MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LES

# ARTS DU TISSU

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R F

PAR

**GASTON MIGEON**

Directeur honoraire des Musées nationaux.

NOUVELLE ÉDITION, REVUE ET AUGMENTÉE

**Ouvrage illustré de 216 gravures.**

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD. — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1929

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

A MON AMI

GEORGES PAYELLE

EN INALTÉRABLE AMITIÉ

*Copyright by Henri Laurens, 1909.*



Tissu copte, VI-VIIe siècle (British Museum).

# INTRODUCTION

Il est fort difficile de distinguer dans les auteurs anciens les divers procédés dont ils entendent parler pour distinguer les différents genres de tissus : sont-ce des tapisseries, dans lesquelles le dessin est ouvré mécaniquement en même temps que le fond sur un métier ? sont-ce des broderies où le décor est appliqué à la main sur un fond préalablement ouvré ? sont-ce des tissus ou des brochés, tissages et brochages étant exécutés mécaniquement à l'aide d'un métier qui répète indéfiniment les mêmes motifs ?

Peut-on dénommer *tapisseries*, les étoffes de lin fabriquées sur les métiers des anciens Égyptiens du temps des Pharaons ? Chaque historien s'est repassé la citation d'une peinture murale de l'hypogée des Beni Hassan, antérieure de trois mille ans à notre ère, où se trouvent représentées deux femmes devant un métier à tisser qui, comme notre métier à haute lisse, présente la chaîne verticale avec les bâtons de croisure. Trois fragments de tissu du musée égyptien du Caire, provenant du tombeau de Thoutmosis IV, fouillé par M. Davies en 1903, nous révèlent une technique d'une singulière finesse, mil cinq cents ans avant notre ère. (*Catalogue du Musée du Caire*, XV. — Carter Newberry, 1904). — Tapisseries également les tissus fabriqués chez les Babyloniens, les Assyriens et les Perses, et M. Lessing s'occupant de l'art du tapis en Orient, croyait avoir

retrouvé des prototypes très archaïques représentés dans les bas-reliefs autrefois peints qui couvraient les murs du palais de Ninive. Nombreux sont les textes des écrivains de l'antiquité latine proclamant la magnificence déployée par Babylone et Ninive en cette branche de l'art textile, dans Philostrate, dans Pline, dans Lucrèce, dans Plaute, dans Silius Italicus, dans Martial; on en retrouvera toutes les citations à l'article « Phrygio » du Dictionnaire des antiquités de Saglio. Les mots de « babylonica peristromata » reviennent sans cesse dans leurs écrits, mais ce ne sont que des mots, que ne suivent jamais les moindres explications, ni descriptions. Les récits de voyages ou les écrits didactiques des Anciens sont toujours d'une imprécision absolue, et ce sont des références qui demeureront toujours vagues. A aucune époque, on n'eut dans l'antiquité le sens archéologique, le souci, quand on parlait des choses, d'en donner une description totale et exacte, qui pût servir, dans un avenir plus ou moins lointain, à reconstituer la forme et le sens des choses disparues ou anéanties. Quand on consulte le *Thesaurus* d'Henri Estienne, on trouve une foule de mots grecs synonymes qui indiquent quelle place la peinture en matières textiles tenait dans la civilisation hellénique. Mais je défie bien qu'on en puisse identifier un seul possible à traduire par le mot exact de « tapisserie », tel que nous l'entendons de nos jours.

C'est un thème aimable de développement littéraire que de rappeler la patience avec laquelle les épouses grecques, dans les gynécées, tissaient les vêtements des héros, ou les tentures destinées à prendre place dans les sanctuaires. C'est Hélène qui, selon l'*Iliade*, représentait sur le tissu les combats livrés autour de Troie ; c'est Calypso ou Circé selon l'*Odyssée*, charmant leurs loisirs en faisant courir la navette d'or sur leurs métiers. C'est Pénélope donnant pour raison à ses atermoiements le travail de tissage qu'elle accomplissait pendant le jour, qu'elle défaisait pendant la nuit.

Ici encore une représentation figurée d'un monument existant de nos jours a beaucoup servi aux historiens du tissu, qui y ont vu la preuve que la tapisserie existait bien au temps de Périclès : c'est un vase trouvé à Chiusi, exécuté environ quatre cents ans avant l'ère, et sur lequel se trouve représenté un métier à chaîne verticale assez analogue à celui que nous avons rencontré sur les murs de l'hypogée de Beni Hassan. Il est bien évident que c'est d'après les peintures de vases, qu'on devrait chercher à identifier les divers tissus qu'on y voit figurés.

Il est assez probable que jusqu'au v^e^ siècle avant l'ère, ce dut être la

broderie le procédé le plus courant. A partir de ce moment il semble bien qu'on ait préféré les purs tissus, ainsi que le prouvent quelques fragments du Musée de l'Ermitage datant d'environ 400 ans avant notre ère, trouvés au cours de fouilles du tombeau des sept frères à Tembriouch, province de Kouban, au nord-est de la mer Noire, avec de curieuses rangées de canards sur fond rouge (*Comptes rendus de la Commission archéologique de Saint-Pétersbourg*, 1878-1879, p. 43).

M. de Ronchaud, dans un livre de profonde érudition, *La Tapisserie dans l'antiquité*, a consacré tout un chapitre au rôle que joua la tapisserie dans la décoration intérieure des monuments grecs, dans le Temple, au Théâtre, dans les Palais. Phidias aurait eu largement recours à la tapisserie pour compléter la décoration du Parthénon, dont il était non seulement le sculpteur de marbre, mais aussi le grand ordonnateur-décorateur. M. de Ronchaud, de façon intéressante, mais un peu à la Viollet-le-Duc, s'est plu à reconstituer ainsi, en citant d'ailleurs de nombreux textes, la décoration intérieure du temple célèbre. Des tapisseries, paraît-il, flottaient entre les colonnes du naos, qui représentaient des épisodes de la bataille de Salamine ; une galerie était décorée de tapisseries ornées d'animaux monstrueux et de chasses dans le goût oriental ; des portières représentaient l'histoire de Cécrops et de ses filles ; les portiques étaient également ornés de tentures ; il y en avait même aux galeries du péristyle, comme aux galeries de la Cella. Enfin, au-dessus de la célèbre statue de Pallas Athéné, s'élevait une sorte de tente formée de tapisseries représentant le ciel avec ses constellations.

Tout cela est d'une charmante ingéniosité, mais comment y voir autre chose que de séduisantes hypothèses ? J'admets qu'il y ait eu tissage sur des métiers à chaînes verticales, et non pas brochages, ni broderies. Mais qui nous dit en quelles matières était exécuté le tissu ? N'étaient-ce pas des tissus de lin, ou de soie ? Dans tous les cas aucune preuve réelle fournie par un fragment de tissu provenant de ces lointaines époques, n'est venue nous convaincre que la tapisserie, telle que nous la comprenons de nos jours, existait déjà, était pratiquée par les peuples dont nous venons de parler.

Il n'est cependant pas impossible qu'aux premiers temps de l'ère chrétienne, les Romains aient connu la pratique de la tapisserie de haute lisse, car, pour la première fois, nous rencontrons dans un auteur latin une description très précise qui nous dévoile une pratique de métier très analogue à celle de la haute lisse. C'est dans Ovide, au livre VI des *Méta-*

*morphoses*, quand il nous décrit les métiers de Minerve et d'Arachné. « Aussitôt prenant place l'une vis-à-vis de l'autre, Minerve et Arachné « tendent chacune les fils légers qui forment la chaîne, et les attachent « aux métiers ; un roseau sépare les fils. Au milieu glisse la trame qui, « conduite par la navette effilée, se déroule sous leurs doigts, s'entrelace « à la chaîne, et s'unit avec elle sous les coups du peigne aux dents « aiguës. L'une et l'autre se hâtent, et la robe repliée autour de leurs « seins, les habiles ouvrières pressent le mouvement rapide de leurs « mains... Sous leurs doigts l'or flexible se mêle *à la laine*, et des his- « toires empruntées à l'antiquité se déroulent sur le métier. »

Si nous trouvons là le témoignage le plus certain de la pratique de la tapisserie de haute lisse aux temps antiques, il faut en admirer la précision, si rare à cette époque, avec laquelle sont indiqués tous les détails du procédé : la position des fils (*licium* en latin, d'où est venu le mot lisse) — le roseau qui les sépare et facilite l'introduction de la navette, contenant les fils destinés à former le dessin — le peigne. A cet outillage l'industrie moderne n'a guère ajouté d'élément essentiel.

Quant à l'histoire des tissus du haut moyen âge, elle présente des difficultés assez complexes : il est nécessaire, tout d'abord, de se défendre contre des traditions respectables, transmises, sans contrôle suffisant, au sujet de monuments qu'il est ensuite très malaisé d'en dégager. Les tissus anciens nous sont le plus souvent parvenus sous le couvert de la religion : ce sont les *suaires* et les *vêtements sacerdotaux*. M. F. Marcou avait déjà fait observer que dans sa vénération pour les saints, l'Église, dès les premiers temps, étendit leur culte à tout ce qui pouvait perpétuer leur souvenir, particulièrement à ce qui avait pu toucher leurs corps, soit aux étoffes dans lesquelles ils avaient été ensevelis, soit aux tissus précieux dans lesquels leurs reliques avaient été enveloppées, au cas fréquent où elles avaient été rapportées de Terre Sainte. Dans l'un et l'autre cas, on désigna ces étoffes du nom de « suaires », en souvenir de leur caractère funéraire, et en leur donnant fréquemment le nom du saint dont elles avaient renfermé les restes. Si la pièce de tissu était de suffisante dimension, on la transformait souvent en vêtements sacerdotaux, chasubles, dalmatiques ou chapes : et ces vêtements prirent aussi les noms des saints qui pouvaient les avoir portés. Leur authenticité n'étant point contestée, on était amené tout naturellement à penser que le tissu était contemporain du saint sous le nom duquel il était

vénéré. Et c'est ainsi que se cristallisent des attributions archéologiques qui défient les siècles.

Une autre grande difficulté, dans le classement des tissus du moyen âge, c'est de préciser leur origine de fabrication. Pour ce qui est des tissus de soie en particulier, leur origine remonte fort loin, puisqu'on en retrouva des fragments en Égypte, dans les tombeaux de la dix-huitième dynastie. Leur décoration brochée a laissé supposer qu'ils pouvaient provenir de Chine, mais il n'est pas douteux que cette industrie textile fut pratiquée dans l'Asie occidentale avec des soies importées brutes de l'Extrême-Orient, ou même, comme l'a noté Pline, avec des soies défaites de tissus chinois, qui étaient retissées avec décors occidentaux en Syrie, jusqu'au jour où Justinien, au VI^e^ siècle, affranchit les Byzantins de cette dépendance, par l'introduction des vers à soie dans l'Empire grec.

Pour nous diriger en tâtonnant parmi la foule des tissus anonymes, nous aurons bien quelques points fixes auxquels nous pourrons nous rallier. D'abord les tissus à inscriptions, quelques-uns, très rares, portant des noms de possesseurs; quelques autres portant des dates. Nous aurons aussi parfois des représentations de personnages ou des scènes animées qui, par la nature des costumes et des types, nous fourniront des indications sérieuses. — Quand nous aurons affaire à des tissus de représentations symboliques ou purement décoratives, la difficulté sera plus grande, les inventions décoratives de l'Occident ayant pris alors principalement leur source en Orient, comme M. Strzygowski a beaucoup contribué à l'établir dans son beau travail *Orient oder Rom*. Il a même depuis reculé plus loin vers l'Extrême-Orient les origines de l'art chrétien, par un long cheminement à travers l'Asie centrale jusqu'à la Méditerrannée (Altaï Iran)[1]. Mais ces théories ont été bien combattues par Falke, suivant en cela Riegl, revendiquant plus d'indépendance pour l'art méditerranéen, alexandrin et gréco-romain, et établissant un tissage de la soie en Italie dès le IV^e^ siècle, d'après un tissu trouvé dans le sarcophage de S. Paulin † 358, avec inscription... *orentia of*... (à lire *Florentia officina* (*Seiden Weberei*) tout en ne contestant pas que les influences orientales furent indéniables[2].

De toutes ces civilisations, chaldéenne, phénicienne, assyrienne, qui naquirent, s'épanouirent et s'éteignirent sur le vieux sol de l'Asie, des

[1] Strzygowski. *Altaï Iran*. Leipzig, 1917. Voir sur ces questions Hermann. *Quellen und Forschungen*. Ed. Steglin, 1910.

[2] D'accord avec Lethaby (*Burlington Mag.* XXIV, p. 185. Meyer Riefstahl. *Art in America*, III, 1915. Ebersolt. *Arts somptuaires*, p. 11. Rostovzeff. *Journal of archeology*, July 1920.

germes étaient restés, ainsi que tout un ensemble de traditions artistiques dont les nouveaux venus étaient les dépositaires inconscients. Pour l'étude de ces sources, les ouvrages de MM. L. Heuzey et Ed. Pottier offrent un répertoire de formules décoratives issues des sculptures, des cylindres, des céramiques, qu'on doit interroger. Le génie propre à chaque race venait y apporter ensuite son caractère particulier ; mais, par delà les manifestations momentanées, se retrouve le fonds permanent d'une série d'inventions, de formes et d'idées qui, dans le domaine décoratif, avaient du premier coup, et dès leur origine lointaine, trouvé leur mode d'expression la plus forte et la plus complète, et dont la force insinuante, à travers les transmissions successives, avait su pénétrer peu à peu nos arts occidentaux. Dans ces phénomènes complexes de pénétration artistique, les tissus de nature portative ont été des agents de transmission que les ouvriers d'Europe se sont repassés de mains en mains, dont ils ont même souvent subi l'influence inconsciemment, par le fait seul de s'en servir, de les avoir sous les yeux, sans les prendre pour modèles.

Quand les ouvriers chrétiens de Byzance ou d'ailleurs se mirent à reproduire dans leurs ateliers tous ces motifs décoratifs, ils se préoccupèrent peu des symboles qui n'étaient pas les leurs ; et cependant ils les répétaient, entraînés par la vogue même dont jouissaient les tissus d'Orient, et parfois dans le but fallacieux de les faire passer pour tels. Là gît pour nous un premier embarras.



Tissu copte, v^e^ siècle (British Museum).

