, A PALERME.

Sicile.

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

PORCHE ANTÉRIEUR DE L'ÉGLISE MONASTIQUE,

A SAINT-BENOIT-SUR-LOIRE.

Après avoir examiné quelques variétés du porche roman dans ses dispositions les plus simples, nous arrivons à celle qui présente l'un de ses plus grands développements aux XIe et XIIe siècles; mais, chose remarquable, cette extension apparaît, surtout en France, dans les églises de nos principaux monastères, tels que Cluny, Saint-Benoît-sur-Loire, Vézelay, Tournus, etc., qui jouèrent un rôle si important dans les annales de la civilisation.

L'histoire des transformations diverses que subit, à travers les âges, cette partie des édifices sacrés, n'est certes pas, en matière d'architecture, une des moins intéressantes à étudier; car, elle soulève plusieurs questions assez graves, parmi lesquelles il faut placer d'abord celles qui ont trait à leur destination religieuse ainsi qu'à leur disposition architectonique; et le meilleur moyen, à notre avis, de se rendre compte de l'une et de l'autre, consisterait à entreprendre certaines investigations, plus ou moins abordables, qui jetteraient, peut-être, quelque jour sur ce chapitre.

Il est, maintenant, un fait hors de doute, c'est que l'extinction du polythéisme, qui s'accomplit dès avant le Xe siècle, amena tout naturellement plusieurs modifications dans la disposition des monuments du culte. En effet, triomphant et acclamé par les populations, le Christianisme avait, vers cette époque, répandu les douces lois de l'Évangile; et, là où le Paganisme avait naguère des temples et des autels, s'élevaient des églises consacrées à la gloire du Christ; aussi, les générations, qui naissaient de parents chrétiens, recevaient-elles, à leur entrée dans le monde, les bienfaits d'une religion qui s'empressait de bénir la venue de ces nouveaux enfants. Dès lors, plus de néophytes, plus de catéchumènes et de pénitents, condamnés, suivant les lois de l'Église, à attendre, dans certains lieux, l'instant où il leur serait permis d'entrer dans la basilique; et, par suite de ce changement et de ce nouvel état de choses, plusieurs parties de l'édifice devinrent inutiles, puisqu'il n'y avait plus de païens à convertir et à évangéliser. Or, une telle situation dut, comme nous venons de le dire, influer sur la distribution architectonique des monuments du culte et provoquer la suppression de lieux que les circonstances et les besoins avaient fait naître. Ici, toutefois, vient se placer une remarque qui montre jusqu'où peut entraîner la force de l'habitude et la persistance des idées lorsque le temps les a consacrées: Dans un assez grand nombre de localités, on continua, malgré son inutilité, l'établissement de l'*atrium* ou de la cour antérieure; mais, ce fait ne se

généralisa point. Débarrassée, dégagée de cette espèce de cloître, l'église fut donc restreinte à son sanctuaire et à ses nefs que précédait néanmoins un porche. Cependant, il faut reconnaître que si l'on conserva cette dernière partie, elle dut éprouver d'assez notables changements; car, dès l'origine de la période dite romane, on l'établit dans des conditions nouvelles, et très-souvent, dans la suite, les artistes (prêtres ou moines) exercèrent leur talent à en varier les dispositions.

On a donné le nom générique de *porche* à toute construction ou partie de construction servant d'entrée ou de sortie à un édifice religieux, et formant, à l'imitation du narthex des basiliques latines ou grecques, une espèce de galerie ou de vestibule; mais, celle-ci reçut, suivant sa situation, deux qualifications différentes : Ainsi, on l'appelle *porche principal* lorsqu'elle a été mise à la partie antérieure de l'église, et *porche secondaire* quand on la voit érigée sur ses flancs. Telles sont les deux variétés qui furent établies durant le cours de la période romane.

Le développement de ces porches paraît avoir suivi les différentes phases de l'architecture, et avoir même atteint, aux XIe et XIIe siècles, des proportions très-considérables. — Jusqu'ici, nous n'avons étudié que le porche roman simple, c'est-à-dire formant une galerie ou un vestibule de peu d'importance, et l'on a vu que, dans cette espèce, les architectes surent parfois trouver des combinaisons qui ne manquent pas d'un certain mérite; maintenant, il s'agit de l'examiner dans un autre état, dans une autre condition de sa marche ascendante : nous allons le considérer dans un exemple qui, sous le double rapport du développement et des progrès de l'art, occupe une place intermédiaire entre les porches primitifs et ceux dont l'ensemble présente, par leur importance, quelque analogie avec les églises à trois nefs et de six à huit travées, comme il s'en trouve et s'en trouvait à Cluny, à Vézelay, et ailleurs. Mais, ce qui distingue et caractérise surtout le porche de Saint-Benoît-sur-Loire, c'est que, par une singularité exceptionnelle, il est ouvert de trois côtés, tandis que les autres sont généralement clos de murs et n'ont d'issues que par les portes principales ou secondaires, assez ordinairement placées dans les axes de l'édifice; enfin, nous ajouterons qu'il est surmonté d'un étage et qu'il sert ainsi de base à une construction qui était ou qui devait être plus importante qu'elle ne l'est aujourd'hui, telle, par exemple, qu'une tour campanaire ou clocher destiné à annoncer au loin l'heure des offices et cérémonies. La réunion de ces circonstances donne donc à ce porche un intérêt puissant qui devait nous engager à le faire connaître à nos lecteurs.

On comprend que tout ce que nous avons dit des porches s'applique plus particulièrement aux églises dont la construction remonte à l'origine du Christianisme ou à celles qui reçurent, plus tard, les surnoms divers de cathédrales, paroissiales, collégiales et rurales; monuments consacrés aux fidèles qui en fréquentaient les offices, et dont les issues étaient, par conséquent, accessibles à tous. Là, des porches, continuellement ouverts, offraient une entrée libre et un espace qui, suivant sa destination et ses usages, avait une importance plus ou moins considérable; c'était, du moins, le cas ordinaire pour les édifices de l'espèce que nous avons indiquée. Mais, dans les églises de monastères, le porche dut, très-vraisemblablement, jouer un rôle bien inférieur et avoir des fonctions beaucoup plus restreintes; car, élevées pour

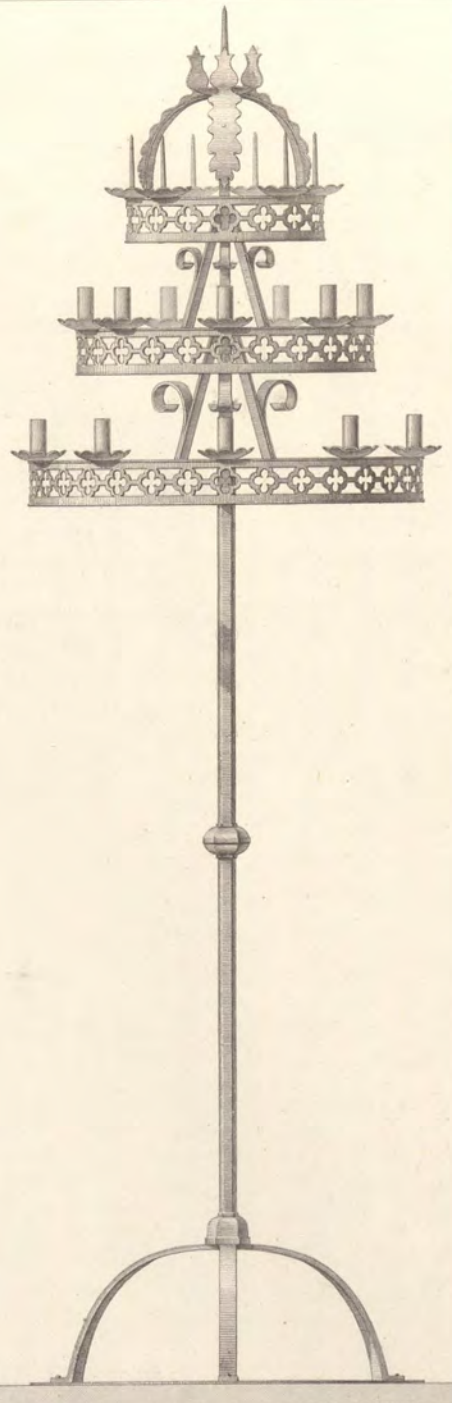


Fig. 1.

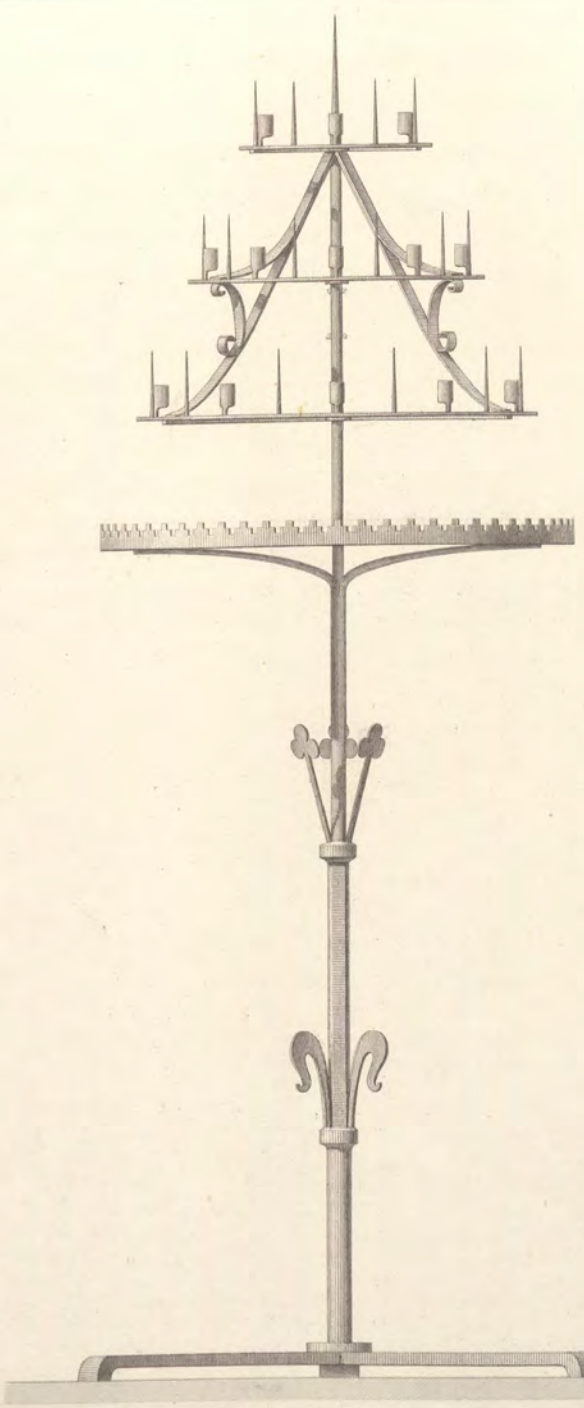
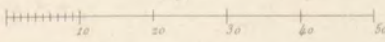


Fig. 2.



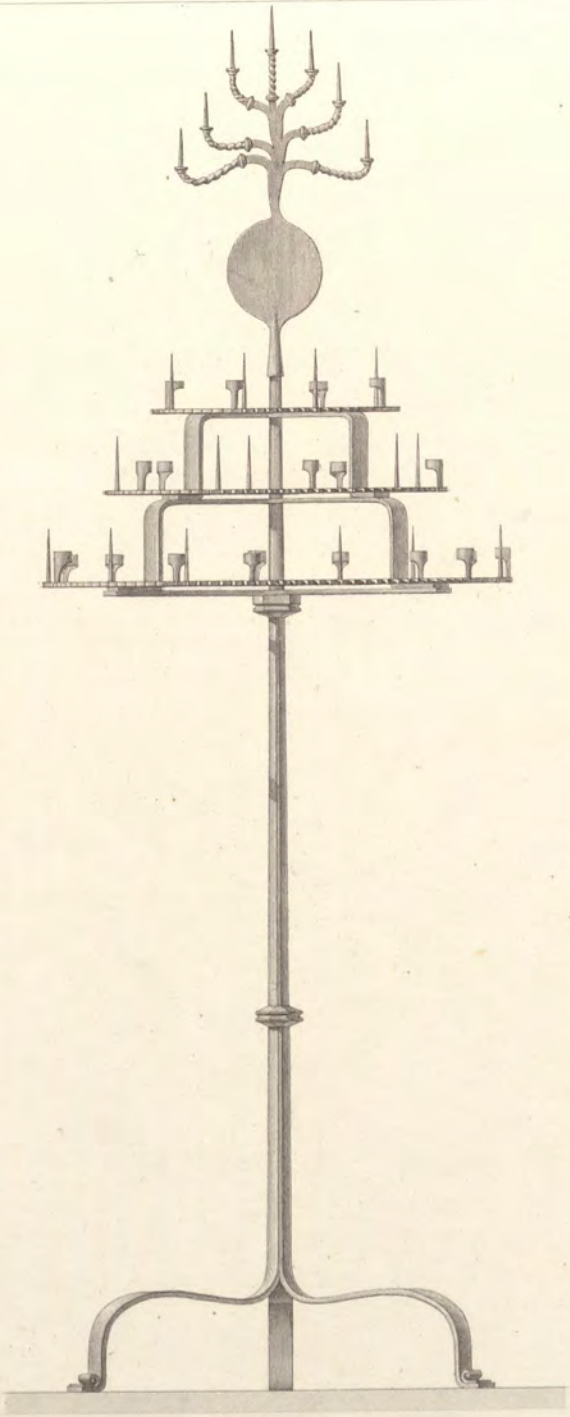
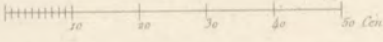


Fig. 3.



Dessins de Gailhabaud, Laval et Vacquer.

Gravés par A. Ribault.

COURONNES DE LUMIÈRE PÉDICULÉES, A TOURNAI, YPRES ET LIERRE,

Belgique.

les seuls besoins du cloître, ces églises ne recevaient qu'un public peu considérable, ce qui put provoquer des différences dans les dispositions architectoniques. Cette restriction amena donc, par les motifs que nous avons déduits, des modifications dans certaines parties de l'édifice; mais, il en est une qui subit, plus que toute autre, l'effet de ces changements. Nous voulons parler du porche principal ou antérieur dont le passage et la fréquentation, comparés à ceux des cathédrales, étaient bien moins importants; et cette induction ressort, comme nous le disions plus haut, de la réserve des églises claustrales aux seuls besoins des moines, des employés laïques desservant l'abbaye et des populations fixées aux alentours du couvent : condition qui restreignait les fonctions des églises monastiques, et qui les dispensait d'un certain nombre de pratiques et de cérémonies en usage dans les cathédrales et les paroissiales, spécialement consacrées à des populations nombreuses. Or, s'il est admis, ce qui paraît vraisemblable, que les églises conventuelles aient eu un emploi et une destination plus restreints, c'est-à-dire limités aux devoirs des moines ou à ceux d'un nombre borné de desservants et de fidèles, on se demande, à la vue de l'importance des porches de Cluny, de Saint-Benoît et de Vézelay, importance qu'on ne retrouve à aucune des cathédrales de l'époque, quelles durent être les causes d'un tel développement (1).

Pour trouver le motif de l'extension donnée aux porches de ces églises, il faudrait savoir quel en fut originairement le but (2); mais, on doit l'avouer, cette question est encore une de celles qui resteront enveloppées d'un certain mystère jusqu'au jour où des recherches auront produit la découverte de quelque document élucidateur. — Déjà, nous avons dit que l'origine de ces porches remontait aux premiers jours de la religion chétienne, et nous en avons indiqué l'emploi jusqu'à l'extinction du polythéisme; puis, nous avons ajouté que, bien qu'on ait pu supprimer l'atrium, on conserva néanmoins, dans certaines localités, l'établissement du porche, qu'on s'ingénia à varier de différentes manières. Mais, quels en furent l'usage ainsi que la destination depuis cette dernière époque; là, est la question. Sur ce point, l'opinion des historiens et des archéologues est assez diversement partagée : les uns veulent qu'il ait eu pour cause un but de décoration de la façade, tandis que d'autres l'attribuent à la pratique de certaines cérémonies religieuses ou de maintes coutumes civiles. Dans l'impossibilité de pouvoir résoudre cette divergence, nous nous sommes fait un devoir de consigner les hypothèses qui ont été émises sur ce sujet. Toutefois, il est une supposition qui semble avoir échappé jusqu'ici aux archéologues, et qui vient encore se présenter à l'esprit lorsqu'on cherche à pénétrer la cause vraisemblable de ces porches, mais surtout celle de l'importance qu'ils acquirent, dès le XI[e] siècle, dans les églises monastiques, telles que Saint-Benoît ou autres : — c'est qu'ils ont fort bien pu être érigés en vue d'un lieu de réunion où les fidèles attendaient, à l'abri des injures du temps, l'heure

(1) Nous avons appelé l'attention de notre savant ami, M. Albert Lenoir, sur cette question qu'il éclaircira sans doute dans son remarquable ouvrage sur l'*Architecture monastique*.

(2) Nous ne parlons ici que des usages du XI[e] siècle, et il est entendu qu'il ne faut tenir aucun compte des faits qui y eurent lieu à des époques postérieures à la construction.

des offices et des cérémonies; mais, tout porte à croire que son importance se développa en raison même de la richesse du monastère et de l'accroissement des populations qui en dépendaient.

Par l'un de ces oublis, dont le vide ne se fait que trop souvent sentir, l'abbé Thiers, qui était beaucoup plus historien et liturgiste qu'antiquaire, omit, dans sa *Dissertation sur les porches des églises*, de parler de leurs dispositions architectoniques de cette partie des édifices religieux : aussi en sommes-nous, sur ce point, réduits à nos propres hypothèses. Il eût cependant été fort utile de trouver, sur ce terrain, des recherches faites par une personne aussi versée que lui; car, si consciencieuse que puisse être notre intention de vouloir expliquer certains mystères d'archéologie ecclésiastique, on sera toujours autorisé, lorsqu'il s'agira de questions en ce genre, de contester notre opinion par le seul fait que nous n'avons ni science ni qualité pour traiter de la matière. Plein de respect pour une chose si justement jugée, nous souscririons très-volontiers à cette décision, si quelque membre du corps sacerdotal avait, par ses recherches, fourni tous les documents qui sont indispensables, et résolu tous les problèmes qui suscitent des embarras; mais, le plus souvent, ces renseignements nous manquent, et alors, pour aborder maintes questions, force est, en l'absence de travaux liturgiques, ou d'avoir recours à l'hypothèse afin de tenter une explication plus ou moins raisonnable, ou de garder un silence que nous déplorons, ce qui a malheureusement lieu pour les *destination* et *disposition* du porche auquel est consacrée cette notice. Mais, puisque nous en sommes, sur ce chapitre, réduit à nos propres ressources, et dût notre opinion rencontrer aussi peu de crédit qu'elle a peu de fondement peut-être, nous hasarderons de produire, au risque même de trouver des contradicteurs, une humble hypothèse qui, si elle ne donne pas une complète solution du problème, prouvera, au moins, notre désir ainsi que nos efforts pour élucider la question. — Placé donc, par sa destination, à la partie antérieure d'une église monastique dont quelques parties seulement étaient accessibles aux laïques, et privé conséquemment des usages auxquels furent affectés les porches des églises cathédrales, paroissiales, etc., celui de Saint-Benoît présente, à notre avis, une disposition dont l'origine nous semble, à part son but probable de lieu de rassemblement, devoir être cherché dans un autre ordre d'idées que celui des pratiques religieuses. En examinant l'extérieur de cet édifice, on voit qu'à l'Ouest du monument s'élève une tour ayant eu sans doute destination de clocher avec sonnerie extérieure, et l'on remarque qu'elle fut érigée sur l'endroit même où l'on dispose ordinairement les porches. Or, parmi les églises des XIe et XIIe siècles, dont la partie antérieure est pourvue d'un clocher, aucune n'a, autant qu'il m'en souvienne, son porche agencé comme celui-ci. Le plus souvent, des murs assez épais servent d'appui à la base de la tour, et forment, au moins, deux des côtés de la construction, tandis qu'ici tout, à l'exception de la face qui touche à l'église, est complétement dégagé et libre de manière à former comme une sorte de portique entièrement à jour. Je ne saurais dire si quelque cérémonie, quelque coutume monastique et propre à l'ordre de Saint-Benoît, dont l'abbaye de Fleury était le plus ancien monastère en France, exigea, vers le XIe siècle, une telle disposition; mais, ce qui paraît certain, c'est qu'à ma connaissance,

Fig. 1.

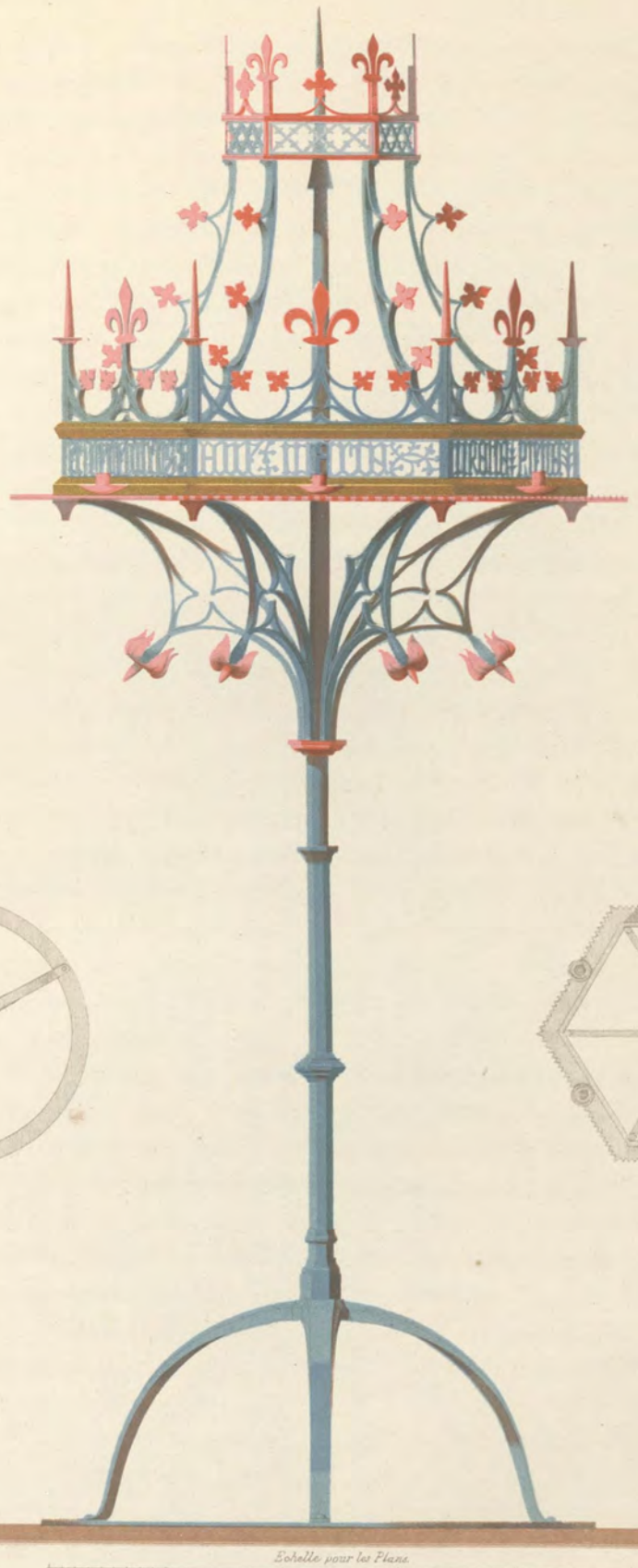


Fig. 2.



Fig. 3.



Fred. Ginez, d'après Eug. Laval. Gide et J. Baudry, Editeurs. Paris, Chrom. Hangard-Maugé.

COURONNE DE LUMIÈRE PÉDICULÉE, DANS L'ÉGLISE DE CHAPELLE-A-WATTINE.

Belgique

on ne la retrouve dans aucun autre monument de cette époque, et qu'elle constitue ainsi une des singularités de l'espèce. Désirant expliquer, autant que possible, la cause de cette disposition insolite, nous serions, en l'absence de documents et à défaut de raisons connues, assez portés à l'attribuer à une tentative, à un trait de hardiesse de la part d'un artiste-moine de cet ordre, dont on connaît, du reste, les idées de luxe et de décoration en fait de matière d'art. Quoi de plus naturel, en effet, de supposer que l'artiste bénédictin, qui composa ce porche, ne fût, parmi ceux de Saint-Benoît, l'un des plus habiles au XIe siècle, et l'un de ceux aussi dont les travaux aient eu plus particulièrement pour but de pousser l'art en avant, c'est-à-dire de tenter l'application de combinaisons nouvelles, et de réaliser, à l'aide de procédés et de moyens nouveaux, des progrès inconnus avant lui. Frappé, peut-être, de ce qu'on n'avait jusqu'alors établi que des porches massifs et obscurs, ce qui donnait, comme résultat, une œuvre lourde et sans effet, et persuadé qu'on n'avait su, sous le rapport architectonique, tirer tout le parti possible d'un lieu qui prêtait à la composition, ce religieux comprit qu'il y avait quelque chose à faire; et, sous l'influence de cette pensée, c'est vraisemblablement alors que, cherchant dans son génie une combinaison plus heureuse bien qu'aussi solide, il imagina l'établissement d'un portique ouvert, dont les nombreux piliers et les voûtes constitueraient un soutenement capable de supporter la tour qui devait le surmonter. Mais, cette pensée lui vint-elle naturellement à l'esprit et par la force du raisonnement, ou lui fut-elle suscitée par une cause quelconque? c'est ce que nous ne saurions dire; car, il se pourrait qu'il en eût puisé l'idée ailleurs. Personne n'ignore qu'à l'époque où nous nous trouvons, au XIe siècle, les moines, qui s'occupaient de sciences et surtout les artistes, ne voyageaient, dans un rayon plus ou moins étendu, pour le fait de leur instruction, et l'on peut supposer qu'ils rapportaient de ces voyages une somme d'observations et de remarques dont ils savaient, le cas échéant, faire un utile profit. Rien ne s'opposerait donc à ce que l'on admît qu'ayant vu, dans une église conventuelle ou cathédrale, certain exemple de porche formé de colonnes et clos de murs, notre bénédictin ait été subitement porté à imaginer, mais en la modifiant, mais en faisant autre chose, une composition analogue. Il ne serait point impossible que l'idée lui vînt alors de dégager les piliers ou les colonnes des murs qui les masquaient, et que la pensée d'un portique complétement ouvert, comme il en avait lu, peut-être, la description dans le texte manuscrit d'un ancien auteur grec ou romain, ne se soit présentée à son esprit; pensée qu'il résolut d'appliquer à l'église de son monastère lors de la construction de cette partie de l'édifice. Enfin, l'on pourrait supposer encore que cette disposition singulière fut une œuvre d'émulation ou de rivalité et comme une espèce de défi jeté par les moines de Saint-Benoît aux architectes des églises cathédrales ou paroissiales du XIe siècle, dont aucun des porches ne saurait, il faut le reconnaître, entrer en parallèle avec celui-ci. — Telle est, à défaut de motif connu et de raison meilleure, l'hypothèse que nous nous sommes permise.

Il conviendrait maintenant, pour se rendre compte des proportions données à ce porche d'une église conventuelle, d'entrer dans quelques détails sur l'importance du monastère de

Saint-Benoît-sur-Loire, et de rapporter les événements divers de sa longue existence à travers les siècles; mais, ces recherches, qui rentrent plutôt dans le domaine des livres historiques, nous paraissent s'écarter du but de cette notice et provoquer des longueurs qu'il nous faut éviter. On pourra, d'ailleurs, approfondir tous les points de cette question en parcourant les monographies que nous signalons à nos lecteurs (1). Toutefois, l'histoire de cette abbaye se recommande à l'étude des hommes sérieux sous plusieurs points; car elle fut, en France, le premier monastère qui admit la règle de saint Benoît, elle devint un illustre berceau d'où sortirent plusieurs grands personnages et resta longtemps un foyer lumineux que ses écoles rendirent célèbres. Le détail des faits qui se rapportent à chacune de ces trois divisions, offrirait, sans nul doute, un intérêt des plus vifs, et présenterait, sous le rapport des renseignements, toute une suite de tableaux qui nous initieraient aux mœurs et coutumes de la vie monastique durant le moyen âge; mais, l'ensemble de ces notions ferait surtout ressortir le rôle puissant que remplit et joua cette abbaye dans les annales de la civilisation, des sciences et des arts. — Nous nous bornerons, aux seuls documents qui paraissent indispensables à l'objet de notre étude : ce sont ceux qui concernent l'histoire du porche de l'église. Cependant, nous devons avouer qu'ils sont peu nombreux; les chroniqueurs se taisent à peu près sur ce point, et c'est à peine si l'on trouve, dans leurs écrits, quelques faits relatifs à cette partie de l'édifice. Néanmoins, grâces aux patientes et laborieuses recherches des auteurs que nous avons cités (2), plusieurs documents d'une nature assez importante ont été découverts dans les textes, et, par un hasard singulier, ces renseignements nous font précisément connaître et la date de son origine et la cause de son état actuel. — Selon Hugues de Fleury, un incendie violent aurait, en l'an 1026, consumé une partie du monastère; mais, deux ans plus tard, les bâtiments claustraux, qui avaient souffert des ravages du feu, étaient, grâce au zèle et aux soins de l'abbé Gauzlin, réparés et rétablis. Cet abbé, ajoute le même chroniqueur, fit aussi construire une *tour* en pierres carrées, du côté occidental de l'église, travail qui fut suspendu par la mort du fondateur. Son successeur, Guillaume, voulut reprendre l'exécution des travaux; mais, il ne put lui-même les mener à fin (3). — Pour rencontrer quelque événement relatif au porche et au clocher de Saint-Benoît, il faut traverser une longue période de cinq siècles, et le récit des faits va malheureusement nous montrer un temps de désastres. Ainsi, toute son histoire se réduit, pour nous, à deux dates, évidemment bien significatives : l'une qui se rapporte à sa fondation ou à sa naissance, et l'autre qui touche à une époque, si ce n'est de mort et de ruine, au moins d'un commencement de vicissitudes. Et, disons-le en passant, la notion de ces deux termes constitue souvent les seules annales qui nous restent d'un grand nombre

(1) Marchand (L. A.). *Souvenirs historiques sur l'ancienne abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire*, etc.; Orléans, Alph. Gatineau; 1838. In-8°, pl. lithogr. — Fournier (Édouard). *Album archéologique de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire*, etc.; Orléans, Alph. Gatineau; 1851. In-4°, pl. lithogr.

(2) MM. Marchand et Édouard Fournier.

(3) Hugues de Fleury; dans la *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France depuis la fondation de la monarchie jusqu'au* XIIIe *siècle*, etc.; par M. Guizot. (Tome VII, pag. 67-71-81.)

d'édifices. « A la mort d'Étienne Poncher, en 1524, son neveu, François Poncher, qui lui avait déjà succédé dans l'évêché de Paris, devait de même être pourvu de l'abbaye de Saint-Benoît et de ses autres bénéfices. Par malheur, les intrigues de ce prélat remuant, ses menées contre la reine-mère, qu'il voulait faire priver de la régence pendant la captivité de François Ier, ayant été découvertes, il fut enfermé à Vincennes, et tous ses biens furent confisqués. Le monastère, laissé sans abbé, fut donné en bénéfice au chancelier Duprat, créature de la reine-mère. Duprat, invoquant les articles du nouveau concordat, qui accordait au roi le droit de nommer des abbés séculiers, arriva à Saint-Benoît pour se faire reconnaître; mais, les moines refusèrent de le recevoir. Duprat voulut employer la force, et ils s'apprêtèrent à le repousser; ils se fortifièrent dans leur *oratoire de la tour* (1) du péristyle, dont ils murèrent les fenêtres, et quand d'Entragues, gouverneur d'Orléans, qui s'était déjà saisi d'Yèvre-le-Châtel, l'un des fiefs de l'abbaye, vint pour les sommer, ils l'accueillirent par une vigoureuse sortie qui le força de se retirer. Enfin, pour soumettre les moines, il ne fallut rien moins que la présence de François Ier lui-même, qui, libre enfin de sa prison de Madrid, poussa jusqu'à Saint-Benoît avec une troupe de gens-d'armes et du canon. Les moines se rendirent, et le roi, pour les châtier et leur rendre à l'avenir toute tentative de rébellion impossible, ordonna de détruire la grosse tour dans laquelle ils avaient organisé leur résistance. Plus tard cependant, il revint sur son premier arrêt et la tour fut conservée (2). »

Suivant le rapport de Hugues de Fleury, confirmé par dom Jandot, la bâtisse de ce porche aurait donc eu lieu durant le premier tiers du XIe siècle; et cette date, par son importance, doit, selon nous, être notée, d'abord parce qu'elle fournit quelques précieux renseignements pour l'histoire de l'art, et parce qu'elle nous fixe ensuite sur l'état particulier de l'architecture et de la sculpture vers ce temps. On ne saurait méconnaître, en effet, que cette construction n'offre, pour son époque, un degré déjà très-marquant de progrès; car, elle renferme plusieurs améliorations incontestables : ainsi, l'investigateur y découvre l'application du système, assez peu usité dans le nord, des voûtes à arêtes, lorsque, sur tant de points, les architectes ne pratiquaient encore que des berceaux qui s'écroulaient lors de leur décintrement; il y remarque aussi, dans le rapprochement des piliers, l'emploi d'un artifice ou d'un moyen destiné à soutenir des voûtes à l'aide de plus nombreux points d'appui; enfin, l'examen des sculptures démontre, par le style, que leur exécution doit être contemporaine, ou d'une date peu éloignée de celle de la bâtisse. Si donc, il était parfaitement reconnu que les rapports de Hugues et de Jandot, touchant cette partie de l'édifice, fussent hors de doute, et si l'on obtenait la certitude que, construction et décoration, tout fut exécuté dans le premier tiers du XIe siècle, cette œuvre acquerrait dès lors une haute importance,

(1) La tour de Saint-Michel, que tous les anciens plans désignent par ce nom, la seule et vraie tour qui ait jamais existé à Saint-Benoît, est celle qui forme toujours le péristyle de cette église. La relation de l'espèce de siége soutenu par les moines contre François Ier est positive à cet égard; car, elle dit que les religieux s'étaient retranchés et barricadés dans la tour Saint-Michel, espèce de forteresse en avant de l'église, et qui, jointe aux murailles, rendait le monastère d'accès impossible pour d'Entragues et ses troupes. Tous les anciens plans, sans exception, la désignent par ce nom, et Jandot est bien précis sur son origine et sur sa position, lorsqu'il dit : « *Turrim Sancti Michaelis, quæ est in ingressu majoris ecclesiæ Floriacensis a fundamentis construere cœpit* (*abbas Gaulinus, anno* 1026 »). — Vergnaud Romagnesi, Bulletin Monumental, Tome IV, page 322.

(2) Édouard Fournier, Album archéologique de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, etc., page 6.

puisqu'elle offrirait un spécimen de l'état de l'art dans cette région de la France, et surtout dans les monastères de l'ordre de saint Benoît, à cette époque.

Contrairement à l'usage adopté dans les églises dites romanes, on établit, à Saint-Benoît-sur-Loire, un porche ouvert de tous les côtés, à l'exception de celui qui touche à l'édifice, et on lui donna, on lui constitua, à l'aide de piliers, d'arcades et de voûtes, une membrure solide et robuste, capable de supporter la charge de la tour, campanaire sans doute, qui devait le surmonter. — Le dessin ichnographique de ce porche ne décrit pas un carré parfait, mais bien une sorte, plus ou moins prononcée, de trapèze dont la forme particulière appelle notre attention; l'analyse du plan indique, dans la disposition du rez-de-chaussée, toute une série d'irrégularités qui frappent à première vue, et qu'on remarque, malheureusement aussi, dans d'autres monuments de cette époque. Cette imperfection dénote, à coup sûr, le peu de science des artistes de ce temps, et elle résulte, à n'en pas douter, du peu de soin qu'on mettait alors dans la régularisation des lignes de construction, dont on se préoccupait bien moins pour les parties secondaires, comme les porches, etc., que pour l'église elle-même. Un tel fait n'offre, au reste, rien de bien étrange pour qui a souvent examiné les œuvres de la période dite romane, et nous prouverons, dans cet ouvrage, qu'à des époques bien postérieures, au XIIIe siècle, il se renouvela encore sur plusieurs points (1). — Toutefois, nous devons ajouter que ce porche est divisé en trois travées, qui donnent naissance à un égal nombre d'arcades, ouvertes sur les faces nord, sud et ouest. — Or, cette disposition fait de ce pronaos une des plus grandes constructions qui aient été élevées à la partie antérieure des églises, et ce développement lui assigne, sous le rapport architectonique, une place intermédiaire entre les porches ordinaires et ceux qui, à l'imitation de Cluny, de Vézelay, etc., avaient presque la forme d'une église précédant celle du monastère.

Quoi qu'il en soit, un sérieux examen démontre que la construction de ce portique est tout à fait indépendante de celle de l'église; des raccordements maladroitement faits, un défaut d'harmonie dans les ajustements, la différence des styles, etc., rendent cette opinion des plus frappantes; mais tout, dans cette espèce de grand vestibule, accuse un caractère beaucoup plus ancien que le monument.

D'après un document, qui nous est inconnu, quelques archéologues modernes ont donné à cette partie de l'édifice la désignation de *Porche des Catéchumènes* (2), et ils l'ont encore appliquée, par la même raison peut-être, à celui de l'église monastique de Vézelay (3).

Malgré son importance et la singularité de ses dispositions, on est assez étonné de voir que

(1) Voyez, dans notre monographie du *Transsept de Notre-Dame, à Paris*, le plan de cette partie.

(2) MM. Dusommerard père et fils, Les Arts au Moyen Age, etc.; Tome II, page 112.

(3) Les mêmes, Les Arts au Moyen Age, etc.; Tome IV, page 39 — et Tome V, page 23. — Nous pensons qu'il y a eu, là, erreur de leur part, et nous supposons qu'ils ont voulu désigner l'endroit qu'à l'origine du christianisme, l'Église avait assigné, dans les basiliques latines ou grecques, aux pénitents et aux néophytes; mais, doit-on voir, dans cette désignation, dont nous ignorons la date, un effet de la persistance des idées malgré la cessation des causes qui les avaient produites? c'est ce que nous n'oserions décider. Dans tous les cas, cette dénomination ne serait réellement applicable qu'autant qu'elle se rapporterait aux premiers siècles du Moyen Age, et qu'elle serait *antérieure* à l'extinction du polythéisme, ce qui ne nous semble guère contemporain ou postérieur à l'édification du porche de Saint-Benoît-sur-Loire. Une telle qualification, donnée *postérieurement* à ce fait, deviendrait, selon nous, un non-sens d'histoire et d'archéologie.

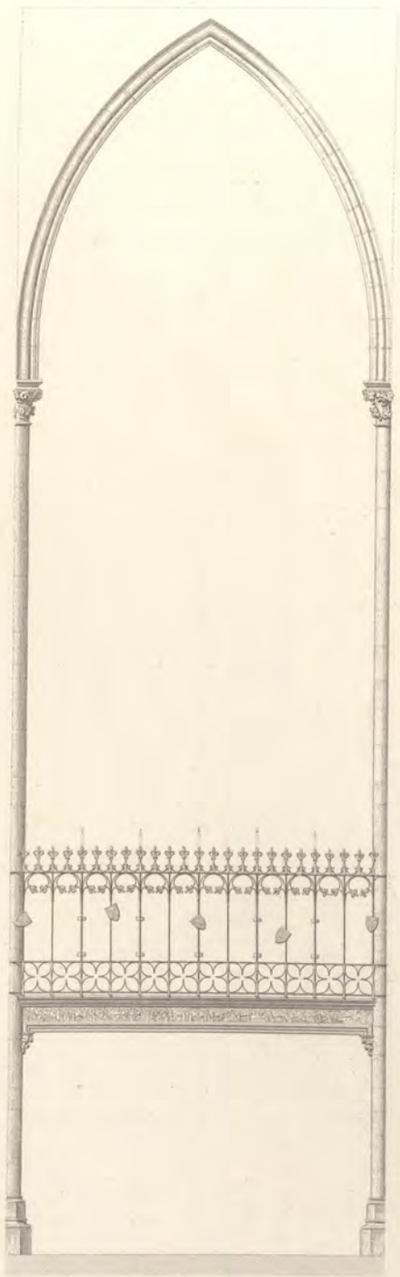


Fig. 1.
Echelle pour l'Ensemble.
0 1 2 3 4 Mètres.

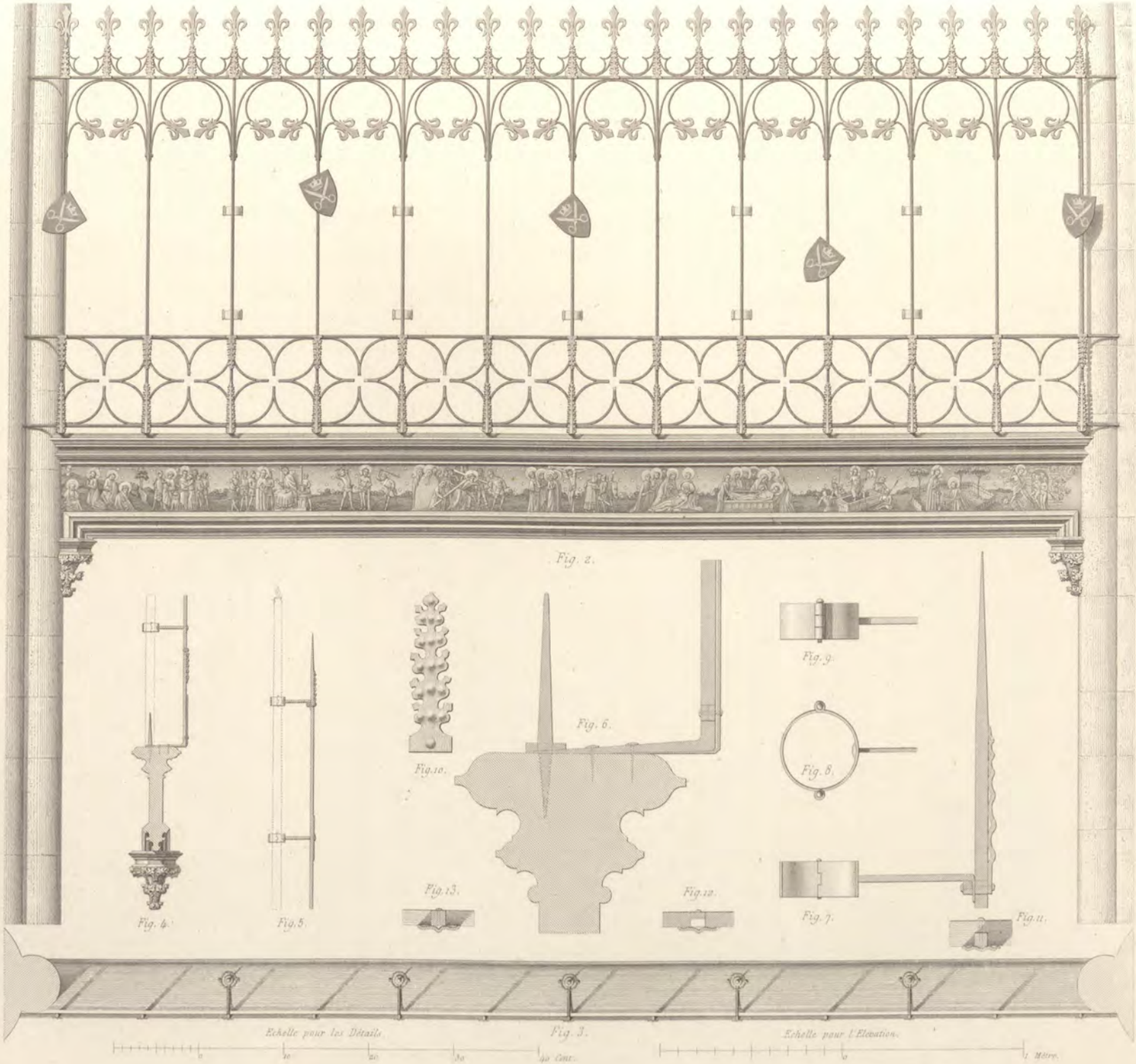


Fig. 2.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 10.

Fig. 6.

Fig. 13.

Fig. 12.

Fig. 9.

Fig. 8.

Fig. 7.

Fig. 11.

Echelle pour les Détails.
0 10 20 30 40 Cent.

Fig. 3.

Echelle pour l'Elevation.
0 1 Mètre.

Dessin d Hoffmann

Gravé par A. Ribault

APPAREIL DE LUMINAIRE SOLENNEL ET HONORIFIQUE, DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A COLOGNE.

Allemagne.

Imp. de Bonnard & Bouchère de Paris

ce genre de porche n'ait point été signalé par les auteurs des *Cahiers d'Instructions*, publiés par le Comité des Arts et Monuments. C'est là, sans doute, une grave omission qu'on a peine à comprendre; car, sa composition offre un assez grand intérêt pour mériter de prendre place dans l'histoire des transformations qu'éprouva cette partie des églises romanes. Nous devons cependant dire, pour être justes, que, frappé de cette lacune, M. Albert Lenoir (1) a réparé cet oubli en l'introduisant dans le deuxième volume du savant ouvrage, qu'il publie sous le titre d'*Architecture Monastique*, et nous nous empressons de déclarer que nous devons à sa bienveillante amitié la communication de la gravure sur bois, placée, en manière de vignette, à la fin de notre notice.

Après avoir parlé des dispositions architectoniques de ce porche, il convient, pour en compléter l'étude, de nous occuper des éléments qui furent appliqués à sa décoration. Ces éléments sont ceux qu'employaient les artistes aux XIe et XIIe siècles, et ils consistent ici dans l'appli-

(1) Nous saisissons avec empressement l'occasion qui nous est offerte de réparer une espèce d'oubli que la famille Lenoir a pu considérer comme un acte d'ingratitude ou d'injustice; car, la France a une vieille dette que les dispensateurs du pouvoir ne se sont point jusqu'ici préoccupés d'acquitter.— Bien des gens, en parcourant nos églises et nos musées, ignorent qu'un grand nombre des monuments d'art, qu'ils y voient et y admirent, ne s'y trouveraient point si un homme modeste, mais d'intelligence et de cœur, ne les avait jadis conservés au pays. Cet homme, ce fut Alexandre Lenoir. — Le détail des circonstances qui produisirent ce résultat mériterait, certes, d'être rapporté, si les faits qui s'y rattachent n'étaient déjà connus; aussi, passerons-nous sur ce point. Mais, ce que nous tenons à constater, ce sont les services rendus naguère à la France et à l'archéologie par l'illustre fondateur du *Musée des Petits-Augustins*. — Il n'est, sans doute, aucun de nos lecteurs qui n'ait vu ou entendu parler de la collection que cet antiquaire avait rassemblée dans ce local, devenu célèbre dans les annales de l'art; et tout le monde connaît, vraisemblablement aussi, l'intéressant ouvrage qui en fut la conséquence : le *Musée des Monuments Français;* livre dont l'influence fut telle sur l'étude du Moyen Age et de la Renaissance, qu'il ouvrit toute une ère aux investigations archéologiques. Là, par ses soins et après des recherches et des travaux incalculables, Alexandre Lenoir avait réuni une quantité prodigieuse d'œuvres appartenant à toutes les époques de notre histoire, depuis la période gallo-romaine jusqu'au XVIIe siècle. Des événements, qu'il ne nous appartient point d'apprécier, amenèrent, un jour, la dissolution de ce musée splendide. Tous les monuments furent dispersés; les uns allèrent reprendre leur ancienne place; d'autres reçurent une destination nouvelle; plusieurs se virent abandonnés; enfin, quelques-uns rentrèrent dans les églises, et le reste passa au Louvre et ailleurs. — Cet acte du pouvoir, qui anéantissait d'un seul coup les travaux d'Alexandre Lenoir, put bien le priver de recueillir les fruits de son œuvre; mais, il ne parviendra jamais à lui enlever l'honneur insigne d'avoir fondé et formé une collection, unique alors en Europe, et qui eut, sur l'étude des antiquités nationales, une action des plus puissantes. — Alexandre Lenoir mourut en 1839, sans avoir reçu, que nous sachions, une récompense proportionnée au service qu'il avait rendu. A sa mort, il laissa deux fils, dont l'un s'était instinctivement épris d'un amour passionné pour l'art, et ce fils est, aujourd'hui, l'une de nos illustrations. Architecte aussi habile qu'antiquaire savant, Albert Lenoir joint aux notions sérieuses de son art la connaissance profonde de toutes les divisions de l'archéologie : aussi, possède-t-il, sur ces matières, une universalité qui fait malheureusement défaut à maint académicien ou conservateur de nos musées. Cela tient à ce que, porté dès ses jeunes ans vers l'exploration des choses antiques, il s'en est, avec persévérance, occupé pendant toute sa vie. Nul n'a, peut-être, autant fait que lui pour l'histoire de l'art et pour celle de l'architecture; et l'on ne se tromperait point en affirmant qu'il est, à l'heure présente, l'un de ceux auxquels on doit plus particulièrement l'état actuel de la science; car, il en fut, par son intelligente initiative, l'un des premiers promoteurs en notre pays. Au reste, cette assertion trouvera péremptoirement sa preuve dans l'énumération des nombreux travaux qu'il a publiés à part ou dans divers recueils. — Un certain nombre de nos lecteurs entendent citer assez souvent les œuvres de M. Albert Lenoir, et, pour quelques-uns, il en est, peut-être, qui leur sont inconnues. Au risque de blesser son extrême modestie, mais pour que leur nombre ainsi que leur valeur soient définitivement appréciés, nous allons résumer, en quelques mots, tout ce que l'archéologie et les sciences historiques doivent à ses savantes et nombreuses recherches. — Qui ne connaît ce splendide ouvrage intitulé : *Statistique monumentale de Paris*, recueil aussi précieux par le mérite de ses planches que par l'intérêt des documents qu'il doit contenir? qui n'a entendu parler de l'importance scientifique des *Cahiers d'Instructions*,

cation d'un travail de sculpture sur les chapiteaux et leurs tailloirs; mais, ce travail fut assez souvent adapté de deux manières : comme décoration simple, lorsqu'il ne s'agissait que de l'emploi d'ornements élémentaires; ou, comme décoration composée, quand on admettait l'introduction d'un certain nombre de figures; d'où résultèrent naturellement deux espèces différentes de chapiteaux. Or, comme ces deux variétés furent introduites au Porche de Saint-Benoît, et qu'elles y présentent un certain intérêt, nous allons en dire quelques mots, sans entrer toutefois dans une bien longue description à ce sujet.

On entend par *chapiteaux simples*, pendant la période dite romane, ceux dont le galbe et les formes sont rectangulaires ou curvilignes, et dont la corbeille est seulement décorée d'ornements ou de végétaux. Bien qu'il en ait été produit de très-rudimentaires, dans les chapelles et les églises rurales de cette époque, on doit néanmoins reconnaître que les artistes occidentaux surent, parfois, en composer de très-remarquables, comme le prouvent, du reste, ceux du porche de Saint-Benoit-sur-Loire; et il faut avouer qu'ils en varièrent à l'infini les formes

composés pour le Ministère, et dont le plus remarquable, l'*Architecture monastique*, doit élucider un grand nombre de questions obscures? Parlerons-nous, maintenant, des nombreux Mémoires qu'il a écrits sur toutes les branches de l'archéologie, et qu'il a répandus tour à tour dans les Annales de l'Institut archéologique de Rome, dans la Revue d'Architecture, dans l'Encyclopédie du XIXe siècle, dans les Annales Archéologiques, dans nos Monuments Anciens et Modernes, etc.? Nous ne saurions passer sous silence cette brillante série d'articles, insérés dans le Magasin Pittoresque, qu'il a rédigés en collaboration avec M. Léon Vaudoyer, sous le titre d'*Études d'Architecture en France;* enfin, il y aurait injustice à omettre encore qu'il fut, dès 1832, l'auteur d'un *Projet du Musée de Cluny;* projet qui fut exposé au Salon de 1833, et dont M. L. Vitet a fait le plus grand éloge dans la Revue de Paris (mai 1833). — En présence d'un nombre aussi considérable de travaux, on ne saurait méconnaître qu'Albert Lenoir ne soit l'un de ces hommes laborieux qui ont consacré leur existence à des études sérieuses, et l'un de ceux aussi dont les efforts n'ont eu d'autre but que la diffusion de la science et son progrès; et, à ce titre, il nous semble que notre honorable ami peut, dès à présent, être classé parmi ces intelligences d'élite qui deviennent la gloire des nations qui leur ont donné le jour. Mais, afin de mieux déterminer, s'il se peut, la part d'influence que ses travaux exercèrent sur la marche de l'art, nous devons ajouter qu'à l'exception de M. Raoul Rochette, cette grande et magistrale illustration archéologique, et de M. de Caumont, cet infatigable investigateur de nos antiquités nationales, nul, très-certainement, n'a fourni, à notre époque, une carrière aussi brillante et aussi salutaire à l'avancement de la science; aussi, plusieurs fois couronnés à l'Institut, ces travaux doivent-ils lui valoir enfin une récompense digne, à la fois, du pays et de celui qui l'a si légitimement méritée. — Or, s'il est reconnu, comme nous l'avons dit, qu'Alexandre Lenoir ait conservé les plus belles œuvres d'art qui décorent nos églises et nos musées, que ne doit-on pas faire pour en témoigner, à lui ou à ses descendants, une bien juste reconnaissance? Alexandre Lenoir est mort; mais, il revit dans l'un de ses fils, son élève, son émule, et présentement son maître; car, la science du fils surpasse incontestablement celle du père. Eh bien, qu'a fait la France pour acquitter sa dette envers cette famille? — Rien. — Les occasions n'ont certes pas manqué au dernier gouvernement pour donner à Albert Lenoir un poste où il peut rendre d'importants et d'utiles services; mais, par une de ces bizarreries qui ne se reproduisent que trop souvent, la faveur a toujours triomphé, et notre ami, qui est naturellement trop modeste, s'est vu continuellement oublié et méconnu. Nous dirons même que la mesquine et improductive place d'architecte du musée de Cluny, qui lui a été octroyée comme fiche de consolation, allait lui être enlevée, si une circonstance, toute fortuite pour l'auteur de ces lignes, n'était venue lui en révéler la déplorable intention. — Ainsi, malgré la dette incontestable du pays, malgré sa science profonde et ses titres nombreux, Albert Lenoir, comme tant d'autres hommes de talent, s'est toujours vu préférer de pressantes et de vaniteuses nullités! Et cependant, le savant auteur de la Statistique monumentale de Paris, le fécond collaborateur du Comité des Arts et Monuments, l'intelligent promoteur du Musée de Cluny, etc., nous paraît avoir des droits bien plus réels que tout autre pour obtenir une place où il puisse mettre en pratique et la science et les idées sages et novatrices qu'il ne cesse de répandre dans ses écrits. — Nous faisons donc des vœux pour que l'Empereur, qui a déjà fait tant et de si grandes choses, acquitte enfin la vieille dette de la France, en donnant à Albert Lenoir un poste qui lui permette d'appliquer, au profit de l'art, la vaste universalité de ses connaissances archéologiques. Ce sera un acte de justice auquel applaudiront tous les hommes de cœur, et un hommage rendu par le pouvoir à l'intelligence et au mérite.

ainsi que la constitution. Il en est même dont la composition offre une grande analogie avec ceux de l'antiquité; et cet état ou cette condition s'explique aisément. — Le style dit roman n'est autre chose qu'une dégénérescence, plus ou moins affaiblie, de l'art romain, et maint artiste (prêtre ou moine) des XIe et XIIe siècles avait ou vu quelques monuments de ce peuple, ou lu, ce qui ne nous étonnerait pas, le texte manuscrit de Vitruve. Quoi d'étonnant alors qu'habitant une ville à ruines gallo-romaines ou qu'ayant pris connaissance du code de l'architecture antique, plusieurs d'entre eux aient composé ou fait exécuter certaines œuvres sous l'influence, plus ou moins directe, de ces principes? Nous dirons plus : c'est que l'art romain s'est, pour ainsi dire, transmis d'âge en âge, et que, malgré les transformations qu'on lui fit subir du Ve au Xe siècle, il n'était pas tellement altéré, au XIe, qu'on pût s'y méprendre : assertion qui se voit presque confirmée par le seul examen de la constitution d'une colonne. En effet, ce membre une fois défini et composé de ses parties essentielles (la base, le fût et le chapiteau), on ne s'en écarta, dans certains lieux, que pour y apporter, suivant les époques et selon le talent des artistes, quelques modifications secondaires : ainsi, la base resta toujours une base, le fût un fût, et le chapiteau un chapiteau. Nous avouons que le temps et surtout le goût des hommes en transformèrent parfois les proportions et les éléments constitutifs, tels que moulures, ornements, etc.; mais, on doit reconnaître qu'assez souvent aussi la base rappela plus ou moins celle de l'antiquité, de même que le chapiteau, par la même transmission séculaire des idées, retint encore ses parties principales, comme œil, volutes, petites feuilles, qu'on changea, je le veux bien, en d'autres éléments, mais qui n'en représentaient pas moins l'idée première, puisqu'on les avait mis à la même place. Or, c'est précisément ce qu'on retrouve dans les chapiteaux du porche de Saint-Benoît, où leur analogie avec ceux des Romains, mais plus particulièrement avec le type des ordres corinthien et composite, paraît des plus frappantes. Aussi, sommes-nous très-disposés à admettre l'un de ces deux termes : ou l'artiste, qui les composa, suivit la transmission des idées de son époque, qui l'avait reçue des siècles précédents; ou ils lui furent inspirés par la vue des monuments romains ou la lecture des livres sur l'architecture antique. On ne peut, selon nous, sortir de ces deux propositions. Maintenant, il faut ajouter à ces considérations une autre remarque qui nous semble non moins importante, c'est que le dessin des végétaux ainsi que leur exécution sont très-remarquables et beaucoup mieux traités que les figures; on y sent une copie plus ou moins exacte de la nature, qu'on embellit encore pour la rapprocher davantage des modèles, c'est-à-dire des chapiteaux antiques. Mais, on comprend, à leur supériorité sur ceux des églises secondaires et même de certaines cathédrales, qu'ils appartiennent à un monastère célèbre et qui devait posséder dans son sein des artistes capables d'exécuter les plus belles œuvres, ce dont on acquiert la preuve à Cluny et dans les autres couvents de cet ordre illustre. Quoi qu'il en soit, nous ne saurions clore ce qui est relatif à cette espèce de chapiteaux sans faire remarquer qu'il en est plusieurs (1) dont le travail semble inachevé. Peut-on ou doit-on en conclure que le sculpteur bénédictin n'a pu terminer

(1) Voyez surtout les deux exemples que nous avons placés au bas de notre planche.

son œuvre, ou faut-il plutôt y voir l'effet de l'action du temps qui y aurait exercé ses ravages? C'est ce que le lecteur devra décider.

Quatre éléments graphiques, qu'on retrouve employés, soit seuls ou à l'état de combinaison, dans les autres monuments de cette époque, concourent à la décoration sculpturale des chapiteaux de ce porche. Ce sont les végétaux, les ornements, les figures fantastiques et les compositions à personnages; mais, le dernier de ces éléments constitue ce qu'on nomme, en archéologie architecturale, les *chapiteaux historiés;* et c'est même, pour le dire en passant, ce système de décoration qui distingue, comme trait particulier, le chapiteau roman du chapiteau antique. Les chapiteaux de cette espèce sont fort intéressants à étudier, et cependant les archéologues n'ont pas encore compris tout ce qu'il y aurait de renseignements précieux à recueillir de leur investigation. Indépendamment des notions qu'ils fournissent sur les différentes phases de la sculpture aux XIe et XIIe siècles, on y trouve encore des documents sur l'iconographie, les croyances, les cérémonies, les mœurs, les costumes, les meubles, les armes, les ustensiles, les instruments de musique, etc., tous représentés au naturel et copiés avec exactitude et naïveté d'après les faits et les choses de cette époque; documents qu'un ordre de classification y ferait découvrir tous les éléments nécessaires à la reconstitution figurée de la vie religieuse, civile et militaire d'alors. — Des compositions, sculptées en un relief plus ou moins saillant, étaient donc placés, selon la dose du goût de l'artiste, sur tout le développement de la corbeille de ces chapiteaux. Le plus souvent, elles représentent des sujets relatifs à l'histoire sacrée et civile ou à la vie privée; mais, ces compositions sont toujours rendues avec une grande naïveté. On y voit encore des figures bizarres et fantastiques, des monstres, des chimères, des animaux d'une nature étrange; enfin, on dirait que les artistes, en les composant, se plurent à y retracer, comme nous le montrerons ailleurs, des scènes terribles et capables de produire une impression profonde. — Au fait, les travaux de sculpture, ainsi placés dans les mains des ministres de la religion, devinrent, on peut le supposer, un puissant moyen d'action dont l'Église se servit pour instruire les masses, et qu'elle semble avoir employé pour leur apprendre non-seulement les principales particularités des croyances catholiques, mais encore une foule de notions que la plus simple intelligence pouvait aisément saisir. Et, de là, toutes ces *histoires* sculptées dont les nombreux traits, répandus sur la pierre, servaient à la fois de décoration aux différentes parties de la maison de Dieu et d'enseignement aux populations de l'époque. Ce fut donc un grand livre ouvert à toutes les conditions de l'humanité, depuis l'enfant jusqu'au vieillard, et un naïf système d'instruction pittoresque qui, s'adressant aux forts et aux faibles, eut sans doute une grande influence sur le cœur et l'esprit des fidèles. Très-certainement, l'Église dut comprendre et le clergé sentit, puisqu'il en fit usage, de quelles ressources pouvait être un tel moyen d'éducation populaire, et ce qu'on fit naguère, dans l'antiquité polythéiste, chez les Assyriens, les Égyptiens, les Grecs, etc., se reproduisit au moyen âge, où tout ce qui, dans les constructions religieuses, put être orné, reçut souvent une décoration sculpturale et instructive. Qu'on se figure, par la pensée, ce que pouvaient apprendre des façades comme celle de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, des porches comme celui de la cathé-



Fréd. Giniez, d'après Hoffmann.

Gide et J. Baudry, Éditeurs.

Paris, Chrom. Hangard-Maugé.

APPAREIL DE LUMINAIRE, DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A COLOGNE.

Détails.

drale d'Autun, des faces latérales comme celle de l'église de Saint-Jacques à Ratisbonne, des chapiteaux et des fûts de colonnes historiés comme il s'en trouve encore, des autels, des clôtures, des ambons, des sarcophages tels qu'on en connaît en maints endroits; pages diverses de ce livre auxquelles il faut ajouter aussi les œuvres de la peinture murale et sur verre, celles de la mosaïque, les pavages, et l'on aura une idée des nombreux éléments d'instruction figurée que l'Église joignait, comme éclaircissement, comme élucidation artistique, aux paroles prononcées du haut de l'ambon et de la chaire, d'où ses ministres enseignaient tour à tour les traits de l'histoire sainte, les dogmes de la religion ou les devoirs du chrétien. De tels éléments réunis durent avoir, suivant nous, une action qu'on ne saurait méconnaître, et, très-vraisemblablement, ce fut, là, la pensée du catholicisme; mais, dans un livre de la nature du nôtre, il faut aussi nous rendre compte des moyens d'exécution, c'est-à-dire de la question d'art, et c'est ce dont nous allons nous occuper après avoir dit quelques mots toutefois des chapiteaux de ce porche.

Ce premier point traité, il ne nous reste plus, pour compléter l'étude de ces chapiteaux historiés, qu'à nous occuper de l'œuvre en elle-même, nous voulons dire du travail artistique et de son caractère. Plusieurs questions, assez diverses, découlent de cette investigation; on les abordera tour à tour; mais, nous n'en examinerons que quelques-unes. — J'ai dit précédemment que, parmi ces chapiteaux, il en était un certain nombre dont la corbeille fut décorée de compositions à personnages, représentant des scènes empruntées, soit à l'Ancien ou au Nouveau Testament, soit à l'histoire de l'abbaye, etc.; nous devons ajouter que ces sculptures sont traitées dans un style qui semble propre à cette époque, c'est-à-dire avec toutes les imperfections et la grossièreté d'un art dans l'enfance : ainsi, non-seulement l'exécution en est fort barbare, mais les figures sont encore disproportionnées entre elles. On y remarque des personnages de toutes les tailles; la plupart des visages sont monstrueux; il y a peu ou point de modelé, mais un système anguleux et raide qui dénote l'incapacité des artistes; enfin, les figures des angles et celles des parties centrales sont beaucoup plus grandes et plus importantes que les autres. Voilà pour leur ensemble. Maintenant, des indices, assez vagues du reste, porteraient à penser qu'à ce travail on y joignit le luxe d'une décoration polychrôme. Quelques archéologues affirment avoir découvert, dans les yeux, certaines traces de plomb qu'ils supposent avoir été introduit dans l'intention d'en simuler la prunelle, et ils ajoutent qu'aux figures de diables, le charbon remplace cet élément métallique. De tout ceci, qu'y a-t-il sérieusement de vrai? On ne le saurait dire; cependant, il se peut qu'à l'instar de maint endroit, ces chapiteaux, leurs colonnes ainsi que les voûtes aient été peints, et alors on comprendrait la présence de ce plomb et de ce charbon signalés; mais, nous le répétons, ce n'est encore là qu'une très-faible hypothèse.