PREMIÈRE PARTIE

# LES TISSUS DE SOIE DÉCORÉE, DE LAINE ET DE COTON

## CHAPITRE PREMIER

## LES TISSUS COPTES

Leurs caractères antique, chrétien et ornemental. — Leur technique. — Phase antique. Phase byzantine. — Phase sassanide.

La grande révolution historique qui avait amené le triomphe de l'Église chrétienne au début du IV^e^ siècle, et avait fait du Christianisme une religion d'État, officielle, reconnue par l'Empereur, détermina dans la décoration des Églises une activité artistique prodigieuse. Et ce furent alors les grandes villes hellénistiques d'Égypte et de Syrie, Alexandrie et Antioche qui dirigèrent le mouvement, bien plus que Constantinople. Les travaux les plus récents, ceux de Strzygowski, et surtout le livre récent si remarquable de M. Dalton (*East Christian art*), ont bien établi que l'art chrétien du IV^e^ siècle fut essentiellement un art *oriental*, où l'influence hellénistique, qu'on ne peut nier, est bien souvent outrepassée par l'influence du vieil Orient primitif, qui venait de se réveiller avec la domination persane des Sassanides.

Si l'architecture de la Syrie exerça longtemps une influence incontestable sur les monuments de Byzance, ce fut l'Égypte alexandrine et copte, pourvue d'une industrie du tissage ancienne et puissante, qui, sur l'industrie naissante du tissu byzantin, exerça la plus impérieuse influence-

C'est par les tissus coptes que nous devons donc aborder cette étude.

L'Égypte avait été de bonne heure célèbre dans l'Antiquité pour ses tissus décorés, parmi lesquels Pline l'Ancien citait des toiles teintes, avec figures réservées sur le fond naturel de l'étoffe. Quand l'Égypte se christianisa au IIIe siècle, un art national *copte*, s'appuyant sur un vieux fonds indigène, se développa, qui eut sa pleine floraison aux IVe et Ve siècles.

D'abord fixés en communautés dans certaines villes, très nombreux à Alexandrie dont le port était ouvert sur Byzance, les Coptes étaient signalés par Strabon pour leur habileté légendaire comme tisserands. Ils fournissaient en grande partie l'empire romain, et plus tard l'empire byzantin, des tissus sortis de leurs ateliers, et même après la conquête arabe, au milieu de leurs nouveaux maîtres, ils restèrent attachés à leur religion, à leurs traditions, à leur art. Nous avons heureusement conservé une quantité de tissus sortis de leurs mains, qui nous permettent fort bien de juger de la culture artistique qu'ils pouvaient avoir, et de leur habileté technique. Une des plus heureuses conditions, qui ont permis à ces étoffes de parvenir jusqu'à nous, c'est que le sol d'Égypte, sablonneux et sec, conserve miraculeusemont tout ce qu'on lui confie. Sous les Ptolémées, l'usage de l'embaumement des corps avait peu à peu disparu. Les cadavres, ensevelis dans de riches costumes, étaient simplement déposés à fleur de terre dans des réduits maçonnés en briques crues, ou dans des auges de pierre quand le mort était romain.

C'est depuis une quarantaine d'années que ces tombeaux nous ont livré leurs secrets, grâce aux fouilles heureuses accomplies par M. Maspero à Sakkarah, au Fayoum et à Akmin (l'ancienne Panopolis, VIIIe-IXe siècles), et aux fouilles plus récentes et retentissantes accomplies par M. Albert Gayet à Antinoé, la ville d'Adrien, dans le Fayoum, où à celles de Bawit que la belle publication de M. Cledat nous a révélé. Nous pouvons étudier sur un grand nombre de types ces tissus si intéressants qu'on a appelés « Gobelins coptes ». L'appellation vient de M. Gerspach, alors directeur de la manufacture des Gobelins; la copie par ses ouvriers de quelques-uns de ces tissus l'amena à conclure qu'ils avaient dû être fabriqués sur des métiers de la haute et de la basse lisse analogues aux nôtres. M. Gayet a contesté absolument la chose, et prétendu que les tissus coptes sont des travaux de broderie à l'aiguille, plusieurs nécessaires de brodeuses ayant été retrouvés au cours de ses fouilles de 1899, dans les mêmes tombeaux avec les monnaies de Constantin, 274-337 (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles). Peut-être la vérité est-elle de conciliation,

et les tissus sont là pour plaider eux-mêmes leur cause ; un grand nombre semble bien exécuté en haute lisse, M. Gerspach n'a donc pas tort. Mais M. Gayet peut bien avoir aussi raison, sur d'autres la technique de broderie étant visible.



Tissu copte, sujet antique, v[e] siècle (British Museum).

M. Gerspach a constaté que, jusqu'au VII[e] siècle environ, les tissus coptes ne contenaient pas de soie, étaient de lin et que, comme dans tous les tissus exécutés sur les métiers, on y trouve des relais et des liures. Mais, à en juger d'après tant de tissus de soie découverts dans les tombeaux d'Akmin qu'avaient recueillis jadis la collection Fouquet, puis les musées Frédéric de Berlin, British Museum et Victoria and Albert de Londres, musée de Liverpool, les musées du Louvre, des Gobelins et

Guimet, on ne peut guère nier qu'il ait existé une industrie du tissu de soie dans les ateliers coptes des trois premiers siècles de l'ère [1].

La palette du tapissier copte, au début, ne comprenait guère que la couleur écrue, et la gamme des pourpres plus ou moins foncés. Plus tard il introduit des bleus, des jaunes, des verts, et la résistance des couleurs coptes est telle que, malgré leur exposition au soleil ardent de l'Égypte, la différence entre l'endroit et l'envers du tissu est insensible. Le long séjour dans l'ombre des tombeaux n'en a pas davantage altéré l'éclat.

Avant d'entrer dans le détail de la décoration, observons que ces étoffes appartiennent toujours à des costumes civils et religieux. Parfois ce sont des coussins funéraires sur lesquels on plaçait la tête du mort, et d'autres fois ses pieds. Le costume se compose d'une tunique qui reçoit différents ornements qui sont : des galons au cou et aux manches, les paragaudes ou courroies retenant la cuirasse, les tabulæ ou empiècements carrés entre les paragaudes, les clavi aux épaules et sur la poitrine ; et par-dessus la tunique, un manteau qui s'attachait sur l'épaule gauche au moyen de fibules, laissant le bras droit libre. C'est sur la tunique et le manteau que se montrent toujours les ornementations les plus remarquables appliquées, cousues sur un tissu de lin fin comme de la soie que les Romains appelaient « byssus ». Mais il y eut aussi une grande fabrication de portières de soie pour les édifices et pour parer les murs.

*Phase antique.* — Si peu de représentations de mythes du panthéisme grec se rencontrent sur les tissus byzantins, il n'en sera pas de même avec les tissus coptes. Les plus anciens et les plus nombreux tombeaux qui les ont livrés sont du IIe et du IIIe siècle ; après le démembrement de l'empire d'Alexandre, l'Égypte était devenue colonie romaine, et il était naturel que les Coptes se préoccupassent des goûts de la métropole, leur riche cliente. Les tissus sont, en général, d'une couleur unie, pourpre ou brune, avec des filets clairs en lin écru. Le dessin est sommaire, net, assez plastique ; naturellement, dans la figure, il est plus faible que dans l'ornement, ainsi qu'il arrive toujours dans un art à ses débuts. Dans cette phase antique du tissu copte, le décor sera toujours en clair sur fond foncé. Plus tard, sous l'influence de Byzance, il sera plu-

[1] Voir J. Strzygowski. Seidenstoffe aus Aegypten im K. Friedrich Museum (*Jahrbuch der Kon. Pr. Kunstsammlungen*, 1903, p. 147). — Étude pleine d'aperçus ingénieux et nouveaux.

tôt foncé sur ton clair. Le motif décoratif rappelle souvent celui qu'inventaient les coroplastes, et je ne serais pas surpris que les tisserands coptes qui n'ignoraient pas les vases peints de la Grèce leur aient bien souvent demandé des sources d'inspiration, et ce parti pris du ton sur ton.

Le premier répertoire ornemental présente des motifs mythologiques,



Tissu copte (British Museum).

hellénistiques et orientaux mêlés. Mais la figure y apparaît fréquemment, sans que ces sujets soient chrétiens — tels Vesta ou Mercure (Leland Hunter, *Practical Book of tapestry*, pl. II, b et d).

Les sujets les plus fréquents sont : les sujets de genre, les jeux du cirque, la chasse, la pêche, la guerre, les caricatures même, et les scènes empruntées à l'inépuisable mythologie hellénique. On ne peut guère citer de plus beaux types en ces genres que le tissu avec Vulcain forgeant les armes d'Achille au Victoria and Albert Museum — ou l'admirable tissu de

soie avec un personnage renversé par une panthère (Trésor de Sens, abbé Chartraire, *Revue d'Art chrétien*, 1911, fig. 1). La flore et la faune ne sont pas non plus négligées : la flore est très stylisée, et comme aplatie ; elle se présente plutôt à l'état d'ornement foliacé. La technique des tissus de cette période est supérieure. Certains sont d'une exécution si fine et si serrée qu'on pourrait les croire tissés de soie, quand ils sont tout de *laine*. — Mais les Coptes exécutèrent aussi quantité de tissus de soie décorés de sujets analogues à ceux que nous rencontrerons sur les tissus byzantins. M. Strzygowski en a étudié toute une série trouvée par lui en Égypte et acquise par le musée de Berlin, dont le byzantinisme n'est pas contestable, mais accusant une dégénérescence de style assez accusée. Il a bien noté l'influence exercée alors par la Chine sur l'art textile aussi bien de l'Asie que de l'Égypte copte.

D'autres éléments n'avaient-ils pas contribué à former l'art copte à ses débuts ? N'avait-il pas des traditions auxquelles il était demeuré soumis, et qu'on puisse retrouver en l'analysant ? Les éléments tirés de l'ancien style égyptien, ou simplement de la nature égyptienne au milieu de laquelle il se développait, tiennent relativement peu de place dans l'art copte. A l'exception des pygmées, de quelques plantes et du lièvre à longues oreilles dressées, presque rien ne rappelle le pays d'origine. Cependant un remarquable tissu de soie porte de grands médaillons à bordures de fruits renfermant un vase cérémonial drapé, contenant des fruits et baignant dans l'eau, entouré de canards et de poissons, sujet tout à fait hellénistique-égyptien, rappelant les motifs nilotiques des mosaïques, et n'ayant rien de commun avec l'Orient irano-mésopotamien (provenant de la châsse de Saint-Cuthbert à la Bibliothèque du chapitre de Durham) (Dalton, fig. 376). — Il est un certain nombre de compositions de cette première période, très simples de coloration, où, sur un fond de laine uni, un fil écru trace des zigzags capricieux d'entrelacs, faits à la broche volante. Ces compositions à dessins géométriques, sont d'une fantaisie et d'une variété infinies, mais tendent à ramener les lignes des figures animées à des silhouettes géométrales; puis l'être humain disparaît, et la décoration abstraite ou florale règne sans conteste. Il est certain qu'il y eut là une préoccupation permanente de l'esprit copte à laquelle il revient toujours, comme à une forme foncière dont son imagination est hantée. Ces mêmes formules seront le fond de la première ornementation arabe.

*Phase byzantine.* — De même que les Coptes, au moment de la conquête romaine, avaient travaillé pour la métropole, de même au IVe siècle sous Constantin, devenus colonie grecque, ils travaillèrent pour Byzance. Du jour où les chrétiens purent affirmer leurs croyances, c'est-à-dire depuis l'édit de Théodose Ier (379), les symboles pieux, les sujets bibliques tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament apparaissent dans la composition, peut-être plus nombreux qu'on ne peut le constater dans les tissus des ateliers de Byzance.

L'ordonnance de la composition reste à peu près la même, mais le dessin perd la correction qu'il devait à l'antique, tandis que la couleur devient plus brillante et plus riche. La symétrie des éléments de la décoration tendait à devenir une loi de composition que Byzance, nous le verrons, a poussé à ses dernières limites, et dont elle a tiré tout ce qu'il est décorativement possible d'en tirer. Nous voyons aussi l'usage se généraliser de plus en plus, de surcharger les costumes de représentations imagées. Les figures n'y sont pas essentiellement différentes de ce qu'elles étaient dans les tissus de type antique, mais elles se sont *christianisées*. Nous voyons intervenir les orantes, les saints militants, comme dans les peintures des catacombes : saint Georges, Daniel entre les lions recevant le pain des mains d'Habacuc (Kunstg. Museum de Berlin) (Strzygowski, Diehl, fig. 28) sont des sujets très fréquents ; dans un fragment du musée des arts industriels de



Tissu copte, VI-VIIe siècle (British Museum).

Berlin, sous une bordure figurant des églises, des martyrs sont groupés aux côtés de la Cathédrale, ou bien le Christ donne le psautier à saint Pierre, à rapprocher du rideau d'autel de Sainte-Sophie tel que l'a décrit Paul le Silentiaire.

Sur des soies tissées on trouve des sujets de l'Histoire de Joseph (à Trèves, au musée de Falke I, fig. 24-25), à Petrograd (Strzygowski, *Orient oder Rom*, p. 113 ; et au Trésor de Sens, Chartraire, *R. A. Chr.*, fig. 4, et Chartraire et Prou, *Mémoires des antiquaires de France*, t. LVIII) — et ailleurs les apôtres Pierre et Paul debout, séparés par une plante, et tenant en leurs mains un rouleau (Friedrich Museum de Berlin), — ou l'Adoration des Mages au British Museum (Dalton, fig. 366). Certains tissus de lin très fins portent même des représentations en véritables tableaux, non plus enfermés en compartiments, mais en scènes animées avec personnages à attitudes libres et vivantes et à robes historiées, que ce soit saint Pierre, Moïse ou Daniel ; les inscriptions grecques les accompagnent, et au-dessus ou au-dessous se déploient des frises d'arbres et de vases alignés, ou d'arbres séparant des sortes de basiliques que précède un escalier (Kunstg. Mus. de Berlin, Victoria and Albert Museum, Musée de Leipzig. *Illustrierte Gesch. des Kunstgew.*, fig. 146-147). — Dans un beau tissu de la collection Blanchet (Notice Paris 1897), des scènes très importantes de la vie de Jésus se suivent symétriquement sur deux zones de l'étoffe. En haut la Vierge et l'Enfant ; au-dessous Dieu, assis sur un trône, bénit ; à ses pieds galope un cavalier (peut-être saint Georges, figurant le christianisme), des personnages nimbés sont groupés : dans l'autre partie sont figurés la résurrection de Lazare, la guérison du paralytique, Jésus s'entretenant avec saint Pierre. Ce beau tissu, qui est peut-être du IV^e^ siècle, nous montre avec quelle abondance les tisserands coptes couvraient leurs étoffes de sujets pressés. C'est le cas de se souvenir du texte célèbre d'Asterios d'Amasie.

*Phase sassanide.* — Les Coptes, qui avaient subi la domination romaine et la domination grecque, n'échappèrent pas à la domination sassanide. Les Perses, qui s'étaient emparés d'une partie de l'Égypte au IV^e^ siècle, exercèrent une influence indéniable sur les Coptes, qui travaillèrent pour eux comme ils avaient travaillé pour tous leurs maîtres.

Aussi n'est-il pas rare de rencontrer les formules décoratives sassanides dans des tissus où se rencontrent en un étrange amalgame des détails ornementaux du propre art copte, mitigé d'art byzantin. Parmi

ces formules, nous retrouvons celles qui ont joué un rôle si important dans l'art byzantin, en attendant qu'elles pénètrent dans l'art arabe, l'autel du Feu ou Pyrée, et l'arbre de Vie ou Hom.

Il est manifeste que l'art copte ne put jamais dépasser un certain



Tissu copte, VIe-VIIe siècle (British Mu[illegible]um).

niveau, empêtré dans des insuffisances d'éducation artistique, très médiocre observateur de la nature, sans grandeur dans l'invention décorative. Les ouvriers demeurèrent toujours en Égypte de grands enfants balbutiant des recettes qu'ils ne peuvent vivifier par le génie personnel. M. Albert Gayet a écrit un gros volume sur l'art copte, qui nous a appris bien des choses; mais il l'a écrit en inventeur, qui s'est mis des œillères, et n'a pu conserver à son sujet de justes proportions. La vérité est

qu'elles sont courtes. « Les figures d'orantes, dit-il, les bras étendus, dans un geste de supplication et d'adoration, ont le corps à peine indiqué, fondu, rétréci, réduit à l'état de squelette, pendant que la tête, beaucoup trop fortement accentuée, semble s'en séparer, pour vivre plus à l'aise de la vie de l'âme, dans l'extase et le ravissement. » Tout cela, c'est de la littérature. Les Coptes n'ont pas raffiné, idéalisé, spiritualisé ainsi les figures qu'ils créaient. C'était une race plutôt humble, sans grands élans mystiques. S'ils ont fait des têtes disproportionnées, des corps insuffisants, c'est qu'ils n'étaient pas très adroits dessinateurs, et que leur art n'était pas suffisamment développé.

Il convient de signaler qu'un procédé, qui n'a jamais cessé d'être pratiqué, était connu de l'antiquité — les sujets *peints en réserve* sur les tissus dont Pline avait déjà parlé. On en a retrouvé en Égypte dans les tombeaux d'Akmin (Strzygowski, *Orient oder Rome*, p. 90). Les sujets sont dessinés sur le fond du tissu, puis en les masquant pour les réserver, on teint les fonds en bleu ou en rouge. Ce procédé n'a cessé d'être pratiqué à Java et à Sumatra dans les « batiks ». — Un des plus excellents *exemples à citer* est le tissu avec une *Annonciation* du v[e] siècle au Victoria and Albert Museum (Dalton, fig. 381).

CHAPITRE II

# TISSUS D'ORIGINE SASSANIDE

Rapprochements avec les grands monuments de la sculpture sassanide, avec les orfèvreries du même art. — Influence exercée par la Chine. — Importation de tissus de soie chinois. — Les sujets de chasse à caractère hiératique. — L'affrontement et l'adossement. — Le Pyrée et le Hom. — Classement des tissus.



Tissu de soie sassanide, vers 600.
(Victoria and Albert Museum, Londres ; Musée des Arts Décoratifs, Paris.)

L'histoire de la civilisation sassanide, véritable renaissance nationale de l'Iran persan, n'est connue par l'étude de ses monuments que depuis une époque relativement récente, et surtout par les derniers travaux de MM. Sarre et Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, Berlin, 1910. *Am Tor von Asien*, 1920), et les caractères qu'ils présentent ne sont pas inutiles à définir comme éléments de comparaison avec les motifs que présentent les tissus du même art dont nous avons à nous occuper.

Sur les parois rocheuses de la nécropole de Darius à Persépolis (triomphe d'Artaxerxès), aux bas-reliefs de la région de Chiraz (victoires de Sapor sur Valérien), au bas-relief de Vararhan IV (avec son combat des deux cavaliers), à la frise de Khounaïfigais (avec sa chevauchée effrénée de cavaliers), se marquent une entente savante de la composition et du groupement, un sens étonnant du mouvement. Sur les monuments d'orfèvrerie assez nombreux qui subsistent, tels que la coupe d'argent de Kosroès à la Bibliothèque nationale, ou les pièces d'orfèvrerie des col-

lections de Ruspè, ce goût de la réalité, ce même sens du mouvement se retrouvent : sur un vase d'argent de la Bibliothèque nationale, deux lions dressés s'affrontent avec un fleuron étoilé à l'articulation de l'épaule ; sur une aiguière d'argent du temple d'Horiuji au Japon, un cheval ailé galope ; et ces représentations, avec les détails particuliers qu'elles nous offrent, se retrouvent semblables, ou légèrement transformées, dans des tissus nombreux du même art, ou des arts postérieurs qui s'en sont emparés. Il faut à cet égard interroger le bel album de planches que nous a laissé le regretté Smirnoff (*Argenterie Orientale*, Pétersbourg, 1909).

Nous savons que la Chine, productrice de la soie, était longtemps demeurée fermée et mystérieuse pour l'Occident, grâce à sa constitution, mais aussi grâce aux Parthes, qui en fermaient soigneusement les accès pour se réserver le bénéfice des transactions commerciales. Et cependant le tissu de soie, nécessairement chinois, était déjà connu sous Alexandre, puisqu'on sait que son général Nearchos s'en vêtait. Il n'est pas douteux que plus tard, les Turcs qui occupaient les déserts du centre asiatique et qui furent (ainsi que l'a si bien montré M. Cahun) les intermédiaires entre la Perse et le Céleste Empire, avaient fait des villes sassanides, Samarcande et Bokkara, les grands marchés de la soie où les caravanes venaient s'approvisionner, pour satisfaire aux demandes des empires grec ou romain. D'autre part les Persans contrôlaient dans leurs ports l'importation de la soie qui passait par Ceylan. Sous l'empereur Wu-ti, le général Chan Pien, en 114 avant l'ère, avait ouvert la route fortifiée des caravanes par le désert de Gobi, le Tarim et le Pamir, dont M. Bonin a retrouvé la direction, et qu'a si bien repérée M. Aurel Stein (V. Serindia), et il est curieux de constater, par la présence d'une aiguière sassanide et d'un tissu chinois avec deux cavaliers de style sassanide chassant le lion (au temple d'Horiuji, près de Nara, au Japon, Lessing IV), apportés en 622 par ambassade coréenne, l'influence réciproque de l'Orient sur l'Extrême-Orient où les soies sassanides étaient imitées, les chevaux ici portant sur leurs flancs des sceaux chinois au lieu de l'étoile sassanide (Falke, fig. 87 et suivantes. Munsterberg, II, fig. 382. Toyei shuko, II, pl. XCIV, O. Kummel. *Illustrierte Gesch.* II, fig. 759). Premières étapes dans ces transports de la matière non ouvrée, il est vraisemblable qu'avec le goût du luxe qu'eurent les cours des souverains sassanides, leurs cités possédaient des métiers où la soie précieuse était tissée selon les pratiques empruntées à la Chine, bien avant que Shapour II après sa campagne de 355-360, ait amené et fixé des ateliers de tisserands

syriens en Iran. La Perse dut connaître cette industrie deux siècles au moins avant Byzance à laquelle elle transmit le matériel de fabrication. Aucun texte précis ne nous renseigne sûrement sur tous ces points, et nous n'avons que ceux qui nous disent l'engouement de Rome pour les broderies de Ctésiphon, dont les représentations semblent avoir été empruntées plutôt à la mythologie grecque, et devaient plaire plutôt au goût hellénique.

Dans la quantité d'étoffes de tout genre que les temps anciens nous ont léguées, et dont le travail de classement n'est pas encore définitif, nous rencontrons un certain nombre de morceaux dont le caractère décoratif s'accorde bien avec celui des monuments sassanides dont nous notions plus haut l'esprit. Nous y retrouverons ce goût pour les figurations animées, pour les scènes mouvementées que nous avions remarquées sur les monuments de la sculpture et de l'orfèvrerie. Les scènes de chasse y sont fréquentes, où apparaissent ces cavaliers lancés au galop, tirant de l'arc contre des fauves ou des antilopes, dans ce mouvement qui deviendra traditionnel qui les fait se retourner sur leurs selles et tirer derrière eux. Il est important de noter que le fait de diriger le cheval et de tirer en même temps l'arc des deux mains est typique des Mèdes, des Parthes et même des Turcs. Et voyez comme les formules décoratives (en se modifiant selon les mœurs et le génie des peuples) ont une étrange puissance de durée, puisque ce même thème, sommeillant au fond de la mémoire des hommes, reparaît, bien des siècles plus tard, quand il s'agira de décorer à Mossoul ou en Perse, des cuivres incrustés d'argent, à Ispahan ou à Chiraz, plus tard encore, des velours ou des pages de manuscrits. Mais chez le Sassanide le motif conserve une grandeur et une noblesse dont il s'est un peu dépouillé plus tard, le mouvement a été observé, rendu dans la vérité, mais la scène conserve toujours quelque chose d'héroïque, de *hiératique* aussi. Le cavalier, roi ou prince le plus souvent, dans ce fait de tirer de l'arc, semble encore exécuter un rite, tandis que ces représentations seront autrement vives et familières à l'époque musulmane.

Un détail important à noter dans les tissus sassanides est la disposition des roues ou cercles enfermant le décor, que nous retrouverons plus fréquente encore dans les tissus byzantins. C'était ce que les anciens auteurs appelaient « circumrotata ». Strzygowski a fait ingénieusement remarquer que l'origine en était peut-être dans les mosaïques de pavement de type syrien dans lesquelles Rome n'avait fait qu'imiter

l'Orient. — Un autre fait remarquable est l'épanouissement d'une formule décorative que le Sassanide n'a pas inventée, mais dont il a fait quelque chose de définitif, et où il a mis le plus de grandeur simple, je veux dire l'affrontement ou l'adossement, répétition identique et symétrique d'un même motif.

Deux motifs furent entre autres appelés à jouer dans l'art sassanide un rôle capital, et nous en retrouverons la trace dans tous les arts qui l'ont suivi : ce sont, l'*Autel du Feu* ou *Pyrée*, et l'*Arbre de Vie* ou *Hom*. On sait que les disciples de Zoroastre adoraient le feu, et en Perse des tours élevées tenaient lieu de temples ; à leur sommet brûlait le feu sacré entretenu par les Mages qui jamais ne devaient le laisser éteindre ; le *Pyrée* en est le souvenir. — L'arbre de Vie était pour les Perses le symbole de l'éternelle renaissance des êtres et des choses. On le représentait à l'origine sous la forme d'un palmier, plus tard sous la forme d'une végétation plus ou moins fantaisiste.

Après avoir dégagé ces caractères généraux, essayons d'opérer un classement parmi les rares tissus sassanides que nous connaissons.

*Sujets de chasse*. — Un groupe de tissus s'impose d'abord, c'est celui des sujets à personnages, possibles à dater approximativement par le caractère précis des types ou des costumes, ou plutôt à situer comme origine. Ces sujets à personnages sont surtout des *sujets de chasse*, et il n'est guère surprenant de trouver un goût si marqué chez un peuple dont la vie se partageait entre ces deux sports : la guerre et la chasse.

1° Au Kunstgewerbe Museum de Berlin, une étoffe de coton, non pas tissée, mais *imprimée*, représente le *Rapt de Ganymède*, où il est intéressant de constater chez un peuple d'Asie la force persistant d'un thème hellénisant, et que Lessing a ingénieusement rapproché d'un vase d'or sassanide où se trouve un sujet analogue. Mais le style et le dessin de ce décor fort ordinaires ne donnent pas à ce tissu de caractère très artistique (Lessing. *Jahrbuch*, Berlin, I, 1880).

2° De Sainte-Ursule de Cologne est passé au Kunstgewerbe Museum de Berlin sous le numéro 81, 13, un tissu de soie pourpre et bleu sur lequel Karabacek avait voulu voir Yestegerd III chevauchant un griffon, et repoussant l'attaque d'un lion ailé et empanaché qui ressemble à la bête fabuleuse dressée contre le Roi au palais de Persepolis : sous les pieds du cheval, un lion est couché et d'un hom se penche un petit génie qui prête assistance au cavalier. Ce qui peut identifier le personnage est

l'ornement de tête qu'il porte : ce croissant surmonté d'une étoile entre deux ailes se retrouve sur les monnaies de Chosroès II (Falke, fig 106),



Tissu de soie sassanide provenant de l'église Sainte-Ursule de Cologne, VI^e-VII^e siècle (Musée d'Art Industriel de Berlin).

dont le règne (591-628) permet de dater avec une précision relative le tissu (Lessing I, F. Sarre, *Art de la Perse*, pl. XCVIII, Falke, fig. 105).

3° Un autre tissu de soie bleue (au Kunstgewerbe Museum de Berlin

et au musée germanique de Nuremberg) représente encore deux cavaliers, les têtes de face, coiffés de grands casques à trois plumets, sur des chevaux ailés de profil dérivés de l'hippocampe, cheval de mer. Ils sont séparés par un arbre de vie dont les branches à volutes renferment des oiseaux. Des lions sont affrontés sous les chevaux, ou des félins terrassent des quadrupèdes, et la bordure comporte des cercles enfermant des cerfs et des chiens ; date approximative 600 (Lessing IV, V, et F. Sarre, pl. XCIX, Falke, fig. 107).

4° Un beau tissu (que certains ont cru imitation byzantine) est le pallium de S. Ambrogio de Milan qu'on dit provenir de S. Cunibert de Cologne (aussi au Victoria and Albert Museum) : dans des médaillons à fond vert des princes persans à cheval, coiffés de hauts bonnets et se retournant, tirent de l'arc sur des lions (Venturi. *Gallerie Nazionale*, IV, 1899, et *Storia*, fig. 352-353). On peut en rapprocher un tissu de la collection Helbig de Liége, provenant peut-être du tombeau de Mandelberta à la cathédrale, sous l'évêque saint Laurent, VI[e] siècle.