Comme on peut bien le penser, il ne saurait être dans notre intention d'entrer, à propos de ces chapiteaux historiés, dans les nombreux détails de la question iconologique; un tel travail nous entraînerait au delà des bornes assignées à cette notice; aussi, nous bornerons-nous à la simple mention des principales scènes. Ce sont, pour la majeure partie, celles qu'affec-

tionnaient les artistes des XIe et XIIe siècles : la tentation d'Adam et d'Ève dans le paradis terrestre, le sacrifice d'Abraham, quelques passages de l'Apocalypse, différents traits relatifs à la vie de Jésus-Christ sur la terre, etc. — Bien que la nature des scènes reproduites sur ces chapiteaux eût exigé, pour être mieux comprise, une certaine coordination, une certaine distribution méthodique sur les différents points de ce porche, on doit avouer qu'elles y sont réparties sans ordre; aucune loi d'intention ou d'harmonie ne paraît avoir guidé l'artiste, et tous ces sujets sont indistinctement placés, comme par le hasard ou le caprice, parmi les chapiteaux simples.

Mais, si cette négligence a lieu de nous étonner, quelle ne doit point être notre surprise à l'examen de ces deux espèces de chapiteaux dont la valeur artistique est si différente! On a déjà dit que ces chapiteaux historiés indiquaient, par leur incorrection, un art dans l'enfance, que l'exécution en était des plus grossières, qu'on y remarquait des incohérences dont on a peine à se rendre compte, que toutes les parties du corps manquaient de modelé, et enfin que les figures des personnages n'avaient aucune expression. Quoi qu'il en soit, on doit néanmoins reconnaître que, malgré leur barbarie, ces sculptures possèdent encore, sur celles de leur époque, une supériorité incontestable qu'il faut sans doute attribuer au talent des artistes de l'ordre de Saint-Benoît. Mais, ce qui frappe surtout dans leur analyse, c'est la disproportion des figures et la grosseur, assez générale, des têtes comparée à celle des autres membres du corps. En voyant une telle discordance, nous ne savons quelles causes assigner à l'adoption de cet étrange système, à cette espèce de parti pris qui faisait exécuter, dans des formes trapues, mais avec des têtes formidables et développées, tous les personnages des scènes, sculptées alors sur les chapiteaux, dans les tympans, etc. (1). Nous nous contenterons de constater ici que cette condition semble avoir été l'état particulier de la sculpture romane à son origine et l'un de ses caractères distinctifs jusque vers la fin du XIe siècle. — Si l'on établit, ensuite, un parallèle entre ces deux espèces de chapiteaux, on acquiert bientôt cette notion importante, que leur sculpture paraît avoir été traitée dans des conditions bien diverses. Ainsi, tandis que la partie artistique des figures accuse, de la part de l'artiste, une ignorance presque complète des lois du dessin, des proportions et de la technique, celle de l'ornementation végétale indique, au contraire, une vérité, un goût et un faire qui tranchent à côté de scènes composées d'aussi effroyables magots! A quoi tenait cette choquante différence? Très-vraisemblablement, à l'inhabileté des sculpteurs dans l'art de savoir rendre des choses auxquelles ils étaient, par leur position, complétement étrangers. On sait que les artistes de cette époque étaient, en grande partie, des prêtres ou des moines, et que les prescriptions de leur état leur interdisaient, par pudeur sans doute, l'étude de la nature d'après elle-même, c'est-à-dire d'après le modèle vivant et nu; or, cette

(1) Il est, toutefois, une sorte de rapprochement qui se présente à la pensée lorsqu'on examine ces figures : c'est leur analogie, sous le rapport des proportions seulement, avec celles que les enfants tracent sur le papier ou sur les murs. On y retrouve, comme dans ces ébauches enfantines, une très-grosse tête, un petit corps, des jambes grêles et parfois même des bras quelque peu développés. Cette similitude constituerait-elle une manière particulière de voir l'art dans l'état de l'enfance, état qui serait commun aux peuples placés dans une condition peu avancée en civilisation ?

interdiction devait, en les privant de moyens d'étude, produire infailliblement une ignorance des règles de l'anatomie, et les porter, par l'absence des proportions, à créer ces types conventionnels que nous signalons. Mais, il n'en fut pas de même des ornements, des végétaux et des autres objets qui leur étaient accessibles. Beaucoup plus simples en eux-mêmes, ils les pouvaient étudier et copier facilement, c'est-à-dire d'après les originaux; et telle est, sans doute, la cause de la supériorité des artistes de ce siècle dans l'exécution des détails, comparée au rendu possible de la figure humaine.

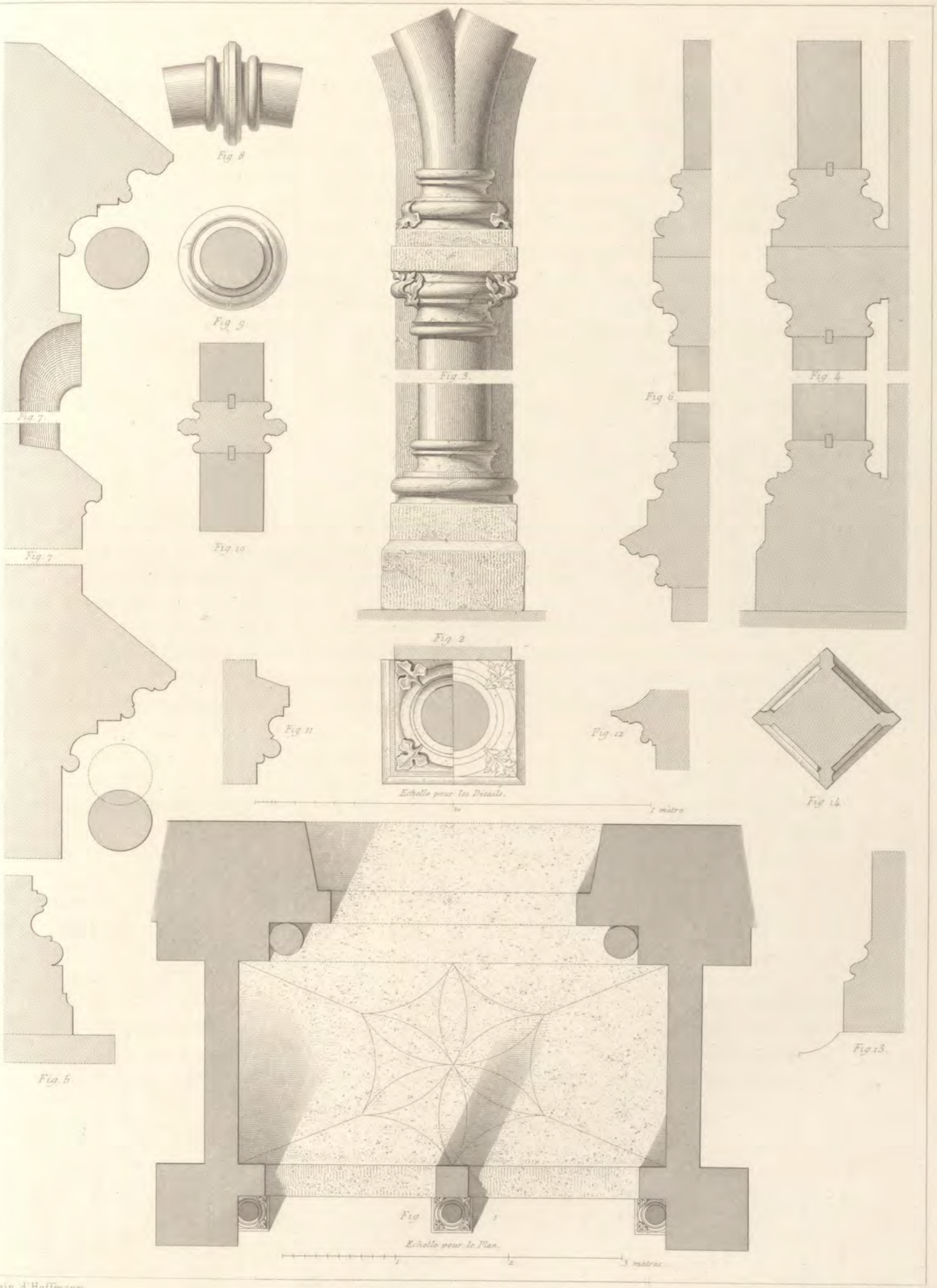
L'examen de ces deux espèces de chapiteaux nous porterait à croire qu'ils sont l'œuvre de plusieurs artistes; car, on y découvre des différences assez notables et dans le style du dessin et dans le caractère de leur exécution. En effet, tout prouve que la sculpture des chapiteaux simples est infiniment supérieure à celle des chapiteaux historiés, et cette observation nous conduit à penser qu'on y employa, peut-être, le concours de deux sculpteurs : l'un qui traitait l'ornement proprement dit, et l'autre qui s'occupait plus particulièrement des figures. Or, on peut le dire sans crainte d'être contredit, les premiers l'emportent de beaucoup sur les autres. Mais, ces deux hommes, bien que collaborateurs à la même œuvre, avaient-ils une position égale et faisaient-ils, l'un et l'autre, partie du même monastère? Y avait-il, ensuite, un maître et un praticien; un moine et un laïque? C'est ce que nous ignorons, bien que ce porche nous ait fait connaître, par une inscription, un nom qui doit incontestablement se rapporter au sujet de nos recherches.

BIBLIOTECA DEL C.O.A.M.

Quelques inscriptions latines, presque toutes relatives aux compositions à personnages, se lisent sur les chapiteaux historiés de ce porche; mais, par une singularité très-digne de remarque, il s'en trouve encore une autre sur l'un des chapiteaux à décoration simple, et cette inscription présente, à nos yeux, un très-grand intérêt; elle nous fournit une espèce de document assez rare à rencontrer parmi les monuments de cette partie du moyen âge : nous voulons parler d'un nom d'artiste. On y voit, assez correctement tracés en lettres capitales, les mots suivants : VNBERIUS (ou UNBERTUS) ME FECIT. Ce nom était-il celui de l'auteur du porche ou celui du sculpteur qui exécuta tout ou plusieurs seulement de ces chapiteaux? On n'oserait certainement le dire, à moins que quelque texte à l'appui ne vienne résoudre cette question. Au reste, dès avant le XI[e] siècle, les signatures d'artistes paraissent déjà sur les œuvres d'art, et cette manière de les distinguer par un nom, afin sans doute de les transmettre à la postérité, se reproduisit quelquefois : observation que vient corroborer celle du porche de Saint-Benoît et plusieurs autres. Ainsi, malgré l'humble modestie dont s'entourèrent les artistes du moyen âge, l'on sait maintenant qu'il y eut parfois des exceptions à la règle. En effet, en explorant, dans ces dernières années, les monuments de cette époque, on découvrit, sur plusieurs d'entre eux, certaines signatures qu'on a cru pouvoir considérer comme telles, et, grâce à ces découvertes, leur nombre, soit à l'état de nom entier, soit à celui de simples initiales, est déjà important. Nous n'avons pas l'intention de nous étendre sur un sujet qu'il nous sera donné de traiter plus complétement ailleurs; mais, nous tenions à constater, le cas se présentant, que, quoique la généralité fût pour le silence, on s'en écartait parfois, puisqu'on en a récemment acquis la preuve.

Indépendamment des chapiteaux qui servent de décoration à ce porche, il est encore un autre ornement qui provoque notre attention, et mérite, de notre part, un sérieux examen; je veux mentionner les bases des colonnes. Bien que d'une importance ordinairement secondaire, celles de Saint-Benoît présentent un intérêt que nous considérons comme très-capital; car, on y découvre la présence de particularités insolites et telles que leur nature constitue soit une espèce de progrès ou, du moins, une sorte de tendance à sortir des voies ordinaires de la routine. Là, sur un espace, assez circonscrit d'ailleurs, se trouve une cinquantaine de colonnes ou de demi-colonnes, dont la partie inférieure est pourvue de bases d'une composition tout à fait extraordinaire, et parmi lesquelles dix-huit variétés surtout nous ont paru s'écarter plus ou moins de leur générateur, la base gréco-romaine, qu'on désigne vulgairement sous l'appellation de *base classique*. La singularité des formes, données à cette partie des colonnes, méritait, selon nous, d'être indiquée aux antiquaires comme l'un des faits les plus remarquables de l'histoire de l'Art et de celle, en particulier, de l'architecture au XIe siècle; puisqu'elle vient dévoiler l'ingénieuse fécondité des artistes du moyen âge et donner une nouvelle preuve qu'ils n'entendirent point se renfermer, ainsi que cela eut lieu aux jours de l'Antiquité et depuis la Renaissance, dans la sévère rigidité des lois de l'unité et de l'harmonie. Deux notions, qui ne laissent pas que d'avoir leur intérêt, ressortent de cette analyse : c'est, d'une part, l'analogie qu'ont plusieurs de ces bases avec certains membres de l'architecture antique, et, de l'autre, la nouveauté, pour l'époque, de combinaisons et de profils qui, bien que procédant d'un type commun, s'en écartent cependant par tant de causes! Toutefois, instinctivement porté à soupçonner que ces créations pourraient résulter, peut-être, d'une idée artistique, d'un plan sérieusement combiné, nous avons cherché à établir, dans le produit des compositions et dans la silhouette des formes, quelques séries ou familles particulières; et, soit préméditation de la part de l'architecte, soit pur résultat d'un hasard donné par le groupement lui-même, nous avons été fort étonnés de découvrir une espèce de filiation à laquelle nous étions, très-certainement, bien loin de nous attendre (1). Des rapprochements, d'une nature assez curieuse, semblent donc pouvoir être signalés, dès à présent, à l'attention des antiquaires, et ces rapprochements, qu'on ne saurait méconnaître, sont, on peut l'affirmer, une des plus étourdissantes énigmes de l'archéologie! Admettant en principe que la plupart, si ce n'est la totalité, de nos lecteurs est familiarisée avec les formes d'art propres à chacun des anciens peuples, nous leur signalerons plusieurs de ces bases comme offrant une similitude frappante avec l'architecture grecque ou avec certains membres de l'architecture étrusque, tels que soubassements de tumuli, corniches de tombeaux, amortissements de stèles, etc.; et nous ajouterons que ces profils, qui sont pour nous un sujet d'étonnement, s'écartent, à très-peu près, des règles pratiquées au XIe siècle, qui étaient la base classique, dénaturée par les

(1) Un tel résultat, obtenu dès aujourd'hui au porche de Saint-Benoît, devrait engager les archéologues à appliquer ce mode d'étude à toutes les voies de la route que nous venons d'indiquer, et leur montrer aussi tout ce que l'histoire et l'art pourraient gagner en révélations inattendues de l'exploration des œuvres créées non-seulement aux XIe et XIIe siècles, mais bien à toutes les époques et par tous les peuples.



Dessin d'Hoffmann.

Gravé par Bury et J. Sulpis.

PORCHE LATÉRAL DE L'ÉGLISE DE St GEORGES, A COLOGNE.

Détails.

Bastard imp. r. Dauphine 44 Paris.

artistes du moyen âge. Ainsi, de l'étude de cette partie de la colonne découle cette notion importante : que, bien que les artistes qui composèrent ces bases n'aient probablement visité ni la Grèce, ni l'Étrurie et qu'ils n'aient conséquemment pu s'inspirer de leurs monuments, ces profils n'en offrent pas moins une grande ressemblance avec certains éléments d'art qui sont particulièrement propres à chacun de ces deux peuples. Or, cette observation démontre que des architectes ou des sculpteurs, placés dans des régions très-distantes et même à des époques assez éloignées, peuvent fort bien trouver les mêmes idées sans s'être vus et sans avoir pris connaissance de leurs œuvres, et ce, par la seule fécondité du génie et la seule puissance de la pensée! Tout tend, on le voit, à établir que l'analogie de ces profils tient vraisemblablement à des études sérieuses d'artistes qui voulurent faire progresser la science en cherchant, dans des combinaisons plus ou moins heureuses, quelques nouvelles variétés de formes, et que c'est aux efforts, puissamment secondés de l'intelligence, qu'est dû ce résultat où apparaît l'action d'un esprit novateur, essayant, en dehors des pratiques ordinaires, toute autre chose que l'art de ses contemporains. Mais, à ces considérations s'en joignent quelques autres qui viennent corroborer ce que nous avons dit plus haut : — d'abord, que l'artiste-moine, qui conçut et fit exécuter ce porche, était certainement l'un des plus habiles architectes de son époque, et très-vraisemblablement aussi l'un des plus forts parmi ceux de l'ordre de Saint-Benoît; car, tout prouve, et par l'emploi des moyens et par le mérite de l'exécution, une supériorité incontestable, mais surtout des tentatives, des hardiesses insolites et dont on a lieu d'être étonné; — en second lieu, que la singularité des bases, par rapport à celles qu'on composait au XI[e] siècle, accuse, de la part de leur auteur, une intention de faire sortir l'art des habitudes de son époque, en lui imprimant une direction nouvelle, direction qui marque, sans nul doute, une de ces transformations caractéristiques et si dignes d'être signalées parmi les phases si mobiles et si accidentées de son intéressante histoire.

Nous avons précédemment émis la pensée que le porche de Saint-Benoît pût, à part sa destination que nous n'avons su déterminer, servir de base à un clocher frontal comme on en voit encore à la partie antérieure d'un grand nombre d'églises romanes, et nous avons exposé qu'à moins de documents contraires, rien n'empêcherait d'admettre notre hypothèse. — Sur ce péristyle, s'élève donc une espèce de tour, dont les étages supérieurs, à l'exception du premier, n'existent pas. Une question s'est assez souvent produite et renouvelée à propos de la partie supérieure de ce porche; mais, l'histoire du monastère dit positivement qu'elle n'a point été terminée. Quoi qu'il en soit, si l'on tenait à se rendre compte de ce qu'elle aurait pu être, il faudrait, suivant nous, procéder par des analogues, et s'éclairer aussi des proportions et des éléments qui s'y trouvent. En admettant, sur ce point, qu'il entra dans la pensée de l'architecte moine de composer un de ces hauts clochers à sonnerie campanaire, on doit supposer qu'il dut procéder logiquement et vouloir mettre cette partie de l'édifice dans un rapport de proportions avec le corps de la construction, c'est-à-dire avec l'église. Or, nous nous demandons si, en surélevant d'un ou de plusieurs étages l'ensemble actuel, si,

disons-nous, il n'aurait pas produit une composition d'une certaine lourdeur et qui eût écrasé, par sa masse, les dimensions du monument; car, ce porche occupe une largeur, à très-peu près, égale à celle des nefs; et lorsque, par la pensée, on élève seulement des lignes jusqu'à la hauteur du comble, on obtient une œuvre d'un aspect désagréable et qui est loin de répondre aux exigences des lois de l'harmonie. Mais, à l'imitation de certains clochers romans, celui-ci devait-il être pourvu d'un grand nombre d'étages et devait-il être monté à une grande hauteur, ou, parvenu à la ligne du comble, abandonnait-il sa forme rectangulaire pour prendre celle d'une flèche qu'accompagnaient quatre tourelles, ou, enfin, se terminait-il par des parties successivement en retraite? C'est encore un problème qui reste à résoudre.

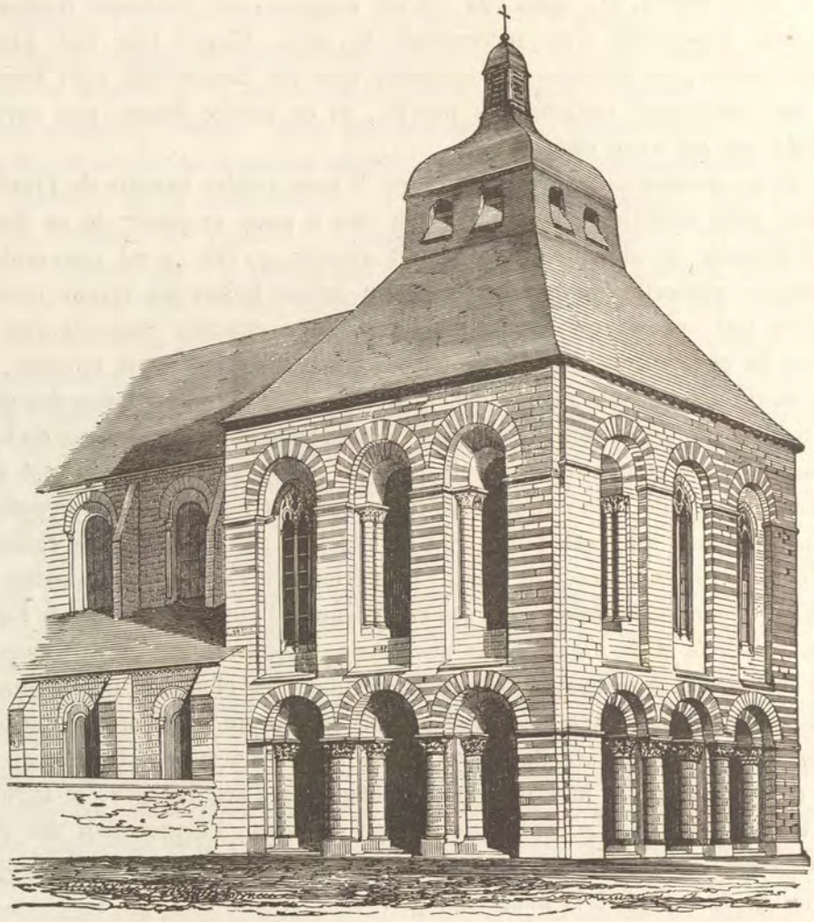
Après avoir examiné l'origine ainsi que la constitution de ce porche, et après avoir agité la question architectonique de sa partie supérieure, arrive tout naturellement l'étude du dehors ou des faces externes de la construction, et celle-ci s'étend à deux objets : l'appareil et sa décoration. Relativement au premier, on remarque, à Saint-Benoît, un système qui paraît avoir été souvent usitée par les architectes du XIe siècle; nous parlons de l'épaisseur, assez considérable, des joints, qui atteint, presque partout, jusqu'à trois et quatre centimètres; ces joints sont, comme on le pense, remplis de mortier. Quant à la décoration des faces de la tour, c'est quelque chose d'étrange et dont on a peine à se rendre compte; car, elle semble aussi singulièrement répartie que son explication présente de difficultés à l'archéologue. En effet, à part les chapiteaux qui servent d'ornement aux colonnes des deux étages, on ne l'a appliquée que sur la face septentrionale; les trois autres en sont dépourvues. Pourquoi cette préférence et pourquoi cette exclusion? Nul, sans doute, ne le saurait dire; et ce sera, très-probablement, une de ces singularités qui resteront, longtemps encore, comme une espèce d'énigme livrée à la sagacité des antiquaires. Toutefois, une autre particularité vient, avons-nous dit, exciter notre attention : c'est la bizarre distribution des bas-reliefs qui décorent les différents points de cette paroi extérieure. A voir ces sculptures ainsi disposées, il semblerait que l'artiste les y a mises sans ordre et sans aucun plan; mais, cette apparence de désordre ne pourrait-elle résulter d'une cause quelconque : par exemple, d'un commencement de composition qui aurait été suspendu par la mort de l'artiste, et qui n'aurait pu être achevé; ou bien, proviendrait-elle d'un relancement maladroit de pierres qu'on aurait, à une époque postérieure, encastrées dans cette face de la tour? Dans le premier de ces deux cas, un tel désordre s'expliquerait de lui-même, et l'on comprend alors qu'il serait assez difficile d'établir un jugement sérieux sur l'ensemble de cette décoration, puisqu'il n'en aurait été produit que des fragments isolés, fragments dont on ne saurait apprécier, faute des parties manquantes, le rôle qu'ils devaient jouer dans la composition générale. On voit donc, d'après ce que nous venons de dire, que, de longtemps peut être, on n'en saura pas beaucoup plus sur cette question; car, il n'existe, à ma connaissance du moins, aucun document capable de l'éclairer, et son origine, de même que son but, nous paraissent devoir être abandonnés dès à présent à l'interprétation, plus ou moins heureuse, des archéologues. Au reste, nous ne nous étendrons pas davantage sur un sujet qui nous semble fort difficile à aborder en ce moment; il nous suffira d'indiquer

ici quelques-unes des principales scènes représentées sur ce côté de la tour. Ce sont, en suivant l'ordre de leur importance : la lapidation de saint Étienne et son apothéose, plusieurs signes du zodiaque, dont quatre (les Gémeaux, le Bélier, le Taureau et le Sagittaire) se lisent encore assez bien, la représentation de l'un des douze mois ou celle de l'une des quatre saisons (l'hiver), personnifiée dans la figure d'un homme qui se chauffe au feu d'un foyer, quelques animaux allégoriques et fantastiques, et, enfin, de petites compositions tellement frustes, qu'il nous paraît à peu près impossible d'en reconnaître le sujet. Malgré leur état plus ou moins avancé de dégradation, on aperçoit très-aisément que ces bas-reliefs sont beaucoup mieux sculptés que les chapiteaux historiés du porche, et ce mérite donne une certaine idée du talent de l'artiste qui les avait entrepris.

L'extérieur de ce premier étage examiné, reste à nous rendre compte de l'intérieur. Ici, la question devient plus difficile, parce qu'il y a lieu à nous enquérir de sa destination originelle. En l'absence de documents, on doit avouer qu'elle n'est pas moins embarrassante à déterminer que celle du porche; et elle a même induit en erreur certains archéologues lorsqu'ils ont cru y voir les dispositions d'une chapelle réservée aux seuls abbés commendataires de ce couvent. Nous accepterions assez volontiers cette opinion, s'il n'y avait un obstacle à ce qu'il en ait été primitivement ainsi : c'est que la création des commendes ne fut instituée à Saint-Benoît que, vers la fin du XVe siècle, en la personne de Jean de La Trémouille, ce qui nous semble peu compatible avec la date de cette construction, qui est le XIe siècle. Toutefois, si la valeur d'une telle notion nous force à rejeter partie de cette hypothèse, rien ne nous empêche d'admettre que cette pièce n'ait été réservée aux moines; une raison même nous porterait à le croire : on n'y accédait que de l'intérieur de l'église, c'est-à-dire que par des escaliers dont le départ était établi dans les collatéraux; l'étude du plan, où l'on retrouve la disposition de trois nefs et de niches pour des autels, viendrait corroborer encore cette très-vraisemblable conjecture. Au reste, l'usage d'ériger, dans les clochers, un ou plusieurs autels, consacrés aux saints anges, est maintenant un fait liturgique plusieurs fois attesté et par les textes et par les monuments de l'art. Dans tous les cas, qu'il ait servi de chapelle ou de salle, cet intérieur n'en est pas moins un morceau très-remarquable d'architecture, et surtout une composition d'un très-grand effet. La beauté de ses proportions, l'élancement des piliers et des colonnes, la richesse des chapiteaux, tout accuse une œuvre hors ligne et bien supérieure à la plupart de celles qu'on édifiait à la même époque.

Parvenus au terme de cette notice, nous sentons le besoin de résumer, d'une manière générale, les principaux traits de cette construction; un tel aperçu ne pourrait que compléter notre examen. Confirmant donc ce qui a été dit, nous ajouterons que, quoique la lourdeur soit un des caractères de l'architecture dite romane, on ne saurait cependant refuser à ce porche ainsi qu'à son étage supérieur, quelques qualités réelles; car, on y remarque une application des lois du goût et de la logique. En effet, si la partie inférieure, qui constitue le pronaos, est encore basse et trapue, il faut l'attribuer à son rôle, qui était de supporter les étages supérieurs; mais, dès qu'on passe à l'oratoire, on y reconnaît un certain art, beaucoup d'élégance et une sage

distribution, qualités diverses qui produisent un effet grandiose et une impression profonde auxquels on n'est guère habitué dans les compositions architectoniques des XIe et XIIe siècles; enfin, la supériorité de l'œuvre trahit évidemment l'action d'un esprit qui tentait, en dehors des voies ordinaires et au profit de l'art, des essais qui devaient, un jour ou l'autre, faire progresser la science!...



VANTAUX EN BRONZE

DANS

LES MOSQUÉES DE QOUS ET D'EL-KHANQEH

Afin de protéger l'intérieur des mosquées et dans le but de clore certaines parties d'une destination secondaire, l'Islamisme comprit qu'à l'imitation des anciens dans leurs temples et des chrétiens dans leurs églises, il devait aussi faire usage, comme système de fermeture des portes, de vantaux, de forme, de nombre et de dimensions diverses, dont les faces antérieures et postérieures, pourraient, suivant les circonstances, recevoir une décoration d'une plus ou moins grande richesse.

Les deux exemples, que nous offrons à nos lecteurs et qui répondaient, par leur emploi, à des destinations différentes, donneront une idée de l'importance qu'ils acquirent quelquefois. L'un d'eux servait de clôture générale à la mosquée d'El-Khanqeh, tandis que l'autre fermait seulement la sacristie ou *maksourah* de celle de Qous; on voit, par ces quelques mots, qu'il est ici question de deux spécimens de vantaux, tout naturellement destinés, par leur nombre et par leurs dimensions, à une grande et à une petite porte de constructions musulmanes.

Ces différences établies, il s'agit de nous rendre compte de ce que fut autrefois la porte, ou plutôt ce que furent les vantaux de porte pendant le cours de la civilisation arabe; mais, pour arriver à cette notion, il faut préalablement examiner en détail quelques questions assez diverses qui embrassent à la fois tous les faits relatifs à leur nature, leur composition, leurs matériaux, leur décoration, etc.

Selon toute apparence, la nature ou la constitution de ces vantaux fut assez variée : ainsi, l'on en fit en bois sculpté, peint et doré, — ou en pièces de rapport, avec des compartiments; — et l'on en composa de métalliques, c'est-à-dire en fer ou en bronze.

Dire qu'il y a eu, chez les Arabes, des vantaux de porte en bronze, c'est avancer que la fonte de ce métal fut pratiquée par ce peuple, et assigner aux œuvres de cette industrie une date particulière, c'est prouver que cet art parcourut des phases diverses. — Or, tout travail qui, par sa nature, tendrait à rechercher ces transformations, à les définir et à les classer, pourrait et devrait être considéré comme une espèce d'histoire de cette branche de la technique.

Ce serait, certes, un sujet assez intéressant à entreprendre que l'histoire de la métallurgie arabe, et nul doute qu'il n'y aurait là, sous plusieurs rapports, bien des notions à

connaître et bien des faits à signaler; car, pour le traiter d'une manière convenable, il ne faudrait rien moins que passer en revue tout ce qui, comme métaux, a pu être employé ou exécuté à différentes époques, et ce travail, par son développement, nous entraînerait ainsi à une analyse complète et minutieuse de toutes les industries, de tous les procédés et de toutes les œuvres qui rentrent dans cette question. Mais, rien ne nous porte à embrasser un aussi vaste cadre; aussi, n'aurons-nous point à nous occuper du fer, dont l'examen nous eût conduit à parler de la perfection où ce peuple était parvenu, bien qu'avec des moyens mécaniques fort restreints, à fabriquer des aciers de cémentation qui rendirent si justement célèbres leurs ateliers de Damas et d'autres villes; aciers que notre industrie moderne, disposant de toutes les ressources d'un puissant et nombreux matériel, n'a encore pu ou su égaler !... Bornant donc nos investigations à la seule branche de la métallurgie qui se rattache à cette notice, nous limiterons nos recherches à l'étude de la fonte du bronze; essayant, malgré les difficultés du sujet, de réunir et de grouper ici quelques documents qui nous permettront d'indiquer, peut-être, l'origine ainsi que la marche, plus ou moins vraisemblable, de cet art chez les populations mahométanes.

On s'était peu préoccupé, jusqu'en ces derniers temps, des œuvres de fonte que les Arabes appliquèrent à la décoration de leurs édifices, et l'on semblait même vouloir restreindre l'analyse de cette industrie aux seules productions des peuples anciens et modernes de l'Occident. Un tel oubli ne peut guère s'expliquer que par l'état où se trouvait alors l'archéologie par rapport aux monuments de l'Orient; car, pour entreprendre un travail sérieux sur cette matière, il eût fallu posséder des notions spéciales et nombreuses; et, par une fatalité déplorable, documents et monuments, tout ou presque tout manquait encore aux investigations de l'explorateur. Mais aujourd'hui, la situation a changé; et, grâce à la découverte et à la copie de plusieurs œuvres de cette espèce, la science peut, dès à présent, entrevoir quelques pages de cette histoire.

Ces œuvres, qui donnent au moins une idée de l'état de l'art à l'époque de leur exécution, fournissent une preuve irréfragable que la fonte des métaux, mais plus spécialement celle du bronze, fut, dès une certaine période, pratiquée et cultivée par les Arabes. Mais, faut-il l'avouer, on ne connaît pas un assez grand nombre de monuments en ce genre pour oser entreprendre une histoire complète de cette industrie; trop de pertes, causées, d'ailleurs, par l'action du temps ou par celle non moins destructrice des hommes, laisseront toujours, à notre grand regret, de déplorables lacunes que les découvertes, même les plus inespérées, ne sauraient certainement remplir. Tout ce qu'il y aurait à faire serait de réunir le plus de documents et de les classer, d'une manière méthodique et chronologique, afin d'en tirer les notions ou les renseignements qu'ils seraient de nature à nous offrir. C'est, à notre avis, le seul travail qui soit présentement réalisable. Je doute même qu'on puisse jamais rassembler tous les éléments nécessaires à l'élucidation d'une étude qui restera, longtemps encore, un mystère pour nous; car, la fonte paraît avoir été appliquée par les Arabes à un grand nombre d'objets, de natures diverses, qui sont maintenant ou perdus ou disséminés dans les monuments, les musées et les collections; et, en eût-on vu beaucoup qu'il se trouverait encore, dans quelques lieux écartés ou inconnus, des productions plus ou moins

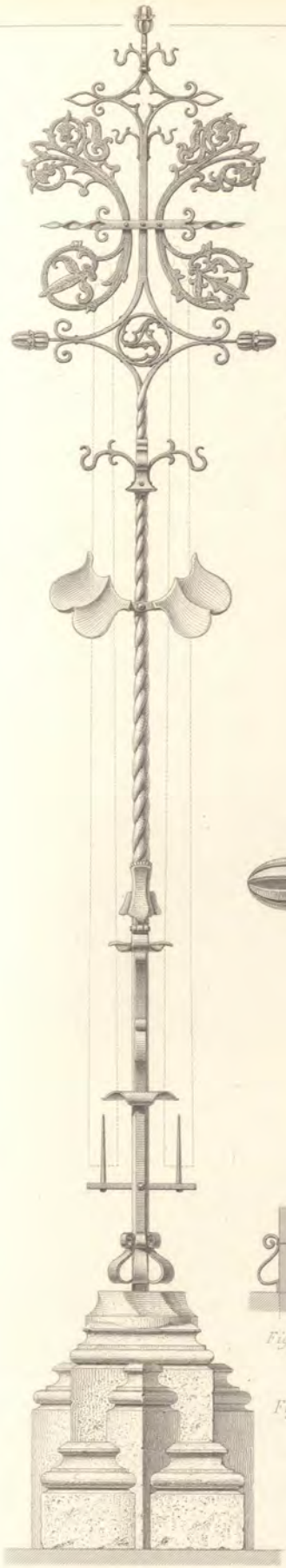


Fig. 7.

Fig. 2.

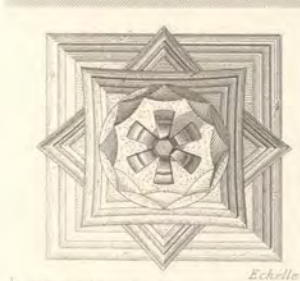


Fig. 1.

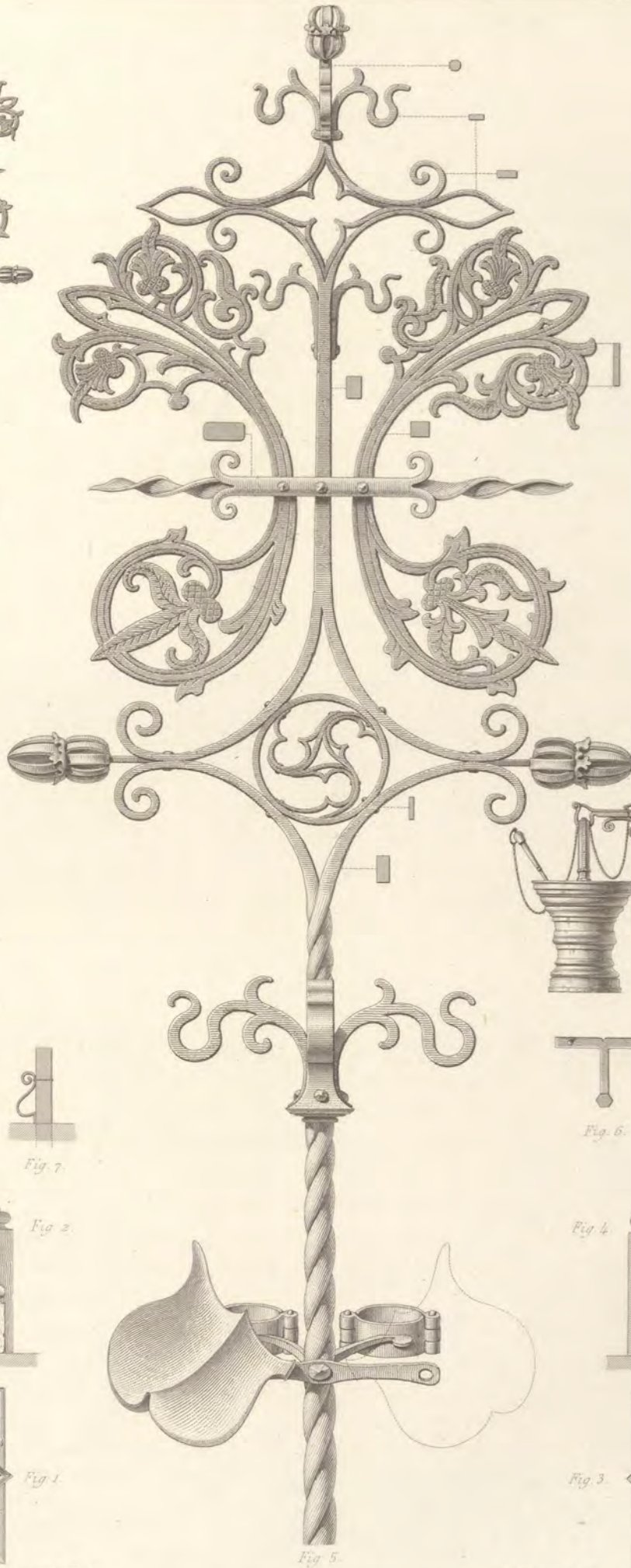


Fig. 5.



Fig. 6.

Fig. 4.

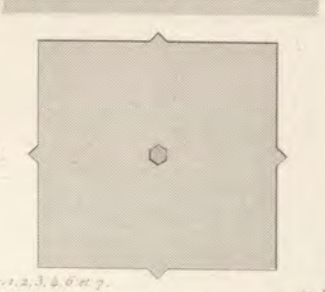


Fig. 3.

Echelle pour la Fig. 5.

1/10 1/5 1/2 1/20 1/40 Cent.

Echelle pour les Fig. 1, 2, 3, 4, 6 et 7.

1/10 1/5 1/2 1 Mètre

Dessin d'Hoffmann.

Gravé par Bury et J. Sulpis.

USTENSILE DE LUMINAIRE FUNÈBRE DANS L'ÉGLISE DE Ste COLOMBE, A COLOGNE.

Allemagne.

capitales dont la connaissance jeterait vraisemblablement un certain jour sur les transformations de cette branche de la technique. Placé dans cette alternative, le mieux serait donc d'abandonner l'idée d'écrire une histoire qui nous paraît actuellement fort difficile, et de se renfermer dans la seule description des œuvres, se contentant, en cela comme en beaucoup d'autres questions, de réunir les matériaux qui permettront, peut-être, de la rédiger, un jour.

Quoi qu'il en soit, s'il faut renoncer, par l'absence des documents, à l'espoir d'établir une histoire complète de la fonte chez les Arabes, et si le manque de monuments nous interdit d'approfondir une étude de cette branche de l'art, rien, sans doute, ne nous empêche de rechercher, à l'aide de nos faibles ressources, la part particulière d'application que ce peuple lui donna dans les monuments d'architecture, d'en examiner le caractère distinctif, mais, surtout, de déterminer, autant que possible, sa source ou son origine.

A en juger par les œuvres, les Arabes paraissent avoir emprunté l'usage ainsi que les procédés de la fonte aux peuples dont ils subirent le contact lors de leurs conquêtes au sortir de la mère-patrie, c'est-à-dire à ces populations chrétiennes, grecques ou latines, auxquelles ils sentirent la nécessité de faire maint emprunt d'éléments de civilisation. Telle est, du reste, la marche ordinaire des choses; et, là seulement, on devrait en chercher le point de départ, si les monuments ne venaient eux-mêmes confirmer cette opinion. En effet, les Arabes, par leurs victoires dans la Syrie, l'Égypte, l'Espagne et jusque dans la Sicile, entrèrent non-seulement en relation avec les populations de tous ces pays civilisés, mais ils se trouvèrent encore en présence d'œuvres d'art qui durent produire sur eux une certaine impression, puisqu'on en retrouve, dans leurs monuments primitifs, des traces irrécusables.

Parmi ces actes plus ou moins considérables d'emprunt, il est un art qui semble avoir eu une influence plus forte et plus prononcée que les autres sur l'esprit de ce peuple. C'est celui qu'on a si improprement qualifié de *byzantin*, auquel leurs premiers travaux artistiques prirent de si nombreux éléments; éléments qu'ils modifièrent sans doute par l'introduction d'idées nationales, mais dont il resta toujours, dans l'ensemble et dans la pratique, des traditions, des formes et des réminiscences. Et ce fait, si évident en lui-même et que nous signalions ici, paraît de nature à prouver, une fois de plus, la force d'une première impression dont on retient toujours quelque chose. Cette observation s'applique particulièrement à la fonte de bronze exécutée par les Arabes; car, leurs productions en ce genre offrent une telle analogie de caractère avec l'art grec de Constantinople depuis le règne de Justinien, et cette ressemblance paraît même si frappante que, lorsqu'on les rapproche, on ne saurait réellement en attribuer l'origine à une autre source. — C'est ce que nous allons essayer d'établir.

En l'état présent de la science par rapport à la fonte arabe, nous n'avons, certes, pas la prétention de définir ici, d'une manière absolue, l'origine d'un art pour l'étude duquel presque tous les éléments nous font encore défaut; mais, eu égard à la possession de quelques documents qu'on peut, dès à présent, rapprocher de certains faits historiques, peut-être nous sera-t-il possible d'appuyer notre assertion.

L'histoire nous apprend que, du jour où les Arabes entrèrent, par les armes, en rap-

port avec les peuples de la civilisation chrétienne, ils leur firent un grand nombre d'emprunts, et elle ajoute qu'en fait d'arts, ils adoptèrent ceux des vaincus, mais après leur avoir, toutefois, fait subir les modifications qu'exigeaient les besoins et les idées de leur civilisation. — L'influence qu'exerça l'art néo-grec ou byzantin sur l'esprit de ce peuple est maintenant un fait établi par des recherches que viennent corrober, d'ailleurs, les auteurs du Moyen Age et les historiens orientaux. Du reste, tout accuse, à première vue, cette action; et les œuvres de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, etc., sont là comme autant de preuves particulières, qui peuvent, de tous points, confirmer cette opinion. Mais, à ces faits si concluants par eux-mêmes, s'en joignent d'autres non moins importants et qui semblent ne laisser aucun doute : des témoignages authentiques établissent que les artistes qui construisirent les premiers monuments arabes furent des Grecs, et que les khalifes et les émirs en appelèrent souvent à leur cour; — les récits des écrivains nationaux ou autres font encore mention de ces ambassades envoyées à Constantinople pour demander aux empereurs des ouvriers habiles dans les différents arts graphiques ; — enfin, il n'est pas qu'on n'ait lu ou entendu parler de certaines conditions de guerre consistant en travaux d'art imposés aux vaincus, etc.; tous faits qui prouvent, d'une part, l'absence complète des arts, et, de l'autre, le sentiment réel d'un besoin, qui les fit emprunter à d'autres peuples plus avancés en civilisation. — Or, s'il est reconnu que l'architecture et la sculpture des Arabes procèdent, en ligne plus ou moins directe, de l'art chrétien, quoi de plus raisonnable, de plus logique, d'admettre qu'ils ont dû aussi leur emprunter l'usage ainsi que les procédés de la fonte du bronze, dont les populations chrétiennes faisaient alors un assez grand emploi. Ces différentes raisons nous autorisent à penser que les Arabes ont encore pu faire cet emprunt aux Grecs de Constantinople, qui étaient les plus grands artistes de l'époque, soit que ceux-ci se trouvassent établis, momentanément ou à demeure fixe, dans la Sicile, l'Italie ou sur quelque autre point en contact avec eux, soit qu'ils aient été mandés directement de la cité par excellence des arts. — Mais, il y a plus : c'est que l'examen et l'analyse des monuments démontrent victorieusement cette origine qu'accuse, du reste, la ressemblance des formes et des éléments : ainsi, à part le caractère particulier du dessin ou de l'ornementation, qui, dès une certaine époque, devint étranger, tout le reste présente, sous le rapport de l'exécution et des détails, une grande similitude avec les mêmes travaux d'art, contemporainement exécutés par les chrétiens.

On comprend, sans doute, que ce qui nous préoccupait le plus dans cette étude préliminaire, c'était moins l'œuvre arabe, parvenue à son apogée, que l'origine, le point de départ, l'élément primitif, qui a pu donner naissance et développer, chez la nation musulmane, le goût d'un art que les exigences de leur civilisation ont dû, plus tard, modifier et transformer à tel point qu'il sembla, un jour, posséder toutes les conditions d'une originalité propre et être même le produit spécial d'une civilisation particulière.

Ceci posé, nous allons aborder la partie matérielle ou technique de cette notice; mais, il nous semble que nous ne la saurions mieux commencer que par la recherche des éléments d'élucidation que pourraient, sur cette matière, nous fournir les auteurs orientaux.

J'ignore si les Arabes, qui écrivirent sur tant de branches de la science, ont laissé quelque

traité spécial, ou rédigé, dans leurs ouvrages, certains chapitres sur la fonte des métaux et, plus spécialement, sur celle du bronze. Il se pourrait toutefois que, dans leurs traités de chimie ou d'alchimie (*Al-Chemya*), ce grand rêve qui agita l'Europe et l'Asie durant le Moyen Age, on trouvât, au milieu de recherches, souvent puériles, sur la formation et la transmutation des métaux, quelques renseignements relatifs à notre sujet; et cette opinion nous a été suscitée par la lecture d'un passage, sorti de la plume d'un des hommes les plus extraordinaires qu'ait produit l'Orient, du célèbre Avicenne (980 + 1037), qui a composé plusieurs écrits sur cette matière, et un, entre autres, intitulé : *de Tincturâ metallorum* (Francfort, 1530). Le contenu de ce passage semble prouver que, dès les Xe et XIe siècles, le bronze était connu des Arabes, et qu'ils savaient même lui donner des couleurs diverses : « Nous accordons, « dit-il, que, moyennant une certaine teinture, différentes espèces de bronze peuvent être « induites d'une lueur d'argent; — que l'argent peut recevoir, sur sa surface, une lueur « d'or, et qu'une partie des substances primitives peut passer dans cette surface; mais, « l'intérieur restera toujours ce qu'il était. »

Si nous ne pouvons offrir, en ce moment, d'autres témoignages nationaux concernant l'art de la fonte par ce peuple, il est, dans les livres des écrivains occidentaux, un document précieux à consigner ici, en ce qu'il nous montrera le degré que cette branche de l'industrie avait dès-lors acquise. — Voici ce qu'on lit dans la préface du *Diversarum Artium Schedula*, cette encyclopédie si importante par les renseignements qu'elle fournit sur la pratique des arts en Europe vers le commencement du XIIIe siècle : « Si vous l'étudiez avec attention (cet « essai), vous y trouverez..... tout ce qu'exécute si habilement l'Arabie dans les ouvrages « faits au moyen de la malléabilité des métaux, de leur *fusion* ou de la ciselure. » — Ces quelques mots du moine-artiste en disent assez pour nous donner la preuve qu'à l'époque où il rédigeait son traité, les travaux de la fonte arabe avaient atteint une telle perfection (pour ce temps) que leur renommée s'en était répandue au loin et qu'on les citait déjà comme une chose extraordinaire. Et ainsi se trouvent confirmés, si ce n'est par les Arabes eux-mêmes, au moins par le texte de Théophile, le talent des artistes mahométans dans l'art de travailler les métaux et de les décorer.

Mais, du moment où ceux-ci eurent acquis une certaine habileté, il est présumable qu'ils exécutèrent, soit pour la décoration des édifices religieux, soit pour les besoins de la vie privée, toute une multitude d'objets en cette matière. En effet, l'art de la fonte du bronze paraît s'être exercé dans un nombre assez considérable d'œuvres de grande et de petite proportion; car, indépendamment des vantaux de portes, etc., qui, par leurs dimensions, se rattachent à la première catégorie, nous devons mentionner encore cette série de vases et d'ustensiles de toute espèce qu'on voit maintenant répartis dans les musées ou les collections, et dont les formes, les ornements ainsi que les inscriptions accusent un art parvenu à un certain degré d'avancement. Tout semble donc se réunir pour prouver que cette branche de leur industrie artistique, l'une de celles où ils excellèrent, donna souvent naissance, bien qu'à des degrés divers sans doute, à des productions de genres très-variés.

Après avoir essayé, dans ce qui précède, de réunir quelques documents sur la fonte

arabe, nous devons, pour l'objet de cette notice, les appliquer maintenant à l'étude particulière des vantaux employés par ce peuple.

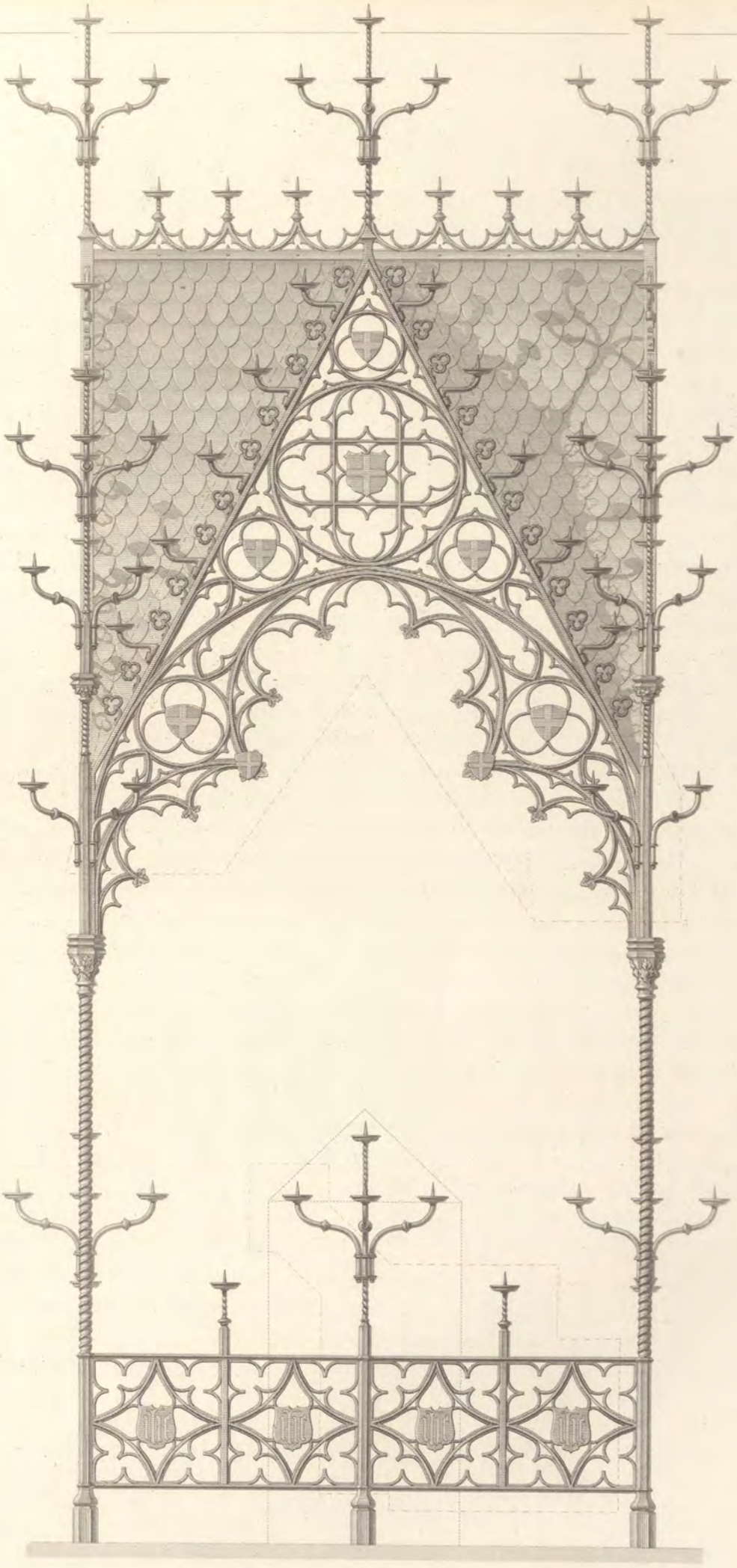
Parmi les ouvrages se rapportant à la catégorie de ceux en grande proportion, nous avons placé, en première ligne, les vantaux des portes et surtout ceux des mosquées. — On sait qu'à toutes les époques, mais plus particulièrement depuis les Grecs et les Romains qui en ont produit de capitales, la clôture des édifices religieux fut presque toujours considérée comme une œuvre des plus importantes et très-digne d'exercer, au plus haut point, le génie des artistes chargés de les composer ou de les exécuter, et cette même opinion semble avoir eu cours aussi chez les Arabes; car, à en juger, par les monuments qu'il nous ont laissé en ce genre, leur piété paraît avoir compris que la clôture du temple consacré à Dieu devait, plus que toute autre, recevoir un luxe particulier de décoration; luxe que les ressources pécuniaires et le talent des artistes rendaient ensuite, selon les circonstances, plus ou moins splendide. Telle se présente à nous la porte de destination religieuse. — Comme fermeture de construction privée ou d'appartement, le vantail reçut aussi une assez grande variété de constitutions et de formes, qui résultent de sa destination et de l'emploi particulier des matériaux mis en œuvre ou des éléments introduits dans sa composition.

Nous avons énoncé plus haut, d'après les écrits des historiens nationaux et les monuments de l'art, que les Arabes eurent trois espèces de vantaux : — ceux simplement en bois, avec ou sans aucune décoration; — ceux en fer, ou en bois recouvert de plaques de fer, plus ou moins travaillé; — et ceux en fonte; mais, on doit ajouter que chacun d'eux répondaient, par sa nature, à une destination différente : ainsi, l'on employait, pour les portes de villes ou de forteresses, ceux en fer, qui possédaient, par eux-mêmes, une grande force de résistance, tandis que les vantaux en bois et en fonte étaient réservés à la clôture des édifices religieux ou des constructions privées; ce qui nous porte à croire que, chez les Arabes aussi, chaque sorte de vantail exigea, suivant sa destination propre, une constitution d'une nature particulière.

Ce n'est pas le lieu de nous étendre ici sur tous les genres de vantaux qui furent employés par ce peuple; chacun d'eux mérite d'être étudié séparément. Aussi, ne nous occuperons-nous, dans cette notice, que de ceux en fonte de bronze et de ses dérivés. Or, il paraît que les Arabes en établirent de trois manières : en fonte pleine; — en fonte à jour; — et en feuilles de fonte, appliquées sur des ais en bois (1), d'où découle la notion de trois variétés de vantaux en bronze, dont nous espérons offrir, un jour, quelques spécimens à nos lecteurs.

La destruction et leur existence cachée nous ont, jusqu'à présent, empêché de pouvoir apprécier ce que furent les deux premières espèces; et, en attendant que des découvertes et des dessins viennent combler cette lacune, il ne nous est guère permis que d'essayer l'étude de la troisième. — Mais, ici, se présente, tout d'abord, une série de questions assez diverses qui embrassent simultanément l'origine, la nature et les transformations du vantail en feuilles

(1) La fonte de ces vantaux peut encore avoir été enrichie de travaux de *damasquinure*, dont ils firent un si grand usage, comme on sait.



Dessin de Félix Roguet, d'après celui de T.H. King, Gravé par Bury et J. Sulpis.

CHAPELLE ARDENTE, A NONNBURG, PRÈS SALZBURG.

Elévation restaurée.

Imp. de Bestault, r. Dauphine 42. Paris.

de bronze fondues à jour : ainsi, l'on se demande à quelle époque les Arabes commencèrent à faire usage de ce système de décoration; — si l'on connaît les procédés de cette variété de la fonte; — quels en furent les premiers monuments ainsi que leurs formes; — en quoi se distinguaient le caractère et les éléments de leur composition; — enfin, si l'on possède quelques renseignements sur la part d'influence que certains arts étrangers ont pu avoir dans la constitution de ce genre d'œuvre artistique? — On comprend, par ces quelques mots, combien la question devient complexe, et combien, pour l'approfondir, il faudrait posséder de documents qui, pour la plupart, nous manquent encore. Ne pouvant donc aborder une étude complète de la matière, nous nous bornerons à la seule description des exemples connus, espérant que cette analyse fournira, peut-être, quelques notions générales qui trouveront, un jour, leur place lorsque le hasard ou des circonstances favorables produiront la découverte d'autres monuments analogues.

Selon toute vraisemblance, il est presque certain qu'un nombre, plus ou moins considérable, de vantaux, coulés en bronze, doit, à l'heure présente, avoir été conservé dans certains édifices auxquels ils servent de décoration, et que ce n'est, sans doute, qu'à des circonstances exceptionnelles, c'est-à-dire qu'à l'interdiction dont sont frappés les chrétiens européens à l'entrée des mosquées, qu'il faut attribuer l'ignorance dans laquelle nous sommes par rapport à leur nombre et à leur mérite. Sur ce terrain, on en est donc réduit à la simple mention, toujours si vague, des écrivains orientaux, ou à la description, non plus complète, qu'en ont donnée les voyageurs. Or, comment établir les bases d'un travail sérieux à l'aide de renseignements aussi peu précis? On ignore, à la fois, et l'existence des vantaux qui ont été conservés, et la date même de ceux connus. Il entrait donc dans notre mission de signaler cette regrettable lacune et d'appeler sur elle l'attention de nos lecteurs, dans l'espérance que l'un d'eux, épris d'un saint amour pour la science, voudra faire, un jour, quelques louables efforts pour élucider, par ses recherches, un des plus intéressants chapitres de l'histoire de l'art. Quant à nous, nous n'oserons, dans la crainte de commettre quelque grave erreur, entreprendre une étude, pour laquelle les dates font défaut, et où l'on serait, pour l'interprétation, forcé d'avoir recours à l'hypothèse, qui est, à nos yeux, la pire des choses. L'espoir de découvertes et de recherches ultérieures nous commandent la plus grande prudence, et nous engagent aussi à en remettre la rédaction à une époque où l'on possédera de plus nombreux éléments d'investigation.

Quoi qu'il en soit, il semble, de ce que nous venons d'établir, résulter ce fait, désormais acquis, que les plus anciens vantaux de fonte arabe sont, ou détruits ou cachés dans quelques sanctuaires dont l'accès est défendu, et qu'à l'heure présente, on ne connaît aucune grande œuvre en ce genre, dont on puisse, avec quelque certitude, faire remonter l'exécution aux IXe, X^{e}, XIe, XIIe et XIIIe siècles.

En l'absence de monuments dont l'examen eût été d'une si grande importance, et privés ainsi des notions qu'ils auraient infailliblement fournis sur les particularités de cet art, force nous est, non pour vouloir combler une telle lacune, mais afin d'y suppléer, de rechercher si, parmi les productions des peuples qui furent, naguères, en contact avec les Arabes, on

ne trouverait pas quelque œuvre ou quelque document de nature à nous procurer certaines indications sur cette branche de la technique. Par un de ces hasards qu'on ne saurait trop apprécier, il s'est, en effet, conservé, sur ce point de la question, un monument qui nous paraît fort important à étudier pour l'éclaircissement du sujet qui nous occupe ; mais, on doit l'avouer, l'art mahométan, modifié par des prescriptions chrétiennes, ne s'y voit plus dans son intégrité, dans son originalité complète, c'est-à-dire avec le caractère propre à sa civilisation ; des éléments hétérogènes en ont assez notablement altéré l'esprit ainsi que la lettre.

Pour nous rendre compte de ce fait, il faut avoir recours aux lumières de l'histoire. — Le monument que nous voulons désigner se trouve sur le sol de l'Italie méridionale, et fut exécuté au commencement du XIIe siècle, pendant l'occupation des princes normands. C'était aussi l'époque de leur établissement dans la Sicile. Devenus possesseurs de contrées dont les Arabes s'étaient, avant eux, rendus maîtres et où ils avaient développé leur civilisation, les descendants des Hauteville comprirent tout ce qu'au point de vue d'une sage prévoyance, il y aurait d'avantageux à tolérer et à retenir dans ce pays des hommes qui l'avaient rendu si prospère; et, dès lors, la politique des nouveaux conquérants mit tout en œuvre pour parvenir à ce but. Mais, le contact des populations chrétiennes et islamiques donna bientôt naissance à un événement dont nous devons parler. Les belliqueux Normands adoptèrent une grande partie de la civilisation des vaincus; et, à en juger par les faits, les choses allèrent si loin qu'il n'y eut guère de différence que dans la religion et ce qui en découlait. Ainsi, à part les croyances religieuses, qui furent diverses, on peut dire que tout, depuis le prince jusqu'au plus simple sujet normand, devint presque arabe par les coutumes, les vêtements, l'industrie, les arts ou le langage; et qu'il y eut là, pendant un certain temps, toute une transformation de l'élément chrétien en l'élément arabe; c'était une conséquence de l'état des choses. — A l'époque où ils firent la conquête de la Sicile, les enfants de l'Islam, qui n'avaient ni civilisation ni art, s'empressèrent de pratiquer ceux des Grecs, qui occupaient le pays ; mais, plus tard, et par un bizarre caprice du sort, ce fut aux Arabes que les Normands, plus guerriers que civilisateurs, empruntèrent les éléments du système de gouvernement et d'administration, que ceux-ci avaient portés à son apogée; car tout, chez ce peuple, lois, sciences, commerce, arts, avait atteint, aux XIe et XIIe siècles, un point culminant qu'il n'a plus dépassé. Aussi, l'on peut dire qu'en s'établissant sur le sol de la Sicile, Roger et ses successeurs devinrent, par le contact, de fastueux princes arabes jouissant de tous les emprunts qu'ils avaient faits à ces Orientaux. — Mais, du jour où les chrétiens-normands s'y fixèrent, l'art de cette région, qui était précédemment oriental, subit une modification nouvelle. L'élément catholique reprit sa suprématie et prima désormais l'élément arabe, qui ne put plus prétendre qu'à la seconde place. Cependant, on doit remarquer que l'art chrétien ne fut pas le seul qui ait été appelé à produire les monuments de cette époque. Par un mélange qui ne saurait surprendre, celui des deux peuples semble y avoir imprimé son double cachet ; aussi, n'est-il pas rare de découvrir, dans ces constructions, l'assemblage d'éléments hétérogènes plus ou moins savamment combinés.