5° Un rare fragment de soie conservé au Trésor du Sancta Sanctorum du Latran à Rome, représente dans des cercles deux personnages à tuniques courtes, coiffés du casque à aigrette tréflée perçant des lions dressés, tandis qu'au-dessous deux chiens aboient, et plus bas deux autres belluaires adossés percent chacun un lionceau derrière lequel est un épervier (Lauer, *Monuments Piot*, 1906, I, II, pl. XVIII, 1).

6° Au Victoria and Albert Museum et au Musée des Arts décoratifs de Paris (ancienne Collection V. Gay provenant des reliques de Saint-Leu), est un tissu de soie, sorte de damas très mince, à décor jaune sur fond vert de disques ponctués tangents, réunis à leur tangence par un ovale portant un croissant de lune, et qui renferment des dragons-paons dont l'avant-corps se termine en une queue relevée et quadrillée. Le dragon a ici un caractère de sauvagerie et de férocité qui s'atténuera quand les Byzantins ou les Arabes le reprendront. Il a la gueule ouverte, une mâchoire terrible, et les pattes munies de griffes acérées. M. Alan Cole avant F. Sarre avait déjà heureusement relevé dans les sculptures rupestres de Tak-i-bustan en Perse, une figure de cavalier qui représente le roi Chosroès II (623?) sur un cheval caparaçonné ; sur la bordure de la robe royale se trouvent figurés des dragons tout à fait semblables à ceux du tissu. On ne pouvait espérer concordance plus heureuse de motifs pour dater ce dernier (Cahier et Martin III, et Alan Cole et Sarre, pl. LXXXV-XCIV-XCV). Dalton a publié un beau disque

d'argent de la fin d'époque sassanide avec ce même dragon-paon (*Trésor de l'Oxus, Nouvelle édition*, 1926, n° 210, pl. XL).

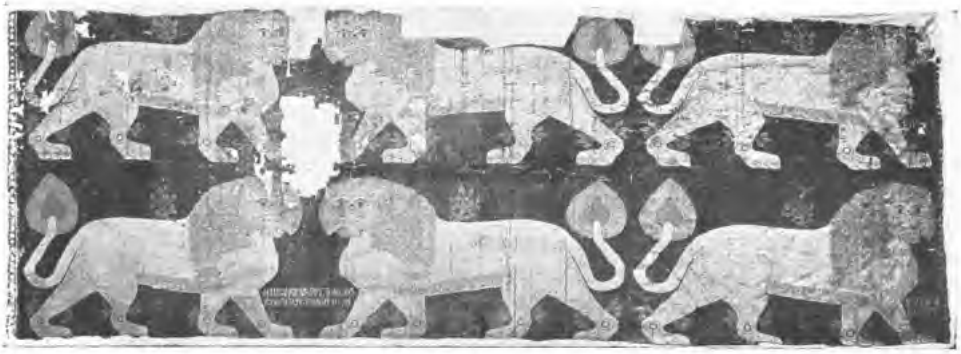
On pourra s'étonner de trouver classés ici comme sassanides si peu



Tissu de soie sassanide, VI^e^-VII^e^ siècle
(Musée d'Art Industriel de Berlin, Musée germanique de Nuremberg).

de tissus, et omis certains qui jouissaient de cette attribution. On retrouvera quelques-uns de ces derniers aux chapitres des types byzantins ou musulmans, où il me paraît plus logique de les ranger.

On trouvera une bonne bibliographie sur les arts sassanides dans F. Sarre (*L'art de la Perse ancienne*. Cassirer, traduction Crès, p. 54, Paris, 1921).



Tissu de soie byzantin de l'ancienne abbaye de Siegburg, 2e quart du xe siècle. (Kunstgewerbe Museum, Berlin).

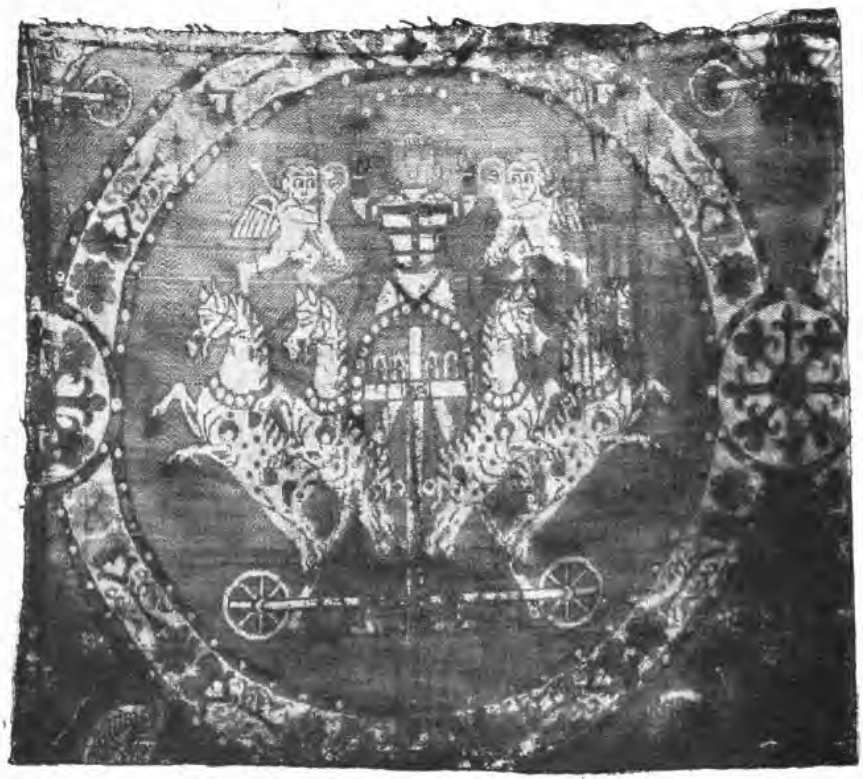
## CHAPITRE III

## TISSUS D'ORIGINE BYZANTINE

Ancienne importation en Orient de tissus chinois. — Justinien, le premier, organise l'élevage du ver à soie en Orient. — Le décor *continu* dans les tissus byzantins. — Ordonnance en roues. — Sujets de courses de chars. — Sujets de combats de cirque. — Sujets chrétiens. — Tissus à inscriptions et à décor pseudo-sassanides.

Avec Byzance et l'extraordinaire développement de son influence et de ses industries, nous allons nous trouver devant de nombreux tissus, parmi lesquels il sera nécessaire de faire un choix. Sous Constantin venait de s'opérer une grande transformation dans le costume. A la place de la toge blanche unie, ou ornée d'une bande pourpre ou dorée, à la place des draperies amples et harmonieuses dont la statuaire s'était si bien inspirée, on vit apparaître les lourds vêtements de soie, tissée ou brodée, chargés de décors ou d'ornements. Ces vêtements, il est facile de les étudier dans les mosaïques de San Vitale à Ravenne (Justinien et Théodora assistant à la dédicace de l'Église), où les femmes de la suite ont des robes brochées d'or, de fleurs et médaillons, et l'Impératrice elle-même un grand manteau dont la bordure porte une *Adoration des Mages* en or sur fond de pourpre violet, — sur le diptyque d'ivoire de Monza (Stylicon) ou sur celui d'Aerobindus. On peut étudier le type des grandes tentures drapées décoratives en soie dans la mosaïque de San Apollinare in Nuovo de Ravenne représentant le palais de Théodoric). (*Illustrierte Gesch. des Kunstgew.*, fig. 145.) Elles avaient déjà joué un grand rôle au début du

christianisme ; et ces vela continuèrent à être suspendus aux portails entre les colonnes. Les auteurs anciens, comme Paul le Silentiaire, nous ont appris le rôle merveilleux que jouaient à l'autel de Sainte-Sophie, entre les colonnes du ciborium, les tentures historiées en soie tissées de fils d'or, et nous savons qu'à Naples saint Athanase avait fait don à l'église de la Stéphanie de treize tentures à sujets évangéliques. Les métiers



Tissu de soie byzantin, VIIIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles).

d'Alexandrie, de Tyr, de Damas, d'Antioche, travaillaient activement à fournir à la haute société grecque des vêtements, des voiles d'Église, des nappes d'autel. Les écrivains des Croisades en ont parlé volontiers : Robert Guiscard, devant l'insistance de l'empereur Constantin Porphyrogénète, n'avait fini par lui accorder la main de sa fille Hélène en 1076, que flatté par les somptueux présents d'étoffes tissées à Constantinople qu'il en avait reçus, de même que Robert de Normandie, et sire Eustache, frère de Godefroy de Bouillon, ne savaient que faire des pièces de soie d'une valeur extrême qu'ils recevaient de l'Empereur grec : Guil-

laume de Tyr nous en a parlé ; et Foucher de Chartres s'extasie sur les merveilleuses étoffes qu'il vit à Constantinople en 1097.

Pour ce qui était des tissus d'usage, l'importation en Occident en était faite déjà au v^e^ siècle, au bénéfice d'un jeune prince mérovingien dont parle Sidoine Apollinaire († 488), et continûment sous Charlemagne par les Juifs et par les Vénitiens pour décorer les autels dont parle Grégoire de Tours. Je doute que les tissus riches, raides et brillants d'or, fussent d'un usage répandu; ils étaient coûteux et devaient être peu commodes ; on dut se servir de tissus plus légers, plus souples, analogues à celui qu'on a retrouvé entre les feuillets du manuscrit de Théodulfe, au Puy-en-Velay.

Asterios, évêque d'Amasie (Pont) à la fin du IV^e^ siècle, parlait déjà de l'extraordinaire habileté des artisans « qui rivalisant avec la peinture, savaient rendre dans les étoffes, par la combinaison de la chaîne et de la trame, les figures de tous les animaux ». Ce qui scandalisait le pieux évêque, c'était de voir retracées sur des étoffes des scènes du Nouveau Testament. Il s'indignait contre ces gens frivoles et orgueilleux qui portent l'Évangile sur leurs manteaux, au lieu de le porter dans leurs cœurs. — De son côté, Paul le Silentiaire, dans sa description en vers de la basilique de Sainte-Sophie, ne laisse aucun doute sur l'emploi du tissage dans la représentation des figures sur les tentures de l'autel, ornementation qui « n'était pas produite à l'aide de l'aiguille introduite à travers le tissu par des mains laborieuses (broderie), mais par la navette, changeant par moments la couleur et la grosseur des fils que fournit la fourmi barbare » (c'est le ver à soie).

Il est fort possible que les Grecs, dès une époque ancienne, sous Valens et Valentinien au IV^e^ siècle, recevant des soies brutes de l'Extrême-Orient, aient été déjà bien outillés pour les ouvrer, concurrence dont n'avaient pas tardé à souffrir les tisseurs de Tyr, de Bérite, de Sidon, d'Antioche, les empereurs ayant établi des ateliers privilégiés à la cour. Il est probable que des vêtements merveilleusement historiés tels que ceux que portent l'Empereur Nicéphore Botoniate et sa cour sur une miniature d'un Manuscrit de la Bibliothèque Nationale du X^e^ siècle (*Illustr. Gesch. des Kunstg.*, fig. 161), ne pouvaient être fabriqués que dans des ateliers du Palais. — Et nous savons par le récit de l'ambassade de Luitprand envoyé par Othon auprès de Nicéphore Phocas, que les cinq pièces de pourpre qu'il voulut rapporter ne purent sortir des ateliers du Palais, malgré les prohibitions d'exportation, que munis de sceaux de

plomb justificatifs. — Il est du moins certain (nous le savons par Procope), que ce fut sous Justinien, au VI^e^ siècle, que Constantinople apprit le secret de l'élevage du ver à soie, de deux religieux, moines ou bonzes, qui apportèrent de Serinda (Khotan) des graines de mûriers dans des bâtons creux, des bambous. L'industrie du tissage de la soie y demeura très



Tissu de soie byzantin, milieu du VI^e^ siècle (Musée de Cluny).

prospère jusqu'à la prise de la ville, en 1204, par les Croisés, et il est évident que de l'énorme butin de tissus de soie dont ils prirent leur part, les Vénitiens tirèrent un très utile profit pour leurs fabriques. Malgré les malheurs des temps, les empereurs grecs retirés à Nicée continuèrent à entretenir la fabrication des tissus de soie dans leur empire si diminué. Si bien que Michel Paléologue, rentré à Constantinople, put regarnir Sainte-Sophie des rideaux et des étoffes précieuses dont la basilique avait été dépouillée par les Croisés.

Cherchons maintenant quels genres de représentations, quels motifs décoratifs les Byzantins adoptèrent plus particulièrement dans la décoration de leurs tissus. Il est très surprenant qu'on ne retrouve qu'exceptionnellement dans la décoration des tissus ces principes essentiels et ces grands caractères de noblesse et d'harmonie de l'art hellénique, qu'on retrouve modifiés et déformés sans doute, mais toujours sensibles, dans les ivoires, les orfèvreries et les miniatures. Cela est d'autant plus inexplicable que cette influence de l'antiquité, toute cette floraison du vieux panthéisme grec, trouvèrent à s'épanouir encore dans de nombreux tissus de laine et de soie (médaillons des tuniques, bandes des manteaux, parements des manches), fabriqués pour Byzance, sous l'influence de Byzance, par les ateliers coptes de l'Égypte christianisée.

Ce que les ateliers des tisserands byzantins ont gardé de l'antiquité, ce sont plutôt des formules romaines, figures mythologiques, nymphes ou génies, enfants chevauchant des lions ou des dauphins, scènes pastorales, joueurs de flûtes et danseuses ; ce sont des scènes de cirque ou de belluaires, ce sont des sujets de courses, des chars dirigés par des conducteurs dans la carrière, ce sont des combats d'un personnage avec un lion, sujet qui prête à une certaine équivoque. Ces diverses représentations nous permettent d'identifier les sujets qui les portent, grâce aux costumes des personnages qui sont bien véritablement byzantins.