Tel est, en effet, le caractère du monument en fonte sur lequel nous voulons, à défaut de

vantaux arabes remontant à cette époque, appeler l'attention de nos lecteurs. — On y voit que l'artiste catholique, d'origine sicilienne ou normande, qui vivait au milieu de la civilisation islamique, s'est laissé influencer par elle; et que, bien qu'il ait voulu conserver son caractère chrétien, l'action mahométane l'a emporté et débordé à tel point que subissant, à son insu peut-être, une impression qui le charme et à laquelle il se laisse tout naturellement aller, il emprunte à une école étrangère la disposition et l'ornementation de son œuvre, quoique celle-ci n'en reste pas moins empreinte, dans d'autres parties, d'un grand sentiment de catholicisme; enfin, ce monument renferme, à nos yeux, des combinaisons où cette influence occupe une place si capitale qu'on ne saurait réellement dire si, par cette adoption, l'artiste voulut ou entendit exprimer la supériorité de l'art et de l'ornementation arabes sur ceux du Christianisme à cette époque.

Les vantaux dont il s'agit ferment la chapelle sépulcrale de Canosa, où repose le corps de Bohémond (1), mort en 1111. — Ils sont en fonte pleine; mais, leur composition diffère tellement, sous le rapport du caractère et des dispositions, des battants exécutés par les chrétiens du Nord, aux XIe et XIIe siècles, qu'ils semblent, à première vue, un produit de l'Islamisme; car, presque tout y accuse l'art de cette civilisation. Aussi est-on forcé de reconnaître, dans l'arrangement architectural comme dans les motifs de la décoration, un certain cachet arabe, que confirmerait encore la présence de légendes musulmanes dans l'espèce d'écriture dite *coufique*. Il n'y a de réellement chrétien dans ces vantaux que les groupes de figures représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou les inscriptions latines qui retracent la vie de ce prince et indiquent le nom de l'artiste auquel on en doit l'exécution (2) A part donc ces manifestations catholiques, qui font connaître l'origine et la destination de ces battants, le caractère oriental s'y montre et s'y développe d'une manière telle que, si on les voyait dépouillés de leurs inscriptions et de leurs figures, on ne pourrait les attribuer à aucun autre peuple qu'aux Arabes; mais, heureusement pour l'histoire de l'art, une de ces inscriptions prouve que l'auteur était chrétien et avait modifié son art en y introduisant certains éléments qui lui plurent, bien qu'ils appartinssent au Mahométisme.

Ces observations nous portent à admettre qu'on pourrait, sous quelque rapport, considérer cette œuvre comme offrant l'aspect et la composition des portes arabes vers les XIe et XIIe siècles, et comme donnant une idée, plus ou moins nette, de celles qu'on exécutait alors dans la Syrie, l'Égypte, l'Espagne, la Sicile, etc. Mais, en supposant qu'on pût les regarder comme tels, ces vantaux nous paraissent encore très-importants à étudier sous un autre point de vue, celui de l'état de l'art islamique. En effet, lorsqu'on les examine et qu'on les compare à ceux des autres peuples, contemporains ou antérieurs, on acquiert cette notion : qu'ils possèdent déjà tout un caractère d'originalité propre aux Arabes, dans lequel ont presque entièrement disparu les traces des emprunts qu'ils firent d'abord aux arts de la civilisation chrétienne; car, leur composition s'écarte beaucoup de celle des vantaux que nous pensons avoir été exécutés

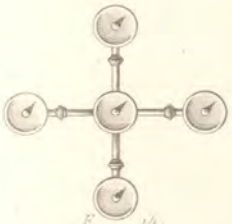
(1) Ce prince était fils du célèbre aventurier normand Robert Guiscard, qui, avec ses frères, s'empara de la Pouille.

(2) MELFIÆ CAMPAN. ROGERIVS FECIT HAS JANVAS ET CANDELABRVM. — On acquiert ainsi la preuve que la ville de Melfie (*Amalfi*) avait à cette époque des ateliers de fonte artistique.

à Constantinople, ou du moins sous son influence, et leur disposition générale ou artistique accuse un système qui les rend complétement étrangers à cette origine. Or, il nous semble qu'un tel résultat ne se peut expliquer que par l'introduction d'idées particulières qui ont dû modifier considérablement l'art dit byzantin, et que cette transformation, que nous signalons ici comme un fait nouveau, découle, sans doute, de la constitution elle-même de l'art arabe, dont cette œuvre représenterait, de plus ou moins loin, l'état particulier en Sicile, vers le commencement du XII[e] siècle. A ces observations diverses, nous croyons devoir ajouter une dernière remarque qui a, selon nous, trop de signification pour pouvoir être passée sous silence : nous voulons parler d'une certaine analogie dans les motifs d'ornements et dans la disposition des encadrements et des espèces de médaillons, analogie qui semble relier ces battants à d'autres dont nous allons parler, mais qui leur sont, quant à la date, de beaucoup postérieurs. Toutefois, peut-on en conclure que ces derniers procèdent directement du système des vantaux exclusivement arabes dont la porte du tombeau de Bohémond offrirait, peut-être, une précieuse réminiscence? C'est ce que le lecteur décidera; nous n'avons eu d'autre but que d'en poser ici l'éventuelle hypothèse. — Telles sont, en quelques mots, les considérations générales que nous voulions présenter, en forme d'introduction historique, à propos de ces battants en bronze (1) dont la composition ainsi que le caractère nous paraissent de nature à pouvoir être considérés, bien que d'origine et d'exécution chrétiennes, comme un exemple du plus ancien mode de clôture métallique adopté par les enfants de l'Islam.

L'étude chronologique et méthodique des différentes espèces de vantaux arabes, mais plus spécialement de ceux en fonte de bronze, qu'on n'avait pu, faute de documents, aborder jusqu'ici, paraît, grâce aux publications récentes ou futures de quelques monuments en ce genre, devoir, enfin, se réaliser dans un laps de temps plus ou moins court, et, déjà, nous pouvons le dire, un certain nombre de ceux-ci, reproduisant des types situés en Syrie, en Espagne et en Sicile, a été livré aux investigations des archéologues, qui peuvent y analyser d'intéressants spécimens de ferronnerie, de fonte et de marqueterie musulmanes. Quoique ces divers exemples n'offrent encore aucun rapprochement bien suivi entre eux, c'est-à-dire que des œuvres isolées ou d'époques assez éloignées les unes des autres, on peut cependant, malgré ces lacunes, prendre, dès à présent, une connaissance, sinon complète au moins générale, de ce que furent les différentes espèces de portes; car, cette suite de compositions, s'étendant du XIII[e] au XVI[e] siècle, constitue, à coup sûr, un commencement d'histoire sur le caractère, les formes et les transformations que subit ce membre de l'architecture arabe; mais, par un insigne malheur pour l'étude que nous avons entreprise, les vantaux en fonte de bronze sont précisément, parmi les monuments publiés, ceux qui prennent leur place à la fin de la série et qui appartiennent conséquemment aux derniers siècles de nos recherches. En attendant donc que des circonstances favorables viennent nous procurer quelques spécimens de dates antérieures, nous nous contenterons d'examiner ici deux œuvres dont l'exécution semble se placer à une époque où l'art, après avoir presque entièrement parcouru sa carrière, en était arrivé à ce point qui précède, de très-près, l'instant de sa décadence.

(1) Nous nous proposons de publier, un jour, des dessins très-exacts de ce monument.



F. 14.



Fig. 12.



Fig. 4.



Fig. 3.

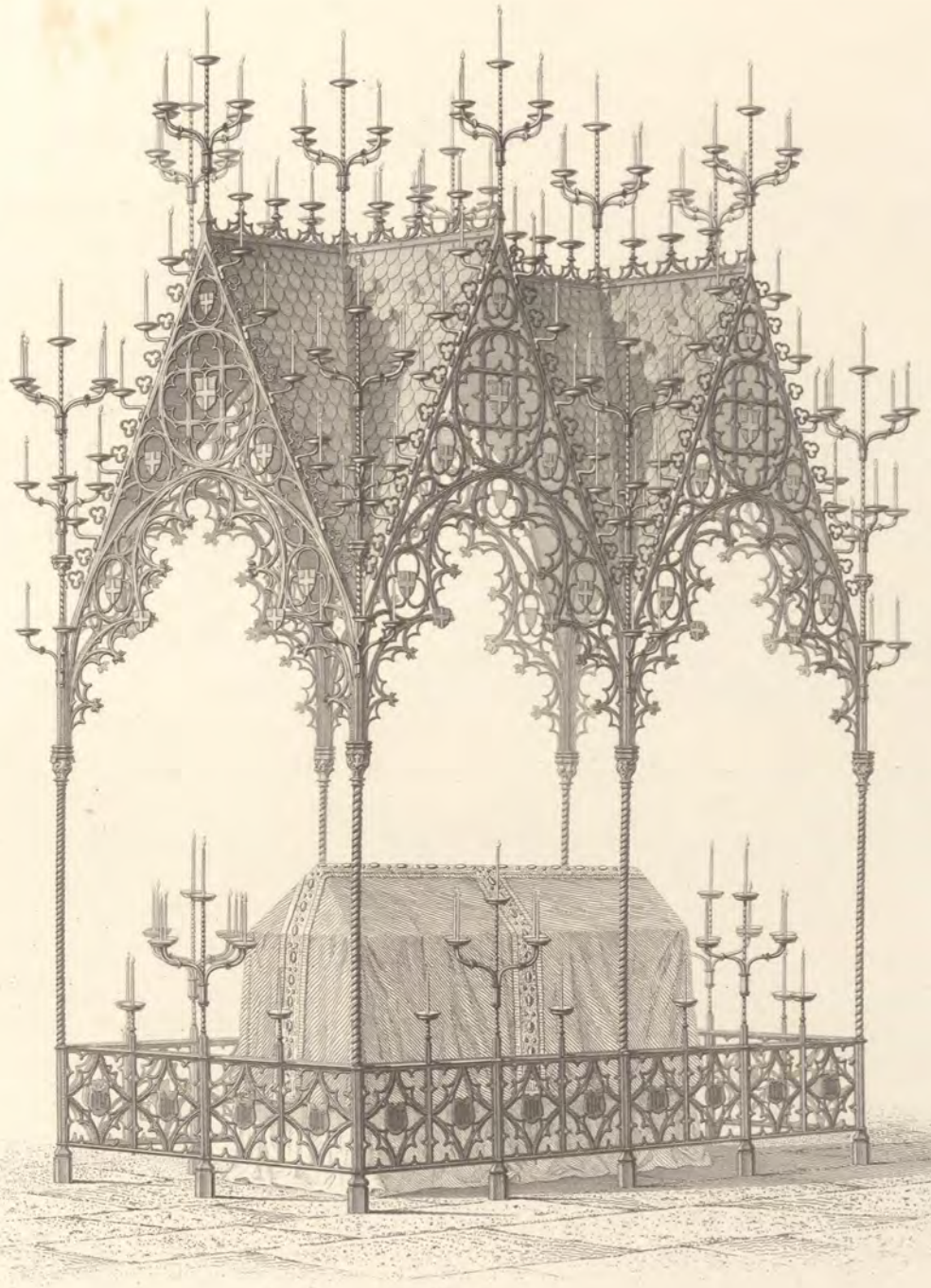


Fig. 1.

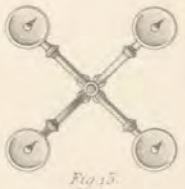


Fig. 15.



Fig. 13.

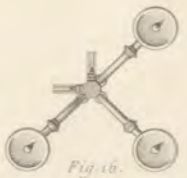


Fig. 16.



Fig. 7.

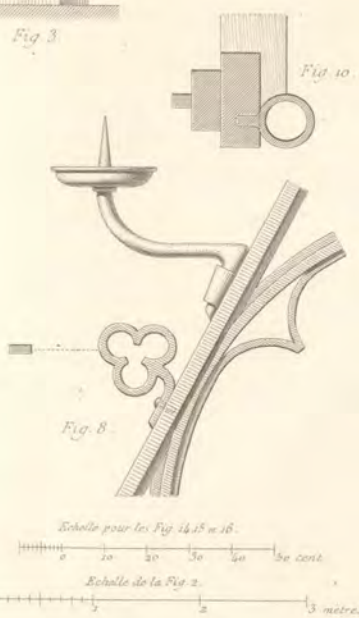


Fig. 10.

Fig. 8.

Echelle pour les Fig. 14, 15 et 16.

0 10 20 30 40 50 cent.

Echelle de la Fig. 1.

1/2 1 2 3 mètres.

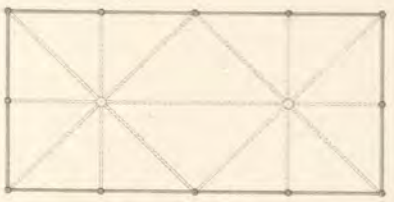


Fig. 2.

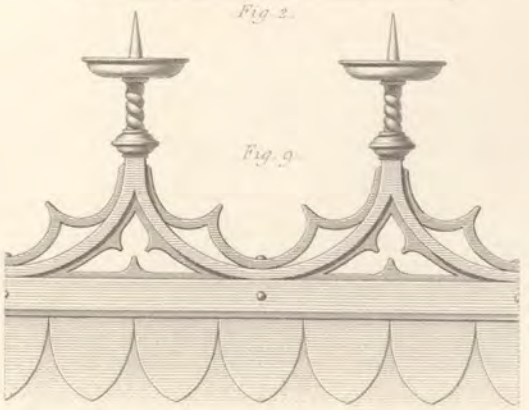


Fig. 9.



Fig. 6.

Fig. 11.

Fig. 5.

Echelle pour les Fig. 10, 11, 12 et 13.

1/2 1 2 3 4 5 cent.

Echelle pour les Fig. 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9.

10 20 30 cent.

Dessin de Félix Roguet, d'après celui de T. H. King. Gravé par Bury et J. Sulpis.

CHAPELLE ARDENTE, DE NONNBURG, PRÈS SALZBURG.

Allemagne.

— PORTES DES MOSQUÉES DE QOUS ET D'EL-KHANQEH. —

Ces monuments sont des ouvrages de l'école arabe d'Égypte, et ils peuvent, très-vraisemblablement, donner une idée de sa situation aux XVe et XVIe siècles. Or, le gouvernement de ce pays était, à cette date, passé sous la domination de la deuxième dynastie des Mamelouks, dont l'établissement eut toute une suite de conséquences qui réagirentassez profondément sur l'art et lui imprimèrent même un certain cachet.

Mais, posons, d'abord, quelques considérations générales sur le genre particulier de la fonte à jour; nous parlerons, ensuite, de la composition et de la décoration des vantaux musulmans aux XVe et XVIe siècles; puis, viendront se placer l'histoire ainsi que la description des monuments eux-mêmes.

Les écrivains arabes doivent faire mention, dans leurs ouvrages, des portes qui furent coulées en fonte de bronze pour la décoration des grandes mosquées de l'Islamisme, telles que celles de Damas, de Bagdad, du Kaire, etc.; et je ne serais pas étonné si l'examen ne venait justifier, par l'analyse de leur exécution et de leur caractère, l'opinion que nous avons précédemment émise. — Sans aucun doute, la fonte de ce peuple dut, à son origine, être passablement grossière et barbare, parce qu'alors elle commençait; et j'ajouterai même qu'il y a tout lieu de croire que ses procédés n'étaient autres que ceux des nations auxquelles ces Orientaux avaient emprunté les éléments de leur art. Mais, d'où venait cet art, et à quel peuple pouvait-on en attribuer l'origine? — Il paraît fort probable que les Arabes en avaient fait l'emprunt aux Grecs de Constantinople, qui étaient les plus habiles ouvriers de ce temps, ou aux artistes établis dans certaines régions des provinces dépendantes de la grande métropole; et ce qui porterait à admettre cette supposition, c'est que les seuls vantaux connus jusqu'ici, bien que d'une date comparativement fort récente, ainsi qu'on va le voir, présentent encore, malgré le laps de temps qui s'est écoulé depuis l'époque approximative de celles qu'on leur compare et pendant lequel on doit penser que cet art subit quelque transformation, présentent encore, disons-nous, une grande analogie avec les portes de Bethléem, de Saint-Marc, etc., qui furent incontestablement exécutées à Constantinople ou sous son influence; cette remarque tendrait donc à prouver qu'à part les modifications de l'ornement, la pratique de la fonte des portes resta stationnaire chez les Arabes.

Maintenant, essayons, s'il se peut, de nous rendre compte de l'exécution de ces vantaux. — Pour arriver à produire des monuments tels que ceux de Qous et d'El-Khanqeh, on doit reconnaître que le talent de l'artiste se réduit à bien peu de chose, surtout lorsqu'on les compare aux portes que nous ont léguées l'Antiquité, le Moyen Age et surtout la Renaissance (1); mais, il faut probablement attribuer ce résultat aux dures prescriptions du Koran, qui défendaient aux Arabes toute reproduction animale, prescriptions qui les empêchèrent de devenir, par l'étude de la nature, de véritables artistes, et qui les contraignirent à se renfermer,

(1) Sans aucun doute, il a y loin, bien loin de ces vantaux arabes, de destination religieuse, à ceux qu'on exécutait alors, dans le nord de l'Europe, pour la décoration des édifices sacrés; et lorsqu'on les rapproche, par la pensée, des œuvres d'André de Pise, de Ghiberti et de tant d'autres artistes qui illustrèrent leurs noms par des travaux si remarquables, on comprend aisément combien la civilisation chrétienne est supérieure à l'Islamisme et combien elle renferme, dans son essence, d'éléments capables de susciter les plus belles conceptions et de développer l'intelligence des plus grands génies.

comme travaux d'art et d'embellissement, dans un système particulier d'ornementation, où ils arrivèrent, cependant, à produire parfois des effets remarquables. Restreints donc à leur peu d'importance décorative, ces vantaux n'exigeaient guère, pour leur coulée, de bien grandes préparations; car, de même que pour ceux de Bethléem, qui sont aussi en fonte à jour, il ne s'agissait que d'établir un moule fort simple et sans complications dans les pleins et les vides; puisqu'à l'exception des dessins, qui devaient s'obtenir par des réserves dans la matière, leur surface ne comportait aucun travail de sculpture en haut-relief. La fonte en était donc plate et sans saillie; mais, on doit ajouter que, plus riches, sous un certain point de vue, que les vantaux de la basilique de la Nativité, ils en différaient par un mode particulier de décoration: on les avait ornés de travaux de gravure ou d'intaille, qui complétaient l'œuvre indiquée seulement par les réserves de la coulée. — Telles paraissent avoir été les combinaisons de l'artiste dans la préparation du moule des vantaux en fonte à jour, ou dans la disposition de celui des feuilles de fonte qu'on appliquait sur le bois. Néanmoins, on ne doit pas perdre de vue que cette opération était encore précédée d'un autre travail préliminaire, je veux parler de la composition artistique de la porte, c'est-à-dire du dessin qui comprenait à la fois sa disposition architectonique et la nature ou le choix des ornements; car, pour ménager les creux, il fallait un modèle, un carton, qui pût servir de guide à l'établissement d'un bon moule, opération indispensable afin d'obtenir, lors de la coulée, le meilleur résultat possible.

A ces deux questions capitales, l'établissement du moule et l'opération de la coulée, s'en rattache encore une troisième, qui ne nous semble pas moins importante : celle de l'élément décoratif. — Déjà, nous avons rappelé que les reproductions animales ayant été interdites aux Arabes, ceux-ci durent, pour y suppléer, avoir recours à un autre système d'ornementation qu'ils trouvèrent dans la combinaison des végétaux et des formes géométriques, système qu'on nomme à tort l'*arabesque*. Or, cet élément subit, comme tous ceux de l'art, une série de phases ou de transformations qui en caractérisent si nettement les époques diverses qu'en Orient, de même que dans le nord de l'Europe, l'étude ou l'examen d'un détail décoratif peut servir de base à l'appréciation chronologique de toute œuvre d'art. — Partant de ce système, le caractère particulier des vantaux de Qous et d'El-Khanqeh nous porte à croire que leur exécution ne saurait remonter au delà des XVe et XVIe siècles; et cette opinion résulte de l'examen comparatif du style des éléments qui composent leur décoration. En effet, il est évident, pour qui les analyse, que l'art arabe n'y offre plus ces formes sévères et gracieuses, telles qu'on les voit dans certains monuments exécutés en Égypte, en Syrie, en Espagne, etc., pendant le cours des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, et il paraît incontestable qu'après avoir subi maintes altérations étrangères, il en était arrivé à ne plus savoir produire que des œuvres où se manifestent déjà les traces d'une dégénérescence, rendue plus sensible encore par sa comparaison avec les travaux antérieurs. Ainsi, quoique les ornements des vantaux de Qous et d'El-Khanqeh présentent encore, dans leur ensemble, certaines combinaisons plus ou moins heureuses, on ne saurait méconnaître qu'ils n'aient perdu, sous le rapport du caractère, la valeur de ceux, par exemple, du mimbar de cette même mosquée de Qous et d'autres monuments, où le style des enroulements lutte de grâce avec ce que l'art arabe a produit de plus parfait. Les éléments y ont perdu leur naturel; les dispositions sont

agencées avec moins de goût et de bonheur; une certaine maladresse semble avoir mis le tout en œuvre; et, enfin, par une de ces conséquences, qui résultent de la situation et de la pratique de l'art, leur ensemble n'offre plus l'importance qui rehaussait les ouvrages créés aux plus beaux temps de l'Islamisme. De telles transformations avaient, comme on le pense bien, leurs causes; et, ces causes, il faut les attribuer aux événements politiques dont l'accomplissement eut, on ne peut se le dissimuler, une grande influence sur la marche de l'art en ce pays.

Puisque nous en sommes à traiter de la partie qui est relative à la décoration des vantaux, nous aborderons incidemment une question qui semble s'y rattacher d'une manière plus ou moins directe. Il s'agit de l'introduction d'un élément qui, en augmentant leur éclat, faisait parfois, autant qu'on peut le supposer, partie intégrante de l'œuvre, et semblait, pour ainsi dire, destinée à compléter, dans la pensée de l'artiste, l'ensemble de son programme décoratif. Cet élément consistait dans l'application d'une espèce d'incrustation métallique, en or ou en argent, dont le but n'était autre que de suppléer à l'absence de tout ornement plastique, et d'enlever, par la variété des tons et le jeu des dessins, l'espèce de monotonie résultant de cette fonte presque plate. Il nous serait sans doute fort difficile de signaler, en ce moment, quelques exemples de vantaux ainsi décorés; mais, la présence de certains dessins en creux (1), qu'on remarque sur ceux de Qous et d'El-Khanqeh, deviendrait, selon nous, comme une sorte d'indice tendant à faire croire que ce genre de décoration a fort bien pu être usité par les Arabes; car, on ne sait comment expliquer la destination de ces travaux complémentaires, à moins qu'ils n'aient été faits pour rester vides, ce qui nous semblerait étrange de la part d'un peuple qui aimait autant le faste et le luxe. Mais, il faut l'avouer, ce n'est qu'une induction de notre part. Rien, au reste, ne saurait étonner dans l'application d'un tel système d'incrustation, puisqu'il fut employé à une époque bien antérieure à la constitution de l'art arabe, ainsi que le prouvent, d'ailleurs, les vantaux détruits de la basilique de Saint-Paul, hors les murs de Rome, dont l'exécution avait eu lieu, à Constantinople pendant le cours du IXe siècle (2).

Après avoir successivement essayé de nous rendre compte de la nature, de l'ornementation et du travail de ces vantaux en fonte de bronze, il est un dernier sujet qui se présente encore à notre esprit comme venant compléter la série des recherches ou des questions qui se rapportent à l'étude que nous avons abordée : je veux parler du chapitre qui concerne l'artiste. — Quelques documents, joints à des observations nous porteraient à admettre qu'en Orient, mais surtout chez les Arabes, il exista, de même que chez presque tous les peuples de l'antiquité ou du moyen âge, des centres particuliers d'action où des artistes, agissant sous l'influence d'une pensée commune et plus féconde, donnèrent naissance à des œuvres

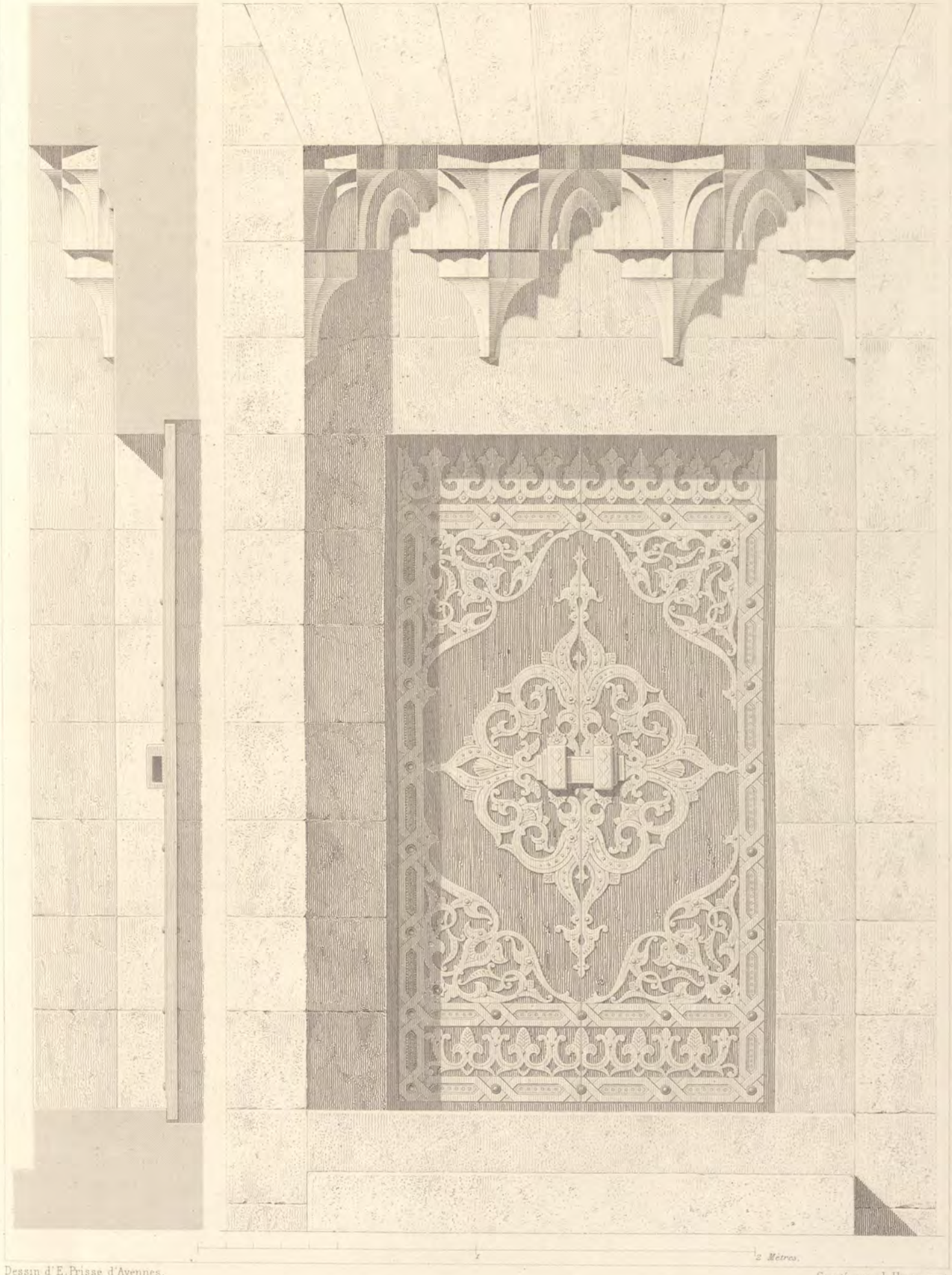
(1) En voyant ces espèces de dessins en creux, on se demande comment ils ont pu être exécutés. Doit-on supposer qu'on les ménagea lors de la coulée, ou, ce qui paraît beaucoup plus vraisemblable, qu'on les gravait après cette opération? Nous inclinerions assez vers ce dernier point, qui nous offrirait l'occasion de signaler une nouvelle particularité de l'art : celle de l'emploi de la *gravure monumentale* par les Arabes.

(2) Nous ne nous étendrons pas davantage sur un sujet qui sera traité plus longuement au chapitre des VANTAUX EN FONTE DE BRONZE, ORNÉS D'INCRUSTATIONS MÉTALLIQUES.

d'un mérite évidemment supérieur à celles qu'on exécutait dans les autres régions du pays; et l'histoire mentionne, sur ce point, quelques villes d'où sortirent à telles époques, pour se répandre dans le monde, certains ouvrages dont le caractère et la valeur confirmeraient presque l'hypothèse des écoles régionnaires. Ainsi, et pour ne point sortir du sujet de cette notice, l'on ne saurait contester que Damas, le Kaire, Jérusalem, Cordoue, etc., n'aient été, aux grands siècles de l'Islamisme, des points où les Orientaux créèrent leurs plus remarquables monuments. Nous n'entrerons ici dans de plus longs détails sur ce sujet; l'occasion se présentera tout naturellement, en plusieurs endroits de ce livre, de désigner les noms de ces localités, de même que ceux des artistes qui les illustrèrent. Il nous suffit, pour l'instant, de signaler les villes du Kaire et de Qous, comme ayant été, en Égypte, deux de ces foyers d'où sortit toute une multitude de productions dont le style jouit d'une réputation assez justement méritée. L'importance politique qu'acquirent successivement ces cités musulmanes explique d'ailleurs la cause d'un fait qui se continua pendant de longs siècles.

Parmi les œuvres créées aux différentes phases de l'art arabe, nous avons dit qu'il faut placer d'abord les monuments du culte dont la religieuse piété des Khalifes et des Émirs se fit presque toujours un devoir d'ordonner l'exécution; et que, dans ce nombre, la première place appartient, de droit, aux mosquées. Mais, nous avons ajouté que celles-ci se composaient de deux parties essentiellement distinctes et souvent inséparables : la bâtisse propre et sa décoration. Or, c'est plus particulièrement à cette dernière division que se rattachent les vantaux servant de clôtures extérieures ou intérieures. — Entrons donc dans quelques détails au sujet de ceux que nous avons publiés; ce sont de rares et précieux spécimens, l'un de grande et l'autre de petite porte, également composés de deux battants.

Vantaux de la grande mosquée d'El-Khanqeh, près du Kaire. — Comme la plupart des plus importantes mosquées musulmanes, celle-ci renfermait un groupe de constructions assez diverses, c'est-à-dire, la *mosquée* proprement dite, une *école*, un *caravansérail* et un *abreuvoir*. — Deux portes principales, toutes les deux ornées de travaux en fonte de bronze, lui servaient à la fois d'entrée et de sortie; mais, celle de l'Occident, bien que donnant accès à la mosquée, conduisait plus particulièrement à l'école et au caravansérail, actuellement en ruines. Dans ces derniers temps, lors de la construction d'une mosquée au village militaire de Djihâd-Abâd, le gouverneur fit enlever les vantaux de cette dernière porte pour en orner son édifice; toutefois, plusieurs circonstances empêchèrent de les employer et ils restèrent abandonnés dans une cour du mohendes, chargé de diriger les travaux, où ils se trouvent, peut-être, encore. Ce sont précisément ceux que nous avons fait reproduire. — La juxta-position de ces battants présente, sous le rapport du dessin, une composition dont le motif devint, dans les derniers siècles du Moyen Age, un sujet assez généralement usité dans l'ornementation arabe, mais qui semble avoir été particulièrement propre, à la décoration des portes. Cette composition est formée de plusieurs parties principales qu'on introduisait également ou dans certains tissus, tels que tapis, etc., ou dans une œuvre quelconque de sculpture ou de fonte. Elle se compose d'une espèce d'encadrement rectangulaire dont les angles intérieurs sont garnis d'ornements destinés à entourer un médaillon central. — Telles



Dessin d'E. Prisse d'Avennes.

Gravé par J. Huguenet.

MOSQUÉE DE KOUS.— PORTE EXTÉRIEURE DU MAKSOURAH.

Egypte.

étaient, en effet, les feuilles de fonte qui constituaient la décoration de ces vantaux. Des clous et des boulons, en fer plus ou moins travaillé, fixaient ensuite toutes ces pièces sur la paroi extérieure des battants. Mais, là, ne se bornait point la richesse de cette porte : un fond de peinture, de couleur verte, enrichi de filets rouges, avait encore été, très-vraisemblablement, appliqué au bois pour faire ressortir l'aspect métallique du bronze, auquel se combinaient deux inscriptions, actuellement perdues, mais dont on devine assez aisément la place; celles-ci se voyaient dans les espèces de cartouches ou de cadres horizontaux qu'on avait disposés aux parties inférieure et supérieure de l'ensemble.

Cette description établie, voyons ce qu'une telle œuvre pourrait renfermer de notions à recueillir relativement à l'art. — Considérés d'abord au point de vue de la fonte, on doit reconnaître que, quoique d'une nature beaucoup plus délicate et plus ornée que les portes du Christianisme au commencement du Moyen Age, ces vantaux accusent, comme principe et comme procédés, une exécution très–simple et fort analogue à celles-ci, et ce fait ressort avec plus d'évidence lorsqu'on les compare aux battants de Bethléem qui en donnent une idée assez juste. Aussi, pouvons-nous en conclure que la préparation du moule et l'opération de leur coulée n'exigeaient guère de bien grandes complications; car, il suffisait, pour obtenir de telles œuvres, de produire des plaques ou des feuilles presque entièrement planes et sans assemblage ni moulures. Or, cette constitution élémentaire, qu'elle conserva longtemps, dénote, par les motifs que nous avons déduits, l'espèce d'état stationnaire dans lequel demeura la fonte chez les Arabes, mais surtout son analogie avec l'art néo-grec d'une certaine époque ; état ou caractère qu'on retrouve dans d'autres productions, également sorties des ateliers islamiques, telles que vases, ustensiles, monnaies, etc., dont les reliefs sont à peu près dépourvus de modelé et presque exclusivement exécutés, comme les portes de Bethléem et de Qous, à l'aide de profils plus ou moins angulaires (1). — Si, de l'examen de la fonte, nous passons à l'analyse du caractère des ornements, on remarque qu'il indique une date assez avancée de l'art et celui d'une époque où le style de la décoration avait, par suite d'événements politiques, perdu cette grâce et cette justesse qui étonnent par les combinaisons de leurs enroulements. En effet, l'ornementation des vantaux d'El-Khanqeh accuse, à première vue, de graves imperfections de dessin que trahit encore certains emmanchements qui ne se comprennent plus, et tout prouve qu'à ces formes si capricieusement enlacées des beaux jours de la décoration mahométane, a succédé un style étrange et bâtard qui produit un jeu de lignes d'un effet beaucoup moins gracieux; enfin, l'on y découvre le travail pénible d'un artiste dont le goût, perverti par les idées de son siècle, a donné naissance à une œuvre où se retrouvent assez naturellement tous les défauts de l'état de l'art à son époque.

(1) Vers la même période du Moyen Age, les artistes de l'Europe chrétienne exécutaient, par un rapprochement assez curieux, toute une série d'œuvres en *fer découpé*, telles que pentures, plaques de heurtoirs de portes, entrées de serrures, etc., dont le travail offrait, sous quelque rapport, une certaine analogie avec ces vantaux ou ces feuilles de fonte; nous citerons, entre autres, quelques plaques de heurtoirs qui produisaient, comme applications en métal à jour sur le bois, un effet à peu près identique.

Cette courte appréciation doit donc faire comprendre que d'autres raisons, d'autres motifs ont dû nous déterminer dans la publication de ces vantaux. Il nous a paru que leur étude serait de nature à éclaircir quelques points de la technique des Arabes, particulièrement en ce qui concerne les battants de portes en fonte de bronze; qu'elle pourrait nous renseigner, peut-être, sur les procédés de cette industrie artistique; qu'elle nous fournirait de précieuses indications sur le caractère propre à l'ornementation de l'école arabe d'Égypte; enfin, qu'elle nous offrirait l'occasion de signaler une de ces rares particularités qui touchent à la fois à la religion et à l'art de ce peuple. La singularité sur laquelle il s'agit d'appeler l'attention réside dans la présence de figures (1) qu'on voit réparties sur plusieurs endroits de cette composition et qui étaient interdites. Nous appuyons d'autant plus sur cette particularité, dont il est aussi question dans notre notice sur le *Moristan de Grenade*, qu'elle se trouve précisément sur l'une des parties d'un monument du culte où l'on peut supposer que la loi religieuse devait être appliquée dans toute la rigidité de la règle et de la pratique. Mais, peut-on admettre que cette présence soit le fait d'un affaiblissement, d'un relâchement dans les croyances; ou faut-il plutôt la considérer comme une dérogation calculée, comme un trait de hardiesse ou de bravade de la part de l'artiste qui, en combinant son œuvre, aura voulu s'affranchir des termes de la loi? C'est ce que nous n'osons décider. — Quoi qu'il en soit, ces figures représentent des quadrupèdes, des oiseaux et des poissons, parmi lesquels on reconnaît le perroquet, le dauphin ou la baleine, le chien et particulièrement le tapir de l'Inde, animal qui nous porterait à attribuer cette composition à quelque artiste arabe agissant sous l'influence d'idées ou de tissus persans ou indiens, ou à un ouvrier persan ou indien lui-même. Les angles ainsi que le médaillon paraissent avoir été fondus d'après un modèle qui renfermait ces représentations animales (2); mais, l'examen y découvre la participation de plusieurs collaborateurs : ainsi, tandis que l'un des coins et l'une des parties du médaillon (ceux publiés), désignent le travail du compositeur, la nature des autres parties indique que leur exécution a été faite par des praticiens plus religieux et plus fanatiques; car, on voit qu'ils y ont fait disparaître, sous la lime et le burin, toutes les formes animales que le premier avait introduites. A la vérité, cet enlèvement ne s'aperçoit guère dans les angles, à cause de l'éloignement des pièces; mais, il devient sensible et même choquant dans le médaillon parce que, là, tous les éléments sont rapprochés.

Les vantaux de la porte orientale de cette mosquée ont, très-probablement, été conçus par le même artiste, et doivent avoir été coulés dans le même moule; ils offrent la même composition et ne diffèrent des précédents que par le dessin du couronnement et par les

(1) Nous n'omettrons pas de rapporter qu'on voit aussi des figures analogues, de l'ordre des quadrupèdes et des oiseaux, dans les médaillons qui décorent l'un des vantaux de la chapelle sépulcrale de Bohémond, à Canosa. Il paraît au reste, d'après la conservation de quelques fragments de tissus, que c'était alors une habitude d'introduire des représentations animales dans les compositions décoratives.

(2) Peut-être, doit-on encore faire une différence entre la figure de l'homme et celle des animaux; — et, cela, parce qu'on remarque assez souvent l'introduction de cette dernière espèce sur d'anciens tissus dont on croit pouvoir attribuer l'exécution aux Arabes ou aux Orientaux.

inscriptions qu'on y avait placées. — On vient de voir ce qu'étaient les vantaux qu'on appliquait à la clôture d'une grande porte d'édifice arabe, nous allons examiner brièvement en quoi consistaient ceux qu'on destinait aux petites.

Vantaux du Maksourah de la mosquée de Qous (1). — A proprement parler, cette disposition était presque la même, et leur nature ne variait guère que dans la dimension, le caractère de l'art ou le dessin particulier de l'ornementation. Ainsi, l'on retrouve, sur les vantaux de la mosquée de Qous, tous les éléments d'une donnée générale qui paraît le résultat d'une habitude dont on ne s'est point écartée; car, les mêmes parties constitutives y occupent littéralement les mêmes places qu'aux précédents; et, n'était, d'une part, les inscriptions et, de l'autre, la présence d'une serrure (2), cette analogie serait des plus frappantes. Toutefois, il est un détail, minime en lui-même mais qui peut avoir son importance, sur lequel nous croyons utile d'appeler l'attention du lecteur. J'entends parler de l'aspect général de ces vantaux, qui nous semble encore la conséquence d'une espèce de parti pris. En effet, à l'exception de la différence de couleur de leur fond, qui, à ceux de la mosquée d'El-Khanqeh sont verts, tandis qu'ici le bois, s'il n'a perdu sa coloration primitive, paraît à nu avec son ton naturel, tout, comme système général d'harmonie, est absolument semblable aux autres battants, puisque les pièces de fonte sont aussi fixées à l'aide de clous en fer, de différentes formes et grandeurs, qui se détachent, par le contraste de leur couleur, sur la nuance particulière du bronze. Enfin, peut-être, nous saura-t-on gré de faire remarquer, en terminant, qu'à l'époque où ces portes furent faites (vers le XVe siècle), on composait, en Europe, des vantaux ornés de pentures en fer découpé qui, à part le caractère de leur ornementation, offraient une certaine analogie de principe avec ceux-ci, c'est-à-dire l'application du métal (fer découpé ou feuilles de fonte à jour) sur des ais en bois; mais, y a-t-il réellement lieu à tirer quelque conclusion de ce rapprochement ou de cette quasi-similitude? C'est une appréciation que nous abandonnons à de plus érudits.

(1) On trouvera des détails historiques sur cette localité dans la notice que nous consacrons au *Mimbar* de cette mosquée.

(2) Par une heureuse réminiscence, cette serrure nous offre la copie de celles qui étaient en usage dans l'ancienne Égypte, et elle donne à ces vantaux un intérêt qu'augmente encore le style des ornements, exécutés par les artistes de Qous dont la renommée était établie pour les travaux de sculpture, de ciselure, etc.

COURONNES DE LUMIÈRE PÉDICULÉES (1)

DANS LES ÉGLISES

DE LIERRE, TOURNAI, YPRES, ETC.

Jusqu'ici, nous n'avons vu, pendant la dernière partie du moyen âge, que l'emploi de grands cierges ou de grands supports destinés à les fixer, et ces monuments avaient pour but de consacrer le souvenir d'actes relatifs à l'histoire du christianisme, symbolisés même, pour quelques-uns, dans le nombre plus ou moins considérable des cierges employés.

Maintenant, il convient de dire que l'Église, qui fit un si grand et si magnifique usage du luminaire, ne le restreignit pas à cette seule fin ; elle s'en servit encore pour d'autres destinations et sous plusieurs autres formes que nous devons faire connaître.

Mais, en abordant ce nouveau chapitre, il faut avouer que nous quittons l'étude des pièces de grande proportion pour passer à celle d'objets d'un ordre inférieur. L'Église, qui rendait à la fois des hommages à Dieu et aux saints, avait compris, au point de vue de la pompe ou à celui du simple culte, tout ce qu'on pourrait tirer de l'élément lumineux, réduit à des proportions modestes, et combien il serait facile, par des combinaisons, d'arriver, en des jours de fêtes, à obtenir des effets saisissants dont il ne nous est plus donné d'apprécier la splendeur. Cette nouvelle attribution départie à la lumière, le clergé n'hésita point à l'appliquer, comme signe d'honneur, à diverses pratiques ou destinations qui avaient, chacune, leur nature. Ainsi, l'on en fit et un hommage particulier et une manifestation splendide, d'où il résulta que le luminaire devint, suivant les circonstances, tantôt honorifique et tantôt solennel : — honorifique, lorsqu'on s'en servait isolément ou en petite quantité à la glorification de Dieu ou au culte particulier des saints ; — solennel, quand il s'employait, à profusion et sous toutes les formes, à la

(1) L'histoire du luminaire ecclésiastique est encore une de ces études qui, en raison même du nombre des monuments qu'elle comporte, exige un développement assez étendu ; aussi, doit-elle, pour être fructueuse et complète, embrasser l'analyse d'un grand nombre d'œuvres, considérées à la fois et sous le rapport de leur destination et sous celui de leurs formes multiples. Or, cette notion nous porte à conclure qu'on ne saurait, dans une semblable entreprise, se contenter de la publication de quelques monuments, mais qu'il faut au contraire, et comme en tout d'ailleurs, réunir de nombreux types dont l'ensemble permettrait d'en saisir, d'une part, l'origine, la destination ou les usages divers, et de déterminer, de l'autre, l'infinie variété de dispositions que surent donner les artistes à chacune des différentes espèces ou familles.—Peu de chose, quant à l'art, a été entrepris sur la question du luminaire ecclésiastique ; et, bien qu'on ait, çà et là, publié quelques planches ou mémoires, rien, comme corps complet d'étude et au point de vue de la coordination, n'a été présenté jusqu'ici. Cette lacune laisse donc un grand vide dans les travaux historiques. De nombreux voyages, consacrés à la recherche des éléments qui constituaient naguère la décoration ainsi que le mobilier des églises, nous ont assez souvent fourni la découverte de monuments en ce genre, et le nombre de nos conquêtes forme déjà un ensemble tel, qu'il nous a semblé utile d'en commencer, dès aujourd'hui, la publication. A l'aide de ces documents, nous essayerons ce que d'autres n'ont pu faire ; mais, nous devons cette pre-

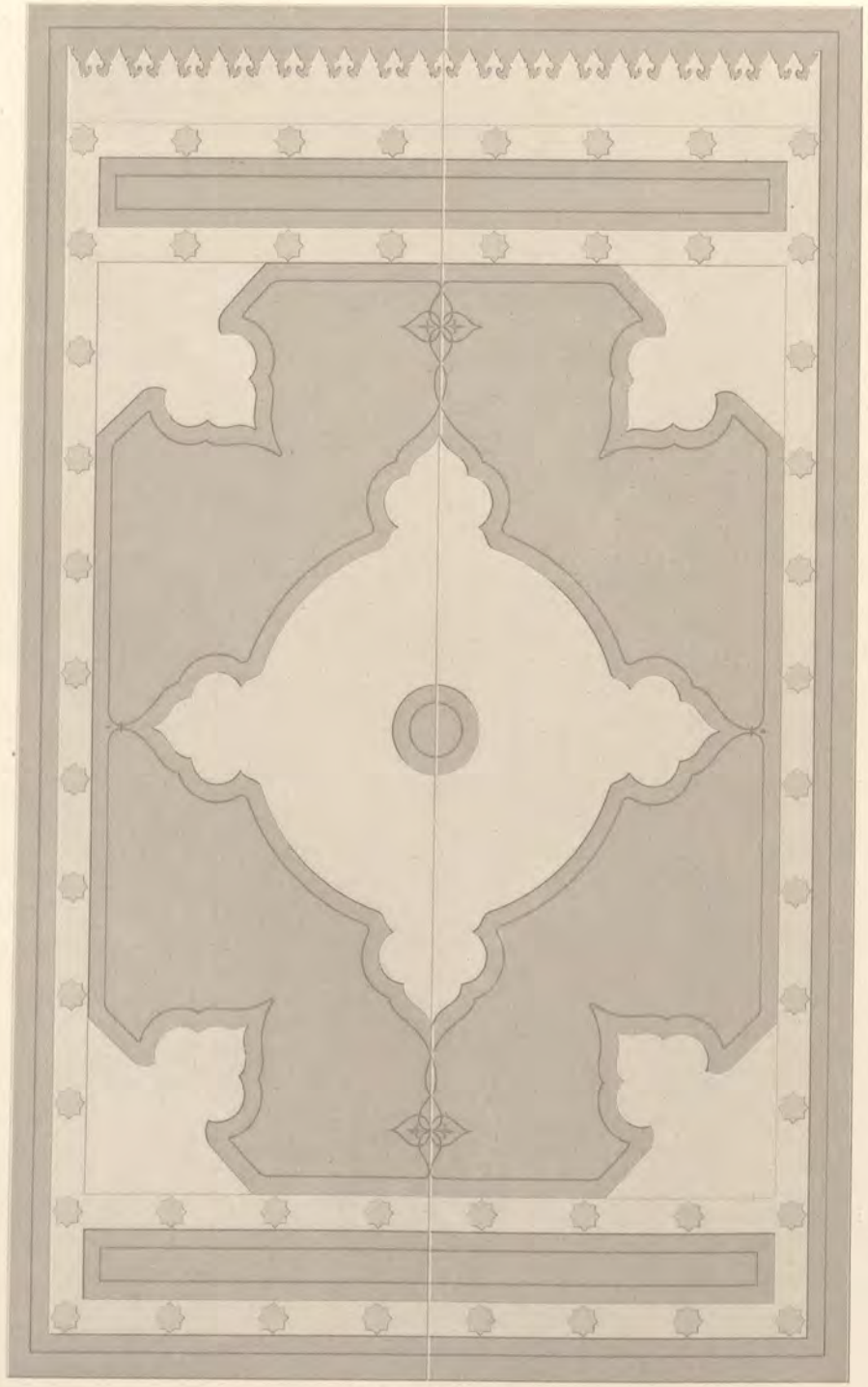
pompe des grandes cérémonies chrétiennes. Telle fut la destination du petit luminaire. Dans le premier cas, il traduisait une marque de respect envers la majesté divine ou quelque saint patron; dans le deuxième, c'était comme un signe d'allégresse manifestée dans le temple, où prêtres et fidèles s'assemblaient pour prier; mais, en ces jours de fêtes, il empruntait à la fois les deux significations, c'est-à-dire qu'il était en même temps honorifique et solennel.

Établi sur de telles bases, l'emploi de ce petit luminaire dut, fort vraisemblablement, susciter la pensée d'appeler l'art à sa disposition dans la basilique, et l'on peut admettre que, dès lors aussi, l'Église se préoccupa de cette question. Tout porte à croire, en effet, que, du moment où cette décision eut été prise, les artistes, prêtres ou laïques, rivalisèrent et firent des efforts de génie pour créer des compositions et des formes qui s'adaptassent le mieux à chacune de ses destinations; et, de là, naquit, il nous semble, cette variété d'œuvres spécialement destinées à sa distribution dans le temple, et dont le moindre monument réunit presque toujours les qualités précieuses de composition, de goût, de convenance et de décoration. Et dire que tout cela ressortait d'une pensée bien simple, mais que l'Église et l'art avaient fécondée : l'usage de la lumière consacrée à la glorification de Dieu et des saints, soit aux grandes solennités chrétiennes ou pendant les jours ordinaires de la vie!...

Il résulte de ces considérations qu'indépendamment du candélabre pour le cierge pascal et de ceux à trois, cinq et sept branches, qui portaient, en mémoire peut-être de grands faits catholiques, des cierges de grande proportion, l'Église créa aussi, pour d'autres desseins, toute une série de petits ustensiles où l'élément lumineux fut employé dans des conditions beaucoup plus restreintes, et dont la nature ainsi que les formes répondaient à des besoins et à des usages divers.

Ces faits posés et ces considérations déduites, il conviendrait de faire connaître les différentes espèces de monuments auxquels cette sorte de luminaire donna surtout naissance. Déjà, l'on pressent qu'elles furent très-variées, et l'on prévoit même que chacune d'elles avait sa destination particulière; ce dont on acquerra la preuve. Mais, sans entrer dans des détails qui trouveront leur place ailleurs, il nous paraît plus utile de dire ici quelques mots, non des formes qui seront traitées plus tard, mais bien des divers genres d'application. Trois modes distincts semblent avoir été plus spécialement adaptés à son fonctionnement : le système fixe, — le système mobile ou de suspension, et, enfin — le système d'applique aux parois. Nous rangeons, dans la première catégorie, les couronnes pédiculées et certains

fession de foi : que nous n'entendons traiter que de la partie purement relative à l'art, laissant aux liturgistes, qui connaissent les sources, tout ce qui concerne la recherche des textes. Quelque bornée que soit cette étude, nous avons néanmoins toutes raisons pour croire qu'elle offrira un assez grand attrait; car, indépendamment de l'intérêt qui s'attache aux matières inédites, elle appellera encore l'attention sur une famille de monuments à peu près inconnus, et leur connaissance deviendra comme autant de révélations projetant tout à coup la lumière sur une série de questions aussi neuves qu'imprévues. — Puissent nos efforts réaliser ce que nous avons entrepris, et puisse surtout notre bonne volonté obtenir du lecteur cette indulgence dont nous avons tant besoin; car, l'un des premiers, si ce n'est même le premier, nous abordons une terre dont quelques explorateurs ont à peine examiné certains points, et, animé de cet esprit d'entreprise, que couronne parfois le succès, nous allons pénétrer plus avant afin de conquérir, s'il se peut, des notions propres à l'élucidation de maint problème d'histoire et d'archéologie; documents qui ouvriront aux antiquaires toute une nouvelle série d'études dans une classe de monuments dont le nombre ainsi que la variété paraissent avoir été fort considérables pendant le moyen âge. — Limitant ici notre travail à l'examen d'une seule famille, on ne doit considérer la présente notice que comme l'un des chapitres d'une monographie que nous nous proposons d'établir dans cet ouvrage.



Echelle pour l'Elévation.

0 1 2 3 Mètres.

Fig. 1.

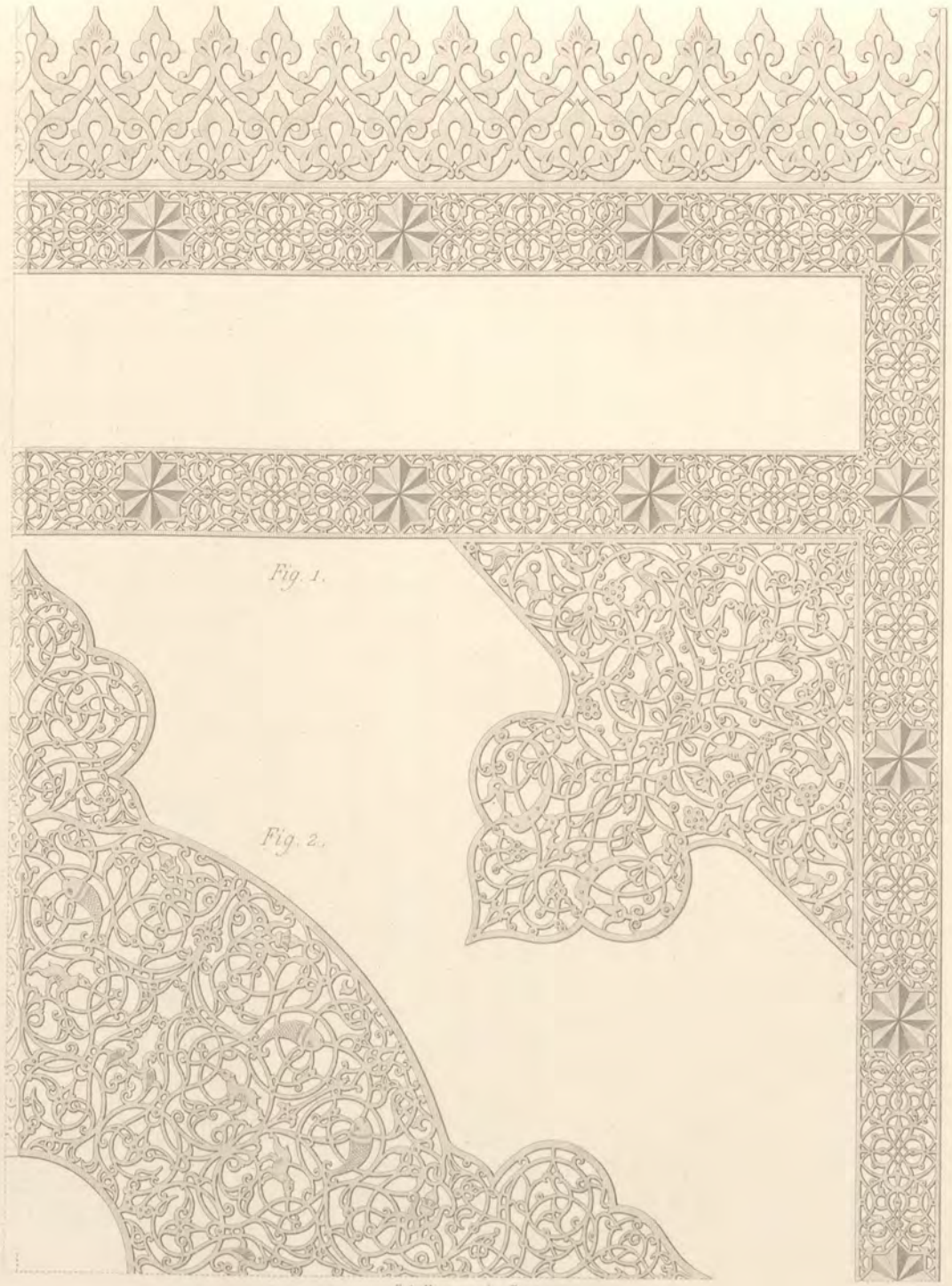


Fig. 2.

Echelle pour les Fig. 1 et 2.

0 1 Mètre.

Dessin d'E. Prisse d'Avennes.

Gravé par J. Huguenet.

MOSQUÉE D'EL KHÂNQEH.—VANTAIL DE LA PORTE OCCIDENTALE.

Egypte.

BIBLIOTECA DEL C.C. A.M.

appareils d'illumination ; l'intermédiaire comprend les couronnes suspendues et les lustres ; et, à la dernière, se relie toute la classe des potences.

Un seul de ces systèmes, le premier, s'applique plus catégoriquement à l'étude que nous avons entreprise, et c'est, en effet, celui sur lequel nous appelons l'attention du lecteur. Avant d'examiner la famille des monuments qui s'y rattachent, nous allons, pour élucider la matière, réunir quelques notions relatives à l'origine et à la destination de la lumière, considérée comme symbole dans les pratiques de la religion chrétienne.

Personne n'ignore combien furent nombreux les usages auxquels l'Église affecta ce brillant fluide, et tout le monde connaît le sens qu'elle y attacha lorsqu'elle l'introduisit dans les cérémonies du culte. Selon ses vues, c'était moins un éclairage proprement dit qu'une illumination honorifique et pompeuse ; en d'autres termes, elle l'adopta, non pour suppléer à l'absence du jour, mais comme un éclatant et pieux hommage rendu par les hommes à la gloire de la majesté divine, et qu'elle traduisait, suivant les circonstances, à l'aide d'une plus ou moins grande quantité de lumières.

« Que ces lumières nombreuses, et souvent entretenues le jour aussi bien que la nuit, fussent, dit un de nos plus doctes antiquaires (1), une figure de la foi chrétienne qui doit éclairer dans les œuvres ou un témoignage de joie.... il ne m'importe en ce moment ; je ne m'occupe que du fait, et l'on verra qu'il s'est continué sans interruption. Du reste, je ne prétends pas établir que ce fut une invention chrétienne. L'Église a consacré, par l'usage qu'elle en a fait, nombre d'actions et de coutumes qui devaient leur naissance à la nature humaine tout simplement ; et quand certains esprits chagrins lui ont reproché, parfois, d'avoir fait des emprunts au paganisme, autant valait l'accuser d'avoir pillé l'humanité. Ainsi, je pourrais prendre, dans l'antiquité classique, maint exemple de feux, de flambeaux et d'illuminations, même durant le jour, en signe de réjouissance ou d'honneur rendu à quelque personnage. Quant à l'époque chrétienne, on amoncellerait aisément les citations si l'on voulait montrer l'emploi fait des lumières (cierges ou lampes) dans les cérémonies ecclésiastiques ; mais, il ne faut abuser de la facilité d'une proposition si aisée à soutenir. »

Les documents abondent, en effet, qui prouvent que, dès une époque fort ancienne, le luminaire joua un grand rôle dans les pratiques du culte catholique, et leur contenu dit même que, vers une certaine date, son emploi reçut une extension telle qu'il ne fut plus seulement consacré à la gloire de Dieu, mais qu'on l'introduisit encore dans des cérémonies dont la nature avait plus spécialement un caractère civil : Sur ce point, ajoute l'archéologue précité, « — les témoignages se multiplient et acquièrent des proportions quasi énormes : si bien qu'au baptême de Théodose-le-Jeune, on nous parle d'un spectacle assez éclatant pour pouvoir être comparé à la descente du firmament sur la terre (2). Je sais bien qu'il faut tenir compte de l'emphase du siècle et se rappeler, en outre, que c'était une solennité à la fois religieuse et politique, en quelque façon, à cause de l'empereur, qui en était comme l'objet ; de sorte que les magnificences du palais se mêlaient à celles de l'Église, ainsi que, plus tard, au couronnement ou aux funérailles des princes byzantins. Mais, je puis remarquer que les flambeaux ont

(1) Le R. P. Cahier, dans les *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature ;* Tome III, page 2.

(2) Marc. Gaz. *Epist. ad Arcad.* (*ap.* Baron., A. 404, XXVIII) : « *Præcedebant patritii illustres et omnis dignitas cum ordinibus militaribus, omnes portantes cereos ; ut putarentur astra cerni in terra.* »

constamment une grande part dans toutes ces fêtes (1), et que le *fleuve de feu* dont parle saint Grégoire de Nysse (2), en décrivant sa rentrée dans son église, ne peut point s'expliquer par une solennité impériale (3). »

Cet éclat d'une illumination, destinée à rehausser la pompe des cérémonies, ou bien la faible lueur d'un modeste luminaire, brûlant aux heures sans offices et durant le silence de la nuit, paraissent n'avoir eu, d'abord, d'autre but que de rendre un hommage perpétuel à Dieu, et cette induction ressort de la teneur même des textes.

Cependant, quoique cet usage ait été presque généralement établi dès l'origine du christianisme, il est quelques documents qui tendent à nous faire croire que, dès cette époque aussi, le luminaire fut encore affecté à une autre destination. Plusieurs passages d'écrivains sacrés autoriseraient à admettre que cet acte de glorification, qui avait été départi par l'Église et par les fidèles à la majesté divine, se vit encore employé, comme culte et comme témoignage de respect, sur les lieux où avaient été déposés les corps des grandes illustrations chrétiennes. Saint Jérôme affirme que, dans tout l'Orient, on entretenait des flambeaux devant les reliques des martyrs. Mais, en veut-on d'autres preuves? on les trouvera dans les écrits des plus anciens auteurs, et ces attestations suffiront, ce nous semble, pour démontrer que cette pratique ou que cette autre destination fut, dès lors, en vigueur dans l'une et l'autre partie du monde. Le mémoire du savant ecclésiastique, où nous avons fait quelques emprunts, va nous fournir encore une partie de celles que sa vaste érudition et ses profondes recherches lui ont déjà fait découvrir. « Saint Paulin, auquel nous recourrons souvent à cause des nombreux détails que renferment ses vers, prouve abondamment, par ses descriptions, que l'Occident n'était guère en arrière de l'Asie en fait d'illumination pour les reliques des martyrs et pour les autels (4); aussi, est-ce, en complétant l'édition de ses œuvres, que Muratori a cru devoir s'étendre sur ce point. — Mais, pour la Gaule, où était né Vigilantius,

(1) Corrip. *in laud. Justini*; libr. II, v. 8. sqq. :

« Ilicet angelici pergens in limina templi,
Imposuit pia thura focis, cerasque micantes
Obtulit, etc. »

t. *ibid.* V. 70. sq. :

« Plurima præterea verbis clementibus orans,
Oblatis ceris altam remeavit in aulam. »

It. *libr.* IV, v. 345. sqq. :

« Plurima votorum sacravit dona suorum,
Immensoque pium ditavit munere templum.
Obtulit et ceras, etc. »

It. *libr.* III (funérailles de Justinien), v. 8. sqq.

« . . . . . Vasa aurea mille,
Mille columnarum species, argentea mille
Quæ superimpositis implebant atria ceris. »

Cf. Reiske, *Ad. Constantin. Porphyrog. De Cerimon.*, Tome II, page 59, 250, 464..... L'usage des processions avec des cierges (surtout en témoignage de réjouissance et d'actions de grâces), a été fort étendu dans le christianisme. Aux exemples cités par Reiske, je me borne à joindre celui des habitants d'Édesse, lorsqu'à la fin du Ve siècle, Anastase abolit l'odieux impôt connu sous le nom de *Chrysargyre*. Cf. Assemann. *Bibl. orient* ; Tome I, page 268.

(2) Gregor. Nyss., *Epistol.* III (*apud* Galland., Tome VI, page 608). Cf. *Concil. Ephes.* (Coleti, Tom. III, 1103), etc.

(3) *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature* ; Tome III, page 3.

(4) *D. S. Felice, nat.* III, v. 99, sqq. (Ver. 1736, p. 385) :

« Clara coronantur densis altaria lychnis,
. . . . . .
Nocte dieque micant. Sic nox splendorque diei
Fulget; et ipsa dies cœlesti illustris honore,
Plus micat innumeris lucem geminata lucernis. »

It. *Nat.* IV, V. 389, sqq., page 625 :

« . . . . . Tectoque superne
Pendentes lychni spiris retinentur ahenis,
Et medio in vacuo laxis vaga lumina nutant
Funibus; undantes flammas levis aura fatigat. »

COURONNES DE LUMIÈRE PÉDICULÉES, A LIERRE, TOURNAI, YPRES, ETC.