L'art byzantin ne se contenta pas de reprendre des thèmes antiques et de les interpréter à sa manière. Où il se montra véritablement créateur, c'est quand il chercha à donner le premier aux conceptions chrétiennes une physionomie bien marquée, originale et puissante. Les artistes byzantins furent frappés de certains caractères dominants du christianisme, la splendeur de la religion triomphante, la majesté divine, le rôle protecteur des saints, et ils se sont attachés à les exprimer avec force. Ici les textes, le *Liber pontificalis* entre autres, nous indiquent avec abondance la quantité de tissus à sujets religieux qui étaient sans doute destinés à l'Église. Les sujets de leur décoration étaient surtout empruntés à l'Histoire Sainte, à des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, et particulièrement à la vie de Jésus. Ce fut surtout sur les admirables tissus brodés, que nous retrouverons un peu plus loin, que de semblables thèmes ont été développés, alors que les étoffes de soie tissée n'en offrent que de rares représentations.

A ces deux influences antique et chrétienne qu'avait subies l'art byzantin, en étaient venues s'ajouter d'autres très impérieuses, qui venaient de l'Orient, de la Syrie ou de la Perse, avec lesquelles Byzance entretenait de si intimes relations de politique ou d'affaires ; de là lui vint cette tendance à rendre d'une manière conventionnelle tous les détails de l'orne-



Tissu de soie byzantin, VI^e^-VII^e^ siècle (Victoria and Albert Museum ; Musée de Cluny : Musée des tissus de Lyon).

ment, en altérant les motifs fournis par la nature, et en imaginant des types artificiels, des fleurs bizarres, des animaux fantastiques. — Dans les tissus, l'ordonnance décorative est presque toujours formée de roues isolées ou tangentes, dans lesquelles les motifs animés se présentent si souvent symétriquement par l'affrontement ou l'adossement, — de bandes horizontales limitées par des lignes, comme dans les frises des palais iraniens, — de compartiments géométriques, et quelquefois, mais plus rarement, de semis. Dans ces divisions du champ intervient le décor *continu*

de griffons, de basilics, de licornes, de paons, d'aigles, de canards, de buffles, de léopards, de tigres, de lions, d'éléphants — ornementation bizarre qui venait bien de tout cet Orient asiatique dont les étoffes avaient joui déjà d'une vogue si grande durant les temps antiques.

Après avoir fixé les caractères généraux du décor des tissus de soie sortis des ateliers byzantins, tâchons d'en opérer le classement. Et examinons d'abord :

I. Sujets antiques (VI^e^-VIII^e^ siècles). — Le groupe de ceux qui offrent cette représentation de la course de char, du *quadrige*, dont les Romains avaient transmis le goût aux Grecs du Bas-Empire.

L'un des plus importants est au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles ; c'est une longue bande de soie pourpre décorée de trois roues tangentes renfermant chacune un quadrige. L'Empereur couronné, un fouet dans chaque main, se tient debout sur un char auquel sont attelés quatre chevaux qui se cabrent dans des directions divergentes. De chaque côté de l'Empereur vole un petit génie qui présente une couronne.

Le sujet est très analogue dans un splendide tissu du musée de Cluny, provenant du Louvre, et qui appartint jadis au Trésor d'Aix-la-Chapelle (rapporté par M. de Vielcastel). Étoffe à fond pourpre, couleur que Théodose, en 424, interdisait de porter de façon absolue, que Justinien permit seulement aux femmes. La disposition en roues avait fait donner à ces étoffes le nom de « rotata », alors qu'on nommait « scutulata » l'étoffe ornée de carrés. Le conducteur tient les rênes des chevaux prêts à s'élancer dans le cirque, pendant que deux serviteurs présentent le fouet et la couronne, et que deux personnages précèdent le quadrige, en portant des cornes d'abondance, d'où ils déversent des monnaies sur un autel, sujet qu'on retrouve sur quelques diptyques d'ivoire consulaires. Il est curieux de voir comment l'artiste byzantin a osé aborder et présenter le sujet de face (Cahier et Martin IV, Lessing X, Venturi I, fig. 351).

*Les représentations de combats de cirque.* — Au musée de Cluny est un petit morceau pourpre où un guerrier couvert d'une cuirasse foule aux pieds un lion, le tout entouré d'une bordure blanche à fleurs.

Sur une étoffe de l'ancienne collection du chanoine Bock, partagée entre les musées de la Chambre de Commerce de Lyon, de Cluny, le Victoria and Albert Museum et le Latran, l'on voit des personnages luttant avec des lions dont ils forcent la gueule. Ils sont vêtus de tuniques courtes, les jambes nues et chaussées de sandales. Ils portent des écharpes vertes. Les chairs sont jaune chamois, les lions d'un ton orangé. Cela

rappelle le type grec très connu de l'Hercule combattant le lion de Némée, d'attitude identique, et les scènes qu'on voit dans les catacombes des premiers chrétiens (Cahier II. Lessing VII).

Même sujet sur un beau tissu pourpre du Trésor de Coire dont l'analogue est au musée de Nuremberg, où il se présente par zones alternant avec des bandes de rinceaux fleuris sur fond blanc. On a discuté s'il fallait voir dans ce sujet une scène de cirque ou une représentation de la légende de Samson (E. Molinier. *Trésor de Coire*, pl. XXII).



Tissu de soie byzantin, VI-VII[e] siècle, provenant de Saint-Servais de Maëstrich (Musée des Arts Industriels de Crefeld).

Un autre sujet d'origine antique semble bien être celui qu'on rencontre sur un tissu du Trésor de Saint-Servais de Maëstricht, acquis par le musée de Crefeld, avec représentation des *Dioscures* debout sur une colonne accostée de génies volant, et au bas un sacrifice de taureaux immolés. Au Friedrich Museum de Berlin, sur un beau tissu de soie des archers et des nymphes luttent contre des lions, séparés par des médaillons où des femmes en bustes tiennent des branchages ; des hommes demi-nus, armés d'épieux, combattent, aidés de chiens, des fauves. — A la Bibliothèque vaticane, une soie porte des chevaux ailés, le *Pégase antique* (Pierce et Royal Tyler, pl. XXXVII).

II. Sujets chrétiens. — Le plus beau tissu de soie de ce genre, et d'un style vraiment admirable, est l'étoffe de pourpre à grands médaillons renfermant une Annonciation, qui se trouve au Trésor du Sancta Sanctorum du Latran à Rome. La Vierge est assise sur un siège élevé, un tabouret devant ses pieds, entre deux paniers d'osier tressé d'où elle tire et où elle rejette la laine qu'elle file; et devant elle s'avance un ange en tunique talaire, les cheveux couronnés de la bandelette. Les personnages ont des yeux dilatés et la bouche à peine indiquée. Aussi bien pour le style que pour les détails des costumes ou des meubles, ce tissu est

capital (Falke I, fig. 68). — Un autre tissu du même trésor représente la Nativité (Lauer, pl. XV). — Une très jolie soie porte une figure de la Vierge (Victoria and Albert Museum, Pierce et Royal Tyler, pl. XXXIV).

Ce sont là les représentations dont M. Beissel avait relevé les mentions dans le *Liber Pontificalis* (*Zeitschrift fur christliche Kunst*, 1894). 6 annonciations, 19 nativités sur les étoffes.

Un très remarquable tissu de soie, un pallium trouvé à Akmin, et qui des mains de Forrer est passé au Friedrich Museum de Berlin (Forrer, pl. IX, XVI-XVII) présente sur les parements des anges, des orants, des scènes évangéliques, Résurrection de Lazare et Crucifixion.

Un très important tissu de soie, dont on a longtemps considéré le sujet comme chrétien, a été déclassé par Otto von Falke, attribué par lui à un atelier persan musulman. Il est conservé au Trésor de l'église de Sens. Dans des médaillons elliptiques, un personnage à longue chevelure, vêtu d'une tunique courte, à plastron quadrillé comme un gilet de breton, repousse des deux mains deux lions qui se dressent contre lui, tandis que deux autres lui mordent les pieds. Dessin en bleu, en blanc et jaune sur fond chamois. Dit suaire de saint Victor, martyr de la légion thébaine, il passe pour avoir été apporté d'Agaune à Sens, avec le corps du martyr; Villicaire, archevêque de Sens, en aurait fait don à la cathédrale de Sens en 750. Cahier et Martin l'ont attribué, je ne sais pourquoi, au XII^e^ siècle, alors que tous ses caractères le rapportent expressément aux premiers siècles de l'ère chrétienne, VI^e^ ou VII^e^ siècle au plus tard, le personnage apparaissant nimbé, et les mouvements des lions, qui effleurent à peine ses bras étendus en croix, semblent bien indiquer une sainte martyre exposée dans l'amphithéâtre. Un tissu conservé au Trésor de Sainte-Walburge d'Eichstœdt (Bavière), représentant une sainte nimbée entre deux lions dans des médaillons à bordures perlées, est de type tout analogue. Dans le tissu de Sens on a voulu voir une représentation de Daniel dans la fosse aux lions, symbole familier de la primitive église, quand dans la profondeur des catacombes elle s'appuyait sur le Dieu « qui musèle la gueule des lions ». En tout cas, voilà bien un motif dérivé de l'art oriental, et qu'on retrouve dans les cylindres où le Dieu chaldéen Gilgamès, debout, étouffe un fauve en le domptant de chaque main; c'est ce qui avait incliné Falke, peut-être témérairement, à voir dans le suaire de Saint-Victor de Sens un tissu oriental, dont le tissu d'Eichstœdt n'aurait été qu'une copie byzantine (Linas, *Son rapport II.* — Montaiglon, *Trésor de Sens.* — Chartraire, *Inventaire de Sens*).

III. Tissus ornementaux. — Bien plus nombreux sont les tissus à motifs géométriques, losanges avec fleurs, médaillons avec rinceaux ou palmettes, avec fond pourpre, ordonnance en séries de quadrupèdes ou d'oiseaux symétriques (Kaiser Friedrich Museum et Kunstegewerbe Museum de Berlin, Trésor d'Aix-la-Chapelle). L'un des plus remarquables est au Trésor du Sancta Sanctorum du Latran avec ses coqs nimbés



Cl. de M. Lauer.

Tissu de soie byzantin à sujet chrétien, VI^e siècle (Trésor du Sancta Sanctorum à Saint-Jean-de-Latran, Rome).

très stylisés dans des médaillons (Lauer, *Monuments Piot*, XV-XVII).

IV. Tissus a inscriptions, et tissus pseudo-sassanides, X^e siècle. — Après la belle floraison des tissus entre le V^e et le VII^e siècle, la conquête par les Arabes de la Syrie et de l'Égypte avait pu modifier pour un temps les sources de production qui se déplacèrent. On sait que dans la deuxième moitié du IX^e siècle Daniélis de Patras, favorite de l'Empereur Basile, possédait dans ses domaines du Peloponèse des métiers d'où sortaient de splendides tissus. De même sous les Comnène à Corinthe et à Thèbes. A Constantinople une réglementation des ateliers impériaux

monopolisés pour les besoins de la Cour, montre assez quelle en était l'importance (Livre du Préfet, éd. Nicole, p. 26-32). Ceux de qualité inférieure étaient exportés. Leur caractère ne s'est pas sensiblement modifié, et comme dans les tissus du VI^e^ au VIII^e^ siècle l'influence de l'Orient y est toujours prépondérante. Cependant un très remarquable tissu de soie sur lequel le travail de broderie est encore apparent (Trésor de Bamberg) trouvé à la cathédrale dans le tombeau de l'évêque Gunther (1057-1065), offre une représentation où rien du caractère oriental n'apparaît, où tout au contraire est d'esprit occidental; un empereur à cheval, en costume splendide, est entre deux femmes couronnées (les deux Rome, l'Orient et l'Occident), qui lui offrent le casque et la couronne (Cahier et Martin, *Mélanges*, II).

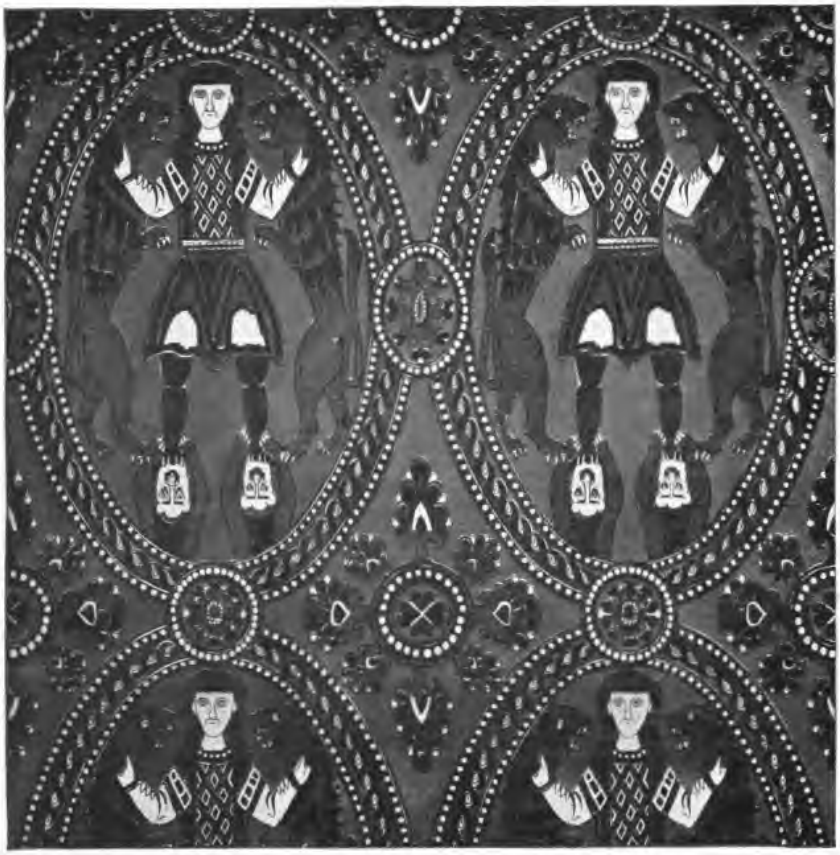
Étudions maintenant quelques tissus qui, par les inscriptions qu'ils portent, nous permettent de les authentiquer et de les dater, éléments de certitude inestimables.

Au Trésor d'Aix-la-Chapelle, un tissu magnifique décoré d'éléphants (comme ceux dont parle Anastase), jaune sur fond pourpre semé de fleurs et d'ornements verts et jaunes dans de grands médaillons, porte une double inscription grecque, aux noms de Michel, primicier de la Chambre Impériale, sorte de grand-maître du Palais, et de Pierre, gouverneur de Négrepont (un Michel fut chef des chambellans de Nicéphore Phocas au X^e^ siècle). L'étoffe fut trouvée enveloppant les ossements de Charlemagne dans sa châsse, sans doute lors de la translation sous Othon, vers 1000, croit Diehl (Cahier II et Lessing V)[1]. Un synchronisme relatif permet de le rapprocher du beau tissu persan aux éléphants de l'église de Saint-Josse (musée du Louvre) daté de 961 que nous retrouverons au chapitre des tissus musulmans.

Dans l'église de Siegburg se trouvait un grand tissu de soie pourpre violacé, décoré de lions jaune clair passant, et portant une inscription grecque : « Ἐπὶ Ρωμανοῦ καὶ χριστοφορὸῦ των φιλοχριστων δεσποτων ». Cette étoffe des manufactures impériales aux noms des deux empereurs Romain et Christophe, son fils (921-944), fut trouvée dans la châsse de saint Annott, archevêque de Cologne, à l'abbaye de Siegburg. Les zones de ce tissu, où les fauves de profil, les têtes présentées de face, défilent d'un pas lent et noble, rappellent irrésistiblement les grandes frises en terre émaillée du palais de Nabuchodonosor à Babylone, ou celles du

[1] Lauer, *Bulletin des antiquaires de France*, 1907, p. 185. — Ch. Diehl. *Congrès archéologique du Caire*, 1909. — Ch. Diehl. *Strena Buliciana. Zagreb*, 1923. — *Id.*, Manuel, II, fig. 132.

palais de Darius au Louvre. L'influence de l'Orient est ici manifeste. Mais dans ce décor byzantin, de formes encore plus stylisées, tous les détails simplifiés et tendus à l'effet décoratif (tels que les têtes des fauves et l'extrémité des queues transformées en fleurons), tout atteint le summum de l'effet décoratif, par un sentiment de gran-



Tissu de soie byzantin, dit suaire de saint Victor, VI^e^-VII^e^ siècle.
(Trésor de la cathédrale de Sens).

deur simple, de calme, comme d'immobilité éternelle, obtenus par la noblesse du thème, la simplification du dessin et la beauté des lignes : nous pouvons reconnaître ici, dans l'histoire du tissu, un des plus grands chefs-d'œuvre que l'imagination et la main des hommes aient réalisés (Lessing III).

Un tissu tout analogue, avec une inscription aux noms des empereurs Constantin VIII et Basile II (976-1025) se trouve partagé entre les Kunstgewerbe Museums de Dusseldorf, de Berlin, et de Crefeld (Lessing III).

— Un autre avec des lions verts s'affrontant sur un fond rouge est au dôme de Xanten (Lessing VII).

Un seul tissu nous propose un nom d'artisan, celui du tisserand sans doute ΖΑΧΑΡΙΟΥ, sans autre indication, avec une assez curieuse disposition de tableaux divisés en compartiments rectangulaires renfermant des cavaliers ou des piétons combattant des animaux (Kendrick. *Burlington*, 1905, p. 238. — Dalton, fig. 367).

Cette influence orientale se précise encore dans des tissus que l'on peut dire pseudo-sassanides par l'esprit de leur décor et leur composition. Nulle part cette influence ne se manifeste plus directement que dans un splendide tissu de soie qui de l'église de Mozat (Puy-de-Dôme) est passé au Musée des tissus de la Chambre de Commerce de Lyon. Les roues tangentes, comme nous l'avons vu dans quelques étoffes sassanides, renferment deux basileis en grand costume affrontés, visages de face, chevaux vus de profil, de chaque côté du hom symbolique ; ils tiennent inclinées leurs lances dont ils piquent des lions dressés devant eux. Les costumes ici sont bien exactement byzantins.

Pseudo-sassanide encore est un beau tissu de soie autrefois à Saint-Cunibert de Cologne, dont deux morceaux se trouvent au Victoria and Albert Museum et au Kunstgewerbe Museum de Berlin (96-263), et à l'autel de Wolvinius à Milan, avec de grands médaillons où deux cavaliers coiffés de bonnets et adossés à un palmier, tirent de l'arc sur des lions terrassant des onagres (Lessing VII, et Ch. Diehl Manuel III, fig. 134. — Falke I, fig. 89).

Au contraire, si l'imitation iranienne y est encore sensible, bien plus près de l'art antique romain sont les deux tissus de soie, où deux cavaliers têtes nues sur des chevaux cabrés piquent de la lance inclinée des félins dans le mouvement du Bellerophon combattant la chimère (ancien Trésor de Sainte-Ursule de Cologne (Lessing, VIII) ; — ou encore des belluaires à pied en tuniques et casqués, séparés par un grand palmier, luttent de l'épieu contre des lions (*Friedrich. Museum de Berlin et Trésor du Latran*).

L'influence orientale est encore très sensible dans ces tissus du Trésor de Sens, dits Suaires de saint Potentien avec ses oiseaux fantastiques alternant avec des griffons dans des roues à fausses inscriptions ornementales tout à fait empruntées à l'épigraphie musulmane (Chartraire, *Revue Art chrétien*, n° 42), et que certains, par cela même, disent siciliens, — et Suaire de saint Siviard, dont les médaillons circulaires jointifs, à

bordures fleuronnées et cordons de perles, renferment chacun un grand griffon ailé ; les pattes et la queue ont gardé le ton vigoureux du pourpre, et sont brochées, comme l'étoile qui orne la cuisse ou la rosace qui décore l'intervalle des médaillons. C'est ici le même décor que sur le beau tissu sassanide au dragon-paon du Victoria and Albert Museum, mais avec un caractère de sauvagerie bien atténuée. Les reliques de saint Siviard, abbé



Tissu de soie byzantin provenant de l'église de Mozat, VI^e^-VII^e^ siècle.
(Musée des tissus de Lyon).

de Saint-Calais près le Mans († 680) furent apportées à Sens pendant les invasions normandes ; il est donc possible que le suaire date de cette époque (Chartraire, n° 11 et *Revue Art chrétien*, n° 18).

Au même Trésor de Sens, le tissu de soie dit Suaire de sainte Colombe et de saint Loup, qui dut envelopper les reliques dans la translation de 853, a des lions affrontés d'une stylisation barbare, dont la roue à l'articulation de l'épaule marque encore bien l'influence orientale (comparer avec le tissu arabe du musée de Nancy). M. Pelliot a retrouvé un fragment tout semblable dans ses fouilles au Turkestan chinois (Musée du Louvre).

D'une stylisation excessive, et d'un dessin très gauche, est une soie du Trésor du Latran où deux lions très raides s'affrontent, dans des ovales, avec des très curieux ornements palmettes sur champ, et dont il semble bien que les ateliers germaniques de Ratisbonne plus tard se sont inspirés (Lauer, *Monuments Piot*, t. XV, pl. XVI et XVII. Dalton, fig. 373).

Dans deux beaux tissus du Kunstgewerbe Museum de Berlin (nos 84.226- et 87.19), les grandes roues renferment des éléphants avec des arbres derrière eux, ou des griffons ailés et adossés, du dessin le plus puissant (Dalton, fig. 47).

Le Trésor d'Aix-la-Chapelle possède enfin deux tissus célèbres, marquant également une forte influence orientale. Le décor y est très simplifié, très dégagé de tout détail inutile, c'est le triomphe du décor à affrontement. Des cygnes bleus sur fond jaune, et des canards verts sur fond rouge, avec des banderoles au cou (aussi au Vatican, Falke, fig. 99, et à la Bibliothèque de Wolfenbuttel), faisant revivre au xe siècle des motifs sassanides (Falke, fig. 136)[1], y apparaissent affrontés de chaque côté d'un pilier; on pourrait retrouver mentions d'étoffes semblables décrites au *Liber Pontificalis* (Cahier et Martin II, pl. XI et XII, et F. Sarre, pl. 100).

Très analogue est un tissu assez curieux où deux paons dressés et affrontés, devant un pilastre supportant un gros fleuron, ont de grandes aigrettes, d'énormes pattes, et portent un tissu comme un foulard autour du cou (Bibliothèque du Chapitre à Canterbury. Dalton, fig. 370).

A la cathédrale de Munster, une soie porte en frise des canards très stylisés, toujours avec une banderole flottante au cou, qu'on retrouve en médaillons sur la robe d'un cornac de la *Chasse aux éléphants* sculptée sur la pierre à Tag-i-bustan sous les Sassanides (F. Sarre, pl. XCVI et XCVII et C). Comme documents de comparaison, on ne saurait négliger deux fragments de stuc en relief perlé d'un oiseau et d'un bélier couché avec un collier au cou, que le musée Frederic de Berlin a recueillis des ruines de Ctésiphon et du Marché de Bagdad, viie et viiie siècles (F. Sarre, pl. CI).

Très spécial est un décor que nous trouvons sur un tissu à fond pourpre du Kunstgewerbe Museum de Berlin (n° 442), comme sur un tissu de

[1] Ce motif de l'animal (surtout oiseaux) avec des banderoles flottantes au cou et un collier au bec, se retrouve sur les fresques trouvées par Grunwedel à Kyzil dans le Turkestan chinois (Musée ethnographique de Berlin, Falke, fig. 100), et sur une coupe d'argent avec inscription pehlvi (*id.*, fig. 101).

l'église de Baume-les-Messieurs (Jura) ; un cercle est formé d'une tige qui ne le ferme pas complètement, et qui vient s'épanouir au centre, en un calice surmonté de trois pointes d'argent.

Mais il existe d'autres tissus où les différenciations offrent des nuances bien plus subtiles, et devant lesquels on n'a plus pour se guider que des impressions personnelles. Deux d'entre eux, souvent étudiés et publiés,



Tissu de soie byzantin, VIIIe siècle (Bibliothèque Vaticane).

ont été considérés par les archéologues les plus éminents comme sassanides, et chaque génération s'est repassé cette attribution sans la soumettre au crible d'un examen personnel.

Le suaire dit de saint Germain, dans l'église de Saint-Eusèbe d'Auxerre (deux morceaux, au Victoria and Albert Museum et au musée du Bargello) (Pierce et Royal Tyler, *Byzantine Arts*, pl. XXXV-XXXVI), est un épais tissu de soie à fond pourpre semé d'aigles jaunes, tenant dans leurs becs un anneau vert d'où pend une perle de même couleur, cantonnés de grandes rosaces. Ces grands rapaces d'un caractère grandiose sont dérivés absolument du prototype chaldéen de l'an 3000 avant notre ère. On a bien là un des fameux tissus de pourpre impériale « blattyn byzantea cum rosis et

aquilis » dont parlent les textes, analogue à celui de Constantin Porphyrogénète que du Cange a publié dans son Glossaire. La tradition veut que



Tissu de soie byzantin, dit suaire de saint Germain de l'église Saint-Eusèbe d'Auxerre. (Victoria and Albert Museum et musée du Bargello).

cette étoffe ait été déposée par l'impératrice Galla Placidia sur le corps de saint Germain, mort à Ravenne en 448. Linas, qui a étudié ce monument, n'y a pas apporté sa rectitude logique habituelle ; il commence par tomber d'accord avec la tradition, pour y reconnaître une pourpre impé-

riale : puis il se ravise à l'idée qu'à cette date du v[e] siècle, l'industrie du tissage n'existait pas encore à Byzance, Justinien ne l'ayant organisée qu'au vi[e] siècle, et de plus il rapproche les aigles de ceux qui décorent la chape de Charlemagne à Metz, et se range à l'avis du Père Cahier pour déclarer les deux tissus sassanides. Comment ne pas admettre qu'un peuple aussi industrieux que le Byzantin, fou de luxe et de tissus précieux, recevant la soie par les caravanes, n'ait pas cherché et réussi à fabriquer des tissus avec la soie importée? Quant à la comparaison avec la chape de Metz, voyons un peu ce qu'elle vaut.

Ce tissu de la cathédrale de Metz est une épaisse soie rouge, rehaussée de fils d'or juxtaposés, avec encadrements nuancés vert, rouge et bleu. Elle est décorée de quatre grands aigles, les ailes éployées, de griffons, de croissants, et d'ornements entremêlés de serpents. Cette chape est faite du manteau royal de Charlemagne, que le maître des cérémonies de la cathédrale portait à la procession de Saint-Marc. Il faut évidemment tenir grand compte d'une opinion de Linas, et cependant l'origine sassanide de ce type ne s'impose pas à nos yeux. Il n'a pas cette disposition rigoureuse du décor enfermé dans des compartiments ; de plus, à en juger par les motifs qui irradient, pour ainsi dire, d'un centre fictif qui serait l'encolure, le tissu semble avoir été manifestement décoré pour faire un manteau de forme arrondie, qui devait tomber des épaules jusqu'aux pieds. Or, une semblable pièce du costume n'a jamais été sassanide, et est au contraire bien byzantine : nous aurions alors là un des plus extraordinaires tissus byzantins que nous connaissions, par la beauté décorative de noble et grande allure, et l'extrême rareté de la composition.

Nous avons dû écarter un certain nombre de types byzantins que leur technique nous fera retrouver au chapitre de la Broderie.

---

BIBLIOGRAPHIE

Cahier et Martin. *Mélanges d'archéologie*, 4 vol., Paris, Morel, 1847-1856.
— *Nouveaux mélanges d'archéologie*, 4 vol., 1874-1877.
Linas (Ch. de). *Missions scientifiques et littéraires*, IV.
— *Revue des sociétés savantes*, 1853.
— *Revue de l'Art chrétien*, 1859, III.

Bezon. *Dictionnaire des tissus anciens et modernes*, 1857.

Michel (Francisque). *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge*, 2 vol., Paris, 1852-1860.

E. Pariset. *Histoire de la soie*, Paris, 1862.

Swoboda. *Römische Quartalschrift*, VI, 1892.

— *Le costume en Egypte*. Paris, 1902.

Gay (Victor). *Glossaire archéologique*. I, Paris, 1887. Vol. II (1928).

Gerspach. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887.

— *Les tapisseries coptes*. Paris, 1890.

Riegl. *Die ægyptischen Textilfunde*, Vienne, 1889.

— *Die spätrömische Kunstindustrie*, Vienne, 1901.

Roch (Dr). *Textile fabrics*. London, 1876.

Dupont-Auberville. *L'ornement des tissus*. Paris, 1877.

Fischbach. *Geschichte der Textilkunst*. 1883.

Bock (Chanoine). *Die Kleinodien des heiligen Römischen Reichs*. Vienne, 1864.

— *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*. Bonn, 1871.

— *Frühchristlicher Textilfunde*. Dusseldorf, 1887.