Sidoine Apollinaire raconte que, dans la basilique de Saint-Just, à Lyon, la quantité des flambeaux autant que la presse du peuple l'avait mis hors d'haleine (1); — et, à quelque temps de là, Fortunat répète, sans probablement s'en douter, l'expression d'*étoiles descendues sur la terre* (2), que nous avons rencontrée au sujet du baptême de Théodose le Jeune (3). — J'omets bien des faits et écarte avec soin tous ceux qui prêteraient à la moindre contestation, pour que la défaveur, plus ou moins méritée par un texte, ne rejaillisse point sur les autres. Mais, on doit voir qu'au point où nous en sommes venus, il n'est plus possible d'établir, sur le moindre fondement, une distinction entre contrée et contrée, et l'on pourra désormais prendre à peu près pour toute la chrétienté ce qui sera dit de l'une de ses provinces. Je puiserai donc dorénavant mes autorités indistinctement soit chez les Pères grecs, soit parmi les écrivains latins. Ainsi, que ce soit Athanase se plaignant de ce que les infidèles, introduits dans l'église d'Alexandrie par les Ariens, y aient dérobé l'huile et emporté les cierges pour les brûler devant leurs idoles (4), — ou saint Chrysostôme parlant des flambeaux et des chants avec lesquels l'Église célèbre les funérailles des siens, pour nous apprendre à mépriser la mort.... (5), — ou saint Grégoire de Tours témoignant, en maint endroit, des offrandes de cierges ou de lampes, faites aux lieux révérés par les fidèles (6); — ou Bède rappelant, comme chose familière à tout le monde, les illuminations des fêtes ecclésiastiques (7), — il doit être entendu que ces diverses indications, de quelque lieu qu'elles partent, ont une valeur universelle, ou peu s'en faut (8). Aussi, comme il est arrivé en bien d'autres pratiques commencées par la ferveur et devenues, dans la suite, obligatoires, le zèle des peuples en vint bientôt à transformer cette coopération des laïques aux frais du culte divin en une grave obligation de conscience; si bien que le moine Albéric, dans le récit de cette vision, où il semble préluder à l'*Enfer* de Dante, traite, à peu près comme une païenne et une scélérate, certaine princesse qui, jamais durant sa vie (entre autres énormités) n'avait contribué en rien au luminaire de l'Église. — Or, ces lumières n'avaient pas seulement pour objet d'honorer la présence réelle de Notre Seigneur au sacrement de l'Eucharistie; c'était aussi *pour les reliques et pour les saintes images* devant lesquelles on tenait à faire veiller ces témoins de la piété populaire (9). — Les pauvres aimaient à faire ce genre d'offrande proportionné à leur mince for-

(1) Sidon. Apollinar. *Epistol.* v. 17 : « De loci sane turbarumque compressu, deque numerosis luminibus illatis nimis anheli. »

(2) Venant. Fortunat. *Opp. libr.* V (édit. Luchi, page I, 166) :

« Undique rapta manu lux cerea provocat astra
Credas ut stellas ire trahendo comas, etc. »

(3) *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature;* Tome III, page 3, note 6.

(4) Athanas., *Encycl. ad Episcopos*, c. IV. (Patav., Tome I, 90).

(5) Chrysost. *in Epistol. ad Hæbreos*, IV, nº 5 (Tome XII, 46). Cf. *in S. Phocam*, nº 1 (tome II, 705); et *in Matth.* I, nº 4 (Tome VII, 519), etc.

(6) Gregor. Turon. *de miracul. S. Martini*, I, 18 (édit. Ruinart, page 1019, 59); et *passim.*

(7) Bed. *de tempor. ration.*, cap. XXXI, alin. 24: « ..... Quod hoc probabitur templo. Intrabis noctu in aliquam domum prægrandem, certe ecclesiam, longitudine, latitudine et altitudine præstantem, et innumera lucernarum ardentium copia, pro illius cujus natalis est martyris honore, repletam; inter quas duæ maximæ ac mirandi operis, pharis suis quæquæ suspensæ ad laquearia catenis, etc. »

(8) *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature;* Tome III, page 4 et 5.

(9) Cf. German. Constantinop. *Epistol.* (Ap. Coleti, *SS. Concil.;* Tom. VIII, 965). — *Concil. Toletan.* (A. 597) can. 2 (*Ibid.* Tom. VI, 1335).—*Concil. Aquisgran.* II. (A. 836), can. 29 (Ibid. Tom. IX, 853), etc.—Je suis très-porté à croire

tune(1); et les riches donnaient des lampes précieuses ou fondaient, pour un temps plus ou moins long, souvent même à perpétuité, quelque revenu destiné à l'entretien du luminaire(2)... Ainsi le testament de saint Perpétue, évêque de Tours (en 474), règle que, des rentes d'une terre laissée à son église, on fournira à la dépense d'une lampe, toujours ardente (si ce n'est de plusieurs), devant le tombeau de saint Martin... (3). — Jean Moschus, qui écrivait, au VIIE siècle, des faits parfois très-antérieurs à son époque, parle d'une lampe maintenue allumée sans interruption devant une image de la Mère de Dieu (4). — A Moissac, en Quercy, deux cierges brûlaient constamment devant l'autel de saint Pierre, et cela était censé remonter jusqu'aux premiers mérovingiens (5). — Un acte de Charles le Chauve (6) confirme la donation de quelques fonds de terre destinés à faire les frais d'une lampe perpétuelle (ou des lampes : *ad luminariam continuandam*) près du sépulcre de saint Martin, où nous avons vu que cette fondation n'était pas la première... (7).

L'établissement des lampes et des cierges, qui devaient brûler constamment devant certains autels ou certaines images, était donc une pratique dont l'origine remontait presque à l'établissement du christianisme, et cette coutume se perpétua, de siècle en siècle, à travers les âges; aussi, trouve-t-on, dans les textes, de nombreux documents relatifs à cet objet. L'un des plus anciens et des plus intéressants est, à coup sûr, la donation d'un bois d'oliviers, faite par le pape Grégoire II, pour l'entretien des lampes disposées autour du tombeau de saint Pierre. « Par cette bulle, ce pape n'a fait qu'assurer des fonds spéciaux pour la conservation d'un usage qui était déjà très-ancien. La coutume d'allumer des lampes près des tombeaux est un de ces usages, non point païens par eux-mêmes, mais existant chez les païens, que le christianisme adopta en les dégageant de toute superstition. Cet éclairage, qui était à la fois un emblème de la lumière divine et une marque de respect, devait être particulièrement utile auprès des sépulcres des martyrs, où les premiers fidèles se réunissaient pour prier (8). On doit croire que, dès cette époque, on a entretenu habituellement des lampes dans la grotte sépulcrale de saint Pierre, non-seulement à raison de la vénération spéciale dont elle était l'objet, mais encore parce qu'elle était très-fréquemment visitée... Les monuments du IVE siècle montrent la généralité de cet usage par rapport aux tombeaux des martyrs. La liste des dons que Constantin fit à la basilique vaticane, énumère les fonds de terre qu'il assigna, dans diverses provinces de l'empire, pour l'en-

que, quand les expressions des anciens textes en ce genre semblent se rapporter au Saint-Sacrement, il s'agit d'honorer le lieu où se célèbre le saint sacrifice plutôt que d'attester la conservation habituelle de l'Eucharistie, puisque d'autres témoignages seraient contraires à cette dernière explication.

(1) *AA. SS. Belgii;* Tome III, 365. « Nonnulli quibus metalli copia aut pretiosæ vestis ornamenta defuere, cereos aut sumptum lateri cinctum obtulerunt. » — *It. ibid.*, 479. « ... Rebus pauper..... pene nihil aliud reperire potuit quam.... candelam.... quam dirigens postulavit.... quod accensam ante sacrum sepulcrum poneret.. » — *Pseudo-Augustin.* (Cæsar.?) *Serm.* 265 (*App.*, Tome V, 436): « Qui possunt, aut cereolos aut oleum quod in cicindelibus mittatur exhibeant. »

(2) S. CHRYSOSTOME (*in Matth.*, L. n° 4; Tome VII, 518, sq.) reproche à certains fidèles leur oubli des pauvres, qui ne saurait être excusé, dit-il, par les présents fastueux faits aux églises.....

(3) *Testament. Perpetui*, ap. D'ACHERY, *Spicileg.*; Tome V, page 106 : « Oleum... pro sepulcro... indeficienter illustrando. »

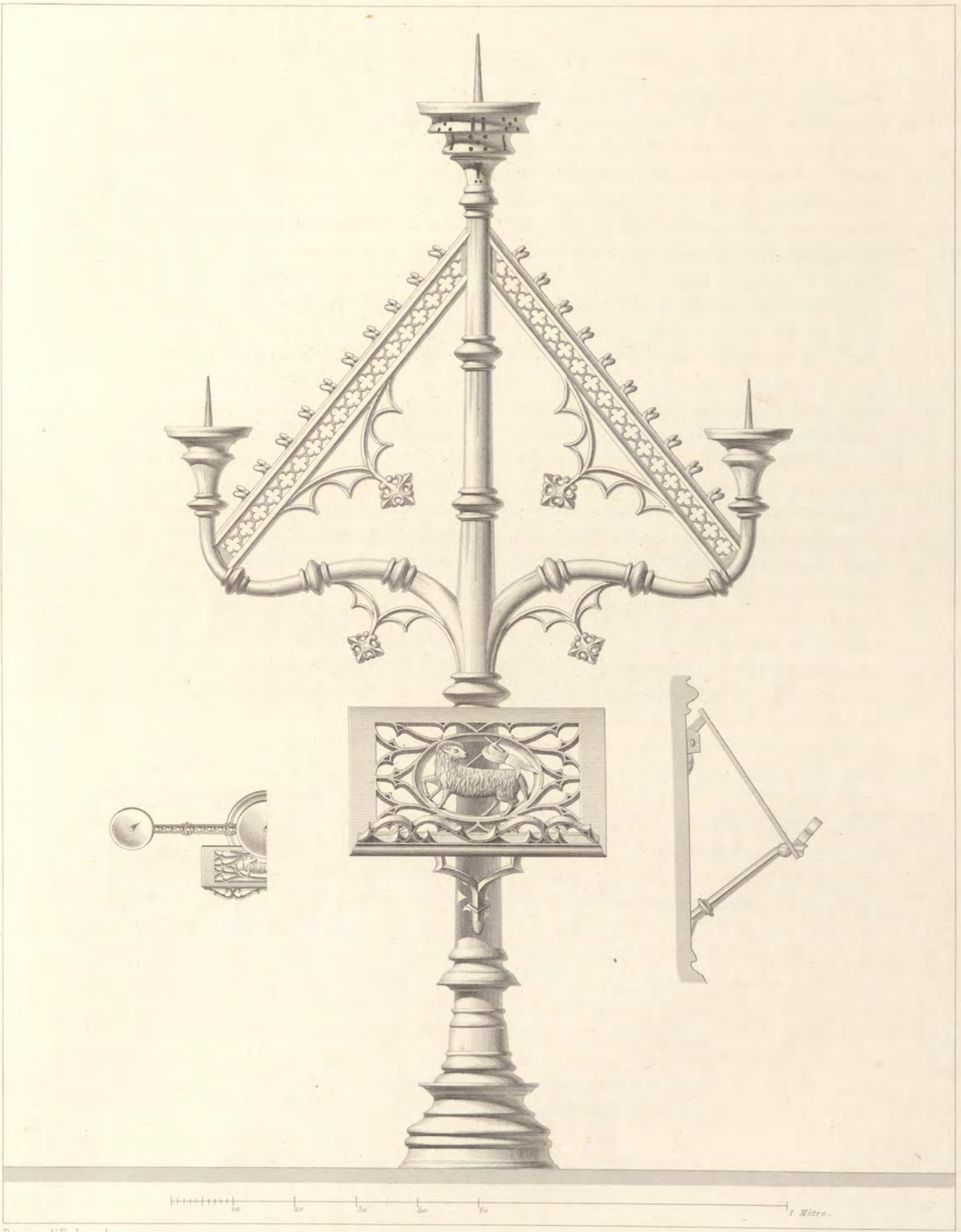
(4) *Prat. Spiritual.*, cap. 180.

(5) *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, IIIE *Série*, Tome I, p. 96, suiv.

(6) MARTENE, *Ampliss. Collect.*; Tome I, page 119, sq.

(7) Le R. P. CAHIER, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature;* Tome III, pages 5 et 6.

(8) Voy. *Acta Martyrum*, *passim*.



Dessin d'E. Laval,

Gravé par Bury et Sulpis.

CANDÉLABRE A TROIS BRANCHES, DANS L'ÉGLISE DE GAÜRAIN.
Belgique.

tretien du luminaire de cette église (1); il y en avait quelques-uns, notamment en Asie et en Égypte, qui étaient spécialement destinés à fournir l'huile et les parfums... A l'époque de Grégoire II, des provinces, où se trouvaient situés des biens de l'église de Saint-Pierre, avaient été enlevées par les barbares à l'empire romain : le mauvais vouloir de l'empereur iconoclaste Léon l'Isaurien et l'irritation de la cour de Byzance contre Grégoire II, qui devenait souverain de Rome par la force des choses avec le consentement du sénat et du peuple, rendaient au moins très-précaires les revenus des dotations enclavées dans les provinces qui restaient soumises au sceptre impérial. Il paraît même, par quelques mots de l'acte précédemment cité, que divers particuliers avaient profité du bouleversement de l'Italie pour usurper les fonds de terre dont il exigea la restitution. Ce fut donc pour suppléer, en partie, aux anciennes ressources que Grégoire II rendit tranquillement, au milieu des ruines de l'Italie et de Rome, sa gracieuse bulle des Oliviers... » (2)

Nous ne chercherons point à multiplier les preuves; elles suffisent, ce nous semble, pour constater que, dès une époque fort ancienne, on avait établi, dans l'intérieur de la basilique, tout un système d'illumination consacrée, par l'Église et par les fidèles, à la glorification de Dieu, des saints ou des martyrs. Mais, il est à croire que cet emploi de la lumière se pratiquait à l'aide d'ustensiles dont les formes ressortaient plus spécialement de la nature des substances affectées à cette illumination, c'est-à-dire que les monuments tiraient sans doute leurs dispositions du principe même des matières admises. Sur ce point, les auteurs ne parlent que de lampes et de cierges, ce qui implique l'adoption de l'huile et de la cire, que l'industrie d'alors semble avoir appliquées à la production de l'éclairage religieux, et cette mention des deux matières employées soit à l'état unique, soit à l'état de combinaison, nous révèle un fait digne de remarque : l'usage simultané de deux genres de luminaire, l'un à l'huile et l'autre à la cire; modes distincts qui, comme nous venons de le dire, ont dû provoquer la création d'appareils ou d'ustensiles dont la composition ainsi que les formes puisèrent, peut-être, leur origine dans la nature elle-même de l'élément choisi. Or, quels furent les monuments que créa l'Église pour accomplir les pratiques auxquelles elle avait affecté ces deux sortes de luminaires? Telle est la question qu'il s'agit de résoudre.

On a vu plus haut qu'ils consistaient surtout en lampes ou en couronnes, alimentées d'abord par l'huile, — et en candélabres, dont les dispositions permettaient d'y établir de plus ou moins grands cierges, soit à l'état d'unité ou en nombre multiple; d'où découlent, comme on voit, plusieurs séries d'études générales ayant leurs divisions, et ces études embrassent déjà toute une partie de l'histoire du luminaire ecclésiastique, c'est-à-dire de l'illumination à l'huile et de celle à la cire. Toutefois, voulant limiter nos présentes investigations à l'examen d'une seule de ces familles, nous ne nous occuperons ici que de l'une des sections de cette étude; mais, notre travail s'attachera, en premier lieu, à rechercher si, parmi les divers appareils qui furent destinés à cet office, on ne pourrait découvrir quelques traces relatives à son origine.

Dès le début de cette étude, il faut reconnaître que des difficultés assez graves viennent pour ainsi dire en arrêter la marche, et la rendre même presque aussi obscure qu'embarras-

(1) Anastas. Bibliothecar. *Liber Pontificalis; — in Sylvestrem.*
(2) L'abbé Gerbet, *Esquisse de Rome chrétienne*, etc.; Tome I, pages 333-334.

sante à poursuivre. Ces difficultés naissent à la fois et de l'âge des monuments et de l'absence d'un nom propre à les désigner. En effet, les plus anciens exemples ne remontent pas à une époque fort ancienne, ce qui nous force, pour en trouver le départ, à avoir recours au mode, assez peu sûr, de l'interprétation, et le manque d'un nom spécial nous oblige, pour le définir, à chercher dans les analogues, système ou expédient qui n'est jamais la certitude. Quoi qu'il en soit, nous ne reculerons point devant l'aridité de la tâche; et, malgré les obstacles qu'elle présente, nous essayerons de l'entreprendre, sans toutefois nous illusionner à cet égard et promettre surtout de la mener à bonne fin. Nous entrons donc en matière; mais, afin de simplifier la question et dans le but aussi d'aplanir les voies d'une route qu'il nous faut parcourir, nous commencerons, pour la clarté du discours, par établir le nom sous lequel nous croyons devoir désigner le monument ou l'ustensile qui forme l'objet de nos recherches. Eu égard à sa nature et à ses dispositions, je propose de l'appeler *Couronne de lumière pédiculée;* dénomination un peu arbitraire sans doute et qui n'est nullement employée par les écrivains ecclésiastiques, mais qui nous semble correspondre, comme on le montrera plus loin, à celle de l'une des variétés de *phares* sous laquelle les auteurs ont, peut-être, voulu l'indiquer. Du reste, qu'est, en somme, la composition de ce genre d'ustensile? Sinon l'assemblage ou la combinaison d'une couronne de lumière, disposée, agencée sur un pédicule; d'où l'adoption que je propose, en attendant mieux; mais, n'anticipons pas sur des développements ultérieurs, et revenons à notre étude.

Il paraît assez raisonnable d'admettre que les raisons émises plus haut sont plus particulièrement celles qui durent avoir donné naissance à cette classe d'ustensiles, et certains indices nous montrent, dans leurs dispositions ou leurs formes, qui se relient aux candélabres, comme une espèce de rapprochement et de point de comparaison desquels il nous faudra tirer bientôt tous nos éléments d'étude. Cependant, l'intérêt qu'excitent ces monuments, comme application, inconnue jusqu'ici, du petit luminaire dans l'intérieur des églises, joint aux diverses parties d'art et de technique qui s'y rattachent, soulève, on le comprend, toute une série dequestions au nombre desquelles surgit, d'abord, la suivante : A quelle époque peut-on supposer que remonte l'origine ou la création de cette classe d'ustensiles? — Pour être sincères, nous devons avouer qu'on ne saurait positivement le dire; car, il en reste trop peu pour qu'il soit possible de la fixer. Tout ce qu'il est permis de croire, c'est que les plus vieux que nous ayons vus, ne dépassent pas le XVe siècle, et que le plus grand nombre appartient, par le caractère de son art, aux différentes phases ou périodes des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles; mais, encore une fois, nous répétons que ce n'est qu'un résultat d'observations toutes personnelles, et que la moindre découverte de monuments plus anciens pourrait très-facilement détruire.

Ces premières considérations, d'une nature fort simple et qui découlent de la question précédente, en amènent, comme déduction et conséquence, une deuxième, qui renferme toute la difficulté de notre travail et provoque aussi l'investigation à laquelle nous allons, immédiatement, nous livrer : les monuments qui restent sont-ils les plus anciens et peut-on les considérer comme les prototypes de l'espèce, ou bien ne faut-il y voir que certains descendants d'une plus vieille classe d'ustensiles dont ceux-ci ne seraient déjà que des successeurs plus ou moins éloignés?

En l'absence de monuments, d'une constitution assez fragile et que tant de causes ont pu si facilement anéantir, nous chercherons d'abord, avons-nous dit, si, parmi les matériaux qui

ont pu traverser les âges et que le temps n'a point détruit, si, dis-je, il ne se trouverait pas tels éléments susceptibles d'élucider cette question. Afin de nous diriger dans une investigation aussi difficile, le mieux était, je crois, d'en appeler aux textes qui peuvent renfermer des documents, et, pour arriver à ce but, nous avons pris la peine de parcourir les écrits d'un certain nombre d'auteurs, interrogeant avec avidité tous les passages dont la nature répandrait quelque lumière; mais, soit inintelligence à savoir découvrir l'objet de nos recherches, soit pénurie de la matière, j'avoue n'y avoir presque rien rencontré; au reste, ce résultat n'a rien d'étonnant de la part d'un laïque. La liturgie est une science fort vaste; elle embrasse tant de faits; les livres qui la traitent sont si nombreux, enfin, les sujets qu'elle renferme sont parfois si mal disposés et rendus d'une manière si indécise qu'il faudrait, pour en tirer des notions complètes et sérieuses, posséder le profond savoir ou les vastes connaissances des RR. PP. Cahier, Martin et Guéranger. Quoi qu'il en soit, nous doutons fort, après l'insuccès de nos recherches, qu'on y trouve des notions bien considérables sur la classe de monuments dont il s'agit. Le vague des expressions ou des termes employés par les hagiographes fait que l'interprétation attribue souvent à maintes pièces ce qui se rapporte à d'autres; et, comme les liturgistes n'ont pas rédigé beaucoup de traités spéciaux, mais qu'ils se sont bornés, à l'exception de quelques meubles, à mentionner ou à désigner les objets d'une manière assez succincte, il en résulte que l'archéologue se trouve fort embarrassé sur ce ou ces différents points lorsqu'il veut se rendre compte des questions diverses d'origine, de formes et d'art; et, de là, cette incertitude désespérante qui s'étend à toute une série d'ustensiles d'un ordre secondaire que ces écrivains regardaient comme trop peu importants pour qu'ils dussent s'en occuper. Ainsi, à part de très-succinctes mentions, leurs livres ne fournissent guère de détails un peu étendus que sur les autels ou sur quelques autres pièces tout aussi vénérables. On comprend, d'ailleurs, ce laconisme : les grandes choses, c'est-à-dire les principaux monuments du culte absorbaient leur pensée, et, pour les petits, ils se contentent, quand ils en parlent, d'une simple citation, suffisante pour les contemporains qui avaient l'objet sous les yeux, mais dont la trop brève teneur nous jette souvent, par la perte des choses et à de si longs siècles de distance, dans une suite d'énigmes tout aussi impénétrables qu'embarrassantes à expliquer. De ces considérations, résultant de nos recherches à l'endroit des documents que contiendraient les livres liturgiques au sujet de notre ustensile, il faut donc conclure ceci : c'est qu'en dehors de la question du symbolisme de la lumière, qui y est souvent traitée *in extenso*, il y a fort peu à tirer de la lecture de ces ouvrages concernant les formes et les dispositions propres aux monuments de ce genre (1); on n'y découvre, en général, que la mention de simples noms, employés parfois comme ressource de synonyme et que l'interprète moderne traduit, suivant ses besoins, sans jamais être sûr d'avoir complétement réussi.

Malgré cette absence d'œuvres et de textes, qui jetteraient un si grand jour sur notre étude, essayons néanmoins de déterminer quelle fut la classe d'ustensiles que l'Église semble avoir plus spécialement consacrée au luminaire honorifique. — Il paraît assez vraisemblable que cet emploi de la lumière, comme pratique du culte dans les lieux saints, remonte presque à l'origine du christianisme, et si l'on n'en acquiert point la preuve pour les Catacombes, du

(1) Je parle de la partie purement artistique et non de la composition générale qu'ils font parfois connaître.

moins peut-on affirmer qu'on en trouve de nombreux témoignages dès l'établissement des premières basiliques chrétiennes; mais, faut-il croire qu'à cette époque reculée, on l'appliqua seulement à la glorification de Dieu? Ce fait peut très-raisonnablement s'admettre quant à la première de ces deux périodes; car, Dieu résumait tout alors, et les apôtres et les saints n'avaient point encore de culte liturgiquement établi. Durant cet espace, le luminaire religieux fut probablement le même qu'employait la société païenne. Des lampes éclairaient les galeries de ces souterrains ou étaient suspendues aux voûtes du sanctuaire, et des candélabres ou des torches illuminaient, à l'heure des réunions, ces obscurs réduits, berceau et tombe du christianisme naissant. Tout, alors, devait être fort simple et emprunté, en grande partie, à la civilisation romaine au milieu de laquelle il se développait. Ce ne dut être que plus tard, lorsque la religion nouvelle, en trouvant un appui dans l'autorité civile, put se manifester au grand jour et pratiquer ostensiblement les rites de son culte, que l'Église pensa au luxe des monuments et à la création des meubles et des ustensiles nécessaires à la célébration des cérémonies. Il ne serait pas impossible que le luminaire subit, vers ce temps, quelques modifications de même qu'il reçut aussi, des idées ou des besoins de l'Église, certaines formes qui en changèrent le cachet; et, de cette époque, date, peut-être, l'espèce d'appareil dont nous cherchons, en ce moment, le point de départ. A l'appui de cette vraisemblance de modification, il est un fait qui doit prendre ici sa place, et avoir, selon nous, quelque poids dans la question qui nous occupe : nous voulons parler de l'établissement du culte des saints. La vénération qu'on avait, dès lors, vouée à la mémoire de ces illustrations chrétiennes et l'affection que maintes contrées portèrent à plusieurs d'entre elles, firent qu'à côté de Dieu lui-même, mais à un degré inférieur, s'établit bientôt, dans son temple, toute une série de cultes ayant leurs fêtes, leurs jours de solennités, leurs cérémonies, et, conséquemment, des hommages spéciaux, au nombre desquels nous rangeons le grand et le petit luminaire qu'y consacraient l'Église ou les fidèles. Or, cette institution, en développant les pratiques religieuses, put fort bien avoir donné naissance à de nouveaux meubles et à d'autres ustensiles. — Interrogeons, sur ce point, les écrits des premiers hagiographes, et voyons si, dans leurs mentions, presque toujours insuffisantes à l'endroit des formes, on ne trouverait pas quelques précieux éclaircissements à ce sujet.

Parmi les différents noms que ces auteurs donnent aux appareils consacrés au luminaire, il en est un qui, par la nature de l'objet qu'il désigne, semble indiquer plus spécialement la classe d'ustensiles dont nous nous occupons : c'est celui de *phare*, nom qui tire probablement son origine de la célèbre tour à feu que Ptolémée Philadelphe avait fait ériger sur l'un des points de l'île de Pharos, et dont le fanal élevé projetait au loin une vive lumière, destinée à guider les navigateurs; mais, doit-on considérer cette supposition comme donnant la véritable origine du nom affecté à notre classe d'ustensile? C'est là une question qui paraît assez difficile à résoudre. Nous savons, et plusieurs écrivains en ont fourni la preuve, qu'on peut faire de très-longues dissertations sans élucider davantage la matière; car, ils s'en tiennent aux mots employés par les hagiographes, et ces mots, il faut l'avouer, prêtent beaucoup plus à l'interprétation qu'ils ne fournissent de renseignements sur les dispositions matérielles ou artistiques de l'objet. En ce qui concerne le nom de *phare*, donné à cet ustensile, qu'on nous permette une simple remarque; elle n'aura d'autre but que de signaler la fausse interprétation qu'attribuèrent certains philologues et liturgistes à cette classe

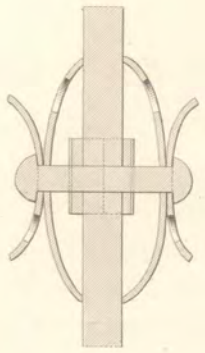


Fig. 6.

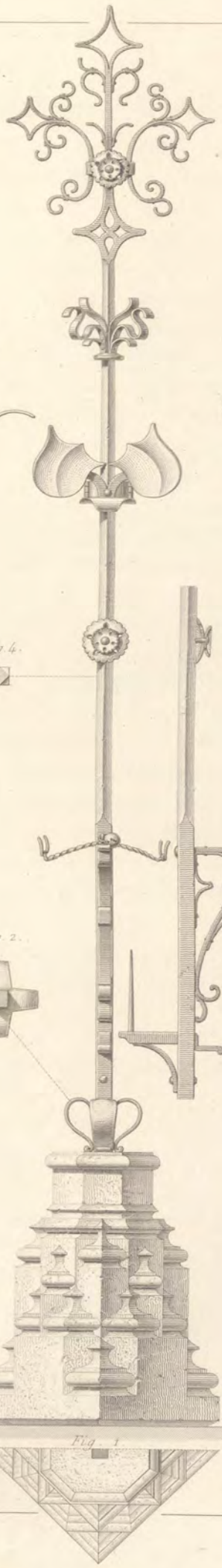


Fig. 1.

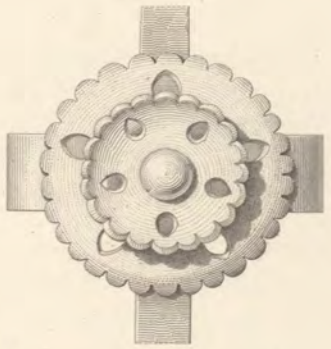


Fig. 5.



Fig. 7.



Fig. 8.

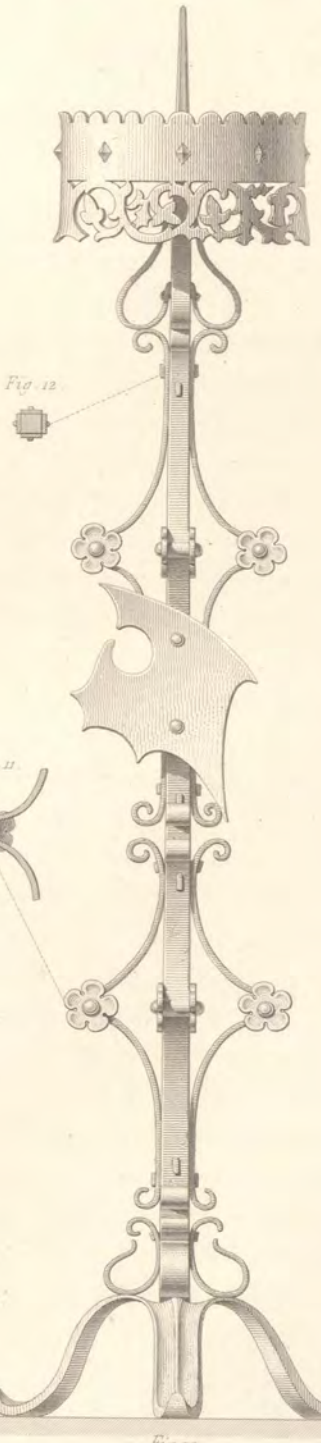


Fig. 12.

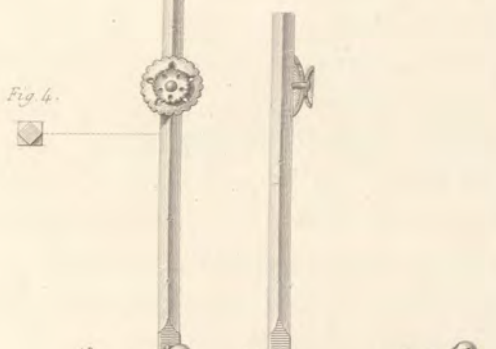


Fig. 4.

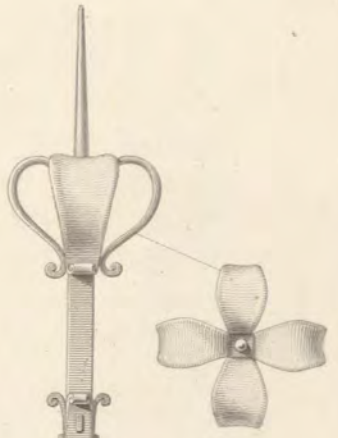


Fig. 16.



Fig. 15.

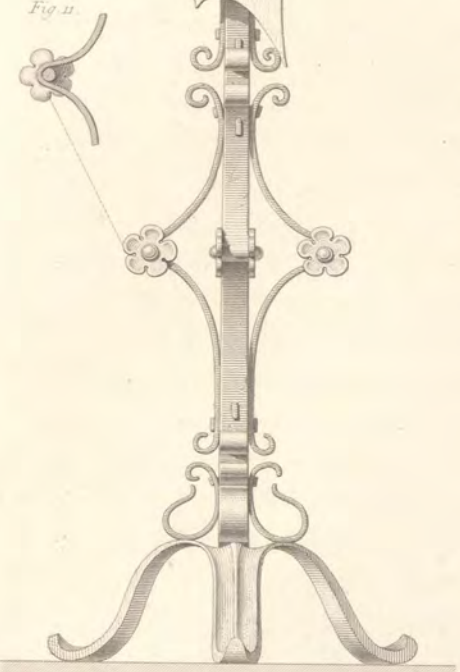


Fig. 11.



Fig. 2.

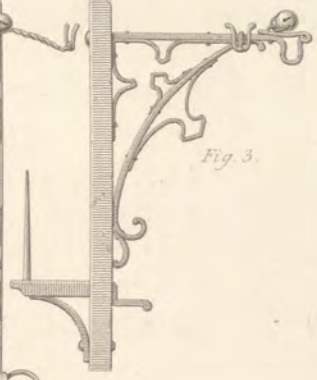


Fig. 3.

Fig. 14.

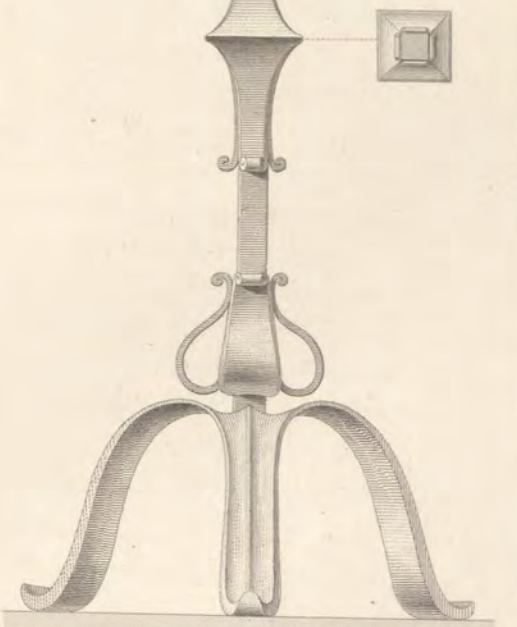


Fig. 13.

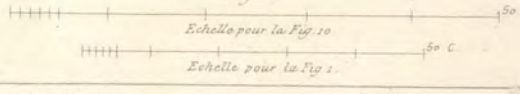


Fig. 10.

50 C.

Echelle pour la Fig. 10.

50 C.

Echelle pour la Fig. 1.

50 C.

Echelle pour la Fig. 13.

Dessin d'Hoffmann.

Gravé par J. Bury et J. Sulpis.

USTENSILES DE LUMINAIRE FUNÈBRE, A COLOGNE ET A NEUSS.

Allemagne.

d'édicules. Lorsque l'on consulte leurs écrits, on voit avec peine que, d'une pièce que tout démontre comme ayant reposé sur le sol, ils en ont fait un objet aérien ou suspendu; et cependant le nom de phare, qui implique une chose parfaitement déterminée et notoire, devait certes indiquer un monument s'élevant de terre, à moins que, prenant la partie pour le tout, ils n'aient appliqué au fanal ce qui concernait l'édifice. Quoi qu'il en soit, nous n'entendons pas dire que la composition de ce genre d'ustensile ressemblât à la bâtisse de la tour grecque; il nous suffit d'une similitude quelconque entre la situation de la lumière religieuse et celle du fanal, placé à la partie supérieure, pour constater un rapprochement; car, l'élément lumineux, ainsi disposé à la région culminante de l'appareil, offrait, sous un certain rapport, quelque analogie avec l'œuvre ptolémaïque. C'est ce qui nous porte à croire que lorsque les auteurs ont employé ce mot, ils n'eurent sans doute d'autre intention que de désigner, d'une manière un peu poétique peut-être, telle classe de monuments dont le principe, mais non la construction, présentait quelque ressemblance avec le célèbre phare, c'est-à-dire l'établissement de la lumière au sommet d'un pédicule; ainsi, dans leur pensée, que l'objet fût grand ou petit, l'effet étant le même, ils se crurent autorisés à donner ce nom à un appareil dont le foyer lumineux occupait la partie supérieure. Appuyé sur une telle conjecture, nous nous permettrons d'admettre que ce genre de monuments a fort bien pu, quoique sous une forme plus ou moins simple, avoir été en usage dans les premières basiliques chrétiennes, et l'hypothèse de leur établissement sur l'un des points du sanctuaire, ou devant des autels ou des images sacrées, ne nous paraît pas invraisemblable; car, leur office avait pour but de servir à la glorification de Dieu, des saints et des martyrs, et l'Église qui, dès les premiers moments de sa libre manifestation, introduisit dans le temple un luxe et une richesse dont on peut se faire une idée par la mention des pièces que désigne Anastase, l'Église, dis-je, peut très-bien s'être servie, dès lors, de cette espèce de chandelier que le nombre plus ou moins considérable de ses lumières rendait parfaitement propre à rehausser encore, aux jours de grandes fêtes, l'éclat et la pompe des cérémonies. Tels nous paraissent les motifs qui déterminèrent Anastase ou les autres écrivains à se servir de ce mot; et cette opinion, nous croyons en fournir la preuve à l'aide des seules expressions employées par le digne bibliothécaire. Parmi les mentions que renferme son *Liber Pontificalis*, où sont relatés les différents meubles et ustensiles qui furent donnés aux églises par les papes, on voit aussi celles qui ont rapport au luminaire, et ces dénominations sont si variées qu'en les rangeant par genre, on peut très-facilement en établir des classes ou familles. Or, le simple rapprochement des désignations composées du nom de phare constaste qu'il y en eut de quatre espèces; mais, on a lieu de regretter souvent qu'Anastase ne dise pas à laquelle de ces variétés appartienne tel ou tel monument, de même qu'il se taise, à de bien rares exceptions près, sur le mode particulier de situation de l'ustensile. La diversité des noms, affectés aux différentes espèces de cette classe, ayant jeté, par de fausses interprétations, quelque trouble dans l'étude de plusieurs de ces meubles, nous allons nous permettre d'en offrir une explication nouvelle afin d'élucider, s'il se peut, une question, restée obscure faute de monuments. Pour établir notre opinion, il nous suffira de rapporter ce qu'en dit d'Agincourt (1) et de placer

(1) *Histoire de l'art par les monuments*, etc., Tome I, *Texte*, pages 102 et 103.

simplement en regard l'interprétation que nous avons cru pouvoir y substituer. Voici donc ce tableau :

Phara.....	Candélabres ou autres pour illuminer.....	Candélabres simples, destinés au luminaire honorifique.
Phara majora...	Grands lustres ou candélabres de même espèce.	Grands candélabres, garnis d'un nombre plus ou moins considérable de cierges.
Phara canthara.	Lustres en forme de lampes.....	Candélabres portant des lampes ou des bobèches pour y placer des bougies.
Phara coronata.	Lustres ornés de couronnes.....	Candélabres ornés de couronnes de lumière, soit à l'état d'unité ou en nombre multiple et disposées d'une manière pyramidale.

Malgré les renseignements que peuvent fournir les qualifications de *canthara* et de *coronata*, rien ne nous indique jusqu'ici quelle fut la situation générale de la famille des phares ; en d'autres termes : si ces monuments étaient suspendus ou s'ils adhéraient au sol. Un document va, je pense, nous tirer d'incertitude, et produire, nonobstant le vague de sa donnée, un certain jour sur plusieurs points de la question. Ce document, c'est Anastase lui-même qui le fournira ; mais, ici encore, nous devons en appeler de nouveau à l'interprétation et lui demander toute la puissance ou l'efficacité de son concours. On lit, dans la vie du pape Sylvestre, la phrase suivante : « *Pharum cantharum argenteum, sedentem in quatuor pedibus, in quo lucerna simul et cerei ponebantur juxta lectorium.... fecit.* » Si nous avons bien compris le sens de cette phrase et surtout celui des mots *sedentem in quatuor pedibus*, les monuments de cette espèce auraient reposé sur le sol, et l'on en pourrait conclure que leur ensemble se composait de quatre pieds se réunissant en un point, d'où s'élevait une tige ou pédicule au haut duquel était établi tel appareil voulu de luminaire, *canthara* ou *coronata*. L'un de nos plus grands archéologues pense que la composition artistique de ces phares tire son origine de celle de certains candélabres (1) ; nous ajouterons même qu'elle pourrait tout aussi bien résulter de la substitution de la cire à l'huile, comme corps éclairant. Sous le premier rapport, cet appareil semble, en effet, n'être autre chose qu'une transformation du candélabre étrusque ou romain. Personne n'ignore que ces derniers ustensiles avaient reçu de l'art des formes très-diverses, et que les besoins de la vie en avaient fait une pièce plus ou moins capitale. Ainsi, l'on en fabriquait de fort simples qu'on destinait au support d'une seule lampe, tandis qu'il en était d'autres dont les dispositions en recevaient un assez grand nombre. Au reste, leur importance tenait surtout à la fortune du personnage ou au volume de lumière qu'il s'agissait de produire. Il est, toutefois, une remarque sur laquelle nous devons appeler l'attention : c'est qu'on y disposait les lampes de deux manières : soit en les déposant sur un disque fixé horizontalement à l'extrémité des tiges, soit en les suspendant, par des chaînes, à des enroulements ou à des branchages, qui leur servaient de décor. A une époque où les derniers germes de la civilisation romaine étaient encore si répandus, une telle influence ne doit guère nous surprendre, et l'on comprend que la vue, l'emploi ou les formes de cet ustensile purent très-bien l'avoir fait passer de l'usage privé au service des basiliques chrétiennes. Le

(1) « La disposition de ces couronnes à cercles de lumière superposés rappelle à la pensée la disposition des candélabres antiques à trois disques superposés. » RAOUL ROCHETTE. Trois Mémoires sur les antiquités chrétiennes ; *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ;* Tome XIII, page 571, note 4.

clergé avait compris tout ce qu'on en tirerait pour les pratiques ordinaires ou pour la pompe des fêtes; mais, en entrant dans le temple, l'ustensile subit, fort vraisemblablement, des modifications que commandait son nouvel office, et qui découlaient aussi des besoins nouveaux du culte. Cette époque est, sans doute, celle où la transformation s'accomplit. Cependant, nous devons avouer qu'une autre cause put encore la produire, et cette cause il nous semble la voir dans la substitution de la cire à l'huile, comme principe et mode de luminaire, bien que cette première substance ait été employée par les Romains dans les torches et les flambeaux, mais non appliquée, je crois, aux candélabres. Dès ce moment, le phare paraît donc avoir été conçu pour recevoir de petits cierges, et les dénominations fournies par Anastase nous portent à croire que l'appareil, en changeant de forme, put très-bien avoir éprouvé aussi, comme conséquence, une transformation de nom. C'est très-probablement alors qu'il reçut la dénomination de *phare*, dont les diverses qualifications, rapportées par l'auteur du *Liber pontificalis*, nous font sans doute connaître les différentes espèces, mais non, très-malheureusement, la forme ainsi que les dispositions. Telles sont, peut-être, les principales causes qui ont provoqué la création de l'ustensile et celles aussi qui ont déterminé l'adoption du nom nouveau; toutefois, il est à regretter que le bibliothécaire se soit borné à la seule désignation des variétés de l'espèce, et qu'il n'ait point jugé à propos d'entrer dans quelques détails sur les formes artistiques qui caractérisaient chacune d'elles; car, ces renseignements nous eussent évité d'avoir recours à l'hypothèse. — Au IXe siècle, c'est-à-dire à l'époque où Anastase rédigeait son si précieux livre, le luminaire à la cire était certainement d'un usage tout aussi répandu que l'éclairage à l'huile; mais, il est permis de supposer qu'à quelques exceptions près, comme on vient de le voir (*in quo lucerna simul et cerei ponebantur*), chacun de ces deux modes avait, dans l'église, sa fonction particulière. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans des développements à cet égard; ils trouveront leur place ailleurs. Nous nous bornons à constater leur simultanéité, et nous en profitons pour signaler l'emploi d'ustensiles destinés à porter de petits flambeaux ou des chandelles de cire. Maintenant, du candélabre chrétien à un seul cierge et rappelant celui des Romains pour une seule lampe, à une tige pédiculée et garnie d'un nombre plus ou moins considérable de bougies et rappelant le candélabre à lampes nombreuses, il n'y a certes pas loin; je dis plus: c'est qu'en interprétant certains mots rapportés par Anastase, on pourrait admettre que l'expression de *pharus* ou de *pharum* ne signifiait point seulement la disposition d'une simple lumière sur un pied quelconque et un peu élevé, mais bien plutôt un foyer, composé de plusieurs cierges réunis et produisant l'effet du fanal d'un *phare*, c'est-à-dire une concentration lumineuse par l'accumulation des bougies. La donnée d'une telle combinaison est si simple qu'elle a fort bien pu venir à l'esprit des membres du clergé ou à celui de toute autre personne. — Mais, ici se présente la question de savoir quelles étaient les formes que reçut d'abord cette espèce de candélabre. En l'absence de monuments perdus, et réduit, pour les connaître, à l'examen des sculpture, des mosaïques ou des miniatures qui nous font presque également défaut, il ne nous reste que l'investigation des textes, ressource qui prête à bien des interprétations, et, conséquemment aussi, à bien des erreurs; car, comment expliquer ou traduire des mots toujours fort vagues et employés, le plus souvent encore, comme synonymes d'objets dont on ignore à la fois et la destination et la forme? Cherchons néanmoins à déterminer quel pouvait être leur aspect. Pour y parvenir, le seul moyen serait, je pense, d'en appeler aux dispositions connues de quelque monument analogue et contemporain. Sur ce chapitre, le célèbre candélabre

à sept branches, qui fut transporté à Rome par Titus, lors de la conquête de Jérusalem, pourrait nous mettre sur la voie et nous aider aussi dans les recherches que nous avons entreprises. Par une dérivation plus ou moins admissible, serait-il permis de croire que, d'une tige principale et centrale, s'élançaient d'autres tiges que l'art avait agencées de différentes manières, soit sur une ligne horizontale, soit par rangées en retraite ou bien encore sous forme circulaire, à moins qu'appliquant à ces candélabres la disposition des couronnes de lumière, on n'y ait placé un ou plusieurs cercles munis de cierges au lieu de lampes; par malheur, ce n'est là qu'une hypothèse que nous voudrions pouvoir appuyer, non-seulement de l'autorité des textes, mais bien plus encore de la production de quelque monument de l'art (1). Néanmoins, la disposition du candélabre à sept branches prévalut-elle d'abord, ou bien les deux formes furent-elles simultanément employées? On l'ignore. Tout ce qu'il y a de certain, c'est que l'agencement en cercle s'employait au XVe siècle, et qu'à cette époque, le principe avait pour base celui de la couronne de lumière suspendue, ce qui nous engage à désigner l'espèce sous la dénomination de *couronne pédiculée*. Avons-nous eu tort ou raison? c'est à la science à le dire. — Malgré le peu de certitude que présente cette dérivation du candélabre de juif, j'y reviens cependant par le fait des documents qu'on trouve dans les livres et surtout à cause des indices que fournit l'interprétation de certaines peintures. Afin de donner un peu de clarté à ce que j'avance, il convient de citer les éléments sur lesquels s'établit mon opinion. Anastase parle, dans la vie du pape Benoît III, de *candelabra cum cornibus*, qualification qui rappelle tout naturellement à l'esprit la composition du candélabre aux sept branches; mais, produisons ici le monument de l'art qui pourrait servir à l'expliquer. Parmi les peintures qu'on appliqua, vers le XIe siècle, sur les parois du porche du monastère des SS^ts Vincent et Anastase, aux Trois-Fontaines, près Rome (2), se voit une grande composition à personnages représentant une cérémonie religieuse; on y remarque des prêtres portant des espèces de torches à trois cierges et dont les deux tiges latérales, recourbées comme celles du candélabre du Temple, donneraient, ce nous semble, une idée des *candelabra cum cornibus*. Or, je ne serais pas éloigné de voir, dans cette expression, des ustensiles de luminaire honorifique, ayant, à l'imitation des branches secondaires du candélabre de Jérusalem, d'autres tiges recourbées ou des *cornes* dont les extrémités, garnies de plateaux ou de pointes pour des lampes ou des cierges, furent diversement agencées, soit en une ligne horizontale, soit par étages en retraite ou bien encore circulairement comme les *phara coronata*. Cette dernière disposition, si elle pouvait s'admettre, deviendrait sans contredit le point de départ et le type de nos couronnes pédiculées; mais, pour en acquérir la preuve, en supposant qu'on la découvre, il faudrait entreprendre une série de recherches très-difficiles; car, il ne s'agirait rien moins que d'interroger toutes les œuvres de l'art qui nous restent des huit ou neuf premiers siècles chrétiens, c'est-à-dire examiner en détail les peintures et les mosaïques, et n'omettre aucun des produits de la sculpture; travail considérable quoique les monuments soient peu nombreux, mais que leur dispersion, sur des points assez distants ou dans des lieux inconnus, rendrait, à coup sûr, fort long et très-pénible. Cependant, quelle pouvait être la donnée générale de ces ustensiles qu'Anastase appelle indistinctement : *candelabra*,

(1) Il faut espérer que l'érudition ainsi que les recherches des savants PP. Cahier, Martin et Guéranger, parviendront à éclaircir cette question.

(2) Seroux-d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, etc.; *Peinture*, planche xcvii, figure 15.

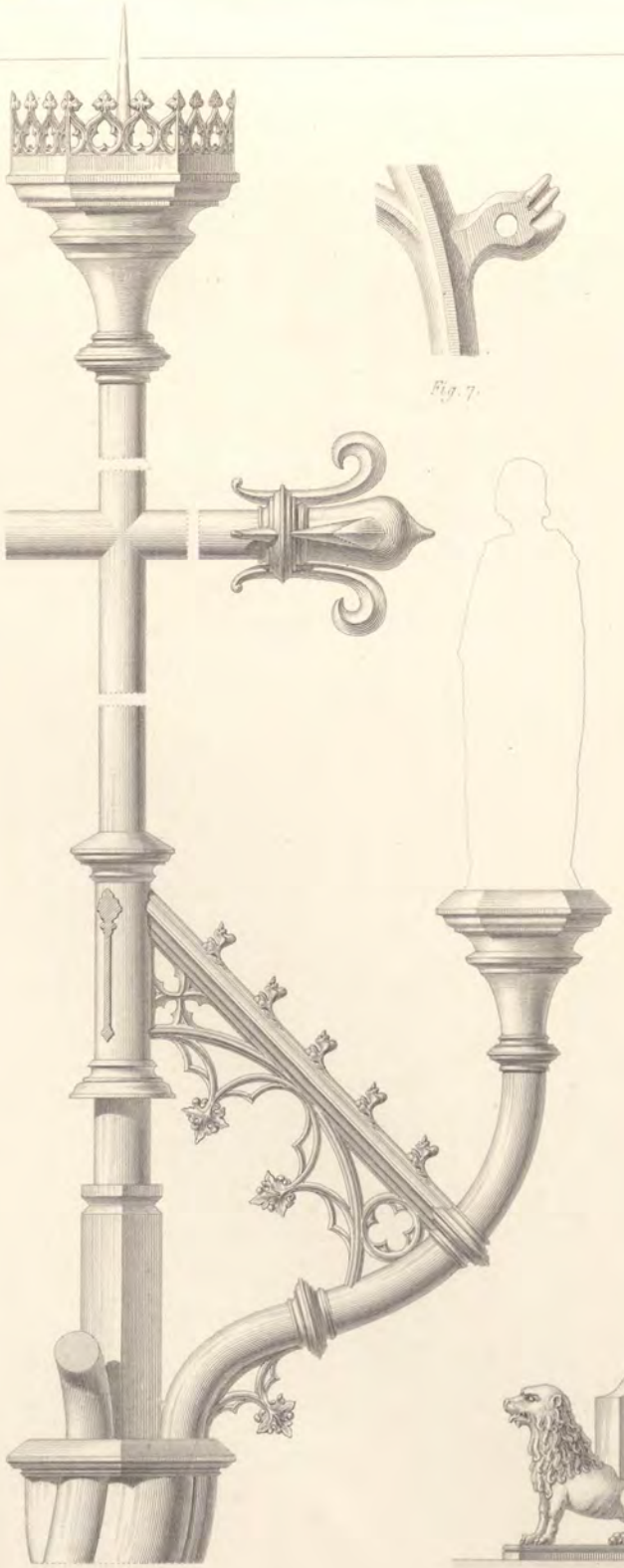


Fig. 6.

Fig. 7.

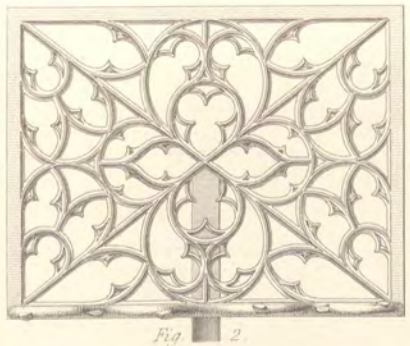


Fig. 2.

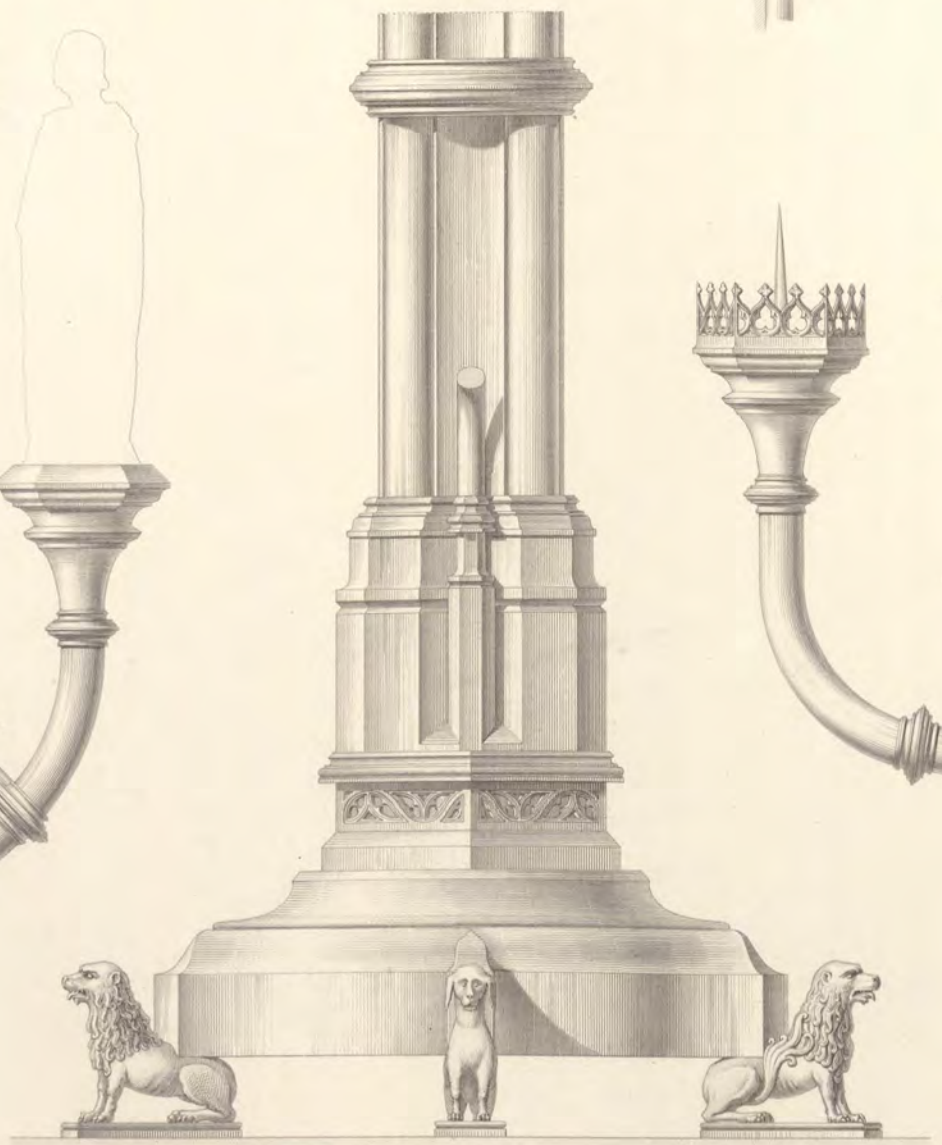


Fig. 1.



Fig. 4.



Fig. 8.

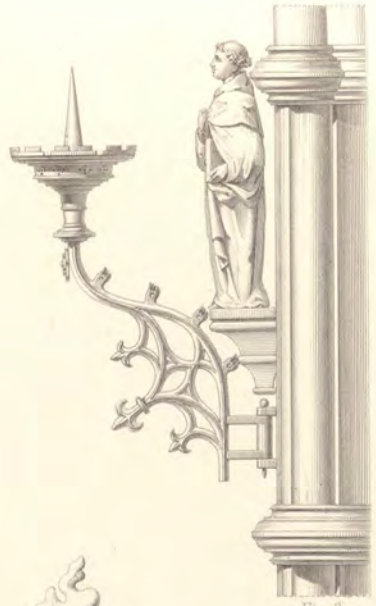


Fig. 3.

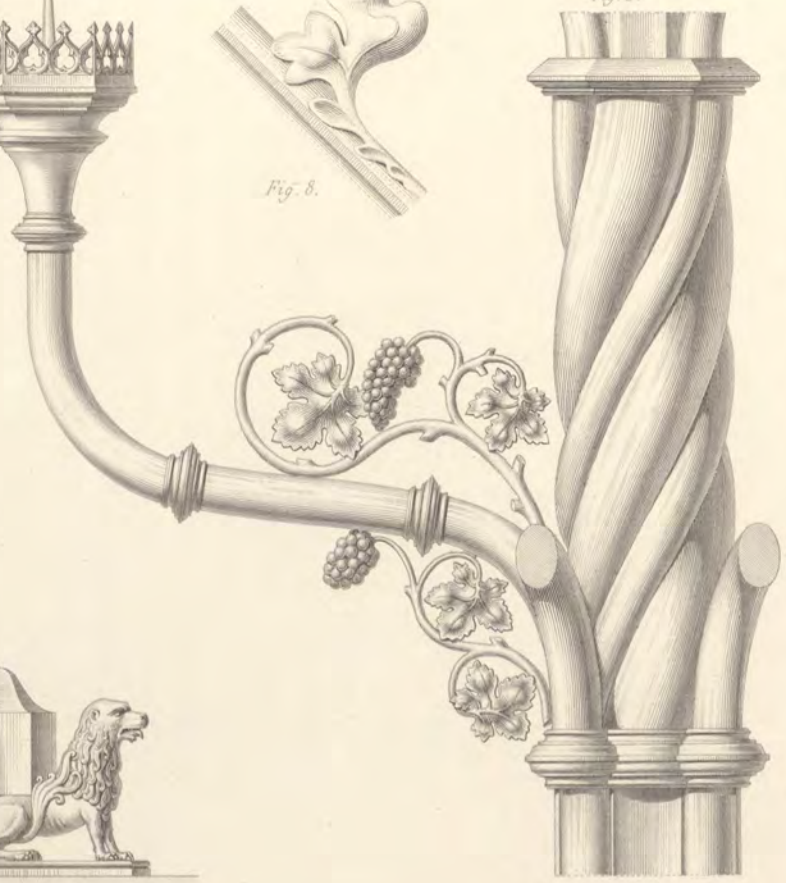


Fig. 5.

0 10 20 30 40 50 1 mètre.

Dessin de Félix Roguet, d'après celui de T. H. King. Gravé par Bury et J. Sulpis.

CANDELABRE A SEPT BRANCHES DANS L'ÉGLISE DE LÉAU.

Détails.

candelabra cum cornibus, *phara*, *phara canthara* et *phara coronata?* Très-probablement, une disposition pure et simple, comme l'avaient fait les Grecs, les Étrusques et les Romains, de la lumière au sommet d'une tige, avec cette différence, toutefois, qu'au lieu de recevoir un luminaire exclusivement à l'huile, cet appareil supportait tantôt des cierges seulement et tantôt des lampes et des bougies; quoiqu'il en soit, ces monuments appartenaient sans doute à la catégorie du petit luminaire ecclésiastique, et tel nous paraît le sens sous lequel il faut en considérer les créations diverses.

Des basiliques latines et grecques, où ils furent ou non en usage, ces ustensiles purent passer, avec la liturgie et les pratiques religieuses, dans les églises de la seconde partie du moyen âge, c'est-à-dire aux édifices du Xe au XVIe siècle; mais, y arrivèrent-ils dans leur disposition primitive, ou reçurent-ils, depuis lors, quelques modifications nouvelles? La dernière de ces deux hypothèses paraît la plus vraisemblable, bien que toutes les deux puissent également s'admettre. Dans tous les cas, l'art dut, à chacune de ses phases, y imprimer son cachet, et tout porte à croire que, chaque fois qu'il subit quelque transformation, l'appareil reçut, à son tour, tels changements plus ou moins notables. Mais, pour la plus ancienne partie de cette période, les monuments manquent encore; aussi, leur absence nous oblige-t-elle à avoir recours à l'investigation des textes ou à celle des œuvres de l'art. — Il est à regretter que Théophile, qui fournit dans sa *Diversarum artium schedula* tant de renseignements précieux sur les objets de l'église, se taise complétement sur ceux qui étaient destinés alors à l'office du luminaire, puisque ces renseignements eussent jeté un grand jour sur la matière qui nous occupe, de même qu'ils auraient éclairci l'histoire d'une classe d'ustensiles dont l'origine, enveloppée de mystère, provoque si souvent l'hypothèse; car, placé par sa date à une époque moyenne entre les monuments du XVe siècle qu'on possède et l'origine des créations ecclésiastiques qui nous échappe, son livre eût dit si l'ustensile dont nous cherchons à déterminer le point de départ ainsi que les phases, existait déjà, et cette certitude aurait permis quelques inductions qu'on n'ose, faute d'appui, manifester qu'en tremblant.

Jusqu'ici, tout n'est, comme on le voit, qu'interprétation ou conjecture, et, si nous en avons fait usage, il faut s'en prendre à l'absence ou à la perte des anciens monuments qui nous forcent d'en appeler à ce genre de ressource (1). Mais, à partir de ce moment, la question va s'éclaircir : le doute cesse et la réalité commence, enfin, quelques monuments, sauvés

(1) Toute cette partie de notre travail a sans doute été un peu longue, et ce genre de développemeut, qui résulte de la nature même des recherches, paraît avoir déplu ou ne point répondre aux désirs de quelques-uns de nos lecteurs; car, il a soulevé, de leur part, une observation à laquelle nous devons quelques mots de réponse. — On nous dit qu'un texte descriptif vaut mieux que de longues dissertations (1). — J'adopte sans réserve cette opinion lorsqu'il s'agit d'étudier isolément un édifice; mais, on me permettra de ne point la partager quand on doit rendre compte de toute une classe ou famille de monuments. Dans le premier cas, on comprend qu'il suffise de décrire l'œuvre reproduite; tandis que le deuxième exige, au contraire, des investigations, parfois très-obscures, touchant l'origine, la destination ou bien encore les formes primitives de l'objet; toutes questions qu'on ne saurait négliger aujourd'hui à moins de faillir à son mandat. Or, en l'absence de documents qui nous manquent ou qui ont péri dans le naufrage des siècles, est-il, je le demande, quelque autre moyen, pour découvrir la trace ou le point de départ des choses, que de se mettre sur le terrain de la recherche et de demander à l'interprétation des éléments capables de jeter quelque jour sur une question laissée dans l'oubli ou enveloppée jusque-là d'un certain mystère? — Il est des personnes, je le sais, qui n'aiment pas les dissertations et qui leur préfèrent une simple notice. A ces personnes-là, nous répondrons que, pour peu qu'on ait quelques notions en archéologie (et nous supposons que presque tous nos lecteurs les possèdent), la seule vue ou le seul examen d'une

(1) Didron, *Annales archéologiques*, Tome XIV, mois de mars et avril, 1854. — *Bibliographie*, page 146.

comme par miracle de la grande destruction des siècles, nous permettront de quitter le terrain de l'inconnu. Ainsi, bien que les changements de goût, les guerres religieuses ou les commotions politiques aient anéanti tant d'objets, naguères l'ornement des églises, il s'est cependant conservé, pour l'instruction de l'historien et de l'antiquaire, plusieurs specimens de couronnes pédiculées, et ceux-ci constituent, à eux seuls, les éléments à l'aide desquels on en pourra désormais aborder l'analyse.

Par les raisons que l'on vient de déduire, nous n'avons pas la prétention de croire que ces ustensiles soient parvenus dans leurs dispositions primitives; nous pensons, au contraire, quelles ont dû varier avec les mouvements de la civilisation, et, presque toujours aussi, selon les phases de l'art ou suivant le caractère propre à chaque pays. Cependant, je ne serais pas éloigné d'admettre qu'ils doivent offrir encore quelque réminiscence de celles qu'ils avaient à leur origine.