Forrer. *Die Gräber und Textilfunder von Achmin, Panopolis*. Strasbourg, 1891.

— *Römische und byzantinische Seidentextilien id.*, 1893.

— *Die Kunst des Zendrucks von Mittelalter*. Strasbourg, 1898.

Karabaczek. *Th. Grafschenfunde in Ægypten*. KK. Osterr Museum. Vienne, 1883.

Gandini. *De arte textrina*. Roma, 1887.

Francisco Simon. *Y Nieto antigos Campos de Madrid*, 1895.

Blanchet (Coll^on). *Notice sur quelques tissus antiques et du moyen âge*. Paris, 1897.

Chartraire (Abbé). *Catalogue du Trésor de la Cathédrale de Sens*, 1897.

— *Revue de l'Art chrétien*, 1911 (4, 5 et 6).

— *Trésor de la Cathédrale de Sens*. Paris, Laurens, 1924.

Thompson (S.). *History of tapestry*, 1906.

Cabrol (Dom). *Dictionnaire d'archéologie* (Tapisseries).

Alan Cole. *Ornaments in european silks*. London, 1899.

Wilpert. *Storia del Vestiario* (Carte III, Roma, 1898-1899).

Lessing (Julius). *Die Gewebesammlung der K. Kunstgewerbe Museum zu Berlin*, 1900.

Cox (Raymond). *L'art de décorer les tissus* (Musée de la Chambre de Commerce de Lyon), 1900. — *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907.

Pasco (José). *Catalogue de la Collection des tissus Francisco Miquel y Badia*. Barcelonne, 1900.

Venturi. *Storia del arte italiana*, I et II. Milan, 1901-1902.

Strzygowski (J.). *Orient oder Rom*. Leipzig, 1901.

— *Seidenstoffe aus Ægypten. Jahrbuch der Kön. Pr. K.*, 1903.

— *Koptische Kunst* (Catalogue général du Caire), 1904.

Gayet (A.). *L'art copte*. Paris, Leroux, 1902.

— *Le costume en Egypte*, 1902.

Errera (Isab.). *Catalogue d'une Collection de tissus au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles*, réédition, 1907. — Burlington Mag., avril 1914.

Lauer. *Trésor du Sancta Sanctorum à Saint-Jean de Latran*. Monuments Piot, 1906.

Dreger. *Kunstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*, 1 vol. texte, 2 alb. planches. Vienne, 1904.

Baillet (J.). *Tapisserie d'Antinoë*. Musée d'Orléans, 1907.

Migeon (G.). Essai de classement des tissus de soie. *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 (2).

DALTON. *Byzantine art.* Oxford, 1911.

— *East Christian art.* Oxford, 1925.

FALKE (Otto von). *Kunstgeschichte der Seidenweberei.* 2 vol., Berlin, 1922.

BIRREL (Fr.). Early Egyptian Stuffs. *Burlington Magazine*, juin 1915.

FLANAGAN. *Burlington Magazine*, octobre 1919.

SCHULTZE. *Alte Stoffe.* Berlin, Schmit, 1920.

LETHABY. Byzantine Silks. *Burlington Mag.*, décembre 1913.

BRÉHIER (L.). *LA'rt byzantin.* Paris, Laurens, 1924.

DIEHL (CH.). *Manuel d'Art byzantin.* Nouvelle édition, 2 vol., Paris, Picard, 1925.

— *Etoffes coptes du Louvre.* Monuments Piot, XXV, 1921-1922.

WULFF (O.). *Altchristliche und byzantinische Kunst.* 2 vol., Berlin, 1914-1918.

KENDRICK. *Textiles from burying grounds in Victoria-Alb. Museum.* 3 vol., Londres, 1923.

SARRE (F.). *L'Art de la Perse Ancienne.* Caszirer-Crès, Paris, 1923.

EBERSOLT. *Les arts somptuaires de Byzance.* Paris, 1923.

VOLBACH ET KUHNEL. *Coptic and islamic textiles in Egypt.* 100 pl. couleurs, London, 1925.

PIEBCE et ROYAL TYLER. *Byzantine art.* London, 1926.



Tissu de soie byzantin, dit manteau de Charlemagne (Cathédrale de Metz).

CHAPITRE IV

# LES TISSUS MUSULMANS[1]

Persistance de l'ordonnance décorative de Byzance. — Du goût des sujets de chasse. — Les tissus fatimides d'Égypte. — L'influence sassanide et égyptienne. — Tissus seldjoukides. — Tissus syriens. — Tissus de soie et velours persans. — Tissus de soie siciliens et hispano-moresques.

Quand l'Égypte devint musulmane au VIII^e^ siècle, les arts industriels, et particulièrement l'art textile, y étaient pratiqués par les Coptes, et il leur fut facile d'avoir une large part d'influence sur le conquérant de nature nomade, et jusque-là peu enclin à ressentir des impressions d'art. Mais, tout en reconnaissant cette influence que l'art copte avait pu exercer sur l'art arabe d'Égypte à ses débuts, il ne faudrait tout de même pas pousser les choses à l'extrême, comme l'a fait M. Gayet et faire du Copte le seul éducateur de l'Arabe, dont la domination ne se limita pas à l'Égypte, mais s'étendit sur de vastes régions de l'Asie et de l'Afrique.

Dans la décoration des tissus, en particulier, les Arabes, en haine des chrétiens, durent repousser toutes les représentations religieuses que les Coptes avaient empruntées à Byzance. Au contraire, tout ce qui relevait de la géométrie, de la combinaison des lignes qui avait été utilisé spontanément et instinctivement par les Coptes, cadrait fort bien avec le caractère arabe, et devait devenir le premier fonds de leurs compositions décoratives. Ils devaient conserver aussi du byzantin l'ordonnance décorative, la disposition des roues tangentes ou isolées, les lignes horizontales de la disposition losangée, ainsi que des Perses la présentation hiératique d'animaux affrontés ou adossés de chaque côté du hom. Puis

[1] Pour plus de détails, se reporter au *Manuel d'Art musulman*, par G. Migeon, t. II, chap. XIII. Paris, Picard, 1927 (nouvelle édition).

intervient souvent une inscription à la louange de celui auquel le tissu était destiné, ou bien répétant quelque verset du Coran, les noms du Prophète et de ses lieutenants. Ces tissus à inscription ne sont pour nous des documents précieux que par les noms de possesseurs qu'ils portent.

Où les Musulmans retrouvaient un écho certain de leurs goûts, un reflet de leurs aspirations, c'est dans ces compositions sassanides, dans ces scènes de guerre ou de chasse, qui étaient à leurs yeux la meilleure part de la vie. Et cela était venu jusqu'à eux directement par les peuples sassanides qu'ils avaient soumis, et indirectement par les Coptes d'Égypte, chez lesquels ces formules décoratives avaient été déjà subies, puis cultivées. C'est alors que la difficulté devient grande de distinguer les tissus fabriqués en Mésopotamie de ceux qui furent faits au Caire. J'incline toutefois à croire que ces sujets de guerre ou de chasse, ces représentations de cavaliers au galop, tirant de l'arc sur des fauves, sont plutôt œuvres d'Asie, de cet Orient musulman dont Bagdad était alors la capitale. Car il y a là une tradition d'art si étroitement respectée qu'il est plus logique de la chercher près de ses sources même d'inspiration.

Les textes sont nombreux qui nous fournissent des indications sur l'industrie du tissu chez les peuples de l'Islam. Maqrisi a beaucoup parlé des ateliers d'Égypte, et des merveilleux tissus que les souverains avaient entassés dans leurs palais, entre autres ce Mostansir qui en 1067 dut abandonner tous ses trésors à sa garde turcomane révoltée. Dans une très intéressante communication à l'Institut Égyptien, le 6 avril 1903, M. Ali bey Baghat a montré l'organisation du tiraz des Khalifes du Caire et l'activité des métiers à Tinnis. Des voyageurs ont parlé avec éloges des tissus de l'Égypte, Ibn Batouta, Nassiri Kosrau, Marco Polo.

I. *Tissus de soie de la Perse Occidentale ou de la Mésopotamie, sous les Abbassides.* — Il semble assez logique de chercher la plus ancienne origine des tissus musulmans dans les régions où l'Islam s'est trouvé en premier contact avec l'Iran sassanide vaincu, et les pratiques de son tissage qui resta dans les mêmes voies pendant trois à quatre siècles encore, aussi bien dans ces régions de la Perse ancienne que dans l'Irak, et jusqu'au fond du bassin occidental de la Méditerranée.

Un beau tissu de soie, à décor d'éléphants dans des roues à bandes tressées (Kunstgewerbe Museum de Berlin), classé byzantin jadis par Lessing et par moi-même, a été réétudié par Falke qui le considère comme musulman par ses détails ornementaux, floraux et végétaux et le rap-

proche du prototype sassanide sculpté aux parois rocheuses de Tak-i-Boustan (Falke I, fig. 128).

Un rapprochement encore plus topique s'impose d'ailleurs aujourd'hui avec le splendide tissu de soie et coton qui de l'église de Saint-Josse (Pas-de-Calais) est passé au musée du Louvre avec ses éléphants affrontés et caparaçonnés et ses bordures de chameaux à deux bosses et d'oi-



Tissu de soie persan, IX^e-X^e siècle.
(Kunstgewerbe Museum de Berlin.)



Tissu de soie persan, VIII^e-IX^e siècle.
(Église de la Couture du Mans.)

seaux. Une inscription coufique donne le nom de Negtekin, Caïd du Khorassan qui mourut en 901 (Enlart. *Monuments Piot.* XXIV, 1920).

Archaïque aussi et très près du vieil art persan est sans doute le tissu de soie de l'église de la Couture du Mans, qu'avec Cahier et Martin j'avais cru jadis sassanide, avec ses lions verts sur fond rouge et leur roue étoilée à la cuisse, affrontés de chaque côté d'un Pyrée ou autel du feu, que Falke a rapproché des lions sculptés au X^e siècle sur les murs de Dyarbekir (Falke, fig. 134).

Comme aussi la magnifique soie formant pluvial de l'église de Pébrac (Haute-Loire), où dans le souple enlacement des tiges en ara-

besques des rangées de fauves terrassent des onagres, et des autruches paissent : vieux thème de la lutte des deux animaux des intailles assy-



Tissu de soie arabe, VIII^e-X^e siècle (Musée lorrain de Nancy).

riennes ou des cylindres chaldéens[1], — ou bien la célèbre étoffe du musée Lorrain de Nancy, où deux lions raides, irréels, s'affrontent

[1] AYMARD. *Annales de la Société académique du Puy*, XXI. — GAUSSEN. *Portefeuille archéologique de la Champagne*, pl. XIII. — MIGEON (G.), *Manuel* II.

devant un palmier, encore souvenir du hom, avec dans les fonds des petits arbustes qu'on retrouve sur les argenteries sassanides (Falke I, fig. 138).

Dans ce groupe de tissus du temps des Abbassides, la première place chronologique doit être laissée à quelques tissus heureusement datés par leurs inscriptions, qu'ont très heureusement publiés MM. Guest et Kuh-



Tissu de soie, dit suaire de saint Josse. Art persan, 2e moitié du xe siècle. (Musée du Louvre.)

nel : au Victoria and Albert Museum le tissu de soie trouvé à Akmin au nom de Marwan, khalife Ommeyade de Damas (684-750) — au Friedrich Museum de Berlin le tissu rapporté de Samarra au nom de Moutamid (870-892), — et celui sur lequel M. Kuhnel pense pouvoir lire le nom d'Haroun er Rachid — M. Kendrick vient de publier un tissu de San Isidore de Léon, avec inscription « Abou Kaor fait à Bagdad [1] ».

II. *Tissus à inscriptions fatimides d'Égypte.* — En liaison de technique et d'esprit décoratif avec les tissus coptes, les tissus de l'Égypte

[1] Kendrick. Cat. 945, pl. III, *id.*, n° 946, pl. III. — *Id.*, *Burlington Magazine*, décembre 1926. — Kuhnel (E.), *Der Islam*, XIV, p. 85.

musulmane révèlent sous la dynastie des sultans Fatimides une période de brillante civilisation, où l'art de décorer les tissus ne fut pas inférieur à tous les autres. Ils proviennent des tombeaux de nécropoles, comme celle d'Akmin. Nous pouvons en juger d'après ceux que des inscriptions, ou le caractère particulier de leur décoration, ont permis d'identifier. Qu'il s'agisse du beau tissu du Trésor de Notre-Dame de Paris, avec ses médaillons renfermant des lièvres courants, et son inscription aux titres du khalife fatimide d'Égypte et Hakim (996-1021) (Willemin CXIX), comme



Tissu de soie à inscription coufique, art arabe d'Égypte, x^e^-xi^e^ siècle (Eglise Saint-Etienne, à Chinon).

on rencontre le nom de Mostansir Billah sur un tissu du Victoria and Albert Museum.

(Kendrick. Cat. n^os^ 862-864, pl. IV). — Nom qui se trouvait aussi sur une charmante soie à décor de griffons, partagée entre le Louvre (ancienne collection Engel Gros) et le Victoria and Albert Museum (Guest. *Journal of royal asiat. Society*, avril 1901, et G. Migeon, *Beaux-Arts*, 1923).

Falke a sans doute ici encore classé avec raison comme fatimide le beau tissu de Saint-Étienne de Chinon, où des rangées de guépards, blancs, jaunes et verts sur fond bleu, s'affrontent, enchaînés, séparés par une palmette. Les taches régulières qui ponctuent leurs flancs, rappellent en effet celles que le ciseau des lapidaires a creusées sur les bêtes des cristaux de roches fatimides — et ces mêmes guépards affrontés se retrouvent sur les mosaïques de la chambre de Roger II († 1154) à Palerme (Falke, fig. 171).

III. *Tissus libérés du caractère iranien antique (Mésopotamie-Syrie).* — Aux XI^e^ et XII^e^ siècles l'art textile de la soie tendait à s'unifier dans tout l'Islam, de grands courants historiques nouveaux entraînant les influences de l'Orient vers l'Occident, les tissus en leurs motifs peu à peu se dégagent de la raideur archaïque des arts sassanide et byzantin.

Nous retrouverons toujours la tyrannie du compartiment qui enclôt le décor, le force à la symétrie; mais je ne sais quelle liberté, quel instinct pittoresque s'y font déjà jour. Ailleurs, le compartiment a disparu, et le décor s'épanouit, semble s'étirer d'un long rêve, quand bien même il demeurerait soumis à la loi éternelle de la symétrie, et répéterait des formes décoratives qui nous sont connues, dans la belle ordonnance décorative des inscriptions et la souplesse de dessin des arabesques.