Ceci posé, nous ne pousserons pas plus loin une investigation que le manque des monuments primitifs rend, à coup sûr, fort difficile; mais, nous faisons des vœux pour que quelque archéologue, plus favorisé que nous, parvienne à réunir, un jour, tous les documents que comporte ou qu'exige une semblable matière. Limitant ici notre action à l'examen des principaux monuments qui nous restent, nous allons, avec leur secours, en présenter maintenant un ordre plus ou moins méthodique d'étude.

Les écrivains ecclésiastiques ne nous ayant rien dit des couronnes de lumière pediculées, leur histoire ne s'ouvre sérieusement qu'à dater du XVe siècle; mais, comme nous l'avons avancé, celle-ci se manifeste dès lors par la conservation d'œuvres dont on peut bien apprécier les formes, mais non, à notre grand regret, les causes qui les ont fait établir. Réduit, sur ce point, à la triste ressource des conjectures, puisque les textes manquent, nous ne voyons guère d'autre moyen, pour s'en rendre compte, que de chercher un indice capable de

planche suffit pour déterminer les particularités qu'elle renferme. Du reste, notre époque est déjà loin de celle où les auteurs se complaisaient à discourir sur les longueur, largeur et profondeur des ensembles ou des détails, à désigner la forme des baies qui étaient ou en arc plein cintre ou en arc aigu, à dire que le dessin représentait la façade, le flanc ou telle vue intérieure, etc.; indications diverses qui tenaient la place de considérations plus sérieuses et dont on pouvait se passer d'ailleurs, les planches renfermant des échelles métriques et tous les autres éclaircissements. Ce système de rédaction, nous l'avons en partie rejeté, parce qu'il nous semble insuffisant et parce qu'en un grand nombre de cas, l'archéologue doit se proposer un autre but ou se placer sur un terrain plus scientifique et plus large, c'est-à-dire demander aux œuvres de l'art des enseignements plus graves, et tirer de leur examen certaines notions d'une nature plus ou moins complexe. A ce point de vue donc, nous avons pensé qu'il valait beaucoup mieux aborder une série de recherches, embrassant, d'après un ordre d'étude, les différentes questions d'origine, de destination, de variété, de forme, de décor, etc., cadre souvent très-vaste et fort difficile à remplir, mais dans lequel viendraient se grouper tous les éléments d'une seule et même matière, afin d'en obtenir, s'il se peut, quelques éclaircissements sur les transformations de l'espèce, sur les phases et le caractère de l'art, sur les emprunts ou les influences régionnaires, sur les procédés de la technique, enfin sur tout ce qui peut élucider le domaine de l'histoire de l'art et celui des institutions. Tel est, en peu de mots, notre sentiment; mais, il n'a pas eu l'approbation de tous; car, si nous avons bien compris, il aurait fallu s'en tenir à une description pure et simple, répétant ainsi, à propos de chaque œuvre d'une même classe, les mêmes questions d'origine, de destination, d'art, etc. Nous avions cependant cru qu'il était préférable de réunir les monuments de même famille et de traiter, en une seule et même notice, de toutes les questions qui s'y rattachent; cette manière de voir, qui nous paraissait plus logique, offrait encore cet avantage de nous débarrasser de répétitions complétement inutiles; mais, s'il faut en croire l'observation qui nous a été faite, il paraît que nous avons eu tort, de même que nous aurions fait fausse route. Et cependant, malgré l'opinion de nos maîtres, opinion très-respectable d'ailleurs, je persiste à penser qu'on ne peut plus se borner à dire que le monument est en pierre, en bois ou en métal, qu'il appartient à telle époque, que la gravure représente la façade ou telle vue de l'intérieur, etc.; ce sont là des notions qui naissent à la vue d'une planche et que tous nos souscripteurs savent parfaitement établir. Grouper

fournir quelques éclaircissements à ce sujet. Or, il nous a paru qu'en interrogeant la place où ils se trouvent, on arriverait, peut-être, à découvrir, sinon les motifs certains de leur origine, du moins une ou plusieurs des causes qui leur ont donné naissance. Par une fatalité déplorable, leur situation semble n'avoir point été définie par l'Église; c'est, du moins, ce qui ressort de la variété des emplacements. Ces couronnes sont, pour la plupart, situées près des clôtures de chœur, dans les collatéraux ou dans les chapelles, mais, presque toujours, en face ou à proximité d'un lieu où se pratique quelque culte spécial; c'est ainsi qu'on les trouve au pied de la figure d'un saint ou à l'entrée d'une chapelle dite miraculeuse; enfin, il en est encore, non loin des calvaires et des dépositions au tombeau, dits aussi *Saints Sépulcres*. Malgré cette multiplicité d'emplacements, l'ustensile paraît n'avoir eu, toutefois, qu'une seule et même destination : celle de servir à l'accomplissement d'une pratique exclusivement remplie par les fidèles, ou, en d'autres termes, de recevoir les éléments d'un petit luminaire que le peuple entretenait devant les images de la Divinité ou devant celles des saints pour lesquels il avait une vénération et dont il venait implorer l'appui par des prières et par l'offrande d'un ou de plusieurs cierges. Mais, était-ce bien là leur destination ainsi que leur emplacement primitifs, et l'un et l'autre n'ont-ils pas subi, plus tard, quelques modifications? C'est ce qu'on ne saurait dire. Néanmoins, tout porte à croire que les couronnes pédiculées furent plus spécialement départies au culte des saints, tandis que les lampes et les couronnes suspendues, de même que les candélabres semblent avoir été réservés pour les honneurs que l'on rendait à Dieu. — Puisque nous en sommes à rechercher quelles furent, avec plus ou moins de vraisemblance, les destinations auxquelles put être affectée cette classe d'ustensiles, qu'on nous permette, bien que cette opinion en rapprocherait l'origine vers le XV[e] siècle, qui est en effet l'époque de nos plus anciens monuments, qu'on nous permette, dis-je, de nous replacer sur le terrain de l'hypothèse afin d'exposer ici la donnée d'une dernière conjecture. Suivant elle, je ne serais pas

les variétés d'une espèce, en découvrir l'origine ou la destination, constater son usage dans certains pays et à telle époque, faire connaître le caractère de chaque école d'art ou d'artistes, préciser leurs emprunts ou leurs influences, apprécier les phases de la technique, y joindre encore les investigations qui sont inhérentes à ce genre de recherches, tout cela m'avait paru beaucoup plus utile qu'un simple *texte descriptif*. Là, du moins, et dans un même cadre ou dans un travail d'ensemble, tous les faits prennent leur place, se coordonnent et viennent se compléter de manière à fournir des inductions précieuses, des rapprochements imprévus, des comparaisons utiles, et parfois aussi des notions assez importantes pour déterminer une conclusion, presque toujours impossible sur le seul examen d'une ou de plusieurs œuvres isolées; mais, encore une fois et sur ce point, nous avons pu commettre une erreur. Du reste, ce qu'il faut, M. Didron l'exécuterait, sans nul doute, beaucoup mieux que nous; aussi, n'ai-je pas la prétention d'y satisfaire, et je me borne, bien humblement, à tracer, à esquisser, sur chaque chose, un modeste programme qu'il voudra développer, un jour, pour l'instruction de tous. — Nous savons qu'il est, parmi nos planches, quelques sujets dont la publication a dû provoquer des demandes auxquelles on n'a pas toujours pu ou su répondre, et nous n'ignorons pas que certaines personnes eussent désiré, sur eux, des renseignements ou des notices; mais, qu'on veuille bien prendre patience : chaque chose viendra en son temps, c'est-à-dire que nous en fournirons le texte avec le dernier monument de chaque classe ou famille. Nos précédents travaux sur les *puits sacrés*, les *plafonds*, les *vantaux arabes*, les *porches*, les *tourelles*, les *fonts*, etc., ont dû montrer comment nous avons compris notre tâche. A notre grand regret, l'on n'a pas toujours pu donner le dernier mot; cependant, on reconnaîtra que nous avons fait tous nos efforts pour y parvenir. Il entre donc dans notre pensée de produire un certain nombre de dissertations de ce genre sur des matières peu connues ou inédites, nous limitant à de courtes notices sur les monuments que tout le monde connaît et pour lesquels on trouve des renseignements dans les divers ouvrages d'architecture ou d'archéologie. — Tout ce qu'on vient de lire ne saurait, on le pense bien, s'adresser à M. Didron, puisqu'il est reconnu que nos pauvres lumières n'ajouteraient rien à ses vastes connaissances; aussi, nous faisons-nous un devoir de déclarer qu'en l'écrivant, nous n'avons eu d'autre but que de répondre à l'émission de désirs dont il a daigné se faire sans doute le puissant interprète.

étonné que ces couronnes n'eussent une affinité avec quelque ustensile de luminaire funèbre ou avec certains ajustements qu'on disposait sur les châsses des saints ou sur les chapelles ardentes. Si telle fut leur origine, rien n'empêcherait d'admettre que la lumière, fixée d'abord sur des tiges ou sur des branches, fût séparée ensuite de ces monuments pour être appliquée d'une autre manière, lorsqu'on donna à l'illumination ce grand développement dans l'intérieur des églises; l'on serait ainsi porté à croire que, subissant alors une transformation, elle en fut distraite, non pour cesser sa fonction qui était d'être adjointe, comme honneur et hommage, à l'objet exposé à la vénération et aux prières, mais bien pour continuer son rôle en servant de base à un ustensile qu'on voulut faire spécial et dont la destination retint, de son premier office, celle d'être placée non loin de la châsse ou près de la figure d'un des saints révérés.

Quelque vraisemblables que paraissent ces conjectures, il n'en est cependant qu'une, à nos yeux, qui nous semble réellement hors de doute : c'est celle d'avoir été établies pour l'offrande d'un luminaire honorifique, après avoir reçu, des artistes, des formes plus ou moins propres à le porter durant sa combustion! Exclusivement prise à ce point de vue, l'on ne saurait méconnaître tout ce que cette création renferme d'heureux dans son principe et combien les dispositions qu'on lui donna paraissent convenables à son usage; aussi, remarquons-nous que, bien que secondaire, ce monument devint parfois l'un des plus gracieux ornements de l'église. En effet, du jour où l'art s'empara de son exécution, l'ustensile subit un changement total; et, de grossier qu'il put être à son origine, le génie en forma bientôt une composition qui vint s'harmoniser avec ce monde d'objets ecclésiastiques dont le plus simple était, souvent encore, conçu avec tant de goût!

Cette constatation nous conduit à aborder les seules parties de cette notice qui soient les moins sujettes à l'hypothèse et celles aussi sur lesquelles nous sommes le mieux renseignés, puisque des monuments nous restent; je veux parler du chapitre de l'art, qui comprend à la fois tout ce qui se rapporte à la composition, aux formes, aux ornements et au décor de ces ustensiles. — Sur les deux premières parties, nous dirons que la variété semble avoir été fort grande, attendu que leur exécution était un produit de l'art et que les artistes ont toujours inscrit, en tête de leur programme : invention et nouveauté des formes; mobiles divers qui les ont sans cesse poussés à faire des efforts pour réaliser des dispositions inconnues, ce que prouvent, du reste, plusieurs des monuments arrivés jusqu'à nous (1). Mais, l'on n'envisa-

(1) On se tromperait étrangement si l'on croyait qu'aux seuls exemples de couronnes publiés se bornent nos découvertes. Quelque intéressante que paraisse cette série, nous devons avouer qu'elle est loin d'offrir un ensemble de toutes les espèces; car, nous avons, en portefeuille, sept à huit autres types dont les dispositions sont tout aussi indispensables à connaître pour apprécier quelles en furent les variétés au XVe siècle. Aussi, n'est-ce pas sans éprouver un sentiment pénible que nous nous voyons contraints à n'envisager ici, comme sur presque tous nos sujets du reste, qu'une partie restreinte de chaque question, forcés que nous sommes, pour nous en tenir au prospectus, de rejeter à notre *Supplément* la production d'analogues dont l'absence fera longtemps lacune, lorsqu'au contraire leur publication aurait eu pour résultat d'élucider sur-le-champ une suite de travaux qui vont rester tant d'années encore sans solution possible. Mais, il faut le dire, en présence d'une telle quantité d'œuvres, toutes aussi intéressantes que curieuses, et par les points qu'elles soulèvent et par les notions qu'elles fournissent, nous avons dû nous limiter souvent à quelques exemples, et reporter, à une date postérieure, leur complément indispensable. Ce système de morcellement est fort déplorable, je le sais; il scinde les recherches et nuit considérablement aux études; il empêche même de juger d'un ensemble de faits ou d'idées, et, dès lors, on comprend tout ce qu'il porte de préjudice à l'examen de l'art et à celui des questions qui en découlent; mais, il y a, pour nous, force majeure; car, fidèles à nos engagements, nous voulons nous renfermer d'abord

Fig. 1.

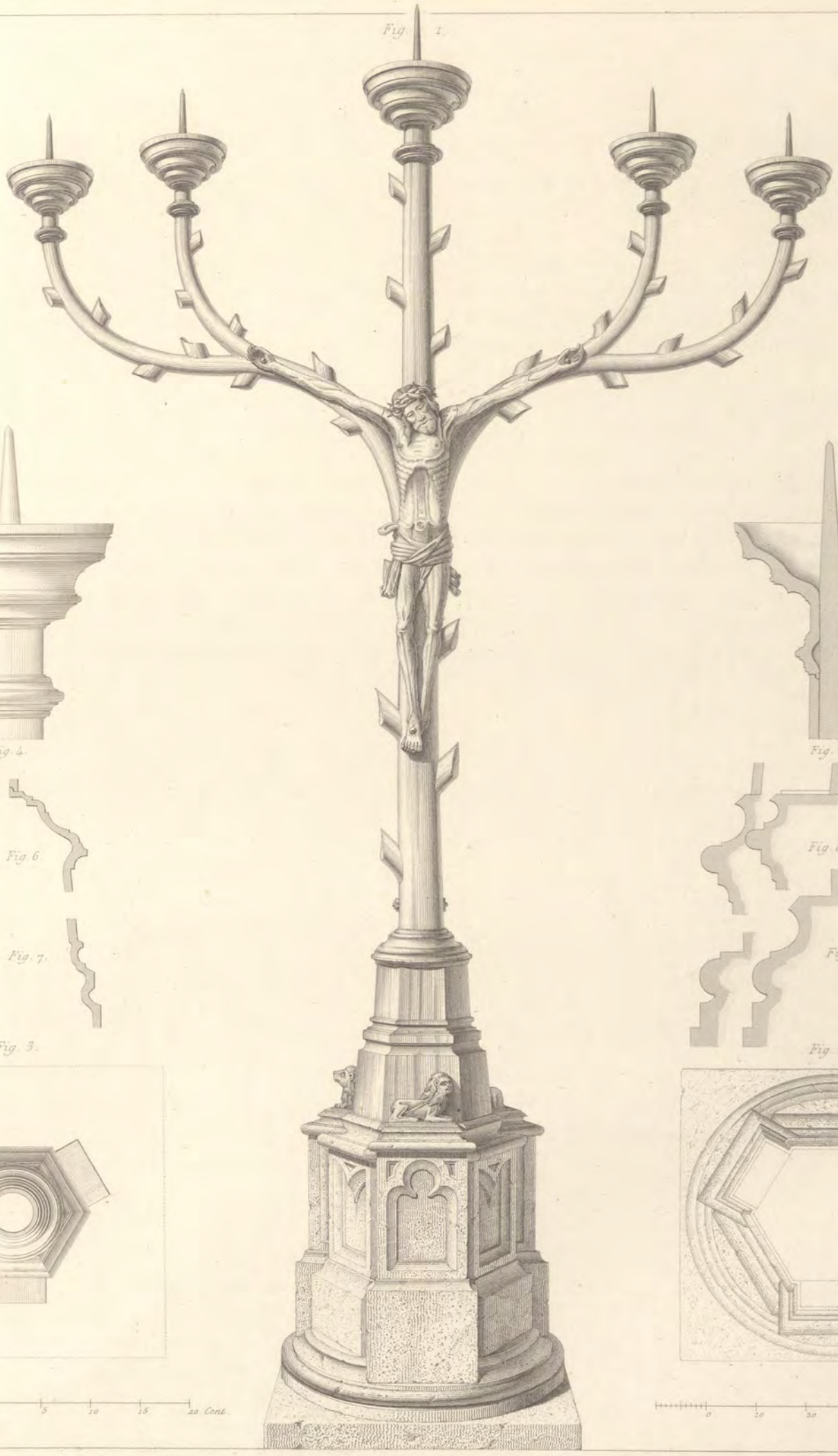


Fig. 4.

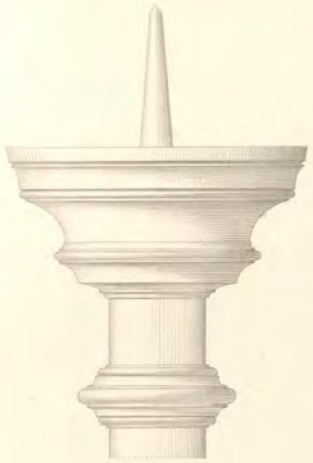


Fig. 5.

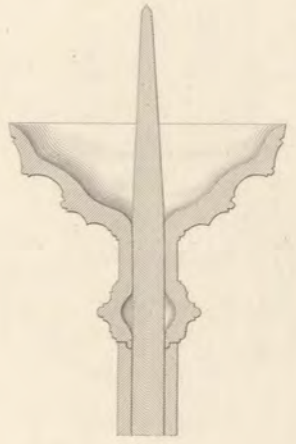


Fig. 6.

Fig. 8.



Fig. 7.

Fig. 9.

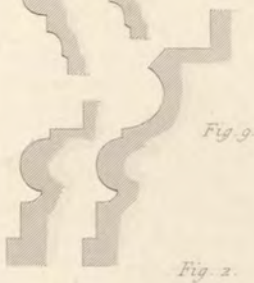
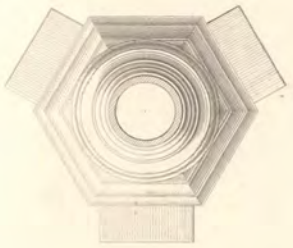


Fig. 3.



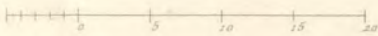
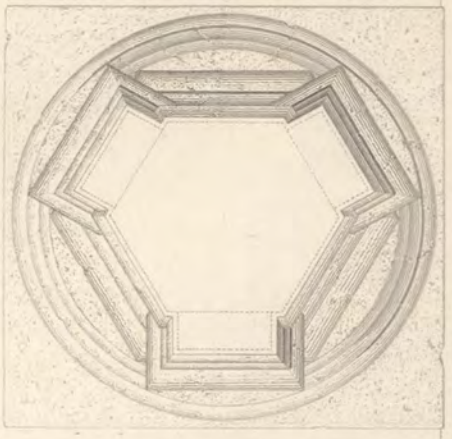
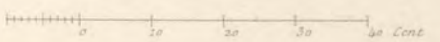


Fig. 2.





Dessin d'Hoffmann.

Gravé par J. Bury et J. Sulpis.

CANDÉLABRE A CINQ BRANCHES, DANS L'ÉGLISE DE St CUNIBERT, A COLOGNE.

Allemagne.

gerait certes qu'un des points de la question, si l'on n'ajoutait qu'à côté des belles œuvres en ce genre, on en voyait de plus simples dont les dispositions, assez-rudimentaires, se retrouvent presque partout. Ces derniers ustensiles étaient probablement de vulgaires objets de commerce qu'on fabriquait à l'avance pour les besoins journaliers des églises, et c'est aussi comme tels ou comme de modestes acquisitions qu'on doit les regarder; tandis qu'au contraire, la beauté, l'importance et le décor des autres nous font admettre qu'ils provenaient d'une offrande faite par un seigneur, par telle corporation ou par toute autre personne, mais dans un but particulier de dévotion envers Dieu ou quelque saint.

Nous venons d'indiquer les causes qui purent provoquer le plus ou moins de luxe dans la constitution de ces couronnes, et nous les avons attribuées au génie des artistes et aux sommes qu'y consacraient la fabrique ou de pieux donateurs; il s'agit maintenant de nous rendre compte des œuvres. — Leur composition repose, avons-nous dit, sur l'agencement d'un pédicule d'où s'élève une tige verticale au sommet de laquelle sont fixés, à diverses hauteurs et d'une manière presque toujours pyramidale, un ou plusieurs cercles garnis de pointes où de bobèches, destinés à recevoir des cierges pendant leur combustion. Eu égard à son emploi, cette disposition paraît fort bien combinée et répondre, on ne peut mieux, aux exigences de son office; du reste, elle est si simple qu'elle a dû venir à l'esprit des ordonnateurs ou des constructeurs, et c'est même ce qui nous porte à croire qu'elle fut adoptée dans presque toutes les églises. — Le pied, la tige et les couronnes furent, comme on le pense bien, tout autant de parties sur lesquelles s'exercèrent tour à tour le talent et le génie des artistes;

dans les limites de notre programme, nous réservant de reprendre, plus tard, chaque famille de monuments et de leur donner alors tous les développements qu'elles exigent. — Puisque la nature des choses nous conduit à un aveu qui, du reste, était prévu par la majorité de nos lecteurs, il convient, peut-être, que nous entrions dans des détails, et que nous exposions quelques-uns des motifs qui nous ont porté à en agir ainsi. L'occasion est, d'ailleurs, trop favorable pour que nous la laissions échapper; aussi, en profiterons-nous pour adresser une réponse à ceux de nos souscripteurs qui nous ont vivement prié d'entrer dans cette voie. — Comme auteur de notre livre, on ne saurait admettre que nous n'en ayons apprécié l'importance et calculé l'étendue, en d'autres termes, que nous n'ayons considéré, dès l'origine, les impérieuses exigences de son développement. Et cependant, cette opinion nous a été formulée dans de nombreuses lettres. Pour toute réponse, nous prierons le lecteur de vouloir bien jeter les yeux sur notre tableau méthodique, dont la publication n'eut d'autre but que de presenter une idée sommaire de notre vaste programme. Je dis plus : c'est qu'à cette époque, nous n'osâmes point donner à ce tableau son extension réelle; nous avions nos raisons pour faire des réserves, puis, il suffisait, ce nous semble, d'émettre un tel classement pour prouver que nous ne marchions pas à l'aventure, mais bien d'après un plan sérieux et mûrement préparé. C'était, en quelque sorte, comme une espèce de garantie que nous voulions offrir au public, et une idée de la forme neuve et attrayante que nous nous proposions d'y employer. S'il faut en croire les communications qui nous ont été faites, ces conditions paraissent répondre aux désirs de nos souscripteurs; d'autre part, l'immense variété des questions qu'il embrasse doit rassurer contre toute appréhension d'un livre incomplet; enfin, la manière dont ce plan est conçu nous semble de nature à satisfaire à la fois et tous les besoins et tous les goûts. Un tel développement est, sans doute, chose considérable, et c'est même cette extension qui nous force à dépasser les limites que nous avions prévues; mais notre recueil touche à tant de choses, il embrasse tant de faits et s'occupe de tant de divisions de la science, que prétendre renfermer un semblable programme dans un cadre restreint, ce serait vouloir tenter l'impossible. Cette vérité est, du reste, si évidente que, dès le commencement de notre ouvrage, elle avait déjà frappé M. Mérimée; voici comment il en fit la judicieuse remarque : « Le plan que s'est tracé M. Gailhabaud est vaste, trop vaste peut-être, on serait tenté d'abord de le croire, en comparant l'étendue de son sujet à celle de sa publication, qui ne doit se composer que de trois à quatre cents planches. C'est peu sans doute pour passer en revue toutes les phases de l'architecture civile, militaire et religieuse de tous les peuples civilisés, depuis la décadence de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance, pour donner des spécimens de tous les arts dont il s'est conservé quelque monument remarquable (1) .. » Nos aveux seront plus explicites encore; car, nous ajouterons que trois à quatre cents planches suffiraient à peine pour traiter séparément une seule

(1) Le Constitutionnel du 12 juin 1852.

aussi, renonçons-nous à les décrire; l'analyse s'en fera, d'ailleurs, beaucoup plus aisément par les yeux, qui apprécieront, d'une part, l'infinie variété des formes, et, de l'autre, l'ingéniosité des moyens mis en œuvre pour leur constitution. Parmi ces moyens, l'un des plus importants consistait dans la manière dont on fixait ces couronnes. Assez souvent, on les faisait porter sur une moulure saillante ou repos, établi à une certaine hauteur de la tige; mais, d'autres fois aussi, elles étaient suspendues au sommet. Du reste, tous ces moyens furent très-divers, et chaque artiste semble avoir été complétement libre de les choisir et de les combiner suivant ses besoins ou son goût; cependant, il est à croire qu'on se préoccupa d'une question : ce fut de laisser un certain jeu entre elles et la tige; car, de celles que nous avons vues, aucune n'était fixe ou immobile, et toutes pouvaient, avec la main, recevoir un facile mouvement de rotation. Ce mouvement était, par lui-même, une des conditions essentielles; il s'exerçait horizontalement, et permettait au donateur d'amener devant lui celles des pointes ou des bobèches sur lesquelles il déposait l'offrande de son pieux luminaire. — Le pédicule se compose de trois ou de quatre branches, courbes ou horizontales, avec ou sans épattement, et ces branches sont ou entièrement libres ou reliées à un cercle inférieur, posant lui-même sur le sol. Nous ne parlons pas des dispositions : on peut voir qu'elles furent nombreuses; mais, il y a tout lieu de constater que plusieurs d'entre elles offrent quelque ressemblance avec la même partie de certains candélabres funèbres. — A la tige se rattachent plusieurs particularités qui ont surtout trait aux formes ainsi qu'à la décoration. Sous le premier rapport, le développement présente des surfaces très-variées : ainsi, elles sont ou planes ou

des branches de l'art, c'est-à-dire qu'elles seraient insuffisantes pour faire connaître l'histoire aussi étendue que variée de la peinture ou de la sculpture, et, à bien plus forte raison, de l'architecture; la ferronnerie, la fonte, la mosaïque, etc., en se restreignant à un type par chaque variété dans les espèces ou familles, exigeraient, à elles seules, un nombre de planches qui excéderait encore ce chiffre. Tout prouve donc l'évidence de notre opinion ; aussi, n'hésitons-nous point à la communiquer à nos lecteurs. Mais, il s'agit de remplir notre tâche avec conscience, et, ne voulant point scinder des études que la restriction rendrait infructueuses, nous avons dû compter sur leur concours pour nous aider à conduire à bonne fin un ouvrage dont on ne saurait tirer de fruit qu'à une seule condition : celle de lui voir offrir une histoire *complète* de l'architecture et des arts du moyen âge, exprimée par les œuvres qui tiennent une place plus ou moins considérable, mais *marquée* dans cette histoire, et dont l'ensemble constitue, dans celle des institutions, cette série de monuments à l'aide desquels l'annaliste et l'antiquaire pourront, même à de longs siècles de distance, reconstituer toute sa civilisation, c'est-à-dire ses cérémonies, ses fêtes, ses mœurs, ses coutumes, etc. — Dans l'intention de répondre à des désirs qui ont été émis, nous nous empressons de déclarer que nous procéderons à l'inverse de nos prédécesseurs; car, pour n'avoir pas voulu dépasser des limites que le hasard avait fixées, ils ont produit des livres remplis de lacunes ou peu propres au but qu'ils espéraient atteindre, et cette manière de voir est diamétralement opposée à la nôtre. Nous avons commencé notre recueil avec la ferme volonté de le rendre utile; mais, comme on ne peut lui assurer un tel avantage qu'à certaines conditions, nous n'avons pas hésité à les subir, et nous nous sommes résolûmen t engagés dans les dépenses que doit entraîner ce supplément, convaincus qu'agir de la sorte, c'est aller au-devant des vœux de nos lecteurs et conquérir même leur estime; or, annoncer que nous allons faire paraître des œuvres capitales que nul recueil n'a publiées, c'est dire à l'avance qu'aux monuments si curieux que nous avons produits, nous allons en joindre d'autres tout aussi remarquablement gravés ou chromolithographiés, mais dont l'importance occupe une place plus grande encore dans l'histoire de l'art. Du reste, nous n'avons qu'un but en publiant ces œuvres : celui de combler des lacunes dont on déplore le vide et de fournir les éléments qui permettront d'embrasser enfin tous les points d'une seule et même question. En l'état présent des choses, ces lacunes sont assez nombreuses et les monuments à reproduire sont eux-mêmes fort considérables; mais, que l'on se rassure : car, quelque immense que soit notre tâche, nous n'y saurions faillir. Nous avons calculé nos ressources; nous avons foi et confiance en notre œuvre, mais, plus encore, s'il faut le dire, en l'appui de nos souscripteurs. En présence de raisons aussi capitales, il ne nous paraît plus permis de nous en tenir au premier chiffre de nos livraisons, et nous n'oserions interrompre ou suspendre la publication d'un recueil qu'une trop rigoureuse ponctualité rendrait évidemment incomplet. Puisant donc de nouvelles forces et un nouveau courage dans ces impérieux motifs, nous allons

curvilignes, ou bien en spirale ou en hélice, enfin les profils et les moulures rappellent ceux de l'architecture contemporaine; quant au second, il n'excite pas moins d'intérêt, car on y voit des ornements, établis sans doute dans le but de combattre son aspect grêle, et de rompre aussi la froide monotonie de la ligne. — Nous passons aux couronnes. Leurs cercles sont toujours rattachés à la tige par des croisillons ou traverses intérieures qui se réunissent, en nombre indéterminé, à une espèce d'anneau central. Divers systèmes d'armatures, plus ou moins ornées, séparent et relient entre elles toutes les parties de ces couronnes; plusieurs mêmes sont aussi ingénieux qu'élégants : nous signalons surtout ceux de Chapelle-à-Wattine et de Tournai (*fig.* 1). Le nombre des cercles que comporte chacun de ces appareils semble n'être point constant et avoir dépendu de l'emploi qu'il devait remplir; à en juger par les monuments, on observe qu'il varia beaucoup : ainsi, l'on connaît des couronnes qui n'en possèdent qu'un seul, tandis que d'autres en sont pourvus de deux, de trois et même davantage; nous en avons découvert une, entre autres, dans l'église de Notre-Dame, à Hal, qui en est garnie d'un très-grand nombre. L'importance de ce dernier monument pourrait même servir à expliquer celle qu'on voyait autrefois dans le sanctuaire de la mosquée de Cordoue et dont parlent les historiens arabes (1). — Bien que la figure du cercle prévalût, le plus souvent, dans la forme des couronnes de lumière, on en connaît cependant quelques exemples dont le principe repose sur le plan de l'hexagone, disposition qui put être empruntée à certaines lampes ou lustres, également consacrés au luminaire religieux. Sur ce point, l'appareil de Chapelle-a-Wattine donnerait une idée de cette forme par opposition à celles de Tournai, de Lierre et d'Ypres, qui sont circulaires. — Par une mesure de propreté sans doute, on établit quelquefois, à la partie inférieure, c'est-à-dire au-dessous du dernier cercle, un grand disque à bords plus ou moins ornés (2); ces disques n'avaient probablement d'autre but que de recevoir les gouttes de cire qui pouvaient se répandre pendant la combustion des cierges; mais, dans d'autres couronnes,

concentrer tous nos efforts pour continuer notre œuvre, et, dès ce moment, l'on peut être certain que chaque famille ne se bornera plus, comme nous l'avons fait pour nos pauvres couronnes ou pour d'autres monuments, à la dure restriction d'une ou de plusieurs espèces, lorsqu'elles en comptent de nombreuses; mais, grâce à ce complément, toute division ou subdivision de l'art sera représentée par des suites d'œuvres qui en traduiront les phases ou les écoles chez les différents peuples pendant le moyen âge. Établi sur une base aussi large et publié dans de telles conditions, notre livre permettra enfin d'entreprendre une analyse sérieuse et raisonnée des choses, et son contenu fournira à la science ces *desiderata* si longtemps attendus, mais que la puissance seule du nombre permettait de produire. Là, seront réunis, pour les besoins ou pour l'instruction de tous, des documents inconnus, nombreux et suivis sur chaque classe de monuments ou sur chaque branche de l'art, et planches et notices seront combinées de manière à présenter un enchaînement tel que leur ensemble renfermera les notions les plus complètes, c'est-à-dire que ce recueil deviendra le plus vaste, le plus utile et le mieux coordonné de ceux qui ont paru jusqu'à ce jour. Du reste, l'on appréciera mieux quelle doit être la richesse de cette mine, lorsque nous aurons dit qu'elle contiendra tout ce qui a été produit de remarquable depuis les Catacombes jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. Le praticien y trouvera, sur toutes les époques, à propos de chaque art ou sur n'importe quels genres d'œuvres, des matériaux qu'il chercherait vainement ailleurs, et l'historien ou l'antiquaire y puiseront des documents dont ils ne soupçonnaient pas l'existence. Telle est, en quelques mots, l'esquisse, bien pâle encore, de ce vaste cadre où nous rassemblerons, dans un même but, tout ce qu'il sera possible de découvrir sur chaque matière, tout ce qui est indispensable pour traiter chaque question, enfin tout ce qui pourrait être de nature à caractériser les phases diverses de l'art et à expliquer les nombreux faits de la civilisation pendant le moyen âge.

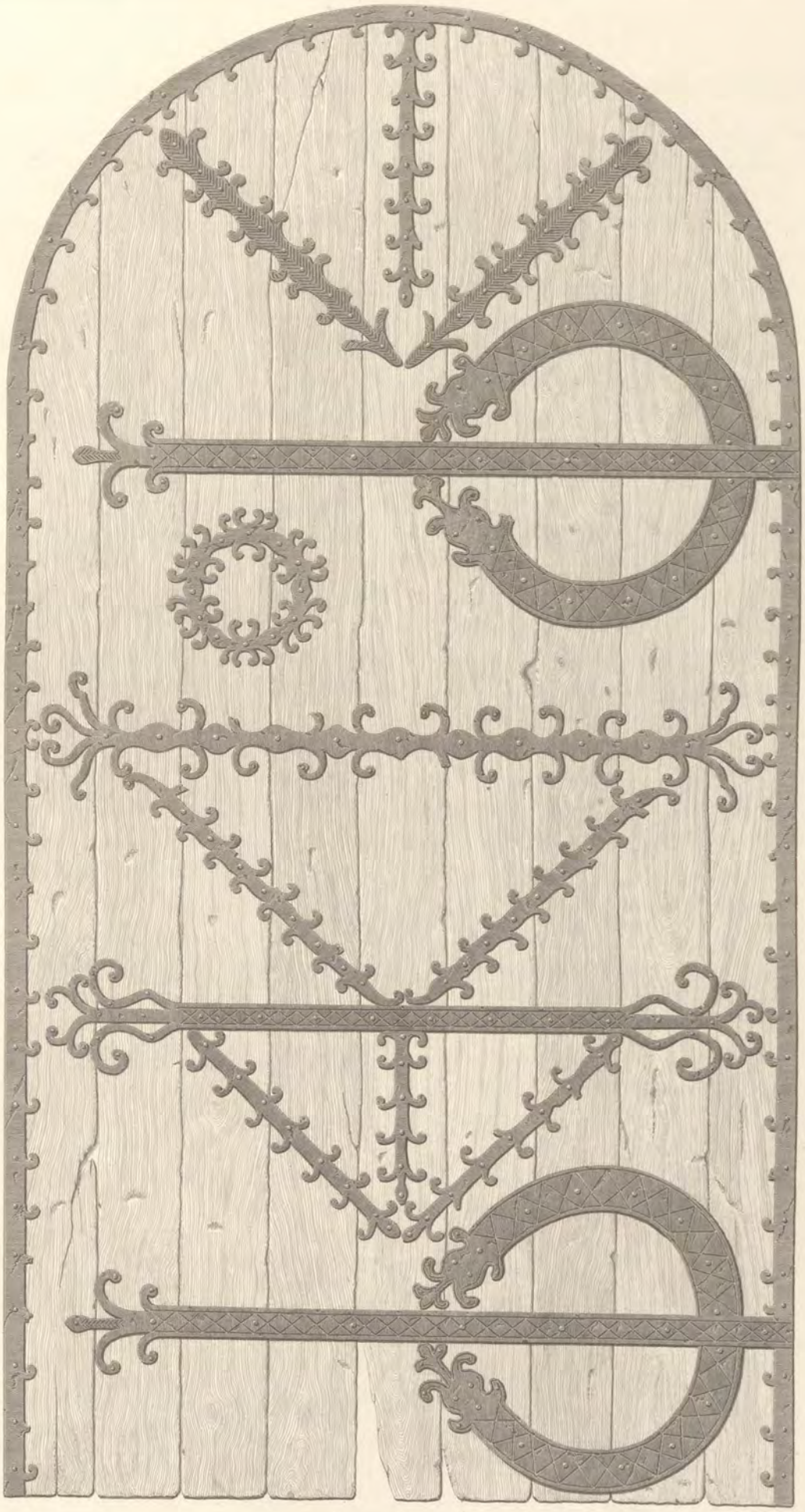
(1) Voyez notre description de cet édifice dans les MONUMENTS ANCIENS ET MODERNES.

(2) On remarque cette disposition à la couronne de Lierre, *fig.* 2.

on avait disposé ce plateau au bas de leur pédicule. C'était, du reste, une prévoyance dont on doit tenir compte au constructeur. — Disons maintenant quelques mots de leur amortissement, car les artistes du moyen âge ne négligeaient aucune partie; le sommet, surtout, était comme une espèce de thème pour lequel ils cherchaient des compositions plus ou moins remarquables. L'amortissement ne fut donc point oublié dans la décoration de ces ustensiles, et, parfois même, on lui donna une certaine importance; nous citerons, comme exemple, celui d'une couronne qui se trouve dans l'église de Saint-Jacques, à Ypres; on y voit très-distinctement une réminiscence du candélabre aux sept branches, idée qui ne manque pas d'à-propos dans son application à une pièce consacrée au luminaire religieux. — La dernière des questions qu'il s'agit de traiter se rapporte à leur hauteur. A proprement parler, celle-ci n'eut jamais rien de fixe et varia beaucoup; mais, elle ne dépassa guère deux mètres, bien qu'on en fît de plus grands et de plus petits, selon les usages auxquels ils étaient destinés.

Comme toutes les pièces de l'ameublement ecclésiastique, ces couronnes reçurent de l'art une ornementation plus ou moins considérable. Déjà, nous avons émis une opinion sur les causes assez vraisemblables de ce décor; maintenant, on doit, au point de vue de la technique, établir en quoi il consistait. Rien ne nous semble plus propre, pour apprécier les divers points de cette étude, que de connaître d'abord la matière dont elles furent faites, puis de rechercher jusqu'où sa nature s'y prêtait. — La perte ou l'absence des anciens monuments ne nous permet guère d'envisager ici qu'un des côtés de la question; cependant, tout porte à croire qu'on y employa le métal et le bois (1). L'une et l'autre matière pouvait, sous un certain rapport, remplir assez bien le même but; mais, le premier eut un avantage incontestable : l'artiste avait reconnu qu'il en tirerait des formes plus sveltes et plus fines, de même que son poids lui offrit une solidité d'assiette qui manquait à son compétiteur. Ces diverses considérations paraissent avoir été toute-puissantes, et l'on donna la préférence au métal comme se prêtant à des dispositions plus convenables. Se servit-on du bronze, à l'origine? Je l'ignore. Toujours est-il que l'adoption du fer paraît au XVe siècle. C'était, du reste, une époque où les procédés de l'art avaient acquis quelque perfection. La nature des œuvres, c'est-à-dire le résultat du travail différait sans aucun doute de l'exécution des XIIIe et XIVe siècle; mais, le ferronnier, bien qu'avec des moyens fort simples, n'en produisait pas moins des effets, parfois heureux, qu'il introduisit dans ces couronnes. — Le rôle que joue la décoration dans l'ensemble de ces monuments dut être fort varié, et son importance paraît avoir dépendu du prix ou de la valeur qu'on mettait à l'ustensile. Le fer se voit, aux couronnes simples, employé dans un état presque rudimentaire, c'est-à-dire sous la forme de surfaces planes ou rondes mais brutes, tandis que les plus riches étalent un luxe dont le mérite principal consiste dans l'exécution du travail, auquel s'adjoint aussi le concours de l'or et de la couleur. Les divers procédés de la technique semblent avoir été mis en œuvre dans la confection de ces ustensiles, et, depuis le modelé au marteau jusqu'à la torsion, l'estampage et le découpé à la lime, tout s'y voit combiné suivant un programme ou un dessin préalable. Quant aux éléments du décor, ils sont de plusieurs espèces, et se rapportent ou à l'architecture contemporaine, ou au

(1) Il s'est conservé bon nombre de couronnes dont le pédicule et la tige sont en bois; mais, leur date ne remonte point au delà du XVIIe siècle. Elles accusent toutes une grande simplicité.



Dessin d'A. Durand.

Gravé par Sellier.

VANTAIL, ORNÉ DE FERRURES, A L'ÉGLISE DE WILLINCALE.

Angleterre

règne végétal, ou bien à des objets divers ; des inscriptions même (1) viennent ajouter encore à ce luxe et donner à l'ensemble un aspect de richesse qui en fait un petit monument hors ligne.

Si maintenant l'on rapproche de ces couronnes les potences de Hal et de Louvain, on acquiert la certitude qu'il y eut, en Flandre, pendant la dernière moitié du XVe siècle, des ferronniers aussi habiles dans leur art que pleins de goût pour la composition ; c'est, du reste, un fait qui ressortira plus complétement lorsque nous aurons publié d'autres œuvres. Mais, il s'en faut, avons-nous dit, que ces couronnes présentent, entre elles, un même degré d'exécution, puisqu'on en connaît dont le travail est, à coup sûr, un peu rudimentaire. En ne considérant ici que les œuvres importantes et seulement dignes d'un examen sérieux, nous devons reconnaître que la ferronnerie flamande était parvenue, dès lors, à un haut point de splendeur, grâce toutefois aux hommes de talent qu'elle comptait parmi ses praticiens; car, si Josse Metsys produisait, à Louvain, la magnifique potence de Saint-Pierre, plusieurs de ses confrères, sur divers points du sol, exécutaient d'autres pièces dont le mérite est tout aussi capable d'exciter l'attention. Ces monuments se recommandent, en général, par une composition gracieuse, un travail délicat, une naïveté de moyens, enfin par un choix d'ornements et un système de coloration parfaitement appropriés à leur office. De pareilles œuvres sont, certes, de nature à nous faire déplorer la perte des analogues, mais surtout à nous donner des regrets de n'en point connaître les auteurs. En effet, lorsqu'on analyse leurs formes et qu'on examine leur décor, on se demande quels sont, pour quelques-unes, les créateurs de semblables merveilles. Un désespérant silence laisse hélas notre question sans réponse, comme pour nous exciter bien plus encore. Et cependant, lorsque, sur tant de points, nous rencontrons de tels ouvrages, sinon tous dignes d'admiration, mais provoquant notre surprise, on conçoit que l'esprit veuille se poser une pareille demande ; car, le ferronnier qui conçut ou exécuta de semblables pièces était presque un homme de génie, et l'histoire, qui aime à glorifier les intelligences supérieures, voudrait inscrire, sur le livre d'or des artistes, des noms si bizarrement inconnus et qui mériteraient tant de l'être!... Un jour viendra, je pense, où quelques hommes courageux tenteront de réunir les noms conservés de ces ouvriers d'élite, et ce jour sera, pour leur mémoire, celui de la réparation. Plaise à Dieu qu'il nous soit donné de prendre une semblable initiative! La part serait évidemment belle et le travail rempli d'attrait; mais, en présence de notre tâche, nous devons renoncer à la gloire qui semble attachée à cette noble entreprise. Toutefois, s'il nous est interdit de penser à la réalisation d'une aussi grande œuvre, nous pouvons du moins faire des efforts pour y convier de plus capables et y décider de plus robustes (2). De ce travail, découlerait la clef de mainte énigme ; la science y découvrirait des horizons nouveaux; l'histoire de

(1) Nous citerons surtout celle de l'église de Chapelle-a-Wattine, près Tournai, où la patience et le talent de l'artiste sont parvenus à découper dans le métal la prière de l'*Ave Maria*.

(2) Quelques louables efforts ont été déjà tentés par différentes personnes, et nous devons reconnaître que le Comité des Arts et Monuments, dans son *Bulletin*, MM. les collaborateurs des *Annales Archéologiques*, M. Duseigneur, dans les notes qu'il a jointes à l'un des volumes d'Emeric David, et d'autres, sont parvenus à réunir un certain nombre de noms d'artistes; mais, tout n'est pas fini; il reste encore beaucoup à faire, surtout en ce qui concerne les textes et les monuments. Pour arriver, dans un bref délai, à un résultat favorable, il conviendrait d'organiser, dans chaque pays et même dans chaque région, des centres agissant sous une même pensée, c'est-à-dire qui procéderaient au dépouillement des archives, à l'exploration des œuvres de l'art, et, enfin, à la lecture de tous les ouvrages dont la nature serait susceptible de renfermer ou de fournir quelques documents inconnus.

l'art, si mystérieuse en certains chapitres, recevrait une soudaine clarté; enfin commencerait, pour ces artistes, une ère de justice et de réhabilitation; car, si cachés qu'ils soient dans les textes poudreux ou dans des inscriptions ignorées, leurs noms apparaîtraient dès lors au grand jour, et la place qu'ils occuperaient dans l'histoire deviendrait comme autant de jalons indiquant, sur la route, chacun de ces grands relais qu'on nomme : écoles, phases et transformations.

Est-il permis de croire que ces couronnes (1) ont toutes été faites au moyen âge? Évidemment non, puisqu'il en est dont le caractère semble appartenir au XVIe siècle. On sait, du reste, qu'au commencement de cette période, l'art et surtout l'art religieux conserva, longtemps encore, tout ou partie de sa physionomie du XVe siècle; c'est même cette similitude ou cette analogie dans les dispositions et le décor, qui nous a porté à grouper ces exemples afin d'en tirer quelques rapprochements.

Une question reste à éclaircir pour compléter notre travail sur les couronnes pédiculées. Il s'agit de leur emploi pendant le moyen âge. Fut-il général dans les églises ou restreint seulement à quelques régions de l'Europe? La situation de celles qu'on retrouve porterait à croire que leur adoption dut être fort répandue, puisqu'on en voit en Allemagne, en Belgique, en France (2) et même en Sicile; quant à leur absence ou à leur disparition des autres pays, il faut l'attribuer, sans doute, aux diverses causes que nous avons si souvent fait connaître.

Nous venons de dégager de l'inconnu quelques notions, plus ou moins fondées, sur notre espèce de couronnes, et l'on doit reconnaître que, si elles étaient admises, on y pourrait trouver le point de départ de leur origine; mais, en procédant de la sorte, avons-nous réellement déterminé l'usage de ces monuments, et sommes-nous parvenus à définir les causes ou le but primitif leur destination? On n'oserait l'affirmer. Dans tous les cas, la place qu'ils occupent à l'intérieur des églises tend à leur assigner une fonction certainement secondaire : celle de servir à l'établissement d'une illumination entretenue par le peuple, et, sur ce point, leur emploi semble ne laisser aucun doute; mais, là, se bornent jusqu'ici nos efforts; aussi, faisons-nous des vœux pour que de plus habiles viennent reprendre la question et puissent pousser plus loin le résultat de notre modeste étude.

(1) Tous ces monuments ont été découverts par nous à une époque bien antérieure à celle où nous chargeâmes MM. Laval et Vacquer d'en faire les dessins géométraux.

(2) Nous nous plaisons à signaler celle qui fait partie de la collection de feu notre ami, M. Henri Gerente, et nous émettons le désir de la voir reproduite par M. Viollet-Leduc dans son excellent *Dictionnaire de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*.

VANTAUX A FERRURES,

DES ÉGLISES DE WILLINCALE, DU PUY, ETC.

Les monuments nous apprennent qu'aux XIe et XIIe siècles, les portes des églises et, probablement aussi, celles des grandes constructions civiles étaient closes de vantaux dont la nature se présente sous quatre aspects différents : — *en bois plus ou moins sculpté,* — *en bois couvert de ferrures*, — *en fer disposé à jour, et enfin*, — *en bronze fondu.*

En considérant cette variété d'espèces, l'esprit se demande si leur origine appartient exclusivement au moyen âge, ou si les chrétiens n'en auraient pas fait tout ou partie de l'emprunt à la civilisation païenne. Sur ce point, l'histoire et les œuvres nous répondent que l'antiquité se servit de battants en bronze et en bois; mais, par des raisons que j'exposerai, on acquerra la certitude que les vantaux en fer de même que ceux revêtus de ferrures doivent avoir pris naissance depuis l'établissement du christianisme.

L'étude des vantaux est encore une de ces matières que la perte des monuments a rendue fort obscure, et dont l'élucidation exigerait de nombreuses recherches. D'une nature assez fragile ou tentant la cupidité des hommes, presque tous les anciens vantaux ont disparu; il n'en reste que quelques spécimens, et fort malheureusement, leur constitution ne se rattache qu'à une même catégorie, à l'espèce en fonte de bronze. J'ignore quel degré de croyance on peut accorder aux exemples représentés dans les peintures, les mosaïques et les sculptures; car, les artistes, en donnant carrière à leur imagination, firent souvent de la fantaisie et introduisirent même certains objets dont ils ne connaissaient ni le principe ni les lois. Cette remarque s'applique surtout aux peintures et aux sculptures décoratives de l'époque romaine, puisqu'on y découvre des anomalies capables de provoquer bien des incertitudes. C'est, du reste, un terrain que j'abandonne pour examiner quelle fut la clôture des temples ou celle des basiliques chrétiennes. Aux premiers, les battants étaient en fonte de bronze ou en bois recouvert de travaux en or, en ivoire, etc. Les œuvres de l'art indiquent la présence de rideaux à la porte des basiliques. Ces voiles n'y étaient probablement suspendus que pendant le jour; le soir venu, on fermait le lieu saint d'une manière plus complète, c'est-à-dire avec de solides vantaux. En quoi étaient-ils? Selon les historiens, en argent, en bronze et en bois; mais, plus tard seulement, apparaissent les ferrures. On voit donc qu'à son origine, l'art chrétien fit encore, pour la clôture de l'édifice, de larges emprunts au polythéisme. Cette imitation n'avait rien, du reste, qui pût la faire rejeter; son adoption était même une des conséquences de l'époque. En ce temps, tout, à part la religion et ce qui s'y rapportait, tenait à la civilisation romaine, c'est-

à-dire qu'une grande partie des faits et des choses n'en était qu'une continuation plus ou moins complète. Je parle des objets que leur nature permettait à des religions contraires de pouvoir adopter, et, parmi ceux-ci, je range certains éléments d'architecture dont l'un et l'autre culte pouvaient faire également usage par le seul changement des symboles. Telle fut, je pense, la cause d'application du système romain aux vantaux des basiliques. On continua à employer les mêmes matières; la décoration seule changea, et ce, parce que son principe découlait de nouveaux dogmes, et parce qu'il répondait aussi à un autre ordre d'idées. Dès l'époque des basiliques latines, les portes étaient donc pourvues de clôtures; je dis plus : c'est qu'à en juger par le récit des historiens ou par l'état des arts en Italie, elles durent être assez richement ornées. Tout porte à croire, en effet, que l'Église donna dès lors un certain luxe à l'entrée de l'édifice. Ainsi, l'on peut croire qu'elle voulut la mettre en harmonie avec les peintures et les mosaïques de la façade, et la rendre telle que sa décoration fît présager, dès l'abord, toute la magnificence de l'intérieur.

A toutes les époques, la fermeture du temple ou de l'église préoccupa vivement les architectes, et fut, de leur part, un grave sujet de méditation. Deux conditions étaient à remplir dans leur établissement : — assurer l'inviolabilité de l'édifice, et — faire, de la clôture, une plus ou moins belle œuvre, selon les circonstances; c'est, pour le second cas surtout, ce qui résulte de l'examen des textes ou de l'exploration des produits de l'art. Du reste, à défaut des descriptions laissées par les auteurs, les monuments viendraient nous donner, eux-mêmes, des preuves de leur magnificence. Une telle constatation démontre que cette partie reçut souvent une grande richesse et qu'elle dut, parfois même, son importance à la main ou au génie de quelque célèbre artiste. Or, ce fait n'a rien qui surprenne, puisque les hommes consacrèrent leurs plus beaux ouvrages à la décoration des édifices religieux.

De tous les vantaux, si bien décrits dans l'histoire ou qui furent faits chez les anciens, il ne nous est parvenu que de rares exemples; mais, par un bonheur insigne, le moyen âge nous en a laissé un assez grand nombre dont quelques-uns sont, aujourd'hui encore, un intéressant sujet d'étude et l'égal objet de notre admiration. — Plusieurs notices ayant été destinées aux vantaux fermant les basiliques latines ou grecques, nous passons, sans nous arrêter, à l'examen de ceux qui les suivent dans l'ordre historique, c'est-à-dire aux monuments des XIe et XIIe siècles.

L'élan enthousiaste qui s'empara des peuples après la fatale échéance de l'an 1000, eut, comme on sait, pour résultat de se traduire en actions de grâces par l'érection de nombreuses églises. La construction de ces édifices fut, pour la science, une naturelle occasion de se remettre à la pratique de l'art, et, dans cette circonstance, la pensée des populations lui vint fort utilement en aide; souvent aussi, l'on voulut y adapter les ressources du décor; mais, nous savons ce qu'elles étaient devenues! Qu'on se rappelle l'état misérable de la société pendant le Xe siècle, et l'on comprendra jusqu'où les arts avaient pu descendre. Tout ce qui avait une certaine valeur se trouvait dans les monastères. C'était exclusivement là qu'à l'ombre du cloître et dans le silence de la méditation, vivaient les seuls hommes qui s'occupassent d'études; aussi, fut-ce en ces lieux qu'on dut chercher des artistes. Toutefois, la science de ces pauvres moines ne répondit pas d'abord aux exigences du moment. Adonnés à la sainte pratique de la règle, leur esprit s'était peu occupé des préceptes de la construction; ils ne furent donc point à la hauteur des circonstances; mais, prier ou bâtir fut considéré, par eux, comme une même manière d'honorer la Divinité; ils se mirent à l'œuvre, et bientôt on les vit se consacrer à l'édification de

BIBLIOTECA
DEL C.O.A.M.

Fig. 2

Fig. 6



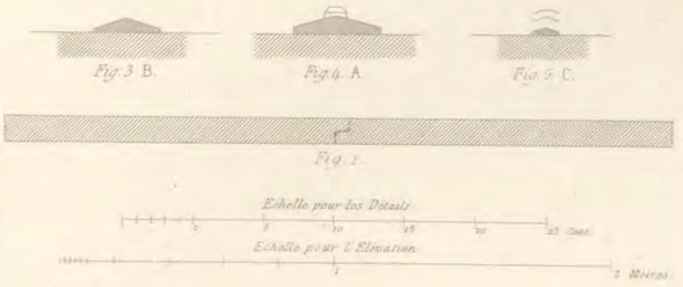


Fig. 7



Dessin d'Adolphe Berty.

Gravé par A. Guillaumot.

VANTAUX DE L'UNE DES PORTES DE L'ÉGLISE CATHEDRALE, AU PUY.

France.

ces bâtiments. La chrétienté ressembla, dès lors, à un vaste chantier dont ils dirigeaient les travaux ; des monuments surgirent de toutes parts; et si, dans ces entreprises, le résultat ne répondit pas toujours à leurs intentions, du moins peut-on affirmer qu'ils avaient tout fait pour réussir. Bien des fautes que nous signalerons ailleurs, accusèrent, dès le début, une inhabileté qui prenait sa source dans leur inexpérience. Ces mécomptes ne furent point perdus : ils les mirent à profit et les regardèrent comme autant d'enseignements qui les portaient à entrer dans une voie nouvelle. Le mal venait de leur peu de savoir, ils entreprirent des études plus sérieuses; enfin, grâce au temps et aux connaissances, ils firent des progrès tels que leurs œuvres acquirent, un jour, cette valeur que nous ne savons plus atteindre. Presque tout l'art de l'époque, je veux dire : la conception et la pensée dirigeante, émanait alors des monastères, où l'on dut exécuter certains travaux ; en effet, si, pour la grosse bâtisse, les mains de la plèbe purent suffire, d'autres œuvres, celles de la décoration par exemple, réclamaient un talent et des notions qui leur manquaient encore. C'est même le motif qui nous porte à croire que la majeure partie des ouvrages de peinture, de sculpture, d'orfévrerie, de fonte, de ferronnerie, etc., furent créés ou conçus par les moines avant d'être exécutés par les laïques. Le livre, si curieux, de Théophile nous donne une idée des procédés qui avaient cours dans les ateliers monastiques vers la fin du XII[e] siècle.

L'achèvement des édifices appela la pose des clôtures; c'était une des nécessités du lieu. On dut le garantir contre les déprédations. Assez souvent, ces clôtures étaient fort simples, et cela se comprend lorsqu'elles fermaient des constructions d'un ordre secondaire; mais, il n'en fut pas de même des vantaux appliqués à certaines églises cathédrales, abbatiales, etc.; dans ces monuments, le décor était considérable ; il s'étendait même jusqu'aux plus petites parties. Pour compléter sans doute une pensée qui s'adaptait si bien à l'œuvre, on résolut, parfois, de les mettre en harmonie avec les sculptures de la porte ou de la façade, et, dès lors, ces vantaux acquirent une importance qu'il est de notre devoir de faire connaître. — Plusieurs matières servirent à leur constitution : ce furent surtout le bois, le bronze et le fer; mais, leur choix semble avoir dépendu du temps, des lieux ou du savoir des artistes.

Comme chacune de ces matières donna naissance à une espèce différente de vantaux, et comme chaque espèce répond, par sa nature, à une branche particulière de l'art, nous leur avons consacré des notices spéciales, nous bornant à ne traiter ici que d'une seule espèce, de celle qu'on décora de ferrures et dont l'usage paraît avoir été fort répandu dans le nord de l'Europe.

Les vantaux des XI[e] et XII[e] siècles sont, je crois, les plus anciens monuments où le fer se voit employé dans les œuvres de l'architecture, et cette apparition nous met, pour la première fois, en présence des travaux de la ferronnerie. Or, dans le but de jeter quelque jour sur cette matière, j'ai pensé qu'il serait utile de traiter de quelques questions dont la teneur se rattache à l'objet de cette notice; je parlerai d'abord du métal. En raison même du rôle important que joue le fer dans les civilisations modernes, et eu égard aux nombreux usages auxquels il fut soumis par les peuples, nous essayerons de grouper les principaux faits relatifs à sa découverte, à sa préparation et à son emploi depuis les temps les plus reculés jusqu'au XI[e] siècle; tableau rapide, mais qui renfermera du moins toutes les notions acquises à la science. Cette esquisse deviendra, pour notre étude, un puissant moyen d'élucidation ; car, elle servira d'introduction toute naturelle, et fournira des renseignements précieux sur les causes qui ont entravé l'application de ce métal pendant le moyen âge.

Prouvons maintenant ce que je viens de dire, en rapportant ce qui a trait à son histoire : « On ne peut douter, dit un auteur (1), qu'avant le déluge, il n'y eût quantité d'arts connus et pratiqués. Moïse nous apprend que Tubal possédait l'art de travailler les métaux » (2). — Leur découverte, continue cet écrivain (3), est probablement due au hasard ; mais, c'est aux besoins et à l'industrie des peuples qui se sont adonnés à l'agriculture que nous devons la métallurgie, c'est-à-dire l'art de traiter les métaux et celui de les faire servir à tous les usages auxquels ils sont propres. Sans cette connaissance, dont les différentes branches sont d'un intérêt si majeur, l'agriculture n'aurait fait aucun progrès, et on ne l'eût jamais portée au point où nous avons vu qu'elle l'a été, dès les premiers temps, chez certains peuples. On doit en dire autant de presque tous les arts mécaniques qui n'ont commencé à acquérir une sorte de perfection que depuis l'usage des métaux. — Il est difficile de pouvoir déterminer comment, où, quand et par qui s'est faite cette découverte. Il n'est pas plus aisé d'expliquer de quelle manière l'homme a trouvé l'art de les préparer et d'en tirer les secours qui lui sont nécessaires. Les peuples de la haute antiquité ont regardé l'invention de la métallurgie comme quelque chose de si merveilleux et de si extraordinaire qu'ils ont cru en être redevables aux intelligences célestes (4). Mais, sans nous arrêter à une origine aussi illustre, disons qu'il est présumable que les métaux ont dû être connus d'abord par des peuples cultivateurs qui auront été forcés, par la nécessité, de chercher à fabriquer les outils dont ils avaient besoin. Les Égyptiens, un peu moins enthousiastes, faisaient honneur de cette découverte à leurs premiers souverains (5) ; les Phéniciens, à leurs anciens héros (6). Ces traditions sont pleinement confirmées par l'autorité des livres saints. Dès le temps d'Abraham, les métaux étaient communs en Égypte et dans plusieurs contrées de l'Asie (7). Les connaissances mêmes qu'on avait alors en métallurgie devaient être assez étendues, et il n'est pas étonnant que cet art ait fait, de bonne heure, d'assez grands progrès dans ces deux pays. Ces contrées sont les premières où les hommes se soient fixés et où ils se soient formés en monarchies puissantes. Je crois cependant qu'on ne sut travailler qu'un certain nombre de métaux, tels que l'or, l'argent et le cuivre. Le fer, ce métal si nécessaire et si commun aujourd'hui, a été longtemps inconnu ou fort peu en usage chez les anciens peuples. Voyons quelle peut avoir été la marche de l'esprit humain dans la métallurgie. Rassemblons le peu de lumières que l'antiquité nous a transmises sur l'histoire d'une découverte aussi importante, et comparons ce qui a pu se passer dans les premiers siècles avec les faits que nous avons encore sous les yeux. — Quels que soient les premiers inventeurs de la métallurgie, la découverte des métaux ne leur aura pas coûté de grandes recherches. Il n'a pas été nécessaire qu'ils fouillassent dans les entrailles de la terre pour acquérir une connaissance qui a dû se présenter d'elle-même. Divers événements, dont on pourrait citer bien des exemples, auront mis les métaux entre les mains des premiers hommes. Rien cependant ne doit avoir plus contribué à cette découverte que les ravages et les bouleversements occasionnés par les grandes pluies et les inondations....

(1) GOGUET, De l'origine des Lois, des Arts et des Sciences, et de leurs progrès chez les anciens peuples ; Tome I, p. 88.

(2) *Genèse*, chapitre IV, verset 22.

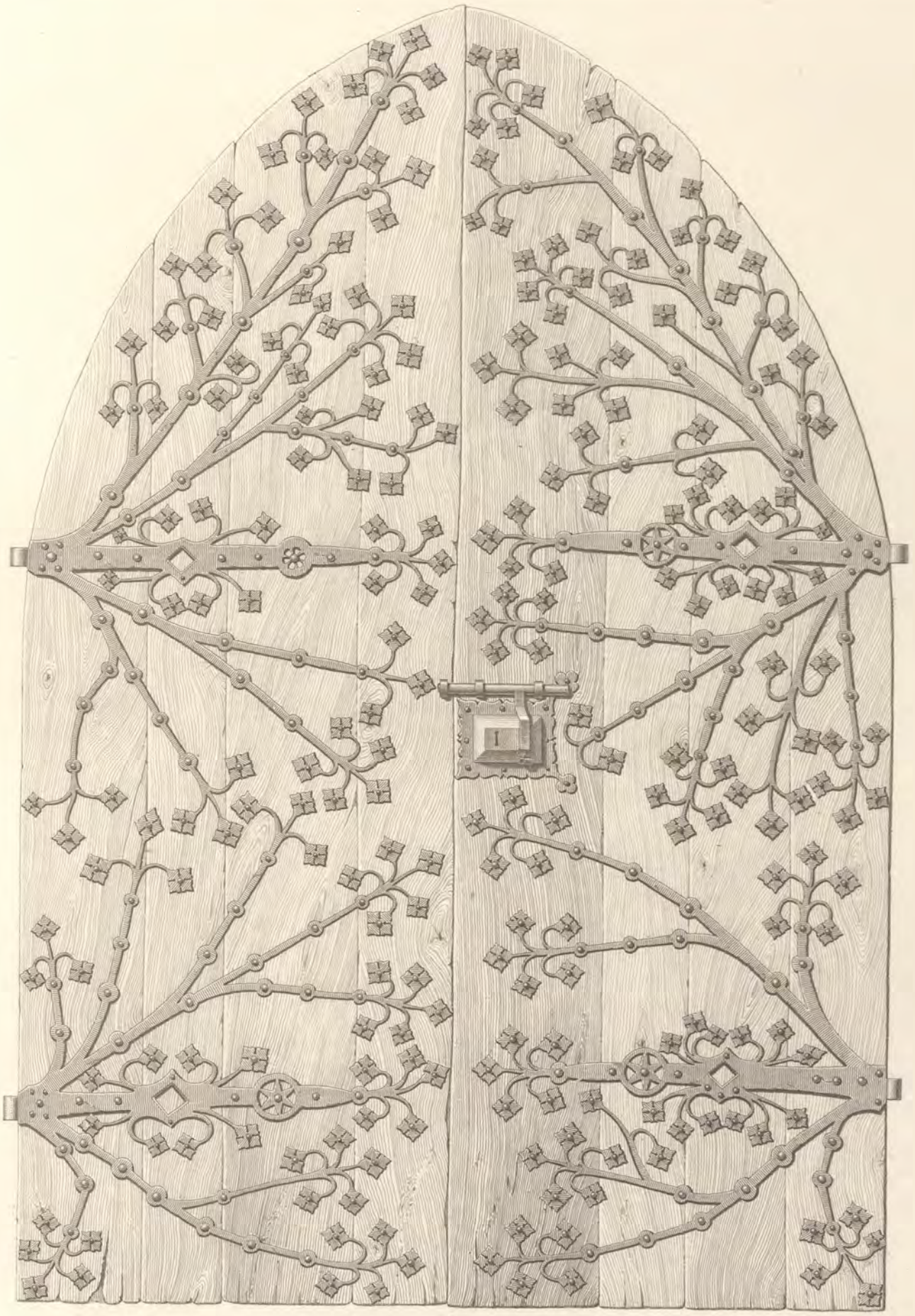
(3) GOGUET, ouvrage cité, Tome I, page 158 et suivantes.

(4) SYNCELLI (Georg.), *Chronographia*, Parisiis, 1688, in-folio (page 14).

(5) AGATARCHID. apud Phot. cap. II, p. 1341. — DIODORE, liv. V, p. 19. — Liv. III, p. 184. — PALAEPH. in *Chronic. Paschal.*, p. 45.

(6) SANCHONIATON, apud Eusebum ; p. 35. B.

(7) *Genèse*, chap. XIII, vers. 2. — Chap. XXIII, vers. 15. — Chap. XXIV, vers. 22 et 53.



Dessin d'Hoffmann.

Gravé par Bury et J. Sulpis

VANTAUX D'UNE PORTE, ORNÉS DE FERRURES. AU CHATEAU DE LAHNECK.

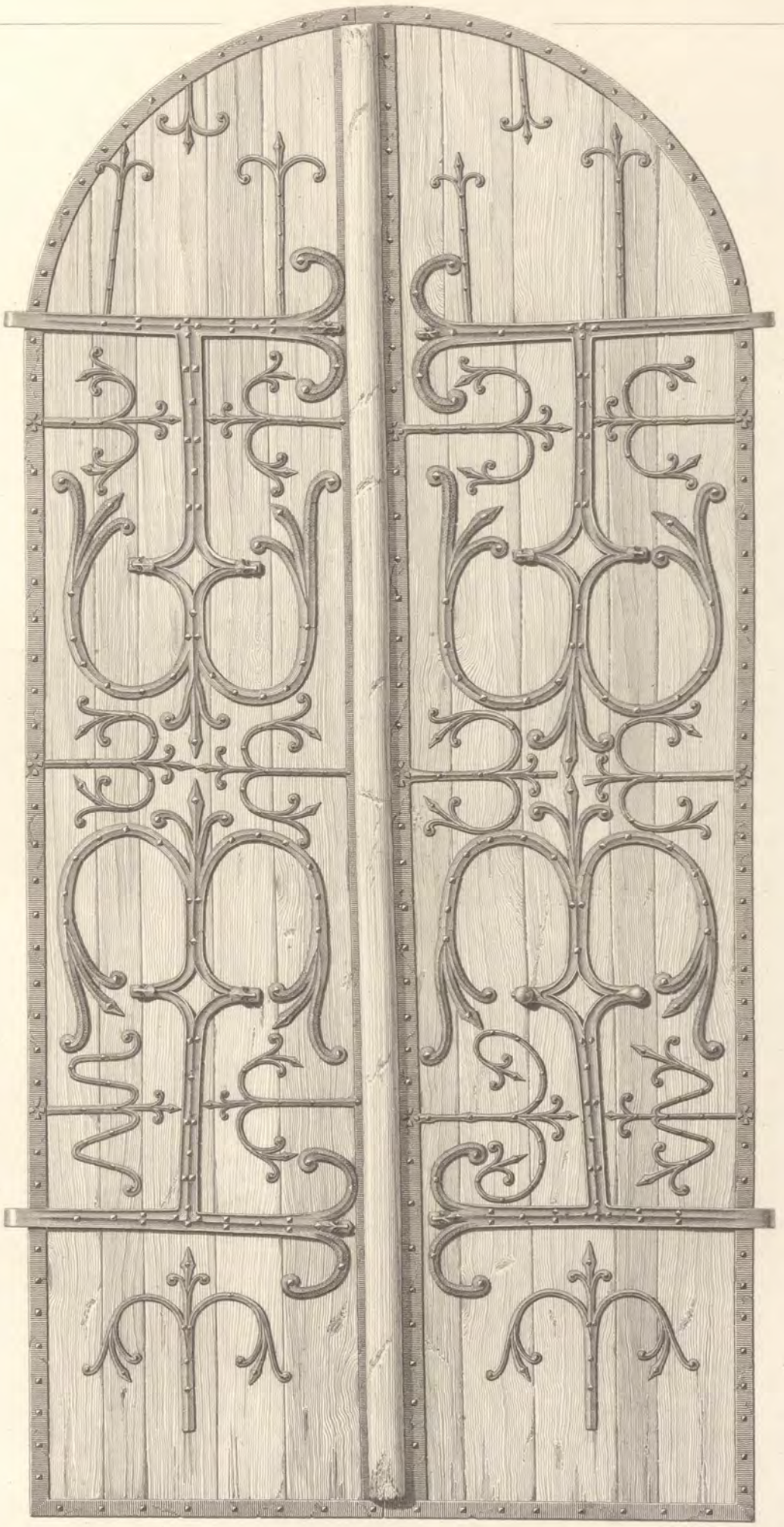
Allemagne.

Les torrents, en descendant des montagnes, déposent souvent, sur le sable, une grande quantité d'or. Au royaume d'Achen, il n'est pas besoin de creuser la terre pour trouver ce métal; on le ramasse sur le penchant des montagnes et dans les ravines où les eaux l'entraînent. Les anciens parlent aussi de fleuves très-renommés pour l'or, l'argent, le cuivre et l'étain qu'ils roulaient dans leurs eaux. Nous connaissons plusieurs rivières qui jouissent encore de cet avantage. — A l'égard des mines, plusieurs événements auront indiqué les substances métalliques que la terre renferme dans son sein.... Quand, plus tard, les peuples auront voulu chercher et reconnaître les mines, il leur aura suffi de faire quelques observations et quelques comparaisons relativement à l'aspect et à la qualité des terrains où ils avaient trouvé originairement des métaux. Cette voie aura guidé les démarches et les recherches des premiers hommes. La nature fournit plusieurs indications et quantité de marques extérieures auxquelles il est facile de reconnaître les mines. Ces sortes de terrains ont des signes caractéristiques aisés à retenir. On peut juger sûrement, par la couleur des terres, si elles renferment des minéraux..... Il n'en est pas de même de l'art de les travailler; il est assez difficile de comprendre, et, plus encore, d'expliquer comment on y est parvenu. Ce n'est que par le moyen du feu que nous pouvons rendre les métaux propres à nos besoins ou à nos usages; et, avant de pouvoir les forger, il faut les faire fondre et les affiner, c'est-à-dire séparer les parties métalliques des parties étrangères avec lesquelles elles sont mêlées..... Ces opérations sont assez difficiles et exigent des procédés très-raisonnés et assez délicats. La fusion est le premier moyen que l'on emploie pour y parvenir. On peut croire que les volcans auront contribué à donner quelques notions de la métallurgie. Le dégorgement des minéraux qui sortent, de temps en temps, de ces fourneaux naturels auront été, avec assez de vraisemblance, une des premières causes des recherches qu'on aura faites sur l'art de travailler les métaux par le feu..... Les anciens écrivains se sont cependant assez généralement accordés à reporter cette découverte à l'embrasement des forêts plantées sur des terres qui renfermaient des métaux ; la violence du feu ayant, selon leurs récits, fait fondre le métal, on le vit couler et se répandre sur la surface de la terre..... — Néanmoins, quelques idées que l'on se fasse de ses sortes d'accidents, l'esprit ne serait pas entièrement satisfait et il resterait bien des difficultés à résoudre si l'on jugeait des anciennes mines par l'état et la qualité de celles que l'on exploite de nos jours. La fonte des minéraux exige communément de grands travaux et de grandes précautions; mais, il faut faire remarquer que, dans le temps dont nous parlons, la fonte des métaux et des minéraux ne devait pas, à beaucoup près, être aussi difficile qu'elle l'est devenue présentement. Dans les premiers siècles après le déluge, on devait trouver ordinairement les métaux à la surface de la terre nue, du moins, à une médiocre profondeur, soit qu'ils eussent été déposés par les torrents, soit que quelque incendie les eût fait couler des montagnes. Dans cet état, ils ne sont point mélangés de corps étrangers, et, alors, ils sont beaucoup plus aisés à fondre et à affiner que les minerais tirés du sein de la terre. Les anciens parlent de plusieurs pays où l'on ramassait beaucoup d'or qui n'avait pas besoin d'être purifié; nous connaissons des contrées qui jouissent encore de cet avantage. On trouve, dans plusieurs cantons de l'Afrique, de l'or vierge si pur que, sans le secours d'aucun dissolvant et avec le feu seul, on le convertit en lingots d'une excellente qualité. Plusieurs écrivains font mention de grains d'or naturel d'une grosseur prodigieuse : on en a vu qui passaient cent marcs..... On rencontre fréquemment, au Pérou, des morceaux d'or vierge de plus de huit à dix marcs, et quantité qui pèsent plus d'une once ; cet or n'a pas besoin

d'être fondu ni affiné. L'or, enfin, que l'on recueille abondamment dans un grand nombre de rivières et de ruisseaux est du plus haut aloi et il ne faut pas beaucoup d'apprêt ni de feu pour le fondre; on en trouve même, dans certaines rivières (celle des Amazones), de tellement purifié, qu'au sortir de l'eau, il est ductile et malléable. — Les premiers hommes auront éprouvé la même facilité dans la fonte de l'argent et du cuivre. Ils ont dû, dans les commencements, rencontrer également ces métaux naturellement purifiés et dégagés des corps étrangers qui retardent aujourd'hui les opérations de la fonte. On connaissait autrefois et l'on connaît encore aujourd'hui des rivières qui roulent de l'argent et du cuivre; souvent aussi, ces métaux sont entraînés par les torrents et déposés à la surface de la terre. Alors, on les trouve purs et sans aucun mélange et même en masses considérables. On découvre, assez fréquemment, des fils d'argent pur entortillés en pelotons comme du galon brûlé. Dans certaines contrées du Pérou, il suffit de creuser légèrement dans le sable pour en tirer des morceaux d'argent vierge. Il y en a qui pèsent jusqu'à soixante et même cent cinquante marcs. Cet argent vierge est malléable et n'a besoin d'aucune préparation pour être travaillé. — Il en est de même du cuivre. Les anciens parlent de pays où l'on en trouvait de naturellement purifié. En divers endroits de la Louisiane et du Canada, on ramasse du cuivre rouge fort pur. Plusieurs fois, il s'est présenté des morceaux de ce métal du poids de cent cinquante quintaux dans une condition parfaite de purification et propre à être mis en œuvre. Souvent, on en trouve en filets ramifiés. — Tous les apprêts et toutes les connaissances qu'exigent aujourd'hui la fouille des mines et la fonte des minéraux n'ont donc point été nécessaires aux premiers hommes pour se procurer l'usage des métaux. Ils ne durent pas en avoir fait une grande consommation ; aussi, les ressources naturelles que je viens d'indiquer leur étaient suffisantes. — Au surplus, de quelque manière qu'on ait découvert le secret de fondre et de purifier les métaux, la connaissance en remonte à une très-haute antiquité. Job parle de la manière d'éprouver l'or par le feu. La quantité d'or et d'argent que nous voyons répandue, dès les premiers siècles, chez plusieurs peuples, doit nous faire juger que l'art de tirer les métaux des mines et celui de les fondre et de les purifier a été connu, de très-bonne heure, dans bien des contrées. — A mesure que les peuples se sont policés et multipliés, ils ont eu besoin d'une plus grande quantité de métaux. On ne peut pas douter, d'après le témoignage de l'Écriture sainte et de l'histoire profane, que l'usage n'en fut fort commun, dans l'Asie et dans l'Égypte, vers le milieu des siècles que nous parcourons présentement..... — On ne peut parler non plus que par conjecture des premiers moyens dont on aura fait usage pour fondre et affiner les métaux. Les procédés des anciens métallurgistes nous sont fort peu connus. Je vais cependant exposer la manière dont Agatharchide et Diodore rapportent que les Égyptiens travaillaient l'or des mines (1)..... — Il a dû se passer quelque temps avant qu'on ait trouvé l'art de forger les métaux et de les travailler convenablement à l'usage auquel on les destine. Je pense que, d'abord, on aura connu d'autres manières de les travailler que celle de les couler dans des moules. Strabon parle de peuples qui ne se servaient que de cuivre fondu, ne sachant pas l'art de le forger (2). Il y plusieurs nations qui, aujourd'hui sont dans la même ignorance. Mais, les peuples industrieux auront bientôt cherché les moyens de travailler les métaux d'une façon plus commode et plus convenable aux différents usages auxquels on voulait les employer. Ils auront pris garde qu'excepté le plomb et l'étain, les métaux, après une première fonte, acquéraient dans le

(1) Voyez aussi les opérations représentées sur les anciennes peintures de ce peuple.

(2) *Rerum geographicarum*, etc., livre XV, page 1044.



Dessin d'Adolphe Berty.

Gravé par Bury et J. Sulpis.

VANTAUX D'UNE PORTE, ORNÉS DE FERRURES, A L'ÉGLISE D'ORCIVAL.

France.

feu un degré sensible de souplesse et de flexibilité. L'idée sera venue de les battre dans cet état de chaleur et de leur faire prendre, par ce moyen, différentes formes. Il aura fallu conséquemment imaginer des instruments propres à travailler les métaux au sortir du feu. Les cailloux et les pierres auront été probablement les premiers outils qu'on aura employés pour cette opération. Les voyageurs modernes ont trouvé plusieurs peuples qui ne se servent point d'autres instruments pour forger les métaux. — Ces pratiques grossières et informes n'auront pas subsisté longtemps chez les peuples inventifs. L'incommodité des outils de pierre ou de bois leur aura suggéré, de bonne heure, la pensée de se servir de métaux pour travailler les métaux. On aura, d'abord, jeté en moule quelques instruments très-grossiers et très-défectueux..... On doit en dire autant des premiers outils. On sera parvenu, ensuite, à en forger de moins imparfaits avec lesquels on aura insensiblement réussi à donner aux ouvrages de métal des formes plus exactes et plus commodes. Toutefois, les anciens plaçaient, à des temps très-reculés, l'invention du marteau, de l'enclume et des tenailles..... On ne peut douter, en effet, que l'art de forger les métaux n'ait été connu très-anciennement dans quelques contrées de l'Asie et de l'Égypte. Nous voyons les armes de métal en usage dans la Palestine peu de siècles après le déluge. Moïse dit qu'Abraham tira son glaive pour immoler Isaac. L'usage où étaient les anciens patriarches de faire tondre leurs brebis est encore une preuve des progrès qu'on avait faits dans la fabrique des métaux. On savait même dès lors exécuter en or et en argent des ouvrages qui demandaient de la délicatesse et de la précision. Nous voyons, enfin, que tout ce qui concerne les métaux, soit par rapport aux lieux où ils se forment, soit par rapport à la manière de les travailler, est très-clairement énoncé dans les livres de Job (1). Le degré même auquel il paraît que, du temps de Moïse, les connaissances étaient portées en métallurgie, suffirait seul pour prouver l'ancienneté de cet art. On ne pouvait pas y avoir fait des progrès aussi grands que l'exigent les ouvrages dont il parle, si les premières découvertes n'eussent pas été déjà bien anciennes. — Les métaux que les hommes auront travaillés les premiers auront été ceux qu'ils pouvaient se procurer le plus facilement et dont la manipulation est la plus aisée. L'or, l'argent et le cuivre réunissent toutes ces qualités. On aura même employé, dans les commencements, l'or et l'argent à bien des usages auxquels la nature ne semble pas les avoir destinés (2). L'ancienne tradition des Égyptiens portait que, du temps d'Osiris, l'art de fabriquer le cuivre et l'or ayant été trouvés dans la Thébaïde, on avait commencé par en faire des armes pour exterminer les bêtes féroces, et ensuite, des outils pour cultiver la terre (3). Les Égyptiens étaient alors dans le même état où l'on sait qu'ont été bien des peuples (4) qui, autrefois, ont fait servir à presque tous leurs besoins l'or et l'argent. Lorsque les Carthaginois abordèrent, pour la première fois, dans la Bétique, les habitants de cette contrée employaient l'argent aux usages les plus vils et les plus communs (5). L'histoire de la découverte de l'Amérique confirme la vérité de ces anciennes traditions. Les Espagnols virent avec surprise que les Péruviens et les Mexicains faisaient servir l'or et l'argent à toutes sortes d'usages et de besoins. Cette pratique leur était commune avec plusieurs autres nations de l'Amérique. Mais, il n'y a point de métal qui ait été plus généralement employé dans l'antiquité que le cuivre. »

(1) Chapitre XXVIII.
(2) Lucret., *De Rerum naturâ*, lib. V, vers 1269. — Serv., in *Æneid*, lib. XII, vers. 87.
(3) Diodore, *Bibliothec. historic*, lib. I, page 19.
(4) Herodot., lib. III, n° 23. – Heliodor., *Æthiop.*, lib. IX-X. — *République des Lettres*, Tome XXIII, page 521.
(5) Strabon, *Rerum geographicarum*, etc.; lib. III, page 224.

« La connaisance et la préparation des métaux dont nous venons de parler, ont été d'une grande utilité au genre humain. Ces découvertes, néanmoins, ne peuvent point entrer en comparaison avec celle du fer; il n'y en a point qui ait rejailli davantage sur tous les arts, ni qui ait plus contribué à leur avancement (1). Mais, la découverte du fer et l'art de le mettre en œuvre ont dû se présenter très-difficilement et assez tard; c'est, sans contredit, de tous les métaux celui qu'on aura connu le dernier et le dernier aussi qu'on aura su travailler. — La nature a répandu le fer dans tous les climats; il n'y a cependant point de métal plus difficile à reconnaître et à découvrir. Rien ne le décèle. La plupart des autres métaux ont l'avantage et la propriété de se montrer souvent tels qu'ils sont, c'est-à-dire sous la forme de métal. Les marcassites même d'or, d'argent, de cuivre, etc., ont ordinairement une certaine couleur et un certain éclat qui les font distinguer; mais, le fer est presque toujours caché sous des enveloppes qui n'indiquent point de métal aux yeux du vulgaire. On ne le trouve, pour l'ordinaire, qu'en forme de roc et enfoui profondément sous terre. Dans les pays mêmes où ce métal abonde et où il est, le plus souvent, à découvert, on le foule aux pieds sans le connaître; ce n'est qu'une espèce de gravier ou de sable noirâtre; il n'est distingué par aucun signe des autres matières qui, sans être fer, se présentent avec les mêmes apparences. Il faut être naturaliste pour voir ce métal dans la mine ou pour le reconnaître dans les terres et dans les sables qui en contiennent. Qu'aura-ce donc été pour des hommes qui, n'ayant jamais vu de fer et n'en ayant par conséquent nulle idée, n'en cherchaient certainement pas? Comment auraient-ils tiré du fer de cette terre et de ce gravier, par des opérations qui se présentaient aussi peu à leur esprit, que le fer se montrait à leurs yeux? — Un des plus grands obstacles qui ont dû retarder le plus longtemps l'usage du fer, c'est sa manipulation. Ce métal est le plus difficile à mettre en fusion. Une seule fonte suffit pour rendre l'or, l'argent et le cuivre ductiles et malléables. Il n'en est pas ainsi du fer : un morceau de fer fondu sort intraitable du moule dans lequel il a été jeté et n'est pas plus ductile qu'un caillou. Toujours dur et cassant dans cet état, il ne saurait souffrir le marteau ni à chaud ni à froid; les limes, les ciseaux et les burins n'ont aucune prise sur ces sortes de masses. Il a donc fallu, avant qu'on ait pu forger le fer, trouver le moyen d'adoucir et de rendre ductile la première fonte. Pour mettre le fer fondu en état d'être forgé, il faut commencer par le fondre une seconde fois, le porter ensuite et le battre sous un marteau très-pesant, retirer cette masse et la chauffer encore jusqu'au point de fusion et la reporter brûlante sous le marteau à diverses reprises. Cette matière cassante, à force d'avoir été chauffée et battue, se change en barres forgeables. Toutes ces préparations, bien plus compliquées que celle des autres métaux, ont dû nécessairement retarder l'usage du fer. — Je conviens que d'heureux hasards ont pu et même dû suppléer aux connaissances dont manquaient les premiers hommes. Quelque peu experimentés qu'ils fussent en mé-

(1) Un de nos contemporains semble avoir parfaitement bien défini ce qui a rapport à ce métal et à son action dans les sociétés modernes par les lignes suivantes : « Le fer est, tout à la fois, le plus commun et le plus précieux de tous les métaux. La nature l'a répandu à profusion dans l'écorce solide du globe : on le rencontre dans toutes les formations géologiques, et, le plus souvent, en gîtes assez puissants pour être exploitables; de sorte qu'en chaque localité, la production du fer ne dépend pour ainsi dire que de la production du combustible qui est nécessaire pour le préparer. Cette abondance des minerais ferrifères assure ainsi, malgré les frais de traitement considérables, l'approvisionnement de tous les marchés du monde à des prix peu élevés; des propriétés spécifiques, extrêmement précieuses, permettent en outre à l'industrie, au moyen d'un travail facile, d'approprier le fer à de nombreux usages. Ces deux faits, le bas prix de la matière première et la multiplicité des besoins auxquels elle peut satisfaire, expliquent suffisamment l'importance du métal, importance telle qu'on a pu dire avec raison que, de nos jours, la puissance des nations se mesure jusqu'à un certain point par la quantité de fer qu'elles consomment. (H. DÉZÉ, *Encyclopédie moderne*, article FER, colonne 152.)

tallurgie, ils auront suivi les indications que la nature leur présentait et agi de conséquences en conséquences et de proche en proche ; et il le faut bien, puisqu'ils sont parvenus à trouver le secret de forger le fer ; mais, cette connaissance n'a pu être amenée que par un grand concours de hasards et de circonstances favorables qui ne se présentent que très-rarement. Les incendies des forêts, les feux souterrains et tous les autres événements qui, à l'origine, ont pu contribuer à donner des indices sur la fabrique de l'or, de l'argent ou du cuivre, n'auront été d'aucune utilité pour celle du fer : nous en avons la preuve dans ce que l'histoire nous apprend des Mexicains et des Péruviens. Ces peuples, qui possédaient depuis longtemps l'art de travailler l'or, l'argent et le cuivre, n'avaient aucune notion du fer, quoiqu'il y en ait abondamment au Mexique et dans le Pérou. — Tous les peuples ont été, originairement, dans la même ignorance; nous en avons des preuves incontestables, indépendamment du témoignage des historiens. On conserve, dans les collections publiques et privées, des espèces de pierres qu'on désignait autrefois sous l'appellation de *pierres de foudre*. Elles ont la forme de haches, de coins, de marteaux, etc. La plupart sont d'une substance pareille à celle de nos pierres à fusil (*silex*) et d'une si grande dureté que la lime n'y saurait morde..... On sait que, de temps immémorial, les outils de pierre étaient en usage dans l'Amérique. On en a trouvé dans les tombeaux des anciens habitants du Pérou, et plusieurs peuples s'en servent encore à présent. Ils préparent ces pierres et les aiguisent en les frottant sur un grès ; à force de temps, de travail et de patience, ils parviennent à leur donner la figure qui convient. Ils les ajustent ensuite à un manche et s'en servent de la même façon, à très-peu près, que nous nous servons de nos instruments de fer. Très-souvent, on découvre de ces sortes de pierres, mais surtout en Asie et en Europe. Il a donc été un temps où les peuples de ces régions ont ignoré l'usage du fer, comme les Américains l'ignoraient avant l'arrivée des Européens. — En effet, tous les écrivains conviennent que ce métal est le dernier que l'on ait su travailler, et, suivant nombre d'antiquaires, il ne devint commun que vers les siècles d'Hésiode et d'Homère. Anciennement, on employait le cuivre à tous les usages auxquels nous faisons servir aujourd'hui le fer. Les armes, les outils du labourage et des arts mécaniques étaient de cuivre, pratique qui même a subsisté fort longtemps. Les écrits d'Homère ne permettent pas d'en douter. On y voit que, du temps de la guerre de Troie, on faisait très-peu usage du fer; le cuivre en tenait lieu, et ce métal était employé tant à la fabrication des armes (1) qu'à celle des outils (2). Il en a été de même, pendant bien des siècles, chez les Romains (3). Presque tout ce qui nous reste des armes et des outils de ces peuples est de cuivre ou de bronze. Ce n'était pas, au reste, un usage particulier aux Grecs et aux Romains que celui qu'ils faisaient du cuivre au lieu du fer; il a été commun à toutes les nations de l'antiquité. Chez les Égyptiens, les armes étaient ordinairement d'airain (4). Du temps d'Agatharchide, on trouvait encore, dans les anciennes mines, des ciseaux et des marteaux de cuivre (5). Job parle d'arcs d'airain (6). L'Écriture dit que les Philistins s'étant rendus maîtres de Samson, le chargèrent

(1) Homère, *Iliade*, liv. IV, vers 511. — Liv. XIII, vers 612. — Liv. XXIII, vers 560, 561. — *Odyss.*, liv. XXI, vers 423. — Hésiode, *Théogon.*, vers 316, 423. — Plutarque, *in Thes.*, p. 17, C. — Pausanias, liv. III, ch. III, p. 211. — Athen., liv. VI, p. 232.

(2) Homère, *Iliade*, liv. V, vers 723. — Liv. XXIII, vers 118. — *Odyss.*, liv. V, vers 244.

(3) Dionys. Halicarnas., liv. IV, p. 221. — Titus Livius, liv. I, n° 43.

(4) Diodore de Sicile, Bibliothèque historique, liv. I, chapitre 19.

(5) Apud Photium, 1341 et 1344.

(6) Chapitre XX, verset 24.

de chaînes en ce métal (1). Hérodote assure que, chez les Massagètes, les coignées, les piques, les carquois, les haches et jusqu'aux harnais de chevaux, étaient aussi en airain (2). En Angleterre, dans l'Allemagne et surtout dans les pays du nord de l'Europe, on trouve fréquemment, dans les anciens tombeaux (*tumuli*, etc.), des anneaux et d'autres instruments de bronze.....; enfin, tout nous prouve que, dans l'antiquité, il n'y a point eu de métal qui ait été plus généralement employé. Plusieurs raisons en ont déterminé l'usage. Le cuivre se tire facilement de la mine; on l'y trouve en parties fort étendues; il se met facilement en fusion, et c'est, après l'or et l'argent, le plus ductile de tous les métaux. — Cependant, le cuivre est un métal mou, qui s'émousse très-facilement; il ne serait donc pas en état, par lui-même, de résister aux efforts que demandent plusieurs des travaux auxquels on l'employait. Pour exécuter avec le cuivre tout ce que nous exécutons à présent avec le fer, il a donc fallu chercher et trouver le secret de le durcir. La trempe est le moyen que les anciens paraissent avoir le plus généralement employé. Les premiers écrivains de l'antiquité l'assurent (3), et leur témoignage est confirmé par l'examen que des gens de l'art ont fait de plusieurs monuments de cuivre grecs et romains que l'on a retrouvés. — En soutenant, au surplus, qu'originairement le cuivre a tenu lieu de fer, nous ne prétendons pas dire que ce dernier métal ait été entièrement inconnu dans les siècles qui fixent présentement notre attention. Toutefois, les anciens qui n'avaient pas, pour traiter les questions d'origine, les ressources que nous ont fournies les découvertes modernes, attribuèrent souvent à des causes fabuleuses ce qui, grâce aux monuments et aux travaux des antiquaires, commence enfin à s'éclaircir : ainsi, selon Goguet, il y avait, chez les Égyptiens, une tradition qui portait que Vulcain (*Phtha*) leur avait appris à forger des armes de fer (4). Les Phéniciens mettaient au nombre de leurs plus anciens héros deux frères qui passaient pour avoir trouvé ce métal et la manière de le traiter (5). Les Crétois, au rapport de Diodore, plaçaient également sa découverte et sa préparation dans les temps les plus reculés de leur histoire (6). Les Dactyles du mont Ida prétendaient avoir appris de la mère des dieux l'art de le travailler (7); enfin, Prométhée, dans Eschyle, se vante d'avoir enseigné aux hommes la fabrique de tous les métaux (8). Quelques auteurs attribuent encore la découverte et l'usage du fer aux Cyclopes (9); d'autres, aux Chalybes (10), peuples très-anciens et très-renommés pour leur habileté dans sa fabrication (11); les Chalybes habitaient sur le rivage méridional du Pont-Euxin, entre la Colchide et la Paphlagonie (12). Enfin, Clément d'Alexandrie prétend que le secret de rendre

(1) *Judic.*, cap. XVI, verset 21, selon le texte hébreu.

(2) Liv. I, n° 215.

(3) Tzetzès, ad Hesiod. *Op et Dies*, vers 150.

(4) *Chronic. Pascal.*, p. 45, C. — Cedrenus, fol. 19, D. — Il y a une contradiction manifeste dans le livre de Cédren. Après avoir dit que Vulcain avait enseigné aux Égyptiens à fabriquer des armes de fer, il ajoute qu'ayant obtenu du ciel par ses prières des tenailles, il s'en servit pour montrer l'art de forger le cuivre.

(5) Sanchoniaton, apud Eusebum, page 35, C.

(6) *Bibliothèque historique*, etc., livre V, p. 381.

(7) Sophocl., ap. Strab., liv. X, p. 726. — Diodore, liv. XVII, p. 725. — Auctor Phoronid., apud Schol. Apollon. ad lib. I, vers 1129. — Strabo, lib. X, page 726 et lib. XIV, p. 966.

(8) *In Prometheo vincto*, vers. 501.

(9) Plinii, *Historia naturalis*, etc., lib. VII, sect. 57, p. 414.

(10) Ammian. Marcell., lib. XXII, cap. VIII, p. 312. — Schol., Apollon, ad libr. II, v. 375. — Tzetzès, Ghil., 10, v. 338.

(11) Æschyl. *In Prometheo vincto.*; vers. 713. — Virgile, *Georgiq.*; liv. I, vers. 58.

(12) Serait-ce, dit M. Hoëfer, en honneur des Chalybes que l'acier reçut, plus tard, le nom de *chalybs* (*Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, page 43).



Fig. 3.

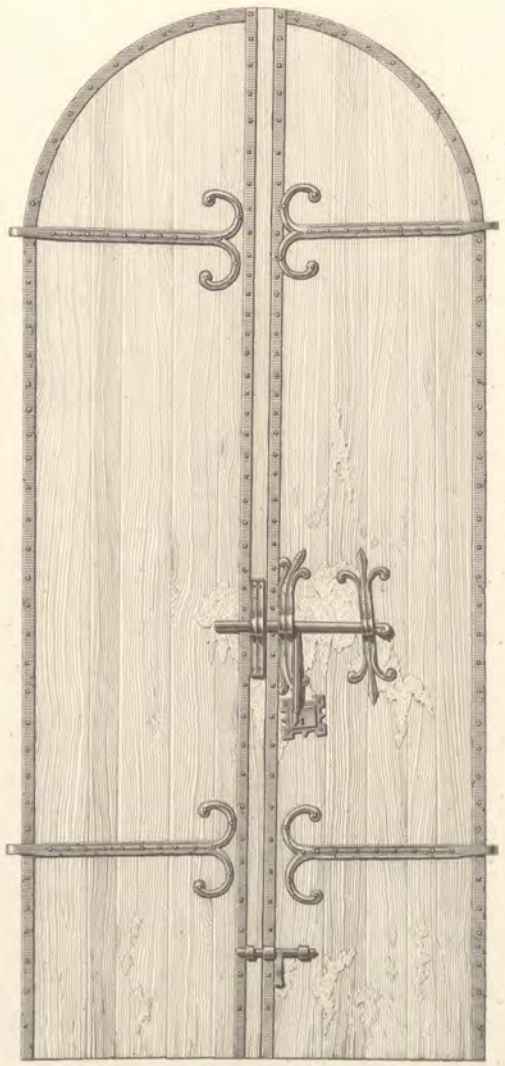


Fig. 1.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.

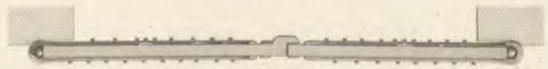


Fig. 2.

Echelle pour le Plan et l'Elévation.

0 1 Mètre.

Echelle pour les Fig. 3 et 4.

0 1 Mètre.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.

Dessin d'Adolphe Berty.

Gravé par Bury et J. Sulpis.

VANTAUX D'UNE PORTE, ORNÉS DE FERRURES, A L'ÉGLISE D'ORCIVAL.

Détails.

le fer malléable est dû aux Noropes (1); cette nation était située dans la Pannonie, le long du Danube, entre le Noricum et la Mœsie. — Sans nous arrêter à discuter ces différentes traditions qui sont sujettes à bien des erreurs, nous aborderons le terrain de l'histoire sérieuse. Le livre de Job prouve que, dès les siècles dont nous parlons, on connaissait et on travaillait le fer dans quelques contrées (2). Les écrits de Moïse peuvent aussi fournir un témoignage très-marqué de l'ancienneté de cette découverte. De la manière dont ce législateur parle du fer, il fallait que ce métal fût en usage depuis longtemps en Égypte et dans la Palestine; il en relève souvent la dureté (3). Il marque que le lit d'Og, roi de Basan, était de fer (4); il parle des mines de fer (5), et compare la rigueur de la servitude que les Israélites éprouvèrent en Égypte à l'ardeur d'un fourneau où l'on fond ce métal (6); enfin, on doit remarquer encore que l'on faisait en fer des outils à tailler les pierres (7). Ces faits me paraissent prouver suffisamment que la découverte de ce métal et l'art de le préparer remontent à des temps très-reculés; mais, en convenant que quelques peuples ont su travailler le fer très-anciennement, il faut reconnaître aussi que l'usage n'en était alors ni fort commun, ni fort répandu. Il n'y a qu'une voix, dans l'antiquité, sur l'emploi que tous les peuples ont fait du cuivre à la place du fer; usage qu'on sait avoir subsisté, pendant bien des siècles, chez des nations fort éclairées et dans des pays très-policés. »

Maintenant que nous avons rapporté, d'après les écrits, les principaux faits relatifs à l'origine des métaux et, en particulier, à celle du fer, il convient d'entrer, sur ce dernier, dans quelques détails touchant les œuvres et sa préparation. Dès ce moment, nous quittons le terrain un peu vague de l'hypothèse pour transporter nos recherches sur celui de la réalité; car, les éléments dont nous allons faire usage offrent tous un caractère de certitude qu'on ne saurait méconnaître. Ainsi, textes et monuments viendront s'élucider ou se prêter un secours mutuel, et, de leur rapprochement, jaillira comme une lumière soudaine, portant avec elle une conviction, absente, bien des fois, dans ce qui précède. — Celle des civilisations à laquelle il faut presque toujours revenir lorsqu'il s'agit des plus vieux monuments de l'art, l'Égypte, va nous fournir, dans quelques ouvrages en fer, le point de départ d'une étude que nous n'avons cependant pas la prétention d'étendre. En effet, les livres de Moïse ne mentionneraient pas l'usage de ce métal en ce pays que nous en acquerrions néanmoins la preuve. Des fouilles, entreprises depuis le commencement de ce siècle, ont fait sortir des tombeaux égyptiens une multitude d'objets de tout genre et de toutes matières, parmi lesquels on reconnaît la présence du fer. Nous signalerons des pointes de flèches (8); plusieurs ustensiles d'un usage domestique ou autre (9); quelques piques de lance (10); des outils profes-

(1) *Stromates*, liv. I, page 363.
(2) Chap. IX, vers. 24. — Chap. XX, vers. 24. — Chap. XXVIII, vers. 2. — Chap. XL, vers. 13. — Chap. XLI, vers. 18.
(3) *Lévitique*, chap. XXVI, vers. 19. — *Deutéronome*, chap. XXVIII, vers. 23 et 48.
(4) *Deutéronome*, chapitre III, verset 11.
(5) *Deutéronome*, chapitre VIII, verset 9.
(6) *Deutéronome*, chapitre IV, verset 20.
(7) Moïse défend de dresser des autels avec des pierres que le fer aurait touchées (*Deutéronome*, chap. XXVII, vers. 5).
(8) *Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Égypte*, par M. J. Passalacqua, de Trieste; Paris, 1826, in-8° pl. (n s 547-548).
(9) *Catalogue Passalacqua*, nos 509-530, et les Musées de Paris, de Londres et de Berlin.
(10) Musée du Louvre à Paris.

sionnels et aratoires, tels qu'une hachette et deux petits hoyaux (2); enfin, un casque et une cotte militaire (2); que l'on joigne à ces objets la mention, faite par Diodore d'après Agatharchide (3), de coins et de mortiers; que l'on réfléchisse encore à la dureté des pierres de plusieurs édifices dont la taille a dû nécessiter l'emploi d'instruments puissants (4), et l'on acquerra la conviction que les Égyptiens appliquèrent le fer à un certain nombre de destinations plus ou moins importantes. Cette multiplicité d'emplois porterait même à conjecturer que son usage fut plus étendu, peut-être; car, l'oxydation a très-bien pu anéantir une grande quantité de pièces dont nous retrouvons à peine quelques rares analogues. — L'exploration récente des ruines monumentales de l'Assyrie ne nous permet guère d'apprécier quel fut l'emploi du fer à cette époque de l'histoire; trop de causes ont dû en faire disparaître les traces; aussi, sur ce point comme sur tant d'autres, nos connaissances resteront-elles longtemps bornées, je le crains. — Il nous faut exprimer ici des regrets non moins vifs à l'égard des travaux des Hébreux. L'action du temps nous a privés de presque tous les ouvrages de ce peuple, et, avec eux, ont disparu les notions qu'ils eussent pu fournir sur le rôle qu'y joua le métal dont nous nous occupons. Néanmoins, tout nous ferait croire qu'il leur était connu du temps de Moïse, et, plus tard, certains passages du livre des Rois nous apprennent que Salomon s'en servit lors de la construction du Temple. — Quant aux Phéniciens et aux Carthaginois, Ézéchiel dit positivement qu'il constituait l'une des branches de leur puissant commerce (5). — Pour trouver une nouvelle mention du fer, appliqué aux besoins de l'homme ou aux œuvres de l'art, il faut descendre aux Grecs, ce peuple ingénieux qui fut notre modèle en tant de choses. Dès les plus anciens temps, Homère nous le montre employé à différents usages, quoiqu'il ait été plus difficile à travailler que le cuivre et qu'il fût, pour cette raison, beaucoup moins usité que ce métal. Goguet pense que le fer était fort rare en Grèce à l'époque de la guerre de Troie. Cette rareté tenait sans doute aux difficultés de sa préparation. Sa valeur était même telle alors qu'Achille, dans les jeux funèbres qu'il fit célébrer en l'honneur de Patrocle, en proposa une boule pour le prix d'un des combats; mais, la destination de cet orbe avait un double but : celui d'être, en même temps, et l'arme du combat et la récompense du vainqueur; car, pour l'obtenir, il fallait pouvoir le lancer plus loin que ses concurrents. Ce *solos* (c'est ainsi qu'Homère appelle cet instrument), était fameux dans la Grèce : le vigoureux Aétion, auquel il avait appartenu, lui devait plusieurs victoires. Suivant l'observation du scholiaste, le solos différait du disque en ce que le second était plat et creux, tandis que le premier avait

(1) En voyant ces instruments privés d'inscriptions hiéroglyphiques, M. Ampère s'est demandé s'ils étaient bien réellement égyptiens et s'ils n'appartiendraient pas à une fabrication des époques grecque ou romaine. Mais, est-il possible, continue ce savant, que ce peuple n'ait pas connu le fer, qu'il ait taillé le granit et le basalte et y ait creusé des hiéroglyphiques innombrables avec une telle netteté à une si grande profondeur sans son secours? J'avoue que j'ai peine à le croire... Je suis donc porté à admettre provisoirement l'emploi du fer chez les anciens Égyptiens, et, par suite, la provenance égyptienne des instruments que j'ai vus chez Clot-Bey. (*Voyages et Recherches en Égypte et en Nubie. — Revue des Deux Mondes*, XVII[e] année. Nouvelle série; Tome XVII, pages 901-902).

(2) Vus par M. Ampère dans la collection du docteur Abbot, au Kaire. (*Voyages et Recherches en Égypte et en Nubie, Revue des Deux Mondes*, Tome XVII, page 901-902.)

(3) Lib. II, cap. 2.

(4) Il n'est guère à croire que les anciens monuments aient été travaillés avec des ciseaux et des maillets d'airain; il fallait pour cela des outils de fer ou d'acier (F. Hoefer, *Histoire de la Chimie*, etc.; Tome I, page 43-44.)

(5) « Les Carthaginois trafiquaient avec vous en vous apportant toutes sortes de richesses et remplissaient vos marchés d'argent, de *fer*, d'étain et de plomb » (XXVII, 12).

une forme sphérique. Toutefois, il est utile de noter qu'Achille ne l'offre point comme une chose précieuse par sa nature, mais seulement comme l'arme d'un célèbre athlète qu'on doit être glorieux de conquérir et de posséder. Lorsque Homère veut qualifier le fer, il l'appelle brillant ou blanc; mais, il ne nomme jamais ce métal précieux, épithète qu'il donne à l'or, quoiqu'il en soit bien plus souvent question que du fer dans ses poëmes (1). » — Dans un autre passage, le chantre de l'*Iliade* fait dire par Adraste à Ménélas qu'il lui en accordera sous toutes les formes s'il veut lui laisser la vie; enfin, une dernière citation nous révélera l'emploi de ce métal à d'autres usages. On y voit que celui qui gagnera le solos, proposé par Achille, aura du fer pour cinq ans et qu'il n'aura pas besoin d'aller à la ville se procurer les instruments nécessaires au labourage ou pour la garde des troupeaux. — On pourrait multiplier les citations relatives à l'histoire grecque, où il est parlé du fer; mais, il suffit, pour ne point allonger cette notice, de nous borner à celles qui se rapportent à deux époques; elles prouveront que, quoi qu'il fût rare, ce métal n'en était pas moins employé dès lors à différentes destinations. Parmi ces emplois, deux, entre autres, méritent d'être signalés : son application aux travaux de l'architecture et sa mise en œuvre dans les créations de la plastique. A la première catégorie se rattache sa combinaison dans l'établissement ou la construction des murs du Pyrée, à Athènes; les pierres étaient assemblées très-soigneusement entre elles et jointes sans mortier au moyen de crampons en fer (2) sur lesquels on coulait du plomb (3). La seconde montre le degré de perfection auquel on était parvenu à travailler ce métal; car, il ne s'agit plus de le voir employé à des objets d'une fabrication grossière, mais bien d'en constater l'emploi dans l'un des plus difficiles travaux de l'art, dans la fonte. En effet, Pline et Pausanias citent plusieurs ouvrages en ce genre, que nous mentionnerons plus loin lorsque l'on parlera de la technique. — J'ignore si les Étrusques, ces imitateurs des Grecs, firent usage du fer. Leurs monuments sont presque entièrement détruits. Il ne nous reste que des tombeaux; mais, aucun, à ma connaissance, n'a révélé, dans son contenu, la présence d'objets en ce métal. — Nous passons donc aux Romains. Ici, notre investigation devient plus facile; la matière s'éclaircit, et des preuves, en assez grand nombre, jettent, sur le sujet, une lumière des plus favorables à son étude. On remarque, dès le début, que l'emploi du fer augmente. Cet accroissement résulta sans doute des améliorations qu'on obtint dans la manière de le traiter, et tout porte à croire qu'un grand pas avait dû se faire dans la métallurgie, puisqu'on voit ce métal étendu à des destinations nouvelles et son application se développer, de siècle en siècle, jusqu'au jour où la science, trouvant dans son génie de plus savantes combinaisons, arrive à en constituer l'un des plus puissants agents de l'industrie moderne. Parmi les usages, déjà nombreux, auxquels les Romains appliquèrent le fer, on doit surtout mentionner les outils professionnels, les ustensiles domestiques (4), certaines espèces de vases, une multitude d'objets de nature différente (5), enfin, des

(1) Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts,* etc., article *Fer*. — *Minéralogie homérique*. Paris, 1816, 1 vol. in-8°.

(2) On sait que ce même système d'attache fut également pratiqué chez les Égyptiens, les Assyriens, les Perses, et même, plus tard, chez les Romains.

(3) Voyez : *De Munimentis Athenarum*, — et Otfr. Muller, *Handbuck der Archæologie der Kunst*, § 106.

(4) Des écrivains nous affirment qu'on a trouvé, à Herculanum, jusqu'à des lits en fer.

(5) Rien ne saurait mieux constater cette extension, donnée à Rome et dans les Provinces, que de faire connaître l'immense variété de pièces en fer qui furent extraites, vers la fin du dernier siècle, d'une fouille entreprise sur l'un des points de la France. On y trouva des enclumes, des bigornes, des tenailles, des compas, des limes, des clous de toutes les dimensions et

casques, des armes, etc., produits divers dont nous retrouvons des analogues, provenant de fouilles (1), dans les musées nationaux et les collections d'amateurs. Mais, ce qu'il faut surtout reconnaître, c'est l'extension donnée dès lors au fer dans sa combinaison aux œuvres de l'architecture, combinaison où il semble jouer un certain rôle et préluder à celui qu'il sera appelé à remplir dans les sociétés modernes (2). L'antique cité de Pompéia, dont les ruines sortent trop lentement de terre, a déjà produit, sur ce point, des révélations (3) qui jettent le plus grand jour sur l'histoire de ce métal. — S'il faut en croire un archéologue, le fer aurait été appliqué par les Romains aux œuvres de la plastique (4). — Nous ajouterons encore qu'il servit de monnaie. L'histoire nous apprend que les Lacédémoniens et les Byzantins en ont fait usage (5). Ce métal paraît avoir été employé à Sparte, lorsque Lycurgue eut défendu à ses concitoyens l'usage de l'or et de l'argent; mais, ce législateur l'avait rendu impro-

divers outils propres à les fabriquer, des couteaux de toutes les formes, des ciseaux, des serpettes, des scies, des ferrures (*charnières*) de portes et de meubles, des clefs, des mors de bride et une grande quantité d'objets qui prouvent combien, dès cette époque, l'industrie avait perfectionné et multiplié tout ce qui tient aux arts mécaniques et à l'utilité. Ce fut une révélation du plus haut intérêt pour la science; mais, par malheur, la plupart de ces pièces sortirent de la fouille dans un état plus ou moins avancé de destruction. Déjà, nous avons, à plusieurs reprises, signalé la cause fort vraisemblable de l'altération de ce métal; cependant, il n'est peut-être pas inopportun de rappeler ici que le fer est, de tous les métaux, celui qui se détruit le plus facilement; l'humidité produit la rouille qui le ronge et finit, avec le temps, par le décomposer.

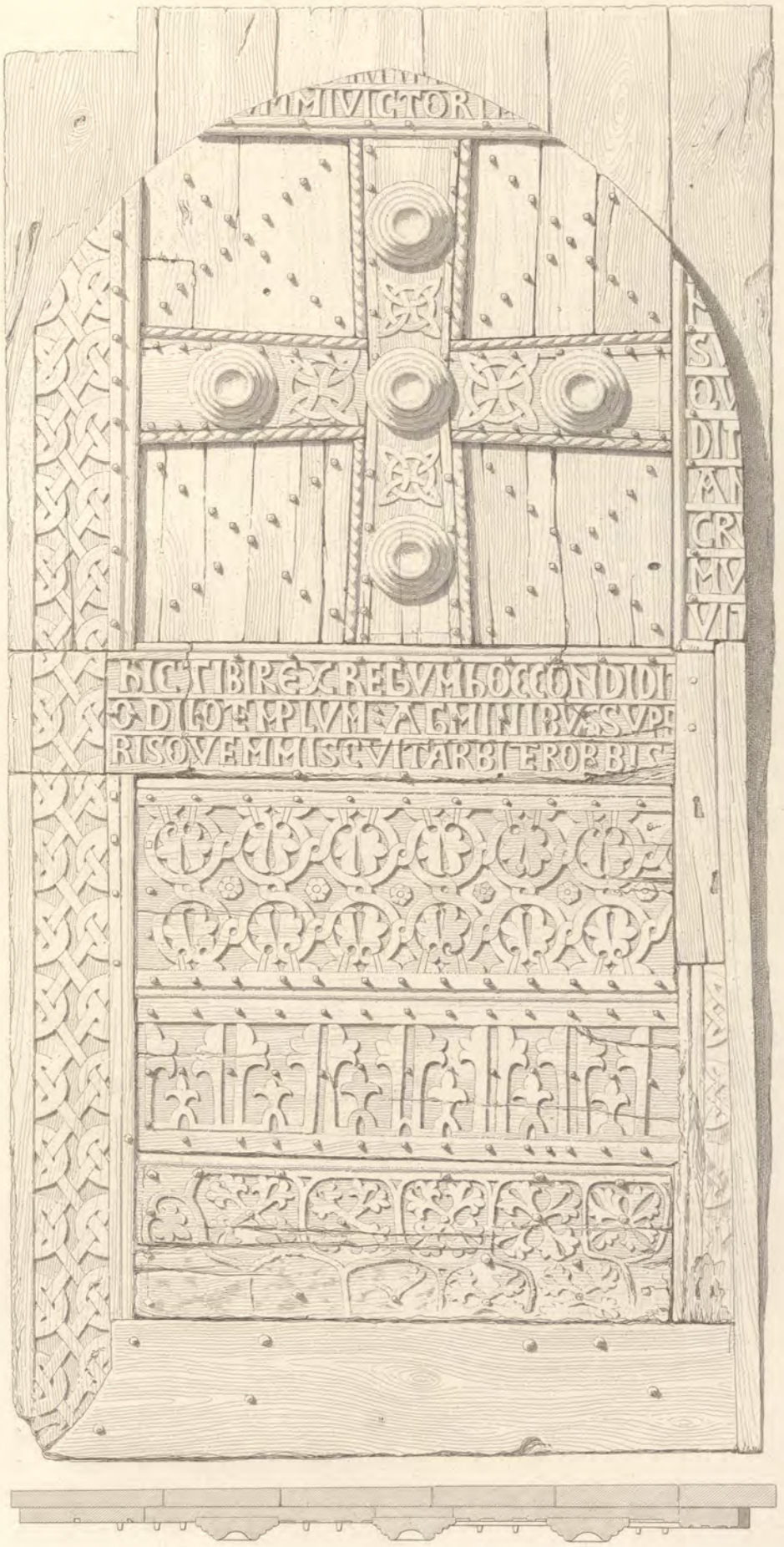
(1) L'un de nos amis, M. Ernest Breton, qui vient d'explorer Pompéi pour en consigner les dernières découvertes dans un intéressant ouvrage, veut bien nous communiquer les indications suivantes : « Un grand nombre de ces coffres-forts qu'on plaçait dans les *atria* étaient doublés de fer, et fixés, par un pivot de même métal, sur la pierre où ils reposaient. — Les ceps (entraves), trouvés avec plusieurs cadavres dans le quartier des Soldats, sont aussi en fer. — Un grand fourneau, découvert dans une maison de la rue de la Fortune, est tout entier en ce métal. — Le fameux *dolium* de la *Fullonica* est raccommodé avec des attaches de fer; — enfin, beaucoup de poids avaient des anneaux en fer. »

(2) M. Quatremère de Quincy fait très-judicieusement remarquer que le fer est bien plus souvent employé dans les constructions modernes qu'il ne le fut dans celles des anciens. Selon lui, la raison en est que ce métal est aujourd'hui relativement moins cher, comme jadis le cuivre eut sans doute le privilége du bon marché. C'est, continue-t-il, ce qui fit qu'autrefois, on employa le bronze à faire des combles métalliques, ainsi que Pausanias et Spartien nous le font connaître, le premier à l'égard du Forum de Trajan, le second à l'égard de la *Cella solearis* des Thermes de Caracalla. (*Dictionnaire d'Architecture*, à l'article *Fer*.)

(3) Nous devons également à l'amitié de M. Ernest Breton les communications qu'on va lire : « Je dis, dans *Pompeia*, chapitre I[er]. Aspect général: la quantité de bois qui était employée, explique l'enfoncement complet de tous les planchers et de tous les toits; le fer et le bronze jouaient un égal rôle, et cependant on a remarqué que le fer était souvent, à Pompéi, appliqué à des usages auxquels les Romains consacraient ordinairement le bronze. — Dans le haut de quelques murailles, on voit encore des restes de ferrements qui durent appartenir au toit. — Plusieurs crapaudines, destinées à recevoir des pivots de portes, sont en fer. On en voit en place aux entrées du Forum; dans d'autres endroits où elles ont disparu, leur existence est indiquée par la rouille restée dans les trous de scellement. On peut s'assurer, de même, que plusieurs verrous de portes étaient en fer; car, ils ont laissé les mêmes traces sur le seuil. — Dans l'*atrium* et dans quelques autres parties de la maison du Questeur, les murailles étaient revêtues de plomb pour préserver de l'humidité; ces feuilles sont scellées par d'innombrables clous de fer. — Une grande quantité de clous à crochet en fer se voient dans quelques maisons, et l'on en a trouvé même dans les débris. — Les bas-reliefs du tombeau de Scaurus avaient été fixés par des clous de même métal. — Les colonnes étaient, en général, établies sur leurs bases par une barre de fer qu'on voit scellée au centre de beaucoup de tronçons de fûts. — Un anneau de fer, encore mobile, sert à soulever la pierre d'une citerne de l'édifice d'Eumachia, ainsi qu'une autre, plus petite, dans la maison des *Siconatrici*. — Dans l'amphithéâtre, les spectateurs étaient protégés par une grille en fer; — enfin, des coins de même métal sont entrés à coups de masses entre les blocs qui forment le pavé de la rue des Tombeaux. »

(4) Grivaud de la Vincelle, dans son ouvrage sur *les Arts et Métiers des Anciens*, publie un fragment de tête qu'il dit exécutée en fer (Voy. pl. XVIII, fig. 4).

(5) Plato, *in Lycurgum*. — Pollux, *Onomasticon*, VII, § 106, IX, LXX et LXXIX. — Aristote, *in Œconom.*, II, 2. — Suidas, *in* Ἀσσαρία. — Plutarque, *in Lycurgum*.



Dessin d'A. Berty.

Gravé par A. Guillaumot.

VANTAIL EN BOIS SCULPTÉ, A L'ÉGLISE DE LA VOULTE-CHILHAC.

France.

pre à toute autre destination en lui faisant subir un traitement par l'acide acétique (le vinaigre). On dit que les Clazoméniens, dans une disette de numéraire, eurent recours au même expédient. Plus tard, sous le règne de Numa, les Romains se sont également servis d'une semblable monnaie ; enfin, quelques habitants de la Grande-Bretagne l'employèrent aussi, au temps de Jules César (1). Aucune de ces monnaies ne nous est parvenue. Il faut, sans doute, en attribuer la cause à l'oxydation du métal, qui a dû les détruire. Toutefois, on ignore si ces monnaies avaient un type. Peut-être, n'étaient-ce que des lames de fer ou des espèces de poids? Cependant, Hésychius prétend qu'elles portaient, pour empreintes, les images des dieux (2). — Mais, là ne se bornèrent point les applications de ce métal; on doit en constater plusieurs autres emplois, qui ont leur place marquée dans l'ensemble de cette histoire. Nous signalerons d'abord son usage dans la thérapeutique. La rouille de fer était employée, en médecine, tant extérieurement qu'intérieurement; et ce qu'il y a de remarquable, c'est que ce remède était alors ordonné à peu près dans les mêmes cas pour lesquels on le prescrit aujourd'hui. Ainsi, on s'en servait pour arrêter les pertes utérines, qui sont souvent accompagnées de chlorose (pâles couleurs), maladie pour le traitement de laquelle le fer passe pour un remède souverain, et, pour ainsi dire, spécifique (3). L'emploi médicinal de l'eau ferrée remonte à une époque fort ancienne : « On éteint, dit Pline, un fer incandescent dans l'eau, et, cette eau s'administre dans plusieurs maladies, et, particulièrement, dans la dyssentrie (4). » Bien que nous ayons de la plupart de ces maladies des théories fort différentes de celles qu'on avait autrefois, il n'en est pas moins vrai que nous les traitons aujourd'hui comme les médecins d'il y a plus de quinze siècles (5). — Pour compléter, autant qu'il est en notre pouvoir, cette espèce de revue des faits et des choses dont le fer constitue l'essence, nous ajouterons que les Gaulois, à leur tour, connurent aussi ce métal et n'ignorèrent point l'art de l'appliquer aux besoins de la vie. En effet, des monuments, d'une exécution assez imparfaite, sont fortuitement sortis du sein de la terre pour nous révéler une connaissance et des emplois dont la nature vient étendre nos lumières et tenir une certaine place dans l'histoire de ce métal. Jules César nous apprend que les Gaulois avaient un grand nombre de mines de fer, et plusieurs passages de son livre portent même à croire qu'ils savaient déjà le travailler; car, en parlant des vaisseaux qu'il fit construire chez les Pictons (dans le Poitou), il constate que, non-seulement, les bancs étaient fixés avec des clous en fer, mais il rapporte aussi que les ancres étaient retenues par des chaînes de ce métal au lieu de câbles. L'emploi de ces divers objets suppose la connaissance de quelques procédés de fabrication, et ceux-ci s'étendaient probablement à d'autres pièces, maintenant détruites ou ignorées de cet auteur (6). Que l'on joigne à ces renseignements la men-

(1) On lit, dans ses Commentaires : « Les Bretons n'ont d'autre monnaie que des pièces d'airain ou des anneaux et des plaques de fer d'un poids déterminé. »

(2) Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, article *Fer*.

(3) *Sistit et fœminarum profluvia*. Plinii, *Historia naturalis*, lib. XXIV, cap. 15.

(4) *Calefit etiam ferro candente aqua.* — Cæl. Aurelian, I, *Chron.*, cap. IV. — Cels, lib. IV, cap. 9. — Scribonius Largus, *Compos.*, 146, — *In multis vitiis, privatim vero in dysenteria.* Pline, *loco citato.* — Dioscoride, V, 93.

(5) Hoefer, *Histoire de la Chimie, depuis les temps les plus reculés*, etc.; Tome I, page 128.

(6) Diodore, en parlant des armes des Gaulois, dit que la plupart des guerriers ont des cuirasses composées de chaînettes de fer (*cottes de mailles?*). — Nous ajouterons que cette sorte de vêtement militaire était presque exclusivement fabriquée à Soissons, et nous rappellerons qu'on a trouvé, dans les fouilles d'une ville gallo-romaine, des fragments d'une de ces cottes. Grivaud de la Vincelle, *les Arts et Métiers des Anciens*, pl. LXXVII.

tion des couperets, des haches, des ustensiles, etc. (1), qui ont été, si inopinément, retrouvés par le hasard des découvertes, et l'on acquerra la certitude que le fer entrait déjà, pour une notable portion, dans les besoins et l'industrie de cet ancien peuple. De telles constatations démontrent donc une certaine habileté dans l'art de traiter les métaux, et le fer, en particulier; et la nature, plus ou moins grossière, des produits accuse certes et la connaissance d'opérations métallurgiques et la possession d'agents industriels, tels que fourneaux, forges, enclumes, marteaux et autres outils nécessaires à ce travail; ce dont nous allons nous occuper, en cherchant à réunir les éléments qui pourraient rendre compte de la fabrication.

Quelque nombreuses qu'aient été les applications du fer chez les anciens peuples, on doit cependant reconnaître que ce métal y fut beaucoup moins usité que dans notre civilisation. Ce fait tient, selon nous, à l'état, encore borné, de leurs connaissances dans l'art de la métallurgie; condition qui les porta, dans bien des cas, à se servir du cuivre ou du bronze, dont le travail et la préparation s'exécutaient plus facilement. — Quoi qu'il nous paraisse assez difficile de nous rendre compte des moyens pratiqués alors dans l'affinage des métaux et dans celui du fer, il nous a néanmoins semblé qu'en groupant ici les rares notions éparses dans les plus vieux auteurs, on arriverait, peut-être, à comprendre, sinon toutes les phases que subirent ces manipulations à travers les âges, du moins, à constater et à reconnaître quelques-uns de ces procédés eux-mêmes. Malgré le peu de suite ou de liaison que présentent ces fragments, leur contenu renferme toutefois cet avantage qu'il nous permet de saisir certains points de la marche de la technique. Ainsi, l'on verra combien les opérations étaient simples ou grossières à l'origine, et l'interprétation des termes nous portera à induire que si, plus tard, on obtint des progrès, ceux-ci furent, sans doute, le fruit de la civilisation qui réalisait des conquêtes en étendant les limites de la science et de l'art. Restreinte à de tels éléments, cette partie de notre travail sera beaucoup moins une histoire générale et suivie qu'une esquisse assez incomplète de la matière, puisque la plupart des documents nous manquent; mais, toute incomplète qu'elle soit, cette esquisse n'en demeurera pas moins un des premiers essais qui aient été tenté, et, à ce point de vue, peut-être y trouvera-t-on quelque intérêt. Privés des moyens à l'aide desquels on eût pu établir une histoire de la métallurgie du fer, nous bornerons notre rôle à mettre en lumière les quelques notions qui se rapportent au traitement des métaux, et, par ce travail, nous fournirons au lecteur les principales pièces connues (2) de ce grand et difficile procès. — On a essayé, plus haut, de déterminer les causes qui purent retarder la vulgarisation du fer, et, ces causes, nous pensons les avoir découvertes dans les difficultés que présentèrent sa préparation et son affinage. Or, cette ignorance de la technique ou cette inhabileté dans l'art de le rendre propre à être mis en œuvre découlait, ce nous semble, de l'état peu avancé de certaines branches de l'industrie, c'est-à-dire du peu d'invention des praticiens, du manque de procédés ou bien encore de l'imperfection des moyens mécaniques, tels que forges, outils, fourneaux, enclumes, etc.; mais, il faut l'avouer, ce n'est là qu'une conjecture. — Un savant a dit avec raison que les métaux furent

(1) Voir leur variété dans les collections nationales et privées.

(2) Nous n'avons pas la prétention d'avoir réuni toutes les citations ainsi que tous les travaux qui concernent la matière. Parmi les premières, nous nous sommes contentés de mentionner les plus importantes, et quant aux seconds, il nous suffit de dire que nous avons seulement indiqué ceux qui sont parvenus à notre connaissance. Après cette déclaration, on voudra bien n'attribuer qu'à notre ignorance ce que nous aurions pu omettre.

les premiers auxiliaires de l'industrie, qu'ils attirèrent, dès l'origine, l'attention du cultivateur et du chasseur, et que le guerrier lui-même reconnut, soit pour l'attaque, soit pour la défense, leur supériorité, comme armes, sur celles de bois ou de pierre (1). Cette supériorité frappa même tellement les premiers hommes, qu'ils portèrent tous leurs efforts vers la recherche de moyens qui satisfassent leurs besoins, et, après des tâtonnements et des essais sans doute, ils parvinrent à les trouver dans la découverte des préparations plus ou moins grossières de la métallurgie. Aussi, tous les anciens auteurs s'accordent-ils à dire qu'un grand nombre des outils aratoires et professionnels ainsi que les armes étaient originairement en métal, et plus particulièrement en bronze ou airain (2). Le résultat des fouilles confirme, de tous points, ces témoignages. Mais bientôt on reconnut l'insuffisance du bronze pour certaines choses, et l'on voulut en appeler à la dureté du fer; car, l'emploi de ce dernier métal n'apparaît qu'à une époque postérieure à celle de l'or, de l'argent et du cuivre. Cette opinion était, du reste, établie dès le VII[e] siècle, puisque Isidore, de Séville, dit, dans son grand ouvrage : « *Ferri usus post alia metalla repertus est* (3) ». Nous avons démontré que l'usage du fer remontait aux plus anciens temps; mais, il ne semble pas qu'on l'ait appliqué à des destinations aussi nombreuses qu'il reçoit de nos jours. C'est que le traitement de ce métal est l'une des questions les plus complexes que la technique ait été appelée à résoudre; en effet, il est très-difficile à fondre, à forger et à rendre apte à pouvoir être mis en œuvre. De telles difficultés durent opposer des obstacles qui en retardèrent la vulgarisation, et, sans aucun doute, il se passa bien des siècles avant que l'industrie parvînt à le traiter un peu convenablement (4). « L'industrie, suivant la remarque d'un de nos plus doctes économistes, se développa, dès les premiers âges de la société humaine, avant le grand cataclysme des plaines de l'Assyrie. Dès lors, une ville fut bâtie et nommée Hénoc. Pour l'élever, il fallut des ouvriers de toute sorte. La population, concentrée dans cette cité, dut être nourrie par les cultivateurs des campagnes. Ceux-ci formèrent la classe agricole; les autres, la classe industrielle. (La nature de leurs travaux provoqua la création d'instruments : ils les inventèrent.) En effet, Tubalcaïn forgeait, dit Moïse, toute espèce d'outils de fer et d'airain, c'est-à-dire de cuivre; ce qui implique des fourneaux, des forges, des enclumes, des tenailles, des marteaux, des moules, etc. Telle est l'origine de l'industrie métallurgique qui, comme on voit, n'est rien moins que récente » (5)... L'industrie, ajoute plus loin ce même auteur, n'est donc point, comme on le croit vulgairement, une création moderne; elle a surgi, avec l'agriculture, du berceau des premières sociétés humaines, et la tradition sémitique nous apprend que la génération qui avait semé le blé fut suivie par une autre génération qui forgea le fer. Ses œuvres furent des armes pour défendre le foyer domestique, et le soc d'une charrue pour fertiliser la terre, qui devait la nourrir » (6). — Quels étaient les premiers agents à l'aide desquels les plus anciens peuples traitèrent les métaux ? Il

(1) Hoefer, *Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, page 38.

(2) *Genèse*, chapitre IV, vers. 22. — *Exode*. chap. XXVI, vers. 11. — Hésiode, *Théogon.*, vers. 722, 726, 733. — Lucret, *De rerum naturâ;* lib. V, vers. 1286 — Varro, *apud. August. de Civitate Dei*, lib VII, cap. 24. — Isidore, *Origines*, lib. VIII, cap. 11. — *Iliade*, lib. IV. vers 511; lib. XIII, vers 622; lib XXIII, vers 560; lib. V, vers 723; lib. XXIII, vers 118; *Odyss.*, lib. XXI, vers 423; lib. V, vers 244. — Diodor. Sicul., *Biblioth. historic.*

(3) *Origines*, lib. XVI, cap. 20.

(4) Hoefer, *Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, p 43.—Dézé, *Encyclop. moderne* (Didot), article *Fer*, colonne 153.

(5) Moreau de Jonnès, *Statistique des peuples de l'Antiquité*, etc., page 57.

(6) Moreau de Jonnès, même ouvrage, page 654.

serait assez difficile de répondre à cette question ; mais, en interprétant, sur ce point, l'état et la condition des choses, peut-être arriverait-on à s'en rendre à très-peu près compte. Posons d'abord ce fait : il paraît certain qu'à l'origine, presque tous les instruments, qui sont aujourd'hui en fer ou en acier, étaient fabriqués avec des alliages de cuivre, et l'on sait qu'au temps d'Homère, les ustensiles du forgeron, qui peuvent être comptés parmi les premiers instruments qu'on ait dû établir en fer, étaient encore, dans la Grèce, faits en airain (1). Cependant, dès avant cette date, les Égyptiens avaient appliqué le fer à bien des usages ; nous en avons fourni plusieurs preuves. Mais, à quelle période (2) de leur histoire remonte cet emploi ? On l'ignore généralement. Il se pourrait qu'il descendît à une époque assez avancée de leur civilisation et même à celle des Lagides ou des Romains. Aux plus beaux siècles de la puissance pharaonique, l'outillage industriel de la métallurgie fut, si l'on consulte les anciennes peintures (3), quelque chose de très-simple et d'insuffisant, selon nous, pour le traitement du fer. La préparation et la mise en œuvre de ce métal exigèrent de plus puissants moyens (4), moyens que les peintres et les sculpteurs ont sans doute négligés de nous faire connaître. Ainsi, bien que les monuments et les écrits de Moïse prouvent que cette industrie fut pratiquée par les Égyptiens, nous manquons de documents sur leurs opérations métallurgiques. — Dans l'état actuel des fouilles entreprises sur le sol de l'Assyrie, on ne saurait rien dire des procédés qui ont pu être employés, à Babylone et à Ninive, pour le travail des métaux, et pour celui du fer que des témoignages désignent comme ayant été appliqué, dès lors, aux œuvres de l'architecture (5) ; il nous faut donc attendre le résultat des découvertes pour être initié aux pratiques de ce peuple dans cette branche de l'industrie. — Nous ne sommes guère mieux renseignés à l'endroit des Hébreux, surtout en ce qui touche les ouvrages faits pendant le voyage à travers le désert ; tout ce qu'on peut admettre, c'est qu'à leur sortie de l'Égypte, ils avaient fait de nombreux emprunts à cette civilisation et qu'ils durent, assez vraisemblablement, traiter les métaux d'une manière analogue. Plus tard, cependant, lorsqu'ils s'établirent dans la terre de Chanaan, on sait qu'ils y trouvèrent des mines (6) ; mais, les ont-ils exploitées ? Nous n'avons pas plus de renseignements sur ce point que sur les procédés dont ils se servirent comme système d'extraction et d'affinage ; on ne possède, là-dessus, que quelques mots sans suite et incapables de nous éclairer, tels que : *fourneaux de fer*, *scories*, *four pour purifier l'or et l'argent* et *cendres de borith*. Malgré le vague de

(1) HOMÈRE, *Odyssée* (χαλκᾶια, πείρατα τέχνης), III, vers 433. — HOEFER, *Histoire de la Chimie*, etc., Tome I, page 46.

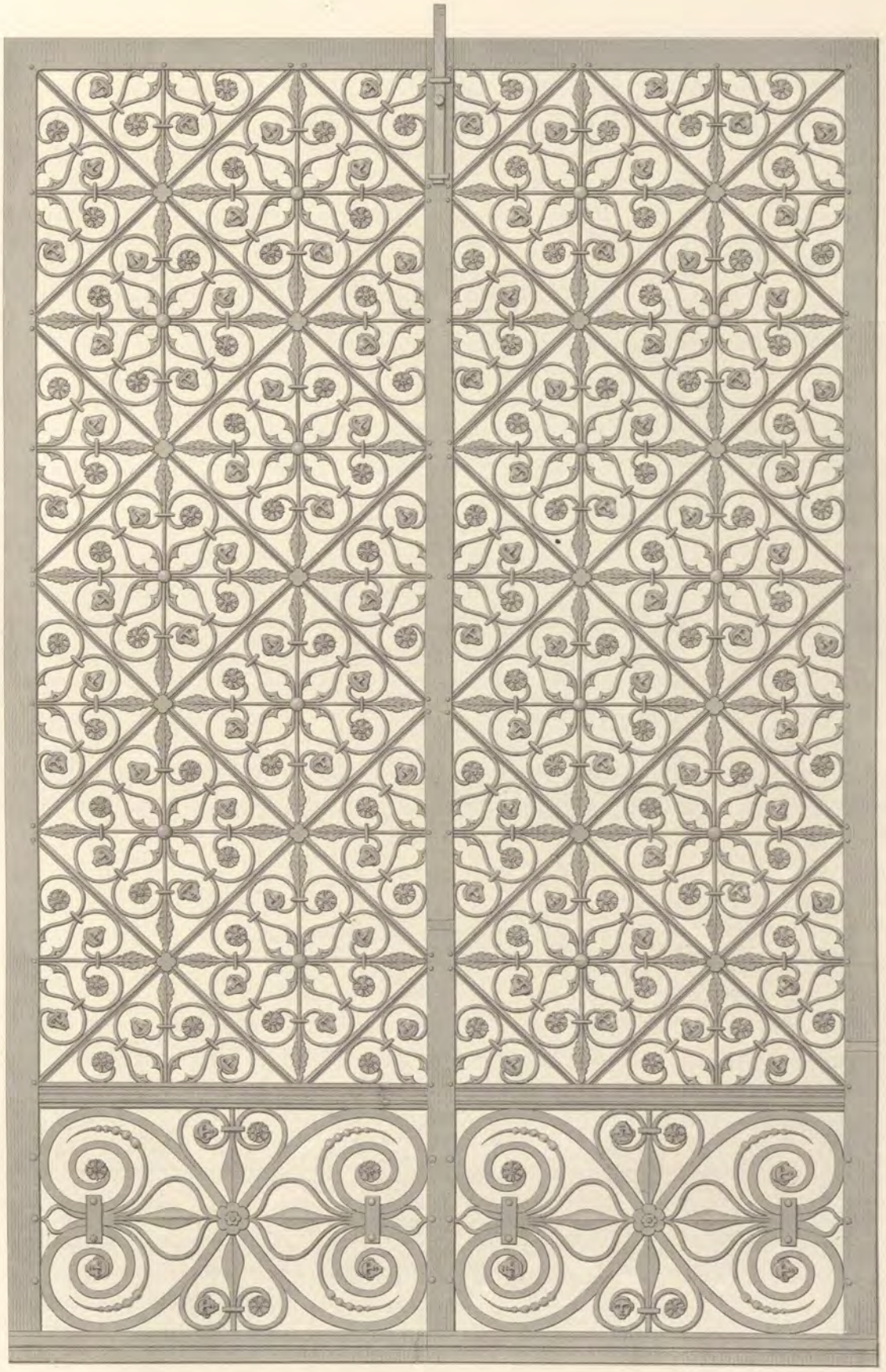
(2) L'âge des tombeaux où ont été trouvés les objets, pourrait tirer d'incertitude et fixer sans doute à cet égard.

(3) Voyez les ouvrages de CAILLAUD, CHAMPOLLION, ROSELLINI, WILKINSON. PRISSE, etc.

(4) Les étonnants travaux de l'architecture égyptienne attestent que l'industrie savait donner aux outils une trempe assez puissante pour pouvoir se jouer, en quelque sorte, de ces pierres si dures sur lesquelles s'émoussent, après quelques coups, nos ciseaux les mieux forgés. Une remarque d'Hérodote, au sujet de l'inscription de la grande pyramide, nous fait connaître que les outils des tailleurs de pierre étaient de fer et non de bronze, et que ces ouvriers en faisaient une grande consommation. Ce ne pouvait être autrement ; car, quelle que pût être la supériorité de la trempe égyptienne sur la nôtre, la ténacité du granit, du porphyre et du basalte, devait aussi les briser après un peu plus ou un peu moins d'usage. HENRY, *l'Égypte pharaonique*, etc. Tome II, page 426-427.

(5) Les pierres de taille du grand pont de Babylone étaient jointes ensemble au moyen de *crampons en fer* que l'on avait soudés avec du plomb. HÉRODOTE, *Historiarum libri* IX (I, 186). — DIODORI *Bibliothec. historic*, II, 8. — QUINTI CURTII *De rebus gestis Alexandri magni*, *lib.* V. 4. — OTFR. MULLER. *Handbuck der Archæologie der Kunst*, § 237, note 2.

(6) *Deutéronome*, VIII, 9. — Job parle également de mines (chap. XXVIII). — Il en est encore question (psaume XCV, 4) ; — et, dans Isaïe, LI, 1.



Adolphe Berty del.

Ribault sculp.

VANTAUX D'UNE PORTE EN FER, A ROUEN.

France.

cette donnée, un fait assez important ressort néanmoins, pour nous, de tels documents : c'est qu'on travaillait dès lors le fer et qu'il était appliqué à des destinations dont la nature nous est malheureusement inconnue (1). — Si, des Hébreux, l'on passe aux Grecs et aux Romains, nous verrons qu'il y a presque la même obscurité sur le mode d'exploitation des métaux ; cependant, on doit observer qu'il existe, parmi les anciens auteurs, une certaine concordance sur le temps où les premiers paraissent avoir connu le fer et su le travailler. Généralement, ils s'accordent à placer cette découverte sous le règne de Minos Ier, c'est-à-dire 1432 ou 33 ans avant l'ère chrétienne (2). La fusion du fer est attribuée aux habitants de l'île de Crète, qui parvinrent, dit-on aussi, à le forger (3). A cette époque, les procédés de fabrication durent sans doute être grossiers. Tout porte à croire qu'on se servit, pour alimenter le feu, de soufflets en cuir (4), formés de peaux brutes d'animaux cousues ensemble ; la Bible, l'Iliade et les anciens livres de l'Inde décrivent cet ustensile de la même manière. Quant aux opérations auxquelles on soumettait les métaux, elles étaient purement mécaniques. On y employait les tenailles, l'enclume et le marteau, et, à l'aide de ces outils, le forgeron les disposait en lames plus ou moins minces. On se tromperait, toutefois, si l'on supposait qu'à ces seules préparations se bornait la métallurgie des Grecs. Dès les premiers siècles, ce peuple semble avoir su préparer le fer de plusieurs manières. Ainsi, il connaissait la trempe de ce métal et sa conversion en acier; il savait que le fer, rougi au feu, acquiert un nouveau degré de dureté par son immersion subite dans l'eau froide. Homère nous en fournit comme une espèce de preuve, lorsque Ulysse enfonce un pieu embrasé dans l'œil du cyclope Polyphême; ce poëte dit : « Et il se fit entendre un bruit sifflant, semblable à celui que produit une hache rougie au feu et trempée dans l'eau froide; car, c'est là ce qui donne au fer la force et la dureté » (5). Peut-être, convient-il d'ajouter que Sophocle, qui vivait au temps de Périclès, c'est-à-dire beaucoup plus tard et plus de quatre cents ans avant J.-C., compare, dans l'une de ses compositions dramatiques, un homme dur et entêté à du fer qui a été trempé (6). L'usage de l'acier est aussi fort ancien. Il est cité dans le livre de Job et dans plusieurs chapitres de la Bible ; mais, les Hébreux n'avaient, pour le désigner, d'autre expression que celle de *fer du nord*. Un document va, du reste, nous prouver que les Grecs ont connu des procédés pour convertir le fer en acier, quoiqu'ils ignorassent les préparations que nous lui faisons subir. Voici comment Aristote décrit les moyens en usage, de son temps : « Le fer forgé, travaillé même, peut se liquéfier de nouveau, et, de nouveau, se durcir; c'est par la réitération de ce procédé qu'on le conduit à l'état d'acier. Les scories de fer, continue-t-il, se précipitent dans la fusion ; elles restent au fond des fourneaux, et les fers qui en sont débarrassés prennent ce nom (d'acier). Il ne faut pas pousser trop loin cet affinage, parce que la matière qu'on traite ainsi se détruit et perd considérablement de son

(1) Hoefer, *Histoire de la Chimie depuis les temps les plus reculés*, etc., Tome I, page 44, 47 et 48.

(2) *Marmora Oxoniensia*, ép. II.

(3) Hésiode, cité par Pline, l v. VII, 57(56). — Strabon, *Rerum Geographicar.*, liber X.—Diodor. Sicul., *Bibliothec. historic.*, lib XV, c. p. 5.—Clement d'Alexandrie, liv. I, pa e 307. — Eusèbe, *Préparation évangélique*, liv. X, chap. 6.

(4) Les peintures égyptiennes nous font connaître des soufflets qui étaient probablement ainsi faits. (Voy. les ouvrages de Caillaud, Champollion, Rosellini, Wilkinson, etc.)

(5) *Odyssée*, IX, vers 393. — Mais, M. Ampère insinue que ce passage pourrait bien avoir été interpolé à la copie. *Voyages et Recherches en Égypte et en Nubie* (*Revue des Deux Mondes*, nouvelle série, Tome XVII, page 901-902).

(6) *Ajax*, vers 720.—La connaissance de la trempe du fer que Bacon de Vérulam regardait, à tort, comme une découverte moderne, remonte donc, à bien des siècles avant l'ère chrétienne (Hoefer, *Histoire de la Chimie*, Tome I, page 43).

poids; mais, il n'en est pas moins vrai que moins il reste d'impuretés, plus l'acier est parfait» (1). L'art de l'aciération (στόμωσις) du fer pour les instruments était indigène dans le Pont, en Lydie et en Laconie (2); toutefois, l'acier qu'on tirait du Pont-Euxin jouissait d'une grande réputation. Les détails dans lesquels entre Aristote nous portent à croire que le fer recevait d'assez nombreuses applications, et son texte, bien que les monuments nous manquent, démontre que les Grecs connurent non-seulement ce métal, mais qu'ils le préparèrent aussi de différentes manières afin de l'appliquer à la confection d'objets ayant un but industriel ou domestique. Indépendamment de ces destinations, qui sont plus spécialement propres aux besoins de la vie, ce peuple lui en donna quelques autres dont la nature se rapportait à l'art. Or, ceux-ci prouvent, si le fait est exact, que, quoique les opérations renfermassent des difficultés assez graves, leur talent sut cependant en triompher : nous parlons ici de l'application de ce métal aux travaux de la sculpture. Par lui-même, le fer se prête peu aux œuvres de l'art; aussi, son travail exige-t-il une grande intelligence, mais, plus encore, de volonté pour réussir. Il entre très-difficilement en fusion, et la fonte ne prend pas assez bien l'empreinte du moule pour avoir dû tenter les Grecs à s'en servir dans l'exécution des statues; cependant, on assure que des statuaires en ont fait quelquefois usage, et qu'ils y avaient été conduits par des idées allégoriques. Diodore, Pline et Pausanias disent que plusieurs artistes se rendirent célèbres par leur habileté à savoir travailler les métaux, et surtout le fer. Selon l'auteur du *Voyage en Grèce*, Théodore de Samos (3) passe pour avoir, le premier, trouvé l'art de fondre ce dernier métal et

(1) *Météores*, livre IV, chapitre 5.

(2) Otfr. Muller, *Handbuck der Archæologie der Kunst*, § 340, note 4.

(3) Pausanias, livre III, *Laconie*, chapitre 12. — M. Émeric David, dans son *Classement chronologique des sculpteurs grecs*, dit que cet artiste était regardé comme l'inventeur d'un art qui a été rarement mis en pratique : celui de faire des ouvrages de sculpture en fer fondu (page 7 de la III[e] édit.). — Voy. aussi Sillig, *Catalogus artificum*, verbo : *Theodorus*. — Personne n'ignore que tout ce qui concerne cet artiste et même ceux des premiers temps de la Grèce, est très-obscur ou rempli d'incertitude; c'est à peine si l'on possède, sur chacun d'eux, quelques documents incomplets ou fort courts, et, trop souvent hélas! ceux-ci sont fautifs ou entachés d'erreurs dans leur source. Pour quelques artistes, l'on ne connaît guère que leur nom, leur état ou bien la mention d'un ou de plusieurs de leurs ouvrages. Presque toutes les particularités de leur existence artistique ou privée nous sont inconnues; leurs noms mêmes deviennent parfois des énigmes par suite des inexactitudes commises par les anciens auteurs qui nous les ont transmis comme ils les avaient reçus, c'est-à-dire d'après les traditions ou les écrits de leur époque. Il s'ensuit que ces faits et ces noms, relatés sans contrôle, jettent de grandes difficultés sur les premiers chapitres de l'histoire de l'art grec et provoquent ainsi des investigations dont il sera bien difficile, je crois, de sortir; car, Diodore, Athénée, Pline, Pausanias, etc., ont, plus ou moins arbitrairement, attribué, à maint artiste, certaines inventions ou certains travaux qui ne leur appartiennent pas; aussi, n'est-ce qu'avec la plus grande réserve qu'on peut se servir de leur témoignage. En veut-on une preuve? la voici. Il est probable que ces auteurs connaissaient l'Égypte et l'Assyrie ainsi que leur civilisation, puisqu'ils en parlent dans leurs livres; eh bien, ils n'en affirment pas moins, à propos d'un art, d'une science ou d'une industrie, que tel Grec en est le premier inventeur, tandis qu'on sait que ces découvertes avaient été déjà faites, dans l'un de ces deux royaumes, bien des siècles avant l'époque qu'ils désignent. Or, qu'en faut-il conclure? C'est que ces écrivains ne possédaient que des documents incomplets, oraux ou écrits, sur la Grèce et, point, sur les autres contrées. Enfin, nous ajouterons que de nouvelles causes d'erreurs ont encore pu être introduites par les scribes du moyen âge : des mots furent sans doute mal copiés, et, chose bien plus fâcheuse, des interpolations, plus ou moins considérables, ont modifié ou dénaturé le sens de certains passages. Dans cette situation, par rapport aux documents primitifs et à leur copie, comment sortir d'un semblable embarras et élucider des questions que tout tend à obscurcir et à rendre insolubles? Déjà, bien des savants ont tenté d'éclaircir plusieurs points de cette partie de l'histoire de l'art, et, malgré leurs efforts, nous devons avouer qu'ils n'ont pu y parvenir. Le chapitre relatif à Théodore de Samos, est, avec quelques autres, rangé parmi ces énigmes sur lesquelles l'érudition s'exercera longtemps encore avant d'arriver à une solution complète. Espérons, toutefois, que le hasard, qui a ses bizarreries et ses chances, produira, un jour, les éléments nécessaires à de telles explications.

d'en faire des statues. Alcon (1) aurait, au dire de Pline, exécuté, pour la ville de Thèbes, une statue d'Hercule en fer; on pensait que l'artiste avait été déterminé, dans le choix de cette matière, par l'idée d'exprimer allégoriquement la force que le héros déploya pendant ses rudes travaux. De son côté, Pausanias rapporte que l'artiste Tisagoras aurait aussi fait une statue de même métal, représentant ce dieu combattant l'hydre (2). Cependant, quoiqu'il paraisse présumable, d'après les citations que nous venons de produire, que les Grecs aient pratiqué la fonte de fer dans quelques œuvres d'art, il n'en est pas moins vrai que cette branche de la technique semble n'avoir été que fort rarement usitée par eux (3). Puisque nous traitons des statues de cette espèce, peut-être est-ce ici le lieu de dire quelques mots d'un passage assez bizarre de Pline, dont la teneur a, tout à la fois, provoqué l'étonnement et suscité bien des observations. De la part de l'auteur de l'*Histoire naturelle*, une semblable mention n'a

(1) *Histor. natural.*, livre XXXIV, § 40. — Comme on ne sait presque rien de cet artiste, nous nous permettrons de faire connaître à nos lecteurs ce qu'en a écrit un archéologue, dans un ouvrage resté inédit et dont nous possédons le texte original. Ce manuscrit, qui porte pour titre : *Les vies des plus sçavants et des plus renommés architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et orfévres de l'Antiquité, recueillies des escrits des plus doctes et des plus sincères auteurs anciens et modernes, disposées dans l'ordre alphabétique, par* L. P., se divise en deux volumes petit in-folio, datés de l'an 1706, et le nombre des biographies qu'il renferme s'élève au chiffre de cinq cent vingt-deux, parmi lesquelles il en est de fort étendues. Sans aucun doute, ce livre n'est pas très-brillamment écrit; il semble même, par ses tournures locales, avoir été rédigé dans le nord de la France; toutefois, les recherches et les appréciations qu'il renferme le rendent incontestablement supérieur à l'œuvre de Junius : *Catalogus Architectorum, Sculptorum, Pictorum*, etc., *Roterodami*, 1694, in-folio. — Voici ce qu'il dit d'Alcon : « On trouve peu de chose, sur ce sculpteur, chez Pline et dans les autres auteurs; mais, ce qui doit nous faire croire qu'Alcon était un sçavant artiste, c'est d'apprendre que ce fut luy qui fit cette statue d'Hercule, qu'on voyait dans son temple à Delphes, ville considérable de la Grèce. Elle était de fer ou d'acier, et les Thébains, selon le sentiment d'Alcon, la firent faire expressément de ce dur métal pour exprimer la force indomptable de ce demi-dieu, lequel avait, par sa vertu et son courage pendant sa vie, exterminé les tyrans et fait mourir les monstres qui persécutaient, de son temps, les hommes. Quelques-uns, entre autres Pline, disent que cette statue était faite grossièrement et sans art ni industrie: si cela est ainsi, comme ils l'assurent, il y a apparence qu'elle fut faite peu après l'invention de la sculpture, de sorte qu'Alcon serait ainsi un des plus anciens sculpteurs. Il y en a, au contraire, qui soutiennent que cette figure d'Hercule, quoyqu'elle ne fut que d'un vil métal et fabriquée dans les siècles où la sculpture n'était pas perfectionnée comme elle le fut après, n'avait néanmoins rien de défectueux, et que l'ouvrier avait surtout fait remarquer son industrie, en collant (soudant?) les pièces de fer qui la composaient les unes contre les autres, qu'il était bien difficile d'en voir les jointures. Quoy qu'il en soit, on ne peut refuser à Alcon une place parmi les sculpteurs les plus renommez, soit pour son ancienneté ou pour l'adresse qu'il avait de travailler le plus dur et le plus indomptable de tous les métaux. » (Tome II, folio 47.) — Pausanias, dans sa *Description de la Grèce*, ne parle point, au chapitre de Thèbes, de cette ancienne statue. Était-elle déjà détruite lorsqu'il visita les monuments de cette ville, ou bien la confiance et la crédulité auraient-elles fait accepter à Pline un de ces rapports, une de ces traditions auxquelles il prêtait une trop complaisante oreille, et dont il a si souvent et si abusivement rempli son livre : Quoi qu'il en soit, il est assez remarquable que ce voyageur, qui vivait plus d'un siècle après Pline et qui dut lire l'*Histoire naturelle* lorsqu'il vint s'établir à Rome, ne fasse aucune mention de cette statue. Dans le cas où cette œuvre eût été réellement faite, on serait autorisé à penser, par l'époque où l'on place Alcon et par la date du lieu où on la crut mise, qu'elle viendrait, sous le rapport du style, se rattacher à la période archaïque et se ranger ainsi, comme exécution, en des temps voisins de la sculpture des temples de Selinonte et d'Assos.

(2) *Description de la Grèce*. livre X, *Phocide*, chapitre 18. — Dans l'énumération qu'il fait des offrandes déposées dans le temple de Minerve Pronæa à Delphes, le voyageur arrive au monument en question et dit : « On voit, dans le même endroit, celui des travaux d'Hercule relatif à l'hydre; et c'est, en même temps, une offrande et un ouvrage de Tisagoras. Hercule et l'hydre sont en fer. Il est extrêmement difficile de faire des statues avec du fer, et cela exige beaucoup de travail; c'est donc une chose très-curieuse que cette œuvre de Tisagoras, que je ne connais pas autrement. » — Pausanias profite aussi de cette occasion pour citer quelques autres pièces de même métal qu'il a remarquées ailleurs : « On voit, à Pergame, continue-t-il, une tête de lion et une autre de sanglier, également en fer, et qui ne méritent pas moins d'être admirées. On les a placées dans le temple de Bacchus. »

(3) M. Haussmann a exposé les causes de cette rareté dans les *Commentat. Societat. Gotting.*, etc., IV, p. 51. — Offr. Muller, *Handbuch der Archæologie der Kunst.*, § 310, 4.

réellement rien qui doive surprendre; car, dans cette Encyclopédie, son rôle se réduit trop souvent à celui d'un compilateur, auquel manque parfois la critique nécessaire au contrôle des choses qu'il relate. Aussi, et en ce qui a plus particulièrement trait à ce passage, sent-on que Pline consigne un fait qu'il ignore, qu'il s'en tient à des traditions peu sûres, enfin que les connaissances spéciales lui font défaut pour rectifier une erreur dans laquelle il tombe à son insu. Malgré son étrangeté, ce récit nous semble trop important, par la place qu'il occuperait dans l'histoire du travail du fer, pour que nous omettions de le communiquer à nos lecteurs. « L'artiste Aristonidas, dit-il, voulant rendre, sur une figure d'Athamas, l'expression du repentir succédant à la terreur, par suite du crime qu'il commit sur son fils Léarque, s'ingénia de mêler (dans la fonte) le fer avec le cuivre afin que la rougeur de la honte fût rendue par la couleur de l'oxydation ou de la rouille qui couvrirait le métal; ce monument se voit encore dans la ville de Thèbes (1). » Comme on le remarque, ce passage renferme deux points sur l'un desquels il nous faut revenir : l'alliage du fer avec le cuivre; mais, sur cette question, laissons d'abord la parole à Falconnet. Selon lui « ce morceau est surtout curieux à connaître, parce qu'il ajoute à la preuve du peu d'intelligence que Pline avait dans l'art..... Ce procédé bizarre, ajoute-t-il, ne paraît pas avoir été suivi par tous les anciens statuaires. En effet, ce devait être un objet bien ridicule, bien désagréable, bien choquant que ce barbouillage (*sic*) de rouille et de bronze, et l'écrivain, qui le rapporte sans y ajouter un mot d'observation, ne laisse aucun doute sur son ignorance des vrais moyens du statuaire pour rendre les expressions (2). Si ces moyens eussent été présents à l'esprit de Pline, s'il les eût connus, il aurait dit : ce n'est là qu'un effort impuissant et ridicule pour vouloir rendre ce que les vrais, les habiles statuaires savent exprimer par l'action, la forme, les traits du naturel, et, jamais, par une prétendue rougeur qui défigurerait la plus belle expression bien plus qu'elle n'aiderait à la représenter.... (3) » Maintenant, faut-il voir, dans ce texte si ambigu de notre auteur, le simple rapport d'une tradition qui avait cours à son époque, ou bien devons-nous y constater le souvenir d'un système de polychromie métallique dont on se servit, à l'origine, dans les œuvres de la fonte? Nous ne le saurions dire. Mais, ce qui paraît à peu près certain, c'est qu'il est difficile de nier, suivant la remarque d'un archéologue (4), que les anciens aient connu le secret de donner, aux parties diverses d'une même statue, différentes nuances de couleurs. Toutefois, continue-t-il, les détails fournis par Callistrate, au sujet de la polychromie des statues en bronze, pourraient bien n'être que des phrases de rhétorique (5); car, ceux-ci semblent se rapporter, pour la plupart, à des pièces de rapport, comme les *prætextes* coloriées en pourpre au moyen d'un mélange de plomb avec du bronze de Chypre (6).

(1) *Histoire naturelle*, etc., livre XXXIV, § 40.

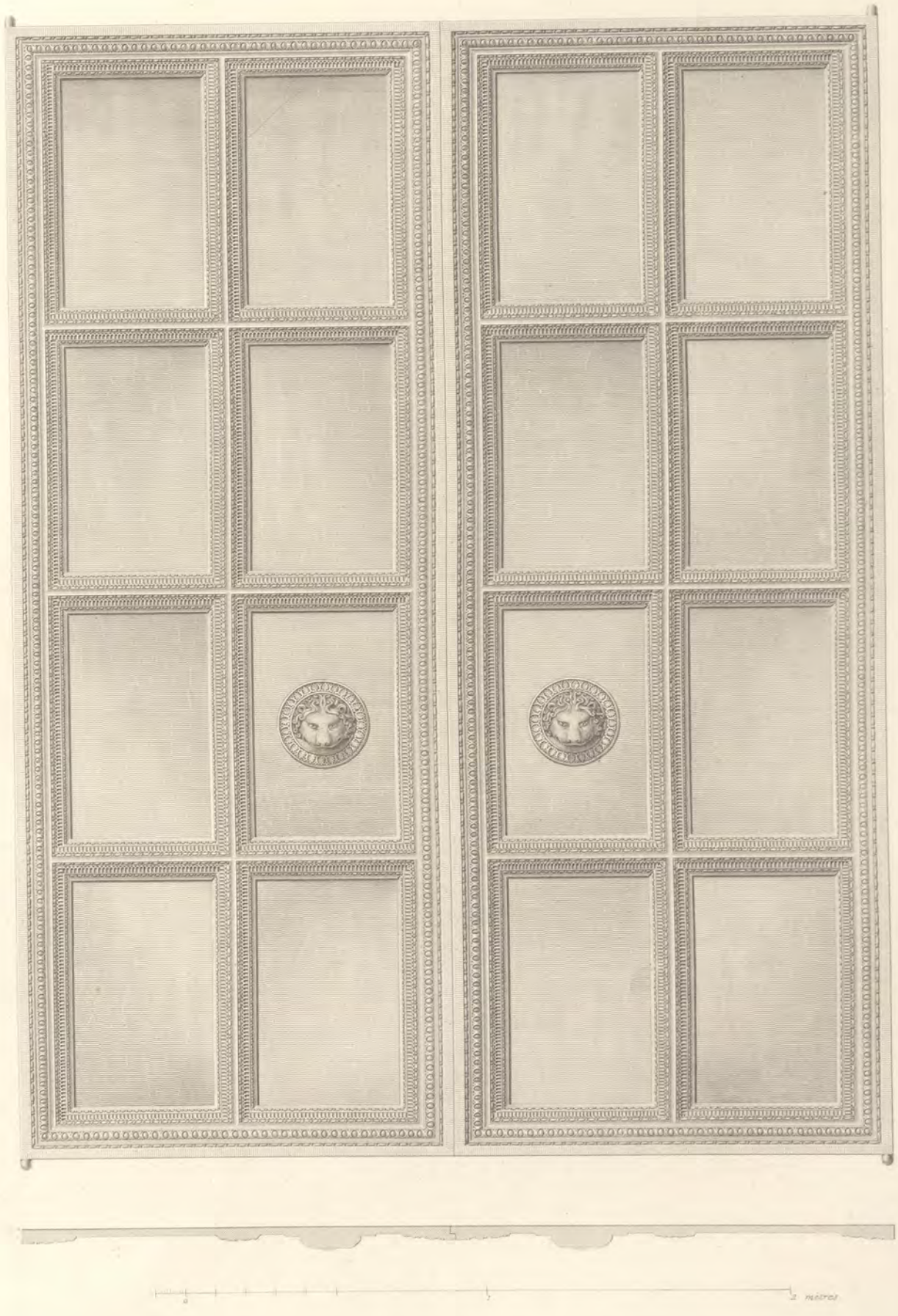
(2) Selon nous, Falconnet n'a pas su tirer de ce passage tout ce que l'on en pouvait dire. Ainsi, non-seulement, il aurait dû reconnaître qu'un artiste, impuissant à rendre les expressions par l'art, pût chercher, dans les moyens barbares, la possibilité de traduire sa pensée, ce qu'Aristonidas crut découvrir dans l'effet de la rouille; mais, cette grossièreté même de moyens devait lui faire voir qu'il était, peut-être, question d'un des artistes primitifs de la Grèce, puisque son talent n'allait pas jusqu'à savoir rendre les expressions de la figure, qualité qui ne commence à paraître que sur les œuvres de l'école éginétique.

(3) *Traduction des XXXIV[e], XXXV[e] et XXXVI[e] livres de Pline l'Ancien, avec des notes*, etc., seconde édition, La Haye, 1773, 2 vol. in-8° (Tome I[er], page 112-113).

(4) Otfr. Muller, *Handbuch der Archæologie der Kunst.*, § 309, 3.

(5) Welcker, *ad* V, page 701.

(6) Pline, *Histoire naturelle*, etc., livre XXXIV, § 20.



Dessin d'Hoffmann.

Gravé par J. Bury et J. Sulpis.

VANTAUX EN BRONZE, A L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A AIX-LA-CHAPELLE.

Allemagne.

Mais, la Jocaste de Silanion, dont la figure était d'une pâleur mortelle, obtenue au moyen d'un alliage d'argent (1), et l'Athamas, rouge de honte, d'Aristonidas, couleur produite à l'aide d'un prétendu mélange de fer (2), paraissent des faits merveilleux. » Les remarques de tels juges sont certes d'un grand poids dans la question qui nous occupe, et leur nature nous semble même telle qu'on se trouve conduit à se demander si, encore ici, il ne faut pas consigner une nouvelle erreur de la part de Pline; erreur que le silence de Pausanias, au chapitre de Thèbes (3), viendrait confirmer, à la rigueur, mais provoquer au moins, peut-être? A cette partie du travail artistique du fer, dans le modelé au marteau ou par le rendu de la fonte, se rattache l'opération de la soudure qui relie toutes les pièces entre elles. Sous le rapport de la technique, la soudure des métaux fut certainement une importante conquête, et cette découverte, fruit des besoins ou de l'étude, agrandit bientôt le cercle des moyens et des ressources dont purent disposer les ouvriers et les artistes en métallurgie. Toutefois, il est utile de rappeler que cette découverte ne fut faite qu'un peu tard, c'est-à-dire postérieurement au mode d'assemblage des pièces par le système des clous ou des rivets (4). Le livre de Pausanias, ce recueil si précieux en ce qui concerne les sciences et les arts de l'ancienne Grèce, renferme un document qui doit, selon nous, prendre ici sa place et venir jeter quelque lumière sur cette nouvelle question. « De toutes les offrandes que les rois lydiens avaient envoyées dans le temple de Minerve Pronæa à Delphes, il ne reste plus, dit-il, que la base en fer qui supportait la coupe (cratère?) donné par Halyattes. Cette base est l'œuvre de Glaucus de Chio (5), qui a inventé l'art de souder ce métal; chacune des pièces qui la composent est attachée aux autres, non par des pointes ni par des clous, mais seulement par la soudure qui les unit toutes les unes aux autres. Elle a la forme d'une tour, large par le bas et s'étrécissant jusqu'en haut. Les côtés ne sont pas pleins; ce sont des bandes disposées transversalement les unes au-dessus des autres, comme les barreaux d'une échelle. Les tiges de fer qui forment les montants se renversent en dehors par le haut; c'était là qu'on posait la coupe » (6). Suivant l'opinion d'Otfr. Muller (7), Glaucus fut un habile artiste;

(1) Plut., *De Aud. poet.*, 3, *qui Symp.*, V, 1. Cf., *de Phyth. or.*, 2.

(2) Le fer ne se mélange pas avec le cuivre.

(3) Il en est probablement de cette statue comme de celle d'Alcon que Pline affirme se trouver, de son temps, dans le temple de Thèbes, et qu'un siècle plus tard, Pausanias ne vit plus, puisqu'il ne les mentionne ni l'une ni l'autre dans sa description des monuments de cette ville.

(4) « Tous les anciens ouvrages ont été battus au marteau et assemblés mécaniquement. . . . . Cependant, on ne peut s'empêcher d'admettre que l'opération de rapporter de petites figures sur des plaques de métal ne fût alors une chose pratiquée. Le procédé, employé dans ce genre de travail, a dû consister dans la découpure, au moyen d'instruments, du métal ramolli et étendu en feuilles, et dans la fixation à l'aide de pointes ou de clous. » Otfr. Muller, *Handbuck der Archæologie der Kunst.*, § 61.

(5) Hérodote, Pausanias et quelques autres auteurs le disent originaire de ce lieu, tandis qu'Étienne de Byzance, au mot Αἰθάλη, le fait naître à Samos. — Voy. aussi : Sillig, *Catalogus artificum*, etc., verbo : *Glaucus*, et les scholies du *Phed.* de Platon. — Quant à la date de son existence, M. le comte de Clarac pense qu'on doit la placer vers l'an 690 ou 691 avant J.-C.; mais, il ajoute : « Suivant Eusèbe, cet artiste florissait à l'époque où Géla fut fondée en Sicile par Antiphème de Lindus, et Phaselis, en Pamphilie, par son frère Lacius; toutefois, le chronologiste n'indique pas la source à laquelle il a puisé la date de Glaucus, et il n'en est pas question dans Hérodote (livre I, chapitre 25), qui se contente de nous apprendre que ce Glaucus fut le premier qui trouva la soudure de fer. » (*Manuel de l'histoire de l'art chez les Anciens*, IIe partie, page 935-36.) — Otfr. Muller fait remarquer qu'étant contemporain d'Halyattes, il devait vraisemblablement être élève du fondeur samien Théodore ou Rhœcus. On estimait également cet artiste, continue-t-il, à cause de l'art qu'il possédait de durcir et d'amollir le fer, σίδηρου στωμασις καὶ μαλαξις (Plutarque, de *Def. or.*, 47, etc.).

(6) *Description de la Grèce*, livre X, *Phocide*, chapitre 16.

(7) *Handbuck der Archæologie der Kunst.*, § 61.

il avait donné des preuves de son art en exécutant des vases remarquables, et notamment, la base du cratère dont parle Pausanias ; aussi, le reconnaît-il comme l'inventeur de la κολλησις σίδηρου que ce voyageur lui attribue, et croit-il qu'après l'indication *très-claire* qu'il en donne, il ne peut exister aucun doute sur sa découverte de la *soudure du fer*. Malgré la valeur que peut avoir cette opinion, un antiquaire français voulut, à son tour, supputer ce passage de la *Description de la Grèce* et se rendre compte de son contenu. Lecture faite, des doutes s'élevèrent dans son esprit; certains termes lui semblèrent obscurs, et l'invention elle-même, qui constitue l'importance du rapport, lui parut devoir être interprétée d'une tout autre façon. Comme ce qu'il en dit touche à plusieurs points du travail artistique du fer à cette époque, nous ferons connaître aussi le résultat de ses recherches, mettant ainsi entre les mains du lecteur les pièces opposées d'un si important débat (1). L'auteur commence par avouer qu'il n'est pas convaincu que l'on doive traduire par *soudure* le mot κολλησις dont se sert Hérodote, et que n'expliquent ni le grand étymologiste, ni Julius Pollux dans son *Onomasticon*. « Il est bien certain, continue-t-il, que ce mot, d'après son étymologie, peut se rendre par celui de soudure; mais, dit-il, autant que ce soit, celui qu'a dû employer Hérodote pour exprimer le procédé dont, pour le travail du fer, on devait la découverte à Glaucus. L'historien grec, de même que Pausanias, qui l'a copié dans cette occasion, ne paraît pas avoir été très-familier avec les opérations techniques des arts et métiers, et il se pourrait que l'on eût quelque raison de mettre en doute la justesse de l'expression dont ils se sont servis, à six siècles l'un de l'autre, en rapportant, en quelques mots assez obscurs, l'invention qu'ils attribuent à Glaucus et dont ils font tant d'éloges, lorsqu'on voit Clément d'Alexandrie fixer la découverte du fer à l'an 1537 avant notre ère, époque un peu trop positive pour des temps aussi reculés; peut-on croire qu'à celle où l'on place Glaucus, on n'eût pas encore trouvé le moyen de souder le fer ou d'en réunir et d'en incorporer l'un à l'autre deux morceaux par le moyen du feu? car, ce n'est pas, à proprement parler, une vraie soudure, puisque le procédé de souder consiste à unir deux morceaux d'un ou de deux métaux différents par l'intermédiaire d'un autre métal plus fusible et qui les fait adhérer l'un à l'autre; tandis que, pour réunir et agglutiner ensemble deux morceaux de fer, on n'a pas besoin de recourir à un autre métal, le fer portant avec lui sa soudure, son gluten. Du moment que l'on est parvenu à en fondre le minerai et à le convertir en fonte, et que l'on a su, ensuite, en obtenir un fer souple et malléable au feu, on aura vu, en pliant un morceau de fer rouge, qu'il avait la propriété de s'étendre sous le marteau ou sous la percussion de la masse de pierre dure et réfractaire, ou de caillou, qui dut d'abord tenir lieu de marteau, lorsque l'on n'avait pas encore pu en forger en fer; on aura vu encore que le fer, replié sur lui-même, ou que deux morceaux de ce métal rapprochés l'un de l'autre s'unissaient intimement par la percussion et le foulage de leurs parties ramollies et réduites à l'état pâteux par la chaleur, et ne faisaient plus qu'un tout homogène. Il n'est guère possible que, dès le principe, l'on n'ait pas reconnu cette précieuse propriété du fer que seul, parmi tous les métaux, il possède aussi éminemment et aussi complétement, et qui lui donne une si haute importance. On en aura senti aussitôt les avantages et l'on en aura profité; ce devait même être si général et c'était si peu une invention qu'on ne pouvait guère en faire honneur à un ouvrier plutôt qu'à un autre. A l'époque que, d'après quelques données, l'on assigne à Glaucus et qui, bien qu'un peu arbitraire et sans auto-

(1) Le comte de Clarac, *Manuel de l'histoire de l'Art chez les Anciens*, IIe partie, page 936 et suivantes.

rité ancienne qui l'appuie, peut être admise sans inconvénient ; à cette époque de 690 ans avant notre ère, lorsque tant de colonies étaient venues, depuis longtemps, former des établissements en Grèce et que d'autres en étaient parties pour diverses contrées des bords de la Méditerranée et de l'Orient, ne s'était-il pas déjà élevé, dans la Grèce et en Asie-Mineure, sans parler de l'Orient et de l'Égypte, une foule de superbes temples, de monuments, de palais et d'édifices publics qu'il serait trop long d'énumérer? Théodore et Rhœcus, de Samos, n'avaient-ils pas perfectionné les procédés de la fonte des métaux par l'intervention des moules à noyau? Dans toutes les opérations de la statuaire et le travail des pierres des monuments n'employait-on pas, et depuis longtemps pour la plupart des outils, le fer dont, de temps immémorial, en s'en rapportant à Homère, on connaissait, en Grèce, la trempe pour lui faire acquérir une grande dureté? C'était cette dureté, qu'on savait donner à ce métal, qui, sans doute, l'avait fait surnommer par les Égyptiens, au rapport de Plutarque, l'*os de Typhon*, le dieu malfaisant et violent, à la force duquel rien ne pouvait résister. Si, d'ailleurs, ce qui est hors de doute d'après les nombreux témoignages de la Bible et d'Homère, on employait le fer pour des outils, il fallait, de toute nécessité, qu'on sût le durcir et le convertir en une sorte d'acier, puisqu'il n'y a que cette préparation du fer, que la nature produit quelquefois et que l'art ou le hasard a pu découvrir et mettre en usage, qui puisse, en rendant le fer plus ductile et plus dur, lui donner les qualités propres à attaquer les autres métaux, les pierres et le bois, et les soumettre au travail. Il serait très-inutile d'entrer dans quelques détails sur les outils auxquels le fer durci et celui qu'on fit passer à l'état d'acier purent être employés. Autrefois comme aujourd'hui, ils ont dû servir à tous les métiers et il faudrait en énumérer tous les outils et tous les instruments ; mais, du moment où le besoin ou le hasard en fit inventer, il fut indispensable, pour en confectionner une grande partie, de réunir des morceaux de fer et de les lier les uns aux autres par cette force d'adhésion que développe, dans le fer, une haute température en qui est sa soudure naturelle. Ainsi, admettre l'existence des outils et des instruments à laquelle on ne saurait se refuser, n'est-ce pas admettre en même temps que le procédé de la soudure du fer, sans laquelle il eût été impossible, en général, de les fabriquer et qu'on a dû pratiquer de toutes les manières, soit en soudant le fer par lui-même sans autre intermède que le feu et l'action du marteau, soit en ayant recours à la brasure, au moyen du cuivre et d'un fondant qui en facilitait la fusion et l'adhésion intime avec le fer? Cette méthode, plus compliquée et plus délicate, indique un art plus avancé dans ses procédés d'exécution, et plus de connaissance de la nature des métaux et des combinaisons des uns avec les autres. Mais, l'emploi du fer et du cuivre était trop ancien et trop général, à l'époque de Glaucus, pour qu'on n'eût pas fait une foule d'essais qui durent amener de rapides progrès. L'on ne saurait donc guère admettre qu'un ouvrage en fer, qui n'eût été remarquable que par la soudure de ses diverses parties, eût mérité d'attirer, plus de 220 ans après Glaucus, l'attention et l'admiration d'Hérodote, à une époque si brillante pour les arts en Grèce et en Orient, et que, plus de 500 ans après, cet éloge ait été répété par Pausanias, qui vit, à Delphes, le support en fer de la coupe offerte par Alyattes, et qui, selon le voyageur, était encore un des objets les plus remarquables parmi les riches et nombreuses offrandes qui décoraient en foule le temple d'Apollon (1). Pausanias entre dans de plus grands détails qu'Hérodote, et il cherche à nous transmettre la forme de ce support et de cette base

(1) C'est par erreur que nous avons designé plus haut ce temple (pages 21 et 23) comme étant celui de Minerve Pronæa.

que, plus tard, au IIIe siècle, nous fera mieux connaître Athénée. Il était de la forme d'une tour carrée, allant en se rétrécissant par le haut; sa partie supérieure, ou le bord, se rabattait et se recourbait, ou s'évasait en dehors comme une espèce de corniche ou d'entablement. On ne décrirait pas autrement la forme de certains pylones ou d'autels égyptiens, tels que l'on en trouve dans les peintures, et même en diverses matières... Pour en revenir au voyageur grec, après nous avoir donné une idée générale de ce support sans nous en indiquer la grandeur, qui devait cependant être assez forte, puisqu'Hégésandre, dans Athénée, nous apprend qu'il pouvait servir à des cratères, et à plusieurs vases, et à d'autres objets, Pausanias nous dit qu'il se composait de bandes et de lames horizontales, se rattachant à des montants auxquels on les avait unies, non par des pointes ou des clous, mais seulement par la soudure. Les côtés, dont parle le voyageur, montrent que la forme était probablement carrée; ce qu'il ne dit pas, mais on peut l'inférer de ce que rapporte Hégésandre, qui, sans doute pour faire remarquer la différence de ce support avec les *anghéiothèques* (ἀγγεῖον, vase, meuble à placer des vases) d'Alexandrie, dit que celles-ci étaient à trois côtés et simplement en bois chez les personnes peu aisées; elles étaient en bronze et même en argent chez les riches. On voit que ces anghéiothèques, outre leur emploi de servir de soutien à un ou à plusieurs cratères, ce qui les fit nommer par Hérodote *hypocratéridion*, sous-cratère ou sous-coupe, faisaient encore l'office d'une espèce de buffet, comme autrefois chez nos pères les dressoirs et aujourd'hui nos étagères, et elles servaient aussi bien dans les temples que chez les particuliers. Les côtés du support de Glaucus n'étaient pas pleins, mais les lames laissaient entre elles des intervalles comme les traverses d'une échelle. Voilà tout ce que nous apprend Pausanias sur ce support ou sur cette base; car, sa forme élevée lui ferait plutôt donner ce nom que celui de soucoupe, quoique sa partie supérieure, renversée en dehors, servît de soutien à un cratère ou coupe large et profonde; mais, l'habitude que nous avons de désigner, par le mot *soucoupe*, une sorte de plat large et de peu de profondeur, ne permettrait guère d'adapter cette expression à une base élevée en forme de tour et qui supporterait une coupe, bien qu'en effet ce fût une soucoupe (1), l'hypocratéridion des Grecs. Les peintures et les bas-reliefs égyptiens présentent fréquemment des vases, surtout ceux du genre des amphores élancées et sans pieds, placés sur de pareils supports en forme de pyramides tronquées; ils sont, comme l'hypocratéridion de Glaucus, garnis de traverses horizontales et d'autres qui se croisent... Malgré l'intérêt que cette base en fer avait inspiré à Hérodote et à Pausanias, on serait disposé à croire que l'un et l'autre de ces voyageurs ne l'avaient vu pour ainsi dire qu'en passant. On ne conçoit pas trop, si l'on s'en tient à ce qu'ils rapportent sur ce support, ce qui pouvait tant y attirer leur attention, surtout celle

(1) Nous ne partageons point cette dernière opinion, puisque le monument était à jour. A notre avis, on ne doit y voir qu'un support, assez vraisemblablement composé de tiges et de lames plus ou moins gracieusement agencées ou enroulées, et formant, dans leur ensemble, une sorte de base dont les dispositions permettaient le dépôt d'un ou de plusieurs objets. Suivant la somme de talent que possédait Glaucus, ces tiges et ces lames avaient pu être modelées au marteau ou découpées à l'étampe ou à la lime, et rien n'empêche d'admettre que des pièces de rapport, artistement travaillées et représentant des figures tirées des règnes animal et végétal *, n'aient été appliquées au bâti et ne vinssent, par leurs combinaisons, varier l'œuvre principale en y jetant une ornementation assez remarquable pour appeler l'attention d'Hérodote, de Pausanias et d'Athénée. On comprend qu'une telle composition, riche de son décor et caractéristique par sa forme et son emploi, puisse éveiller la curiosité des spectateurs, et l'on conçoit qu'eu égard à sa date d'exécution, ces trois auteurs aient cru devoir la décrire afin d'en transmettre la mention aux siècles suivants.

* Otfr. Muller dit qu'on voyait, à la base de Glaucus, des figures, des insectes et des feuilles exécutées en ciselure. (*Handbuck, etc.*; § 344, 2).

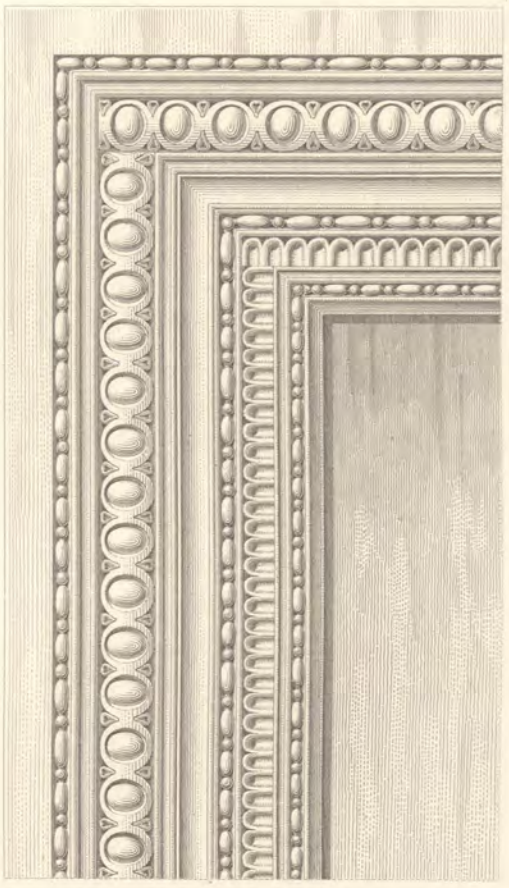


Fig. 1.



Fig. 3.

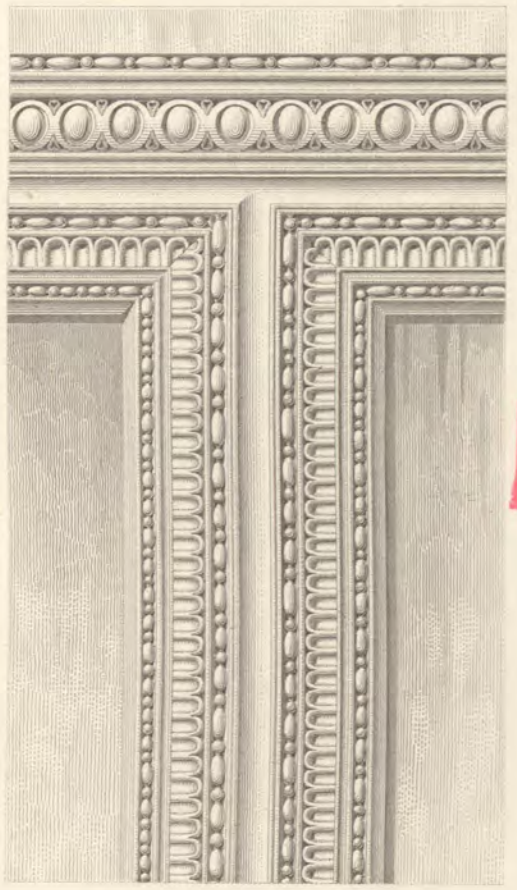


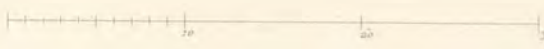
Fig. 2.



Fig. 5.



Fig. 4.



BIBLIOTECA
DEL C.O.A.M.

Dessin d'Hoffmann.

Gravé par Bury et Sulpis.

VANTAUX EN BRONZE, A L'ÉGLISE DE NOTRE DAME, A AIX-LA-CHAPELLE.

Détails.

Imp. de Bestault, r. Dauphine, 32, Paris.

de Pausanias, habitué aux merveilles des arts que, depuis tant de siècles, produisait, de toute part, la Grèce. Que pouvait avoir de si curieux une base en fer qui n'aurait présenté, pour se faire remarquer, que des bandes transversales, unies par des montants à la soudure? Il faut certainement que l'art y ait eu plus de part que dans un simple procédé de métallurgie ou du travail du fer : aussi, Hégésandre, auquel on devait une description de toutes les belles offrandes consacrées à Delphes, et qui avait vu et, à ce qu'il paraît, mieux examiné qu'Hérodote et Pausanias cette base, la décrit-il d'une manière plus circonstanciée aux savants convives d'Athénée, et il nous en transmet une idée beaucoup plus avantageuse et plus complète que celle des deux voyageurs qui l'ont précédé. On peut y reconnaître avec lui un ouvrage qui, par son ensemble et la recherche de travail de ses détails, aurait pu, de tout temps, attirer l'attention et la satisfaire. On voit que ce support du cratère offert à Apollon par Alyattes, probablement assez grand, était à jour de tous côtés, et que, dans son intérieur, on pouvait disposer, sans doute sur des tablettes ou de petites consoles, divers objets artistement travaillés. Ils devaient présenter un ensemble riche et varié, et, comme le dit Hégésandre, ils méritaient bien de fixer les regards. C'étaient, sans doute, des figurines de divinités, d'hommes, d'animaux, et même de plantes désignées par les expressions de *zôdaria*, *zôyphia*, *phytaria*, dont les deux premières s'appliqueraient à des représentations d'êtres vivants et animés, et, la dernière, à des productions du règne végétal. Si elles étaient combinées ensemble, elles pouvaient offrir des combinaisons du genre de celles des arabesques de l'Orient, où des figures humaines et d'animaux se groupent avec des feuillages. Hégésandre n'a pas fait attention à la manière dont tous ces objets étaient unis ou fixés dans le vide de ce support, qu'il appelle *hypostêma*, ce qui montrerait qu'il préfère cette désignation à celle d'*hypocrateridion* ou soucoupe, donnée par Hérodote et par Pausanias. Il n'est nullement question de soudure ou de la kollêsis d'Hérodote; mais, Hégésandre fait remarquer que ces objets étaient travaillés avec art, ciselés (ἐντετορὲυμενα), et cette expression, où l'on retrouve l'art de la toreutique, auquel nous a initiés le bel et savant ouvrage de M. Quatremère..., indique, sans qu'Hégésandre le dise positivement, que les figures qui ornaient le support en fer étaient composées de diverses substances, ou métalliques ou de différentes natures, et que l'or et l'argent pouvaient, au moyen de la ciselure, y être unis au fer et y ajouter un grand prix, sous le rapport de la valeur intrinsèque et sous celui du travail. Ces objets, à l'époque d'Hégésandre, plus de 900 ans après Glaucus, étaient déjà assez anciens pour avoir perdu, par l'influence de l'air et par l'effet de la fumée et de l'oxydation, une grande partie de leur premier éclat métallique, et pour qu'Hégésandre n'ait pas remarqué l'alliance des divers métaux. Nous voyons, de même, que, souvent, elle est peu sensible et qu'il faut y regarder de près, pour s'en assurer, dans des armes orientales ou de nos anciens chevaliers en fer damasquiné et moins anciennes, de beaucoup, que ne l'était, du temps d'Athénée, au IIIe siècle de notre ère, la base en fer de Glaucus, qui datait du VIIe avant cette époque. L'expression ἐντετορέυμενα, ouvrage de la toreutique et de la ciselure, ne dit pas, d'une manière nette et claire, si les objets, qui ornaient le support, étaient de ronde-bosse ou appliqués en bas-reliefs, ou s'ils n'étaient que ciselés à plat. Cependant, comme ils étaient disposés dans la partie vide du support à jour, il est bien à présumer qu'ils étaient de ronde-bosse et pour être vus de tous les côtés. Il n'y aurait, je crois, pas trop de hardiesse à admettre que ces objets en fer étaient damasquinés (1) en divers métaux, travail qui est bien celui du τορος, ciselet, au moyen duquel

(1) Tout en approuvant une partie des idées émises par M. le comte de Clarac, nous ne saurions cependant adopter, comme

on les incrustait dans le fer. Je vois, d'après les lexiques, que l'expression ἐκτετορὲυμενα peut s'appliquer à des ouvrages travaillés en bas-relief et propres à être mis en application sur un fond; tandis que le terme ἐντετορὲυμενα, employé par Athénée, indiquerait un travail de ciselure en creux, caractérisé par la préposition ἐν, *dans*, et que l'εντετορευμένον, la ciselure en creux, conviendrait très-bien à des tailles, des sillons creusés au ciselet dans le fer, et que l'on aurait incrustés de filets d'or et d'argent, de lames découpées, pour en former des figures et d'autres genres d'ornement. Nous voyons de nombreux exemples de ces incrustations dans le bronze à plusieurs figurines égyptiennes plus anciennes que Glaucus, et dont quelques-unes sont au musée égyptien de Charles X, et d'autres, de travail grec et romain, provenant des fouilles d'Herculanum et de Pompéi, se voient au musée de Naples, et sont bien moins anciennes que nos figurines égyptiennes..... De beaux ouvrages de ce genre et où divers métaux auront été inscrustés et comme *collés* dans le fer, qui n'oppose guère plus de difficulté que le bronze au travail, auraient été bien dignes d'attirer l'attention d'Hérodote et des siècles suivants, comme ils attirent encore la nôtre. L'on peut admettre aussi que ce pouvait être la *collêsis*, la soudure du fer, qui avait paru si remarquable à l'historien et dont il attribue l'invention à Glaucus, quoiqu'il soit bien à présumer qu'elle était plus ancienne en Orient et que ce peut être là qu'il en aura trouvé la pratique et les modèles. On peut donc, sans passer pour téméraire, croire, avec M. Passow, dans son excellent dictionnaire grec, que la *collêsis* du fer dans Hérodote n'est pas simplement le procédé de la soudure de ce métal, qui ne devait avoir rien de remarquable aux époques d'Hérodote et de Pausanias, ni même à celle de Glaucus, mais que ce pouvait être une espèce de damasquinure qui se prêtait à produire de riches ouvrages. Ajoutant un grand prix à un support en fer, elle l'aurait rendu digne, par son travail, de soutenir un beau cratère en argent, et nous pouvons, mieux que d'après Hérodote et Pausanias, nous faire une sorte d'idée de cette *collêsis* par la description succincte d'Hégésandre dans Athénée. » Cette esquisse du travail grec du fer nous semblerait incomplète si nous ne signalions, mais brièvement, un dernier emploi de ce métal dans d'autres branches de la technique : nous voulons parler de son application aux œuvres de la toreutique et de la ciselure. Strabon (1) dit qu'à Cybire, dans l'Asie-Mineure, on ciselait le fer avec un certain art; mais, s'il faut en croire Plutarque (2), l'un des plus beaux ouvrages que l'antiquité produisit, fut ce fameux casque qu'un nommé Théophile (3) exécuta pour Alexandre et dont le poli égalait en éclat, dit-on, celui de l'argent. Ici se clôt, à notre grand regret, la série des notions qui ont trait au rôle que la société grecque imposa au fer. Or, il résulte de nos recherches que les emplois, déjà nombreux, auxquels on l'avait soumis, et que les différents modes de préparation, soit pour le convertir en acier ou pour lui donner les qualités de la trempe, accusent, manifestement, et la puissance de l'industrie, et le degré de civilisation de ce peuple, l'un des plus grands, sans nul doute, parmi ceux de

désignation, l'un des mots qu'il applique à cette κολλησις des écrivains grecs. D'après ses recherches, la découverte de Glaucus ne serait autre qu'une sorte d'incrustation métallique à laquelle il donne le nom de *damasquinure*. (*Voy.* Tome II, p 499 et 940-41.) En employant ce dernier mot, nous pensons que le docte archéologue se sert d'un nom évidemment impropre, puisqu'à cette époque, Damas ne s'était point encore rendue célèbre par une industrie qui fit, plus tard, sa réputation. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre remontant à une date aussi reculée, le mot seul d'*incrustation* convient pour désigner ce genre de travail.

(1) *Rerum geographicarum*, etc.; livre XIII, ch. 631.

(2) *Vitæ parallelæ Græcorum et Romanorum. — In Alexandrum*; § XXXII.

(3) Raoul Rochette, *Lettre à M. Schorn; Supplément au Catalogue des artistes de l'antiquité grecque et romaine, par M. Sillig*; deuxième édition (page 418); Paris, 1845, in-8°.

l'ancien monde. Grâce à ces documents, rapprochés des investigations modernes, l'histoire archéologique du fer commence à se former sur le terrain de la Grèce, et, malgré l'absence ou la rareté des monuments, l'on arrive à constater que ce métal reçut non-seulement maintes applications aux besoins de la vie, mais qu'on l'employa encore dans le domaine et pour les créations de l'art. Le but de cette notice étant plus spécialement départi à l'examen de cette dernière question qu'à celle de la technologie, on ne doit point être étonné si nous nous y étendons davantage. Du reste, les notions qu'elle donne nous initient tout naturellement aux difficultés qu'il fallut vaincre ou à la connaissance de procédés en usage, et leur rapprochement ainsi que leur classification révèlent à la fois les améliorations que les ouvriers et les artistes durent apporter dans ce genre de travail. Quelque précieuses que soient ces notions, il en est toutefois une qui fait ici défaut, et celle-ci n'est pas la moins importante dans la question qui nous occupe. On regrette que les monuments de l'art soient presque entièrement muets sur les préparations industrielles ou artistiques de ce métal; car, il eût été intéressant de savoir quels furent les moyens dont se servirent les Grecs. Ainsi, l'on voudrait, à l'aide de représentations graphiques, pouvoir pénétrer dans l'intérieur d'une forge ou dans un atelier de ferronnerie; on eût désiré connaître les dispositions de ces pièces ainsi que l'agencement des outils et des ustensiles; il aurait encore été curieux de voir fonctionner les ouvriers ou les artistes pendant les manipulations qu'ils font subir au métal; enfin, l'on aimerait à apprécier les différences qui existaient dans les travaux, entre l'exécution des objets usuels et celle des œuvres plus soignées et plus délicates de l'art; mais, il en faut, sur ce point, prendre décidément son parti et s'en tenir aux seuls documents laissés par Aristote, les compositions, tracées sur les gemmes et sur les vases peints, ne nous offrant que de faibles ressources pour l'étude d'un tel sujet. Et cependant, malgré ces obstacles, il nous semble qu'en réunissant les fragments épars et relatifs à ces questions d'atelier, de forge et de procédés, il nous semble, dis-je, qu'on parviendrait, peut-être, à comprendre ce que furent ces différentes choses. Homère donne, dans ses poëmes, quelques descriptions de lieux où l'on travaillait les métaux; plus tard, les sujets produits, en relief ou en intaille, sur les gemmes, et les scènes peintes sur les vases, viennent augmenter nos connaissances; enfin, dans les derniers temps, Pausanias nous révèle, à propos d'une tout autre cause, quels étaient les principaux outils et instruments dont on se servait pour le traitement du fer. Ces dernières notions, dégagées du sujet où elles se trouvent, nous paraissent assez importantes pour prendre ici leur place et pour clore convenablement le chapitre consacré à ce métal chez les Grecs. Le passage dont il s'agit se rapporte à l'un des épisodes de la seconde guerre de Messène (682 ans av. J.-C.) : « Les Lacédémoniens, pour obéir à un oracle, cherchaient alors les os d'Oreste. Lichas, durant son séjour à Tégée, devina qu'ils étaient dans l'*atelier d'un forgeron;* il crut reconnaître tous les signes indiqués dans les instruments qui se trouvaient en cet endroit : les vents, dans les *soufflets de la forge,* qui, comme eux, agitent l'air avec impétuosité; le type, dans le *marteau;* l'antitype, dans l'*enclume;* enfin, la chose nuisible dont parlait le dieu, dans le *fer* (1), si redoutable, en effet, aux humains, puisque l'on s'en servait à la guerre. » De tels renseignements sont, sans doute, d'une grande valeur pour l'élu-

(1) Pausanias fait, à propos de l'application de ce métal aux armes, une observation que vient confirmer, du reste, le résultat des découvertes : « Si, dit-il, l'oracle eût concerné les temps héroïques, il aurait fallu, par cette expression, entendre de l'airain..... Que les armes des héros fussent toutes de ce dernier métal, j'en ai pour preuve ce que dit Homère, dans ses poëmes, de la hache de Pisandre et de la flèche de Mériones. Je peux citer encore, à l'appui de ce que j'avance,

cidation de nos recherches; mais, nous n'en déplorerons pas moins l'absence ou la perte des monuments de l'art dont la nature et le contenu eussent jeté une vive lumière sur le sujet. Quoi qu'il en soit, et pour nous résumer en ce qui concerne les Grecs, j'inclinerais à croire, d'après le texte d'Aristote, joint aux citations des autres auteurs, que ce peuple sut dès lors appliquer le fer à certains emplois, et que ces applications furent non-seulement le résultat des exigences ou des besoins, mais, bien plus encore, celui de l'insuffisance du bronze dans quelques destinations auxquelles on l'avait affecté. — L'ordre naturel de la chronologie transporte maintenant notre examen sur le sol antique et mystérieux des Étrusques. On comprend que nous n'entendons point passer en revue les époques diverses de leur histoire ou même esquisser un tableau des différentes phases de leur art; il s'agit uniquement d'approfondir ici l'un des points de la technique, et de rechercher si, parmi les textes et les monuments échappés à la destruction, l'on ne parviendrait à découvrir quelques notions relatives à l'exploitation et au travail du fer deux points qui nous paraissent assez difficiles à traiter; car, en fait de documents écrits, presque toutes les productions littéraires de ce peuple sont perdues, et, sous le rapport des œuvres, c'est à peine si, à l'exception des tombeaux, de leur décor et de leur mobilier, l'on peut citer quelques rares débris. De fortes présomptions, que tout tend à établir, nous portent à admettre que les Étrusques durent, à l'imitation des précédents peuples, se servir du fer; mais, en limitèrent-ils l'emploi aux seuls besoins de la vie, ou bien l'appliquèrent-ils encore aux créations de l'art? Questions ardues que le temps pourra résoudre, grâce à la découverte des textes ou à celle non moins précieuse des monuments eux-mêmes. Cependant, je n'hésite point à croire (et, pour cela, je base mes conjectures sur la notion de l'usage du fer par les Assyriens, les Égyptiens, les Hébreux et les Grecs), que les Étrusques, à leur tour, connurent aussi ce métal et qu'ils s'en servirent; seulement, je suppose que son emploi fut restreint aux choses d'un ordre secondaire : ainsi, l'on en faisait probablement des outils pour la taille des pierres ou pour la sculpture des gemmes (Scarabées, etc.,) et d'autres pièces plus ou moins importantes; au reste, parmi les villes de l'Étrurie où l'on travaillait le fer, les anciens auteurs

la lance d'Achille, déposée, à Phasélis, dans le temple de Minerve, et l'épée de Memnon qu'on voit, à Nicomédie, dans celui d'Esculape; car, la pointe et la garniture ainsi que toute l'épée sont en airain. Je peux donner cela comme authentique. » — Cette leçon d'archéologie, donnée par Pausanias dans le IIe siècle de notre ère, est certainement l'un des faits les plus curieux de l'histoire de cette science, et cette constatation, établie dès lors sur la différence des armes usitées en Grèce, révèle, dans cet écrivain, un observateur à la fois profond, judicieux et instruit. Or, en présence d'une aussi vieille constatation, l'on se demande à quoi se réduisent les travaux et les investigations des modernes? Très-certainement, à d'incontestables redites. (Voy. MAUDUIT, *Recherches dans la Troade*, etc.; et les ouvrages des autres archéologues qui se sont occupés de cette question.) — Par un de ces hasards heureux que nous recherchions depuis longtemps, ce passage de Pausanias nous fournit l'occasion de produire une remarque que nous considérons comme très-importante. Il s'agit d'appeler l'attention sur un sujet qui semble avoir échappé jusqu'ici aux investigations des antiquaires, et dont la teneur, restée muette ou inaperçue, mérite cependant de prendre place dans le domaine des faits définitivement acquis. Ce sujet n'est rien moins que la manifestation d'un certain ordre d'idées plus ou moins anciennes, laissées obscurément dans l'oubli et que l'indifférence seule, pour ne pas dire l'inintelligence, a pu négliger de révéler au monde savant. Je m'explique : selon nous, le travail des études archéologiques n'est point, comme on le suppose, une œuvre exclusivement moderne, bien que je reconnaisse l'extension, la forme ainsi que la voie toutes particulières qui leur ont été données en ces derniers temps. Ainsi, lorsqu'on reporte ses regards en arrière, lorsqu'on lit attentivement les écrits de quelques auteurs de différents âges, ce n'est pas sans une certaine surprise qu'on apprend qu'ils se sont parfois occupés de l'appréciation des œuvres de l'art, et qu'ils se sont complus dans l'étude et l'analyse de plusieurs des monuments qui les avaient le plus frappés. Prises en elles-mêmes, ces observations ne présentent point, je le sais, ce qu'on nomme vulgairement un corps méthodique ou de doctrines, puisqu'on les trouve rares et isolées, en divers endroits de leurs ouvrages;

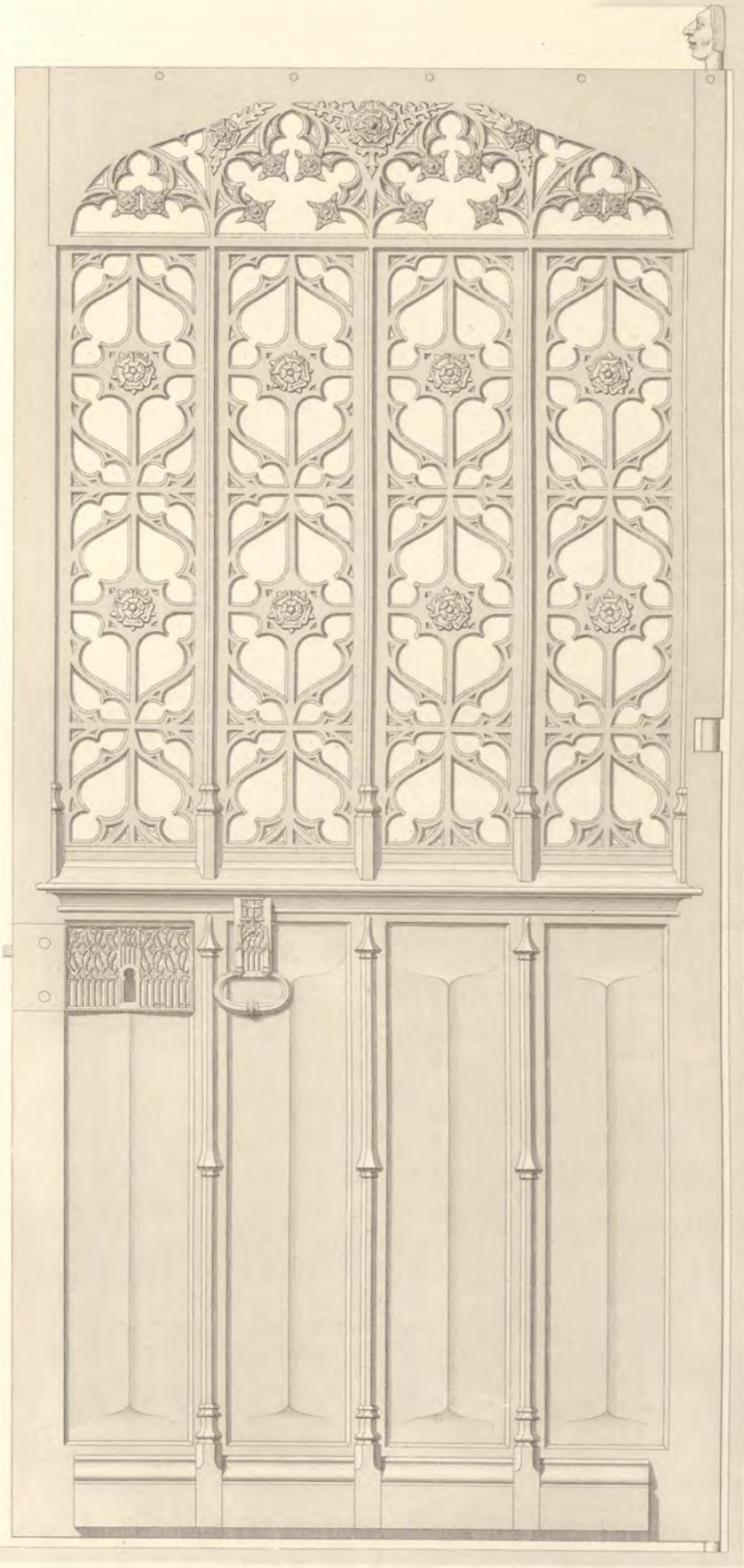


Fig. 9.

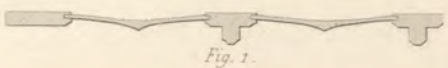


Fig. 1.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 3.

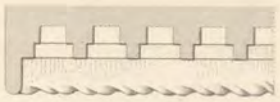
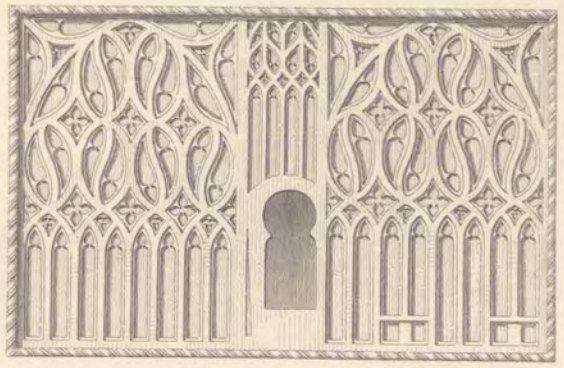


Fig. 8.



Fig. 2.

Fig. 7.



Echelle pour l'Elévation et les Fig. 1, 2 et 3.

10 20 30 40 50 1 Mètre.

Echelle pour les Fig. 4, 5 et 6.

1 2 3 4 5 10 20 30 Cent.

Echelle pour les Fig. 7 et 9.

1 2 3 4 5 10 20 Cent.

A. Berty del.

Ribault et J. Sulpis sc.

VANTAIL DE LA PORTE DE LA SACRISTIE, DANS LA CATHÉDRALE DE ROUEN.

Elévation et Détails.

citent plus particulièrement celle de Populonia comme le lieu par excellence de sa fabrication. Néanmoins, quels furent les modes d'extraction et d'affinage, et en quoi consistèrent les manipulations ou les procédés dont on fit emploi pour convertir ce métal en objets propres aux besoins de la vie? Nul, très-certainement, ne le sait; puisque, textes et œuvres graphiques, tout fait complétement défaut; aussi, pensons-nous qu'à l'avenir seul est réservée la solution de cet intéressant et difficile problème. — Des Étrusques, l'usage du fer passa, sans nul doute, aux Romains; mais, dans quelles conditions et dans quelle mesure le transmirent-ils? Là, est la question, et ce qu'il convient de savoir; mais, les éléments manquent. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'en s'en tenant au nombre des monuments conservés, son application a dû prendre, dès lors, une extension comparativement plus considérable; car, à partir d'une époque, et qui doit se rapporter, je pense, aux derniers siècles de leur civilisation, l'emploi de ce métal paraît s'être étendu à une multitude de pièces, d'usages assez divers, soit professionnels, commerciaux, domestiques ou agricoles, et cette induction résulte, pour nous, de la masse d'objets ou d'ustensiles que les fouilles ont successivement fait sortir du sein de la terre et dont le travail ou le style de fabrication semble se rattacher à la date que j'indique. Quoi qu'il en soit, si, comme tout porte à le croire, l'usage du fer fut quelque peu restreint depuis les premiers jours de Rome jusqu'à ce moment, on ne saurait méconnaître qu'il acquit, vers cette période qu'on désigne sous le nom d'ère impériale, un développement assez extraordinaire, puisqu'on en étendit l'emploi à une foule de destinations auxquelles les Grecs et les Étrusques n'avaient su l'adapter; d'où l'on peut conclure que cette variété même contribua puissamment à sa vulgarisation. Or, un tel état de choses porta avec lui ses conséquences : dès ce moment, le fer compta pour beaucoup dans les moyens de l'industrie ou dans les ressources de la vie privée, et cette action, née des besoins ou créée par le génie, procura aux Romains des moyens nouveaux dont ils profitèrent et qu'ils firent tourner au progrès de la science et de l'art. Mais, cette extension, donnée plus ou moins subitement au fer, eut vraisemblablement un principe ou une raison d'être, que l'on doit pouvoir apprécier? Nous plaçant, pour les découvrir, sur

mais, à nos yeux, cette présence n'en accuse pas moins, dès une époque assez ancienne, l'origine et les phases d'une série de remarques qu'on croyait entièrement nouvelles, et dont le principe ou le point de départ remonte, on le voit, à des siècles fort antérieurs. Une telle constatation établie, ce serait, selon nous, un travail curieux à entreprendre que celui de réunir, dans un même cadre, tous les documents archéologiques laissés par ces écrivains qui, à des mérites divers, ont, plus ou moins, introduit, dans leurs livres, de semblables observations. Pour qui se sentirait le courage d'une pareille entreprise, il y aurait, là, les éléments d'un bien vaste programme ou l'appât des plus attrayantes conquêtes, et le résultat de ces recherches fournirait, je n'en doute pas, pour l'histoire encore à faire de l'archéologie, une moisson inappréciable et inconnue qui compenserait bien amplement les peines de l'investigateur. Personne n'ignore que l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes ont successivement donné le jour à certaines intelligences d'élite dont le goût et la raison se plurent à porter, avec ou sans justesse, des jugements sur la valeur des œuvres de l'art, afin d'en déterminer sans doute le caractère, la nature, l'histoire ainsi que la technique; mais, si, de ces opinions et de ces arrêts, la plupart furent énoncés verbalement, il en est d'autres que leurs auteurs ont consignés dans les livres, ce dont nous fournissons, plus haut, une preuve par la reproduction du passage de Pausanias. Or, comme le hasard de nos lectures nous a, maintes fois, révélé la présence de passages analogues qui fortifient notre opinion et viennent confirmer, du moins en principe, le vieil axiome du *nil sub sole novum*, on en peut, à notre avis, conclure qu'en fait d'archéologie encore, cette science, qu'on croyait d'hier, il en existe des traces, à la vérité bien éparses, dans les écrits d'un assez grand nombre d'anciens auteurs, parmi lesquels se trouve Pausanias, ce voyageur archéologue qui vivait au IIe siècle de notre ère. Nous n'en dirons pas davantage; il nous suffit, pour le moment, de produire cette remarque que nul autre, je crois, n'avait formulée jusqu'ici, nous réservant d'entrer, par suite, dans de plus longs détails, et de développer complétement alors toutes nos idées sur la matière. (*Novembre* 1854.)

le terrain de l'hypothèse, serait-il permis de les rapporter aux victoires de ce peuple, qui leur assurèrent la jouissance des mines possédées par les vaincus, ou bien devrait-on croire que, constatant l'insuffisance des armes et des ustensiles en bronze, ils voulurent les remplacer par des analogues en un métal beaucoup plus solide? L'un et l'autre motif pourrait, à la rigueur, tout aussi convenablement s'admettre. Cependant, il nous semble qu'on doit en rechercher la cause ailleurs : ainsi, je l'attribuerais volontiers aux améliorations ou aux progrès qu'on obtint dans la métallurgie, et cette habileté dans le travail du fer dut contribuer, selon nous, à ce soudain développement. Des événements politiques auront encore pu hâter ou provoquer même cette explosion; enfin, les relations des peuples avec lesquels les Romains furent en contact, ou l'adoption de quelques-uns de leurs procédés industriels furent tout autant d'autres causes plus ou moins vraisemblables. En résumé, nous supposons donc qu'on perfectionna, dès lors, le traitement du fer, et que cette amélioration permit de l'appliquer à une foule d'usages et de destinations auxquels on n'avait pu, faute de moyens, l'affecter auparavant. Il ne serait point impossible que cette condition du métal n'ait donné naissance à des industries nouvelles, comme il se pourrait aussi que de tels progrès dans le travail des métaux aient non-seulement provoqué une révolution dans certaines branches de l'industrie, mais qu'ils aient suscité encore un développement commercial dans l'Empire et chez les différents peuples en rapport avec la métropole. Maintenant, quelle avait été la source de cette amélioration dans la technique? La possession, très-vraisemblablement, d'une ou de plusieurs découvertes réalisées par quelque docte praticien ou par tel habile industriel, découvertes dont la nature et les conséquences eurent pour effet de vulgariser la chose en étendant son action et son emploi, grâce à des procédés nouveaux et à des moyens beaucoup mieux combinés. Or, en quoi consistèrent ces améliorations de procédés et de moyens? Telle est la question à résoudre. Dans un assez grand nombre de choses sans doute, mais surtout dans l'établissement de forges et de fourneaux mieux construits, dans l'action d'un matériel plus puissant et plus complet, dans un outillage plus nombreux et plus convenable, enfin, dans un affinage plus pur, dans une trempe meilleure et dans la pratique aussi de l'aciération du métal. On conçoit que de tels éléments, joints à une plus grande habileté dans la main-d'œuvre, purent changer l'ensemble et les détails des anciens procédés de fabrication, qu'ils donnèrent au métal une qualité qui en étendit l'usage, et qu'ils introduisirent des modifications dans plusieurs branches du commerce où jusqu'alors l'absence du fer avait été un obstacle de développement. Tout tend donc à établir, mais en particulier la découverte de cette variété de monuments en fer, qu'il se passa, vers cette époque, un grand fait relatif à ce métal, et ce fait, que constate du reste la présence de tant d'intéressantes pièces, permet de supposer que, sur ce point, le peuple-roi avait dépassé les Egyptiens, les Grecs et les Étrusques, ses maîtres, on le sait, en beaucoup d'autres choses. Ainsi donc, les Romains avaient probablement fait dès lors un pas énorme dans cette industrie, et ils y avaient entrevu des horizons et ouvert des voies qui échappèrent à leurs illustres prédécesseurs? De semblables conquêtes fournissent assurément la mesure du degré où était parvenue la civilisation de cet empire, et cette constatation nous révèle, d'une manière irrécusable, sa situation, sa puissance et sa mâle énergie. Du reste, pour qui connaît l'histoire, ce fait, pris en lui-même, n'offre rien que de très-ordinaire. Lorsqu'on se rappelle le faste déployé à Rome, lorsqu'on se retrace le point où étaient arrivés le commerce et l'industrie, lorsque surtout la pensée

se reporte au luxe de maint empereur ou de tels citoyens, on n'est guère surpris des progrès que dut faire le travail des métaux, puisque tous les arts professionnels avaient atteint un haut degré d'exécution. Sous la main des ouvriers et des artistes, le bois se transformait en meubles ou en siéges d'une rare élégance; l'or et l'argent se voyaient convertis en bijoux, en vaisselle, en armes ou en œuvres d'art; le lin, la laine et la soie passaient à l'état de riches étoffes dont la nature et l'éclat augmentaient le comfort de la vie; enfin, presque tout répondait aux besoins et à la splendeur d'une des plus grandes monarchies qui aient paru dans le monde. Quoi d'étonnant alors que, poussés par cette recherche du nouveau ou par ce désir d'étendre l'horizon des conquêtes, des savants ou des hommes spéciaux aient cherché à produire, dans le travail du fer, des améliorations que tant d'autres branches réalisaient, à l'envi, pour la plus grande jouissance des citoyens de l'Empire!..... De semblables perfectionnements n'étaient que la conséquence de l'état des choses et le résultat d'une civilisation dont quelques-uns des membres tendaient, par leurs efforts, à reculer les limites. Cependant, quoique les Romains aient fait un plus grand usage du fer que les Grecs, celui-ci fut, on doit le dire, encore restreint. Le moment n'était pas venu où ce métal, grâce à de savantes applications, serait l'un des plus puissants agents de l'industrie et celui à l'aide duquel on révolutionnerait les sciences. Ce moment, les Romains n'étaient point appelés à le voir. Il devait être l'effet des âges et, seulement, le fruit des conquêtes de l'avenir; aussi, les plus beaux génies de l'époque ne l'entrevirent-ils pas. Bien des siècles allaient se passer, bien des commotions devaient surgir, bien des transformations s'opéreraient même, avant que ce perfectionnement s'accomplît. Néanmoins, quelque borné que fût l'emploi de ce métal, on ne saurait méconnaître que les Romains ne l'augmentèrent, et cette constatation implique, à nos yeux, des notions plus étendues et une pratique plus savante, peut-être, dans sa métallurgie : notions et pratique dont nous allons essayer de découvrir l'importance en interrogeant les rares notions éparses dans les anciens auteurs. Déterminons donc quelles furent les connaissances des Romains sur la nature et l'affinage du fer, et cherchons, dans leurs écrits, si l'on ne trouverait quelques documents sur l'un et l'autre de ces deux points. Le livre de Pline, cette encyclopédie de l'époque, est, sans conteste, l'ouvrage qui renferme les notions les plus considérables et celles aussi qui nous renseignent le mieux. Voici ce qu'on y lit : « De tous les minerais, c'est le fer qui est en plus grande abondance (1); c'est, en même temps, le métal le plus utile et le plus nécessaire à l'homme. On en rencontre des mines (2) presque partout. L'Ile d'Elbe (*Ilva insula*), sur la côte d'Italie, en renferme dans son

(1) En Italie, les mines de fer furent exploitées dans les premiers siècles de la république; cette péninsule était même, s'il faut en croire Pline (*Liv. XXXIII.* 21), riche en métaux de tous genres; mais, ses mines furent fermées, de bonne heure, en vertu d'un sénatus-consulte, *vetere interdicto patrum*. Cette interdiction, comme je l'ai déjà dit, fut probablement prononcée au IVe siècle de Rome, à l'époque des premières lois somptuaires ou des lois liciniennes. Les Romains abandonnèrent leurs mines indigènes pour les gisements plus féconds des terres conquises, telles que l'Espagne, la Macédoine, l'Illyrie, la Grèce, l'Afrique et la Sardaigne. — Caton le Censeur établit, le premier, un impôt sur les mines de fer et d'argent de la Tarraconnaise (*Tite Live; livr. XXXIV.* 21.). Dureau de la Malle, *Économie politique des Romains;* Tome II, page 439-440.

(2) Chez les Romains, l'exploitation du fer était devenue une affaire si importante et si considérable, qu'ils avaient jugé à propos d'en faire surveiller la direction par des personnes spéciales. Ainsi, dans une inscription, rapportée par Muratori, on voit qu'il est question d'un TI. CLAVDIVS MACRO CON. FERR. NOR., c'est-à-dire *confector* ou *conductor ferri Norici*. Nous ajouterons qu'aux règnes de Trajan et d'Adrien, on prit l'habitude de désigner la nature des métaux par les noms des villes et des provinces où les Romains les travaillaient. Sur une médaille d'Adrien, on lit : MET. NOR. ou *metallum noricum*.

sol (1). Il se trouve encore, sur le littoral de la Cantabrie, une montagne fort élevée, qui, chose incroyable, est entièrement composée de ce métal; nous en avons parlé. Enfin, on reconnaît aisément les terres ferrugineuses à la spécialité de leur couleur. » Pline entre, ensuite, dans quelques détails sur la technique et les résultats de l'affinage. « Le minerai se traite de la même manière que celui du cuivre; seulement, en Cappadoce, on se demande s'il est un présent de l'eau ou de la terre; car, ce n'est qu'arrosé avec l'eau d'un certain fleuve que le minerai produit du fer dans les fourneaux..... Certaines terres ne donnent qu'un métal mou et approchant du plomb; d'autres, un fer cassant et cuivreux, détestable pour les roues et les clous, auxquels le fer mou convient; un autre n'est bon qu'en petits morceaux : on l'emploie pour les clous des bottines; enfin, une dernière espèce est très-sujette à la rouille. Ces différentes variétés de fer reçoivent le nom de *strictures* (gueuses), terme dont on ne se sert pas pour les autres métaux et qui vient de *stringere aciem*, tirer l'acier, fer forgé. La différence du métal, continue-t-il, entraîne la différence des fourneaux : les uns sont destinés à forger le noyau de fer, le plus dur et le plus propre au tranchant; dans d'autres, on ne fabrique que des enclumes et des marteaux. Toutefois, la plus grande différence réside dans la trempe, qui consiste à plonger dans l'eau le fer rougi au feu. Cette eau, dont la nature varie suivant les lieux, a rendu célèbres, pour la qualité du fer, certaines localités, telles que Bilbilis (2) et Turiasso, en Espagne, et Côme, en Italie, bien que ces endroits n'aient pas de mines de ce métal. Mais, le meilleur fer est sans contredit celui de la Sérique, qui nous l'envoie avec ses étoffes et ses pelleteries. Le second rang appartient à celui des Parthes. Sur notre continent, l'acier doit, ainsi que dans la Norique (3), sa bonté à la mine de fer d'où il provient; ailleurs, il la doit à la trempe. On cite surtout l'action de l'eau de Sulmone (4). » Si les Romains héritèrent des Grecs et des Étrusques les procédés dont ils firent usage dans le travail des métaux, il est à présumer aussi qu'ils apportèrent, à l'égard du fer, certaines modifications ou perfectionnements dans la manière de le traiter. On vient de voir que les Romains eurent à exploiter d'assez nombreux gîtes ferrifères; maintenant, nous devons ajouter que la composition des minerais que fournissaient ces gîtes permit aux industriels d'en extraire le métal par des procédés assez simples et analogues, par exemple, à ceux dont on se sert aujourd'hui dans la méthode dite *catalane* (5). Pour

La plupart des anciens auteurs disent que la Norique était abondamment pourvue de mines de fer. D'autres médailles, portant les abréviations : METALL. DELM., désignent que le métal dont elles sont faites, sort de la Dalmatie, contrée que les historiens et les poëtes vantent par le nombre et la richesse de ses mines..... MILLIN, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, article : *Fer*. — On pourrait citer beaucoup d'autres exemples; mais, ceux-ci suffisent pour l'objet de notre travail.

(1) Suivant Virgile, les mines de fer de cette île passaient pour être inépuisables : « ... *Ilva... Insula inexhaustis chalybum generosa metallis.* (*Æneid. lib. X.*)

(2) Aujourd'hui Calatayud, ville du royaume d'Aragon et patrie de Martial, qui fait souvent mention, dans ses Épigrammes, (*Liv. IV*), de la trempe du fer de sa ville. HOEFER, *Histoire de la Chimie, etc.;* Tome I, pag. 127.

(3) On lit, dans Horace, *noriscus ensis*, épée norique; et, chez Pétrone, *noricos cultros*, couteaux de la Norique. HOEFER, *Histoire de la Chimie, etc.;* Tome I, pag. 127.

(4) *Historia naturalis, etc.; liber XXXIV*, § 41.

(5) La réduction des minerais de fer, en elle-même, est une opération fort simple. La chaleur suffisant pour expulser l'eau et l'acide carbonique de ceux qui en contiennent, ils peuvent être tous considérés comme des oxydes, et ces oxydes, moyennant une bonne chaleur, sont tous changés en fer métallique. Quand le minerai est bien pur, le fer peut en effet se fabriquer directement de cette manière. On fait chauffer le minerai à une forte température dans de petits fourneaux, avec du charbon de bois : la réduction s'opère, et les morceaux, transformés en fer métallique, se soudent en une seule et même masse que l'on porte sous le marteau pour la forger en barres. Cette méthode, que l'on nomme la *méthode catalane*, est celle que l'on



Fig. 7.

Fig. 6.



Fig. 4. Fig. 5.



Fig. 3.



Fig. 2.

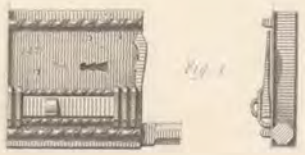
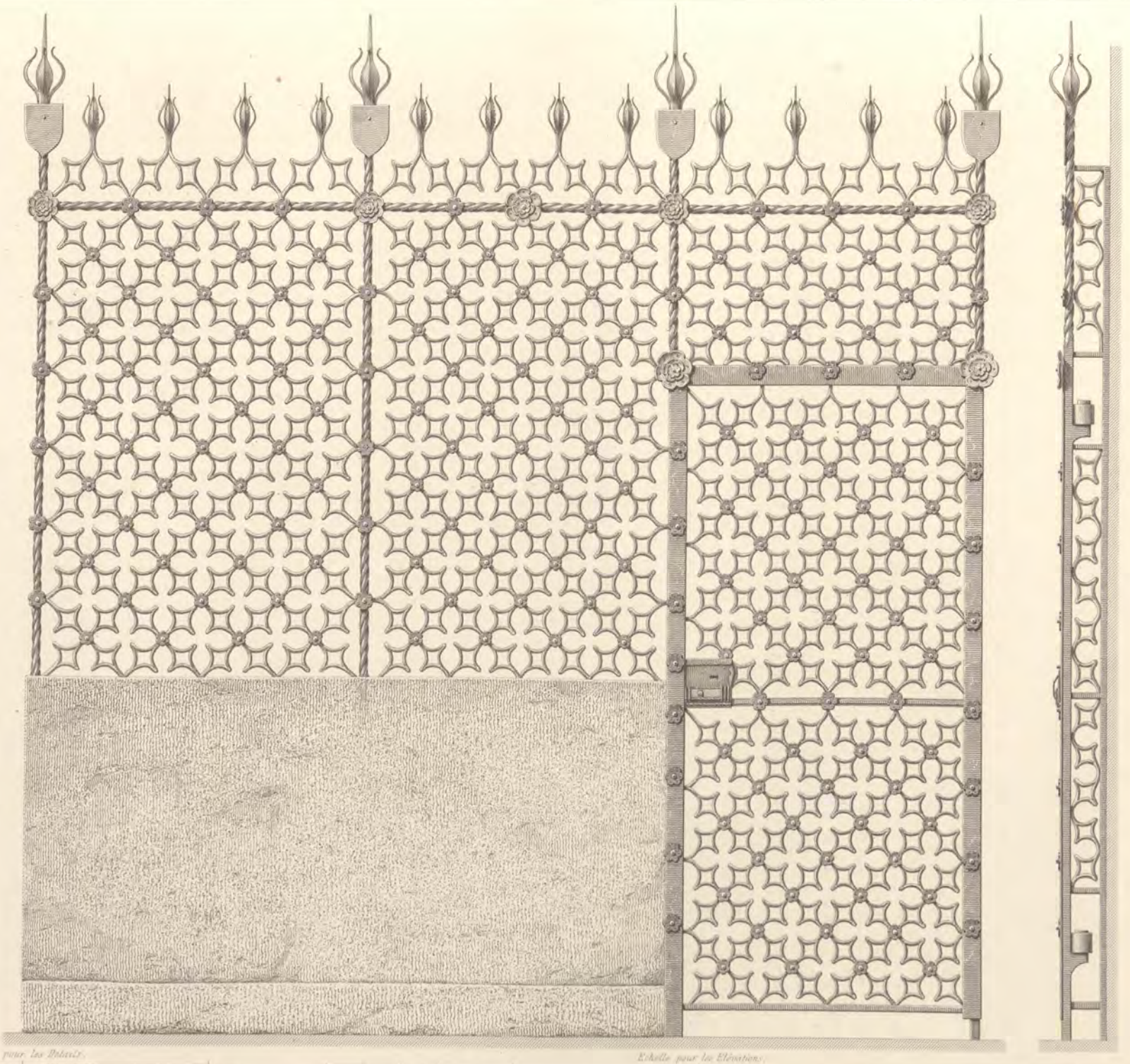


Fig. 1.



Echelle pour les Détails.

0 5 10 15 20 25 30 cent.

Echelle pour les Élévations.

0 1 2 3 4 5 mètre.

Dessin d'Adolphe Berty.

Gravé par J. Sulpis

CLÔTURE, EN FER, DANS L'ÉGLISE DE LANGEAC.

France.

pouvoir apprécier quelles furent les opérations de l'extraction et de l'affinage, il nous faudrait posséder d'autres détails que ceux laissés par Pline ; car, cet écrivain n'est, trop souvent, qu'un compilateur incompétent dans les matières qu'il traite et duquel, par suite, il y a peu à tirer, comme éclaircissements, pour l'objet de ses recherches. Dans cette seule question du fer, on voit, par ce qu'il en dit, que la science du technologue lui fait défaut, qu'il se borne à des notions incomplètes, enfin qu'il ne résume même pas l'ensemble des connaissances acquises à son époque ; aussi, ne saurait-on y recueillir de bien grandes lumières sur sa nature et sa préparation chez les Romains. L'examen de telles matières exigerait des documents rigoureux sur la construction de l'atelier et de ses parties, sur la variété de l'outillage de même que sur les manipulations, puis, toute une série de renseignements qui, par malheur, nous manquent et dont Pline parle peu ou point ; d'où je conclus qu'il est presque impossible de se rendre compte des lieux, des outils ou des travaux relatifs à la fabrication du fer pendant les derniers siècles de la domination romaine. En l'absence des textes, les monuments de l'art viendront, peut-être, nous aider dans nos recherches et éclaircir l'un ou l'autre de ces points. En effet, quiconque voudrait prendre une idée de l'état ou de la condition de ces ateliers métallurgiques, celui-là pourrait, je crois, y parvenir en puisant quelques indices dans les œuvres que nous allons faire connaître. Je veux parler ici des représentations figurées sur certains bas-reliefs, sur certaines peintures, mosaïques ou gemmes ; mais, les ouvrages à gravures, qui traitent de ces branches, lui fourniront surtout, parmi le grand nombre des scènes, divers renseignements sur cet objet, et ces renseignements formeront tout autant de matériaux précieux à approfondir les dispositions de la forge et la variété de l'outillage. On y voit, assez généralement, une ou plusieurs figures dans l'action des ferronniers traitant le métal et lui donnant une forme quelconque. Cette espèce de monument est une mine importante à consulter dans la question qui nous occupe. Mais, par une fatalité malheureuse, la plupart de ces compositions ne se rapportent point à la vie civile et industrielle des Romains ; ce sont, presque toujours, des sujets mythologiques et qui ont plus particulièrement trait à la fable de Vulcain, ce qui nous transporte sur le terrain de la fiction, et, par conséquent, sur un point assez étranger à la vérité historique. On y distingue fort bien le dieu travaillant, avec ses cyclopes, une pièce de métal qu'ils façonnent sur l'enclume. Les outils dont ils se servent sont des tenailles ainsi que de grands et de petits marteaux ; mais, la pièce où ils se trouvent et dans laquelle se voit la forge, est à peine indiquée :

suit dans les Pyrénées, où l'on ne traite que des minerais très-purs. En Corse, où l'on a le minerai de l'île d'Elbe, qui est aussi très pur et très-riche, on ne fait pas même de fourneaux : on se contente de former, avec le charbon et le minerai, un tas régulier sur lequel on dirige le vent d'un soufflet. Ce procédé, qui est d'une extrême simplicité, en même temps que très-économique, est probablement celui qui était en usage pour la fabrication du fer durant l'antiquité. Aujourd'hui, il n'est plus pratiqué que dans un petit nombre de localités. Il demande, en effet, des minerais d'une telle pureté, que l'on n'en rencontre que dans quelques mines privilégiées. C'est là son principal inconvénient. (*Encyclopédie nouvelle;* article *Fer.*) — Cette méthode, dit un autre auteur, a sur celle des hauts fourneaux de grands avantages ; mais, elle est très-restreinte dans l'emploi des minerais. La fusion de la gangue, en effet, n'ayant lieu qu'aux dépens de l'oxyde de fer, il y a toujours et nécessairement une perte de la substance utile, perte qui est d'autant plus forte que les substances étrangères sont en plus grande proportion et plus difficilement fusibles : par suite, on ne peut traiter, par la méthode catalane, que des minerais riches et fusibles. On est également borné, d'ailleurs, dans le choix du combustible ; car, il est impossible d'y employer la houille ; aussi, les usines qui suivent ce procédé sont-elles aujourd'hui très-peu nombreuses.... (Dézé, article : *Fer*, dans l'*Encyclopédie moderne,* publiée par Léon Rénier.) Telle est, en peu de mots, la méthode actuelle, dite catalane ; mais, procède-t-elle complétement des Romains, ou bien lui fit-on subir, à travers les âges, de plus ou moins nombreuses modifications ? Les renseignements nous manquent pour apprécier la similitude ou la dissemblance entre l'ancienne et la nouvelle manière de procéder.

on dirait l'une des cavernes de l'Etna ou de Lemnos, dont parlent les mythologues et les poëtes. Ainsi donc, à part la représentation de l'outillage, qui a son intérêt, de telles compositions ne peuvent encore nous instruire; et cependant, nous en serions réduits à ces seules notions si, par un heureux hasard, l'on n'avait recueilli un monument qui nous semble beaucoup plus explicite. Il s'agit du tombeau d'un coutelier romain, actuellement déposé dans l'une des salles du musée, au Vatican. Le sculpteur, qui conçut et exécuta cette urne, l'a fort habilement décorée, suivant l'ordre intentionnel, peut-être, du fils ou de l'un des parents du défunt, de deux compositions de la plus haute importance, et, grâce à elles, il nous est enfin donné de pénétrer dans le domaine des manifestations positives. Elles représentent, l'une, l'atelier de notre industriel (1), et, l'autre, l'intérieur de son magasin. Au point de vue de la technique, le premier bas-relief renferme les plus précieux détails; car, indépendamment des figures en action du maître, exécutant, avec l'un de ses ouvriers (2), telle pièce de son état, on y voit, très-distinctement rendus, le fourneau de la forge, sa porte probablement en fer et munie d'un loquet, une enclume, des marteaux, des pinces, etc., toutes choses enfin qui nous permettent de nous rendre à peu près compte de l'atelier ainsi que de l'un des points de fabrication de cette branche d'industrie. Le second bas-relief n'est pas moins curieux. Nous y trouvons des renseignements fort rares sur l'intérieur des boutiques romaines, et, chose non moins digne de remarque, la figuration, vraisemblablement exacte, d'une série de pièces, d'instruments et d'outils exclusivement fabriqués par les couteliers d'alors pour les besoins des artisans de l'empire. Ces différentes pièces, toutes en fer et tranchantes, offrent, par leurs formes, une rare élégance, ce qui dénote, ainsi que je l'indiquais plus haut, une grande habileté dans l'exécution des objets en ce métal. Mais, sur ce dernier point, l'étonnement et l'intérêt augmentent, lorsqu'on voit le degré où était parvenu l'art de fabriquer les instruments de précision et les outils les plus délicats. J'en veux citer un exemple. Tous nos lecteurs connaissent sans doute la découverte de cette trousse de chirurgien, qui eut lieu, en 1819, dans l'une des maisons de Pompeï, et dont les diverses pièces sont en fer ou acier. Indépendamment de leurs dispositions, qui accusent un état avancé dans la science opératoire, la grâce de leurs formes jointe à leur travail deviennent une preuve incontestable du talent qu'avait acquis l'un des Charrières de l'époque; talent qu'il n'aurait cependant pu atteindre sans la notion de la trempe et de l'aciération que réclamaient, avant tout, l'emploi de ces instruments. Tout porte donc à croire que, pour parvenir à de tels résultats, les Romains avaient dû faire des progrès dans la préparation du métal. Je ne mentionne point, ou du moins je ne cite que pour mémoire, la fabrication des outils d'une nature et d'une forme plus grossières; leur usage commandait la force et la solidité. Ainsi, la plupart de ceux qui furent recueillis naguère au Châtelet (3), prouve surabondamment, et par la variété des pièces et par la diversité de pratique qu'exigea

(1) On regrette beaucoup, lorsqu'on compare les gravures des trois auteurs qui ont reproduit cette première scène, d'y trouver des différences *telles* qu'on hésite à croire qu'elles soient la copie du même monument. Nouvelle occasion de signaler la négligence ou la légèreté déplorable de certains artistes dessinateurs.

(2) On pourrait joindre ici la mention de quelques figures de forgerons romains, soit à l'état de statuettes ou de sculptures en bas-relief, qui se trouvent, depuis leur découverte, dans les musées nationaux ou dans les collections particulières; mais, elles n'élucideraient qu'un des côtés de la question et nullement celui de nos recherches : la représentation des travaux ou des manipulations que les ouvriers et les artistes font subir au fer pour le convertir en pièces d'un usage usuel ou en œuvres d'art.

(3) Voir, à ce sujet, la citation que nous avons rapportée dans la 5e note de la page 13.

leur confection, que, tant sous le rapport de l'affinage que sous celui des travaux de la technique, les Romains avaient acquis une certaine habileté, et ce résultat tient, selon nous, à plusieurs causes : soit à l'emploi d'un matériel plus puissant ou à la notion de moyens plus parfaits que ceux de leurs prédécesseurs. Mais, pour le dire en passant, car nous pensons que c'est ici sa place, il nous semble que l'introduction de la *méthode*, dite *catalane* (1), ne fut point étrangère à ces progrès. Si richement pourvus d'un nombreux outillage et de foyers nouveaux, les Romains purent, en effet, donner une plus grande importance au travail et à l'industrie du fer, de même qu'ils purent tirer de ce métal toute une série de ressources inconnues de leurs devanciers. Une telle possession dut, je crois, introduire de grandes facilités dans l'affinage et dans la main-d'œuvre; aussi, l'induction de cette richesse d'agents et de méthodes nous fait-elle d'autant plus vivement regretter et le manque des textes, et l'absence des monuments de l'art. Restreint, pour traiter ces matières, aux seuls éléments que le temps a épargnés, on ne doit attendre de nous, eu égard au peu de documents recueillis, une solution sur chacun de tous les points; nous dirons plus : c'est que le lecteur ne saurait voir ici qu'un chapitre dont les paragraphes sont forcément décousus et incomplets par suite des pertes que nous avons subies. Ces remarques faites, reprenons, pour nous éclairer, le cours de nos citations, et reportons-nous, par la pensée, dans l'un de ces ateliers où l'on travaille le fer. Lorsqu'il s'agit de la métallurgie des Romains, c'est toujours au livre de Pline qu'il faut recourir. Empruntons-lui encore quelques documents; ils seront relatifs à l'affinage : « Chose singulière, dit-il, le métal, dans la calcination du minérai, devient liquide comme de l'eau, et, par le refroidissement, il acquiert une apparence de spongiosité. — On est dans l'habitude, continue l'encyclopédiste, d'éteindre dans l'huile les menus fragments de fer, de peur que l'eau ne les rende durs et cassants (2). » — Passant, ensuite, au traitement que le métal doit subir lorsqu'il est mis en œuvre, Pline ajoute : « Le fer, soumis à l'action du feu, se gâte, si on ne le travaille au marteau. Rouge, il n'est pas apte à être forgé; il faut qu'il commence à passer au blanc. Trempé dans le vinaigre ou dans l'alun, il devient semblable au cuivre » (3). Tels sont les renseignements que nous fournit cet auteur sur la nature et l'affinage du métal; mais, il s'en faut, comme on le pense, qu'ils renferment toutes les notions acquises par les Romains. Du reste, il me semble qu'on ne saurait demander à un littérateur encyclopédiste ce qu'on a particulièrement droit d'attendre d'un savant spécial, et, lorsqu'il s'agit surtout d'un écrivain, qui s'est simplement proposé de réunir, au point de vue des idées de son siècle, les connaissances qui y avaient cours et qui étaient plus ou moins énoncées dans les livres, nous pensons qu'on aurait, peut-être, tort d'être trop sévère à son égard (4), le savoir du metteur en œuvre manquant de notions propres aux

(1) Quelques historiens placent l'invention des *fourneaux à la catalane* vers les premiers temps de l'Empire.

(2) *Historia naturalis, etc.; liber XXXIV*, § 41.

(3) *Historia naturalis, etc.; liber XXXIV*, § 43.

(4) ... Considéré comme naturaliste, Pline est loin d'avoir le génie d'Aristote, qu'il copie souvent, mais qu'il paraît ne pas avoir toujours compris. Quoique écrivant à une époque plus éclairée que celle de quelques anciens naturalistes, il a accueilli, avec peu de critique, toutes les fables absurdes qui se trouvent dans leurs écrits et toutes celles encore qui étaient accréditées de son temps. Il semble même qu'il ait eu une prédilection particulière pour le fabuleux. Son ouvrage, d'ailleurs, manque d'ordre et de méthode. Chaque science, considérée en elle-même, y est, si l'on en excepte la géographie, totalement dépourvue de classification. Pline doit être plutôt considéré comme le plus extraordinaire des compilateurs que comme un savant de premier ordre. Son ouvrage est une véritable encyclopédie, comme il l'appelle lui-même; pour le composer, il a

matières qu'il entendit traiter. Dans l'*Histoire naturelle*, se trouve, comme le remarque un savant (1), bien des fables et des erreurs; nous savons encore avec quelle légéreté Pline admettait les assertions; enfin, personne n'ignore que son œuvre ne renferme une foule d'anecdotes et des contes historiques, propres, on le comprend, à jeter de la variété sur un sujet toujours plus ou moins aride, mais, en même temps, à laisser bien des doutes dans l'esprit des gens positifs. Toutefois la critique, par un sentiment de justice que je me plais à produire, reconnaît que ces erreurs étaient inséparables des temps dans lesquels vivaient Pline et les anciens naturalistes; aussi, le tort qu'ils eurent fut surtout de s'être copiés sans contrôle, et ce reproche, on peut, à cause de l'étendue de son ouvrage, l'appliquer beaucoup plus à l'ami de Vespasien qui voulut parler de tant de choses. Sans aucun doute, je n'ignore pas que les divers sujets qu'il aborde, s'ils eussent été traités par des hommes spéciaux, auraient été bien plus complets et bien plus catégoriquement décrits, de même que leur science nous eût beaucoup mieux expliqué ce qui n'est pas toujours clair dans son ouvrage; mais, ces traités, le temps les a, pour la plupart, détruits, et, avec leur perte, nos ressources se sont presque éteintes; c'est même ce qui fait, qu'en leur absence, l'Encyclopédie de Pline est encore le seul livre qui puisse nous compenser ces pertes, et, ce, par la raison qu'il est le seul résumé, plus ou moins exact, plus ou moins complet, des connaissances de ce temps. Ainsi, malgré ses défauts notoires et ses nombreuses erreurs, cette œuvre n'en doit pas moins être considérée comme un monument précieux de la science des Anciens et comme une source où savants et historiens trouveront des renseignements utiles lorsqu'ils auront à se rendre compte de faits dont la date remonte à ces antiques époques. Du reste ce livre, par la diversité des matières qu'il embrasse, occupe une place si considérable dans l'histoire des sciences vers les derniers siècles de Rome, qu'il y aurait, à notre avis, mauvaise grâce à ne pas savoir faire la part des temps, à ne pas vouloir fermer les yeux sur les contes et les tendances au merveilleux de l'auteur, enfin, à ne pas lui pardonner son incompétence ou son défaut de méthode, en faveur des nombreux documents qu'il nous fournit; car, en fin de compte, Pline, que je n'ai pas besoin de réhabiliter, était moins un naturaliste qu'un philosophe observateur, parfois un peu crédule et souvent mal renseigné je l'avoue, et c'est seulement comme tel qu'il convient de le juger; j'ajoute encore qu'il s'agit ici d'une œuvre remontant au Ier siècle de l'ère chrétienne et traduisant, par conséquent, l'état des sciences, comme classement, études, descriptions, procédés, etc., toutes choses qui se sont notoirement modifiées et améliorées depuis, grâce aux recherches postérieures; ce qui nous porte à conclure qu'un tel état ne saurait être considéré selon les vues du XIXe siècle, mais seulement d'une manière relative et par rap-

consulté deux mille ouvrages différents et il cite les noms de quatre cent quatre-vingts auteurs, dont quarante, à peine, nous restent. Une foule de notions diverses, renfermées dans des livres perdus, ne seraient pas, sans lui, arrivées jusqu'à nous. Beaucoup de termes de latinité ne se trouvent aussi que dans son histoire, et, sans elles, il aurait été impossible de rétablir la langue latine. On peut juger, par cet immense travail, de la richesse des bibliothèques de l'antiquité et des trésors scientifiques que les invasions et les destructions des Barbares nous ont fait perdre!... Au reste, ce qu'il est essentiel de remarquer, c'est que notre auteur, ne jouant ici que le rôle de compilateur et d'abréviateur, n'est point responsable de toutes les fautes observées dans son ouvrage, et qu'une partie seulement doit lui être attribuée. Tout le monde sent parfaitement laquelle.....» Georges Cuvier, *Histoire des Sciences Naturelles depuis leur origine jusqu'à nos jours, chez tous les peuples connus;* Paris, 1841-1845, 5 vol. in-8° (Tome I, pag 264 et suivantes).

(1) Landrin, *Dictionnaire de Minéralogie, de Géologie et de Métallurgie;* Paris, 1852, 1 vol. gr. in-18, fig. sur bois (pages 13-14).

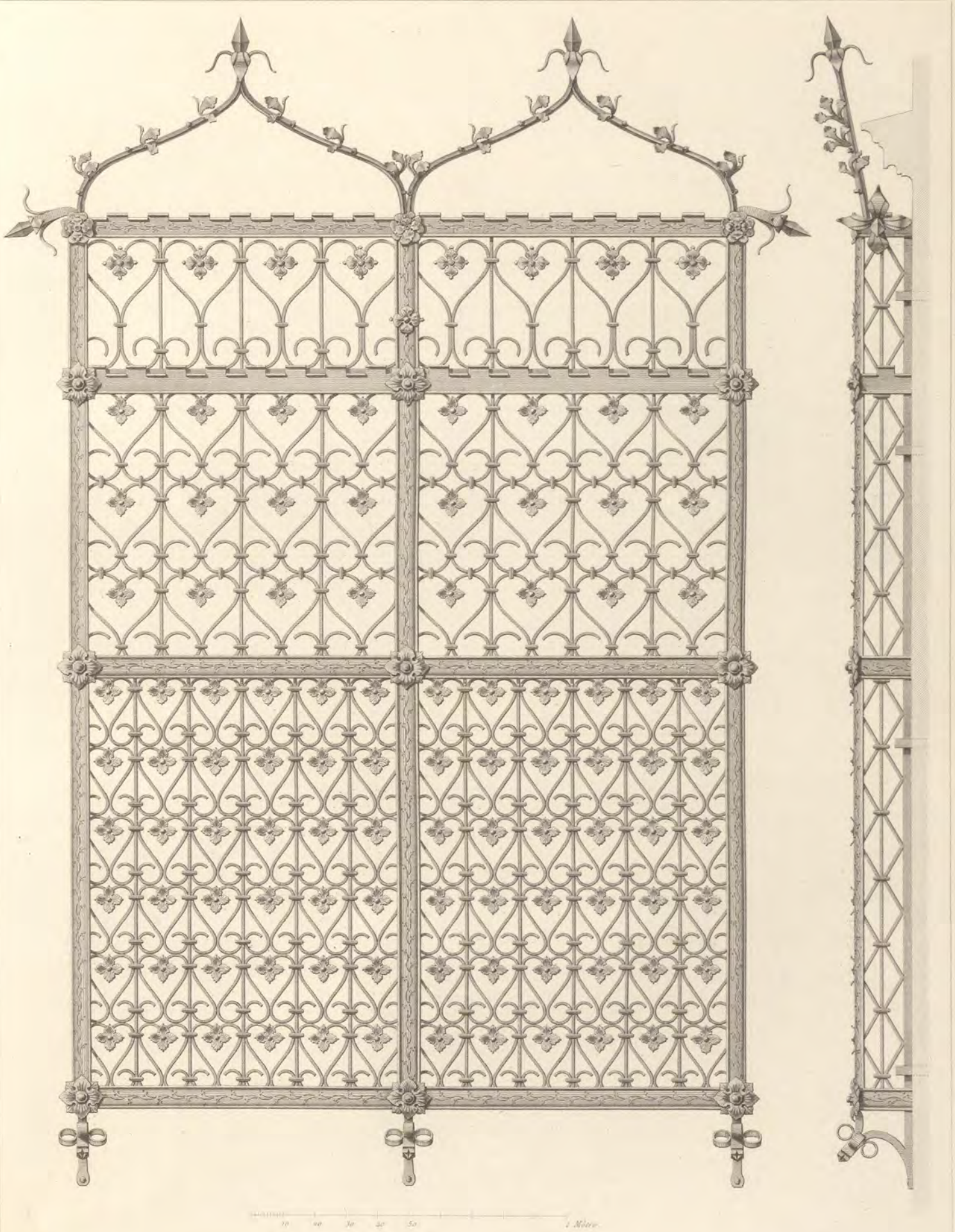
port aux travaux contemporains. Pline a distribué son livre et classé ses chapitres comme on le faisait de son temps, voilà pour la méthode, et si, dans la narration, il a commis des fautes et introduit certains faits apocryphes, cela tient sans nul doute à ce que, beaucoup plus littérateur qu'érudit, il s'en est rapporté à des notions inexactes ou à des récits qui lui ont paru curieux. Notre époque aurait donc tort d'exiger de cet auteur plus que son savoir ne pouvait produire ; mais, je me fais un devoir de reconnaître qu'à l'égard de la science, tel savant spécial eût beaucoup mieux traité la matière que lui. Nous nous sommes un peu étendus sur le compte de cet auteur, parce que, parmi les jugements qui en ont été portés, nous avons vu avec peine que la critique a souvent dépassé son but, et parce que, dans les éloges des apologistes comme dans les reproches de ses détracteurs, nous y avons remarqué une exagération outrée et peu juste. Il s'agissait de juger le livre de Pline en faisant la part du temps et celle aussi de l'état de la science à l'époque où il fut écrit, et c'est modestement ce que nous avons tenté. Puissions-nous y avoir réussi !... Cette digression vient d'interrompre momentanément le cours de nos recherches sur l'extraction, l'affinage et la mise en œuvre du fer chez les Romains ; nous avons hâte d'y revenir, et, pour le reprendre, nous parlerons dabord de quelques documents destinés à augmenter l'ensemble des notions qui s'y rapportent. Posons d'abord cette conjecture : c'est qu'en fait de sciences industrielles, les Romains ne possédèrent qu'un nombre assez restreint de traités spéciaux ; les livres sur cette matière n'existaient pour ainsi dire pas, ou, du moins, leur chiffre ne dut être considérable, et cela s'explique par les idées qu'on avait alors du commerce, qui était peu considéré (1). Les écrivains aimaient beaucoup mieux composer des ouvrages de littérature, de morale et d'histoire, qui trouvaient de nombreux lecteurs, qu'un livre de technologie dont la spécialité ne s'adressait qu'à une seule classe ; puisque, pour cette dernière, il suffisait, vraisemblablement, de notions ou de recettes que transmettaient oralement les praticiens et les industriels aux élèves, aux ouvriers et aux esclaves travaillant dans les mines et les ateliers. Dans tous les cas, le temps, s'il y eut de tels livres, les a barbarement détruits, et, sur ce point, nous en sommes réduits à la simple mention qu'en fait Pline dans l'un de ses chapitres (2); quant à leur rédaction, on ne saurait qu'en dire ; mais, si l'on doit juger de leur méthode par les classifications du naturaliste romain, il y a toutes raisons pour admettre qu'elle ne brillait guère par l'ordre et la clarté. De l'enseignement oral ou par les ouvrages, passons maintenant à la pratique, et cherchons à nous rendre compte du degré qu'avaient atteint les sidérurgistes romains. Quoique l'on ait constaté, dès l'empire, un accroissement dans l'emploi du fer comparativement à celui qu'il eut chez les Grecs, nous avons cependant reconnu que l'art de traiter ce métal était encore dans l'enfance ; car, à commencer par l'extraction du minerai jusqu'aux manipulations de l'affinage, tout prouve que cette branche de l'in-

(1) A Rome, on n'estimait guère que les marchands du pays (*mercatores*), ou ceux des autres nations (*negotiatores*), les changeurs de monnaies (*argentarii*), les banquiers (*mensarii*), et les fermiers de différentes espèces ; toutes les autres professions, et surtout les *métiers*, étaient peu en honneur, les artisans étant, en plus grande partie, des étrangers ou des esclaves. Déjà, sous le règne de Numa, ils formaient entre eux des corporations ou *collegia*, qui, dans la suite, devinrent plus nombreuses et plus considérables. De ce genre étaient les *collegia fabrorum*, *tignariorum*, *dendrophorum*, *centonariorum*, *sagariorum*, *tabulariorum*, et autres. Le chef d'une corporation se nommait *præfectus* : aussi, avaient-ils leurs *decurioni* et *magistri*, dont l'inspection durait or linairement cinq années. Ils travaillaient, ou pour le gouvernement ou pour des particuliers auxquels la fortune ne permettait pas d'avoir des esclaves. CRAMER, *Handbuck, etc.* Tome II.

(2) *Historia naturalis ; liber I.*

dustrie n'avait que peu progressé. En effet, suivant les observations des voyageurs qui ont examiné les ruines de fonderies anciennes et d'après les travaux des savants qui ont analysé les résidus ou *scories*, il paraît évident que les Romains ne savaient pas pousser le traitement fort loin, puisqu'ils ignoraient l'art de tirer du minerai tout ce qu'il pouvait contenir. Ce résultat découlait sans doute de la défectuosité de leurs procédés et de l'ignorance des pratiques ou des méthodes que nous suivons aujourd'hui. Nous allons en fournir la preuve. On ne sait quels furent les moyens employés par les Romains pour opérer la fonte du fer; mais, on a parfois découvert les vestiges d'anciennes exploitations et surtout des amas de provenances qui pourraient, ce nous semble, jeter quelque jour. Le lecteur comprend qu'il s'agit de l'inspection des ruines et, plus particulièrement, de l'examen des scories provenant de ces ateliers métallurgiques. On a trouvé des dépôts assez considérables de ces dernières en Italie, dans les Alpes, les Pyrénées, la Haute-Alsace, la Hongrie, la Transylvanie et l'Angleterre, et, de ces découvertes, est sorti un fait qui nous semble digne de remarque : c'est que l'analyse de telles de ces scories prouva que les minerais avaient été fort imparfaitement traités par les fondeurs, puisqu'elles contenaient encore jusqu'à 50 p. 0/0 de métal; ce qui a permis de conclure que les *fontes* romaines étaient défectueuses. Mais, il y a plus : le réaffinage de ces scories donna souvent un bénéfice réel dont le résultat ne fut point seulement une question de rapport, mais bien aussi, on doit le noter, une qualité de fer incontestablement supérieure à celle qu'avaient les minerais dont elles étaient les produits. Pour se rendre compte de ce résultat, on a supposé, avec quelque vraisemblance, que cette défectuosité devait provenir d'un vice de fabrication lors du grillage ou de la réduction du minerai en fonte. Or, ce vice parut avoir une cause, et, cette cause, on crut la découvrir dans le manque d'intensité à laquelle on eût dû porter le degré du feu dans les fourneaux; cependant, il faut, pour être juste, avouer qu'on trouva de ces scories dont l'état de transformation fit voir, par l'analyse, une fonte telle que nous n'en saurions faire aujourd'hui de meilleure. Une cause, assez simple en apparence mais fort importante dans son effet, ne serait peut-être pas étrangère à ce vice de fabrication. Tout ce que l'on conjecture du traitement relatif à la conversion du minerai en fonte nous porte à croire que l'on fit usage, pendant longtemps, de fourneaux bas et mal construits, qui ne pouvaient produire un feu vif et puissant, c'est-à-dire, d'un trop faible tirage et par conséquent d'une trop petite action pour le but ou pour l'office qu'ils avaient à remplir. Les ferriers romains n'étaient point, à ce qu'il paraît, des hommes assez ingénieux pour concevoir la disposition et l'effet des hauts fourneaux; cette invention ne devait avoir lieu qu'au XVI[e] siècle, et, postérieurement même, à l'Allemand Agricola (1), dont les travaux nous semblent réfléter toute la métallurgie du moyen âge, laquelle ne différait guère, je suppose, de la méthode admise au siècle de Pline. Tels étaient, autant qu'on peut l'induire, les moyens à l'aide desquels les sidérurgistes romains parvinrent, soit en Italie ou dans les provinces, à opérer la réduction du minerai en fonte et à convertir ensuite celle-ci, sous n'importe quelle forme, avant de la mettre en œuvre. Nous n'en dirons

(1) *De re metallicâ libri XII, ejusdem de animantibus subterraneis liber; Basileæ*, 1555-1556, in-folio, figures. — On voit, parmi ces planches, quelques représentations de bas fourneaux, dont la cheminée, peu haute, ne saurait produire un grand tirage par suite du manque de courant d'air, et tout porte à croire que cette défectuosité dans l'établissement du fourneau, qui empêchait ainsi l'élévation de la chaleur et, par conséquent, une fonte plus radiale, fut, en grande partie, la cause du rendement incomplet.



Dessin d'Adolphe Berty. Gravé par A. Ribault

GRILLAGE D'UNE FENÊTRE DE MAISON, SITUÉE RUE DU MARTEAU D'OR, A TROYES.

France.



SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS
MADRID

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID
BIBLIOTECA

BIBLIOTECA CENTRAL DE ARQUITECTOS
MADRID