Exemples : un tissu du Kunstgewerbe Museum de Berlin, 84.274, à grandes roues, où des paons et des oiseaux se trouvent affrontés dans les bordures, et au centre deux griffons ailés, assis de chaque côté du hom, — ou un autre splendide tissu du musée de la Chambre de Commerce de Lyon, qui montre deux paons ne formant qu'un seul corps avec deux têtes et deux pattes, les ailes éployées, posés sur deux tigres qui dévorent des biches (une bande coupant les ailes porte des caractères coufiques).

La véritable évolution s'accomplit aux XII^e^ et XIII^e^ siècles dans cette Mésopotamie et dans cette Syrie, au premier partage du grand Empire seldjoukide, entre Ortokides et Zenguides. C'est peut-être de ce grand centre d'Amida (Diyarbekir) qu'est le grand tissu avec les aigles à deux têtes séparés par de grandes palmes, et serrant de leurs serres les reins de deux gazelles, au Kunstgewerbe Museum de Berlin (Lessing III, V. Falke fig. 157, 158), motif d'origine antique, qui était déjà le blason de la ville de Sirpourla en Chaldée.

Un tissu capital en soie et or, qui a passé de la collection Compagnon de Clermont au musée de la Chambre de Commerce de Lyon, nous amène bien plus au Nord encore, et nous a heureusement apporté une certitude par son inscription. Dans des roues disposées symétriquement quatre par quatre, deux lions léopardés sont adossés, privés de queues, et soudés par l'arrière-train. Leurs têtes s'affrontent, et de leurs gueules partent des rinceaux ; ils portent des cœurs en écussons à l'épaule. Au bas, une inscription en neskhi dit : « Ou-ed-din Aboul Fath Kai Koubad, fils de

Kai Khosrau, fils... ». C'est assez pour nous faire reconnaître un des deux sultans seldjoukides d'Asie Mineure qui régnèrent l'un dans la première moitié et l'autre dans les dernières années du XIII^e^ siècle, tous deux fils d'un Kai Khosrau. L'étoffe aurait été ainsi fabriquée, soit à Konia, soit à Siwas, villes principales de l'empire seldjoukide fondées au XI^e^ siècle par les bandes venues du Turkestan, qui chassèrent les Byzantins des plateaux d'Anatolie. Linas (*Revue de l'Art chrétien*, 1859) s'est donné un mal infini pour serrer de plus près la question, et trouver le point exact d'origine. Comme il n'a pu aboutir qu'à une hypothèse, contentons-nous de notre attribution à une région déterminée par l'inscription. Il y a quelque raison de croire que ce tissu provenait d'un atelier royal, d'un tiraz établi dans le palais même du Souverain (Falke fig. 152).

IV. *Tissus siciliens.* — Envahie par les Arabes au IX^e^ siècle, devenue vassale des Fatimides d'Égypte, la Sicile développa ses arts de telle sorte qu'il est très difficile de les distinguer alors de ceux d'Égypte et de Syrie. Bien que dépossédés de la Sicile à la fin du IX^e^ siècle par les princes normands, les Musulmans y avaient conservé leurs mœurs, leurs coutumes et leur religion. Les mosquées continuèrent à être aussi fréquentées que les églises, et les Musulmans étaient enchantés de leurs nouveaux maîtres. — De ce mélange original ne pouvait manquer de naître un puissant mouvement artistique. Ces princes normands, guerriers illettrés, devinrent, au lendemain de la conquête, d'admirables protecteurs des arts, et surent emprunter, aux divers éléments artistiques rassemblés en Sicile, les traits caractéristiques de chacun d'eux, pour les fondre en combinaisons des plus intéressantes.

L'un d eux, Roger II, roi de Sicile au milieu du XII^e^ siècle, ayant entrepris une expédition contre la Grèce, s'empara de Corinthe, de Thèbes et d'Athènes, et emmena en captivité les ouvriers en soie qu'il y trouva. Il les installa à Palerme, et leur ordonna d'enseigner leur art à ses sujets. Une autre version nous apprend que Roger, ayant traité avec l'empereur Alexis, et rendu les prisonniers grecs, aurait retenu à sa cour les Corinthiens et les Thébains, ainsi que ceux qui étaient habiles dans l'art du tissage.

Cette opinion de l'introduction du tissage de la soie en Sicile au milieu du XII^e^ siècle fut combattue par M. Amari dans sa *Storia dei musulmani di Sicilia*, par des raisons très valables. Il paraît, en effet, probable qu'il y avait, bien avant les rois normands, un hôtel du tiraz annexé au

palais des émirs Kebbites qui gouvernaient la Sicile pour les Fatimides. En cela, comme en bien d'autres choses, les chefs de la Sicile affectaient de copier les souverains d'Orient. Mais cet atelier devait être bien restreint, ne marcher qu'avec des ouvriers musulmans, et se garder de faire des apprentis chrétiens. De plus une unique manufacture à Palerme, c'était peu. L'expédition de Grèce, il n'en faut pas douter, dut être une excellente occasion d'étendre en Sicile la culture du mûrier, la production de la soie et son tissage ; le développement de cette industrie dut se faire grâce aux ouvriers italiens qu'on forma, et grâce aux magnaneries qu'on installa. — Ce tiraz du palais de Palerme dura longtemps ; nous avons un témoignage écrit de son activité, dans « *Muratori*, tome VII, de Hug. Falcandus » ; c'est probablement de cet atelier que sortirent les étoffes de soie envoyées en 1191 par Tancrède à Richard Cœur-de-Lion. Et il est vraisemblable que ces tissus durent conserver longtemps le caractère arabe. Les princes siciliens étaient devenus les fournisseurs des Croisés, qui avaient pris en Asie le goût du faste oriental, et pour lesquels on fabriquait des tissus appropriés. Les navires vénitiens, qui sillonnaient en tout sens la Méditerranée, venaient chercher en Sicile des tissus réputés, qu'ils répandaient ensuite dans toute la chrétienté.

Il est assez difficile de caractériser avec précision ces tissus siciliens si intimement pénétrés d'influences orientales. Peut-être cependant, dès le XIII[e] siècle, peut-on signaler quelques signes particuliers. On y voit apparaître le décor à ordonnance horizontale, plus ou moins nettement exprimé ou délimité par des lignes (un beau tissu au Musée de Cluny, Venturi V, fig. 812). Parfois la bande est supprimée. Restent les motifs décoratifs qui se répètent, mais sans chevaucher l'un sur l'autre. L'animal y est fréquemment interprété (Collection Errera, musée industriel de Rome), à la différence, semble-t-il, des tissus hispano-moresques, à ordonnances plutôt géométriques. Le détail épigraphique y est communément négligé. Quelques symboles chrétiens y subsistent, comme aussi certains motifs héraldiques. D'autres fois la composition à divisions limitées a disparu, et le décor est en semis. Enfin, une des formes les plus intéressantes, à cause du développement considérable qu'elle va prendre, est l'ordonnance à compartiments dérivés de l'arc lancéolé, de l'ogive, renfermant des motifs décoratifs qui tendront à se rapprocher de la nature.

Certains des tissus les plus fameux du tiraz des rois de Palerme sont

sont conservés à l'ancien Trésor de la Maison impériale d'Autriche, au palais de la Burg à Vienne. Ils font partie des joyaux et reliques de l'ancien Saint-Empire romain, qu'Henri VI, après son couronnement à Palerme, en 1195, rapporta en Allemagne, et qui servirent depuis à chaque couronnement impérial. — Le manteau du couronnement fut fabriqué à Palerme l'an 528/1133 sous le roi de Sicile, Roger II. Le tissu est un ras de pourpre, il est en forme de chape d'église ; dépourvu du grand chaperon rabattu, et divisé en deux parties dont chacune représente un quart de cercle, par un ornement ressemblant à un palmier, de chaque côté duquel est représenté en broderie d'or et de perles, accentuant les



Manteau de soie, au nom du roi de Sicile Roger II, daté 1133
(Trésor National d'Autriche).

lignes du dessin, un lion terrassant un chameau et s'apprêtant à le dévorer, tout à fait de caractère mycénien. Certains motifs ornementaux, les rinceaux, la crinière du lion, le licol du chameau sont réservés en tissu pourpre. Une large bordure porte, brodée en fils d'or, l'inscription : « Fait partie de ce qui a été travaillé dans la manufacture royale où règne le bonheur et l'honneur... (dans la) capitale de la Sicile, l'an 528 de l'hégire (1133). » Aucun mot ne peut donner une idée de la grandeur, de la puissance décorative et de la resplendissante richesse de couleur de cet extraordinaire tissu. — L'aube en taffetas de soie blanche et la dalmatique en pourpre ont été aussi conservées.

La cathédrale de Cefalu conserve aussi, en souvenir de Roger II, un fragment de sa ceinture, et un fragment de sa tunique de soie bleue, — le tissu avec inscription arabe au nom de Roger II est au musée germanique de Nuremberg, et la cathédrale de Ratisbonne a deux tissus de soie offerts

par l'empereur Henri VI portant les titres de Guillaume II, spécimens bien caractéristiques de tissus siciliens avec des bêtes chassant, des rosettes, des médaillons à ornements géométriques, et une large frise d'inscription.

Rappelons aussi la tunique de lin envoyée à Othon IV et qui enveloppa les restes de Frédéric II, et le brocart rose et or, fragment de la robe dans laquelle l'Empereur Henri VI († 1197) fut enseveli à la cathédrale de Palerme, dont un fragment décoré de gazelles et de perroquets affrontés est au British Museum (Danieli. *I regali sepoleri di Palermo*, 1770. — Wilkes. *Étoffes siciliennes*, 1857).

Peuvent être encore considérés comme siciliens, les beaux tissus aux perroquets et aux aigles de la collection Errera au musée de Bruxelles (V. Errera, Collection d'étoffes, Bruxelles, 1901) (Venturi II, fig. 357, 358) et au musée civique de Modène (Gandini-Martinelli, Milan, 1902), et en en rapprochant les décors de certains détails décoratifs des mosaïques de Cefalu et de la Martorana à Palerme, le tissu de Vich (Catalogne) où des rangées de grandes poules de Numidie s'affrontent alternant avec de grands rapaces dont les têtes viennent se souder en une seule et énorme tête monstrueuse de face dardant des yeux de flamme, comme sur les intailles de Mycènes[1]. Citons encore une étoffe du Trésor de Coire, et plusieurs tissus du Trésor de Sens, plus particulièrement encore l'étoffe dite Suaire de saint Potentien sur lequel les avis sont partagés, certains archéologues le tenant pour byzantin. Avis partagé aussi sur le beau tissu de Saint-Sernin de Toulouse, et ses variantes au musée de Cluny et au Victoria and Albert Museum avec ses grands paons affrontés, queues éployées, que certains tiennent pour sicilien (Falke), d'autres pour hispano-moresque (Kendrick).

La Sicile eut encore une grande activité dans ses ateliers de tissu (tissu du musée de Cluny, Venturi V, fig. 812), durant tout le XIII^e^ siècle jusqu'en 1282 date des Vêpres siciliennes qui déterminèrent un grand exode dont profitèrent les villes de la Péninsule.

V. *Tissus hispano-moresques*. — Il n'est pas douteux qu'en venant s'y fixer, les Arabes n'aient importé en Espagne les pratiques du tissage, telles qu'elles existaient en Orient. De nombreuses provinces eurent des

[1] Cet arrangement de plusieurs têtes soudées sur un seul corps se retrouve sur les vases ioniens, corinthiens et étrusques. Ed. POTTIER. *Album de vases peints*, II, pl. LVII, E. 807. Même disposition avec quatre gazelles. Ionien, VI^e^ siècle avant l'ère.

métiers qui travaillèrent activement ; mais, à croire les écrivains contemporains arabes al Makkari et Idrisi, nulle ville ne prima alors Alméria, capitale d'Andalousie sous les Almoravides ; et il semble bien que la culture de la soie avait été introduite en Espagne avant le x[e] siècle, époque à laquelle cette culture y était déjà très prospère, et permettait à l'Espagne d'exporter une grande quantité de soies brutes et de tissus. Les échanges étaient très actifs entre l'Espagne et l'Italie, et les étoffes étaient une des monnaies d'échange les plus commodes et les moins encombrantes, d'une valeur équivalente à celle des métaux précieux.



Tissu de soie sicilien ou hispano-moresque XI[e] siècle (Musée de Cluny).

Le tissu le plus ancien, d'un caractère très particulier, et semblant bien d'origine hispano-moresque, est un grand fragment de soie fine, conservé à l'Académie royale de l'Histoire à Madrid, où, dans les médaillons, sont représentées des figures assises, peut-être un roi et une reine, et ailleurs, des lions, des oiseaux et des quadrupèdes ; dans deux bandes court une inscription coufique au nom de l'iman Abdallah Hicham II. Calife en 976-1013 ; c'est évidemment un tissu fait dans un tiraz, car nous savons qu'un des luxes du souverain était de faire mettre son nom ou un de ses attributs sur l'étoffe de ses robes. — Une superbe étoffe de soie à bandes de rinceaux entrelacés, verts, avec deux sphinx à tête de femmes ailés, et affrontés de chaque côté d'un arbre de Vie, se trouve dans la collection Pierpont-Morgan.

Très important historiquement est un brocart soie et or, des archives

de la Cathédrale de Salamanque, du temps de Ferdinand II, roi de Léon (1158-1188) avec des paons adossés, et se retournant bec à bec dans des disques, dispositions qu'on retrouve dans maints autres tissus, avec lions ou bovidés adossés, et où se marque toujours l'influence orientale ancienne sur tout l'art andalou de Cordoue, mais nulle part autant que sur les deux extraordinaires tissus de soie du musée de Vich ; l'un qui fut le suaire de l'évêque Calvo à la fin du XI^e^ siècle est un des rares tissus à figure humaine, ici d'une sauvagerie qui vous hante, avec cet homme à épaisse chevelure et barbe, à bonnet bizarre, étreignant de chacun de ses bras deux bêtes dressées contre lui, ayant les pattes et les griffes du lion, et la tête du veau ; l'autre avec ses sphinx d'origine assyrienne, portant comme l'étrangleur un bonnet bizarre, et dans les fonds des paons aux cous enlacés comme dans le coffret d'ivoire de Pampelune (Falke, fig. 188 et 189).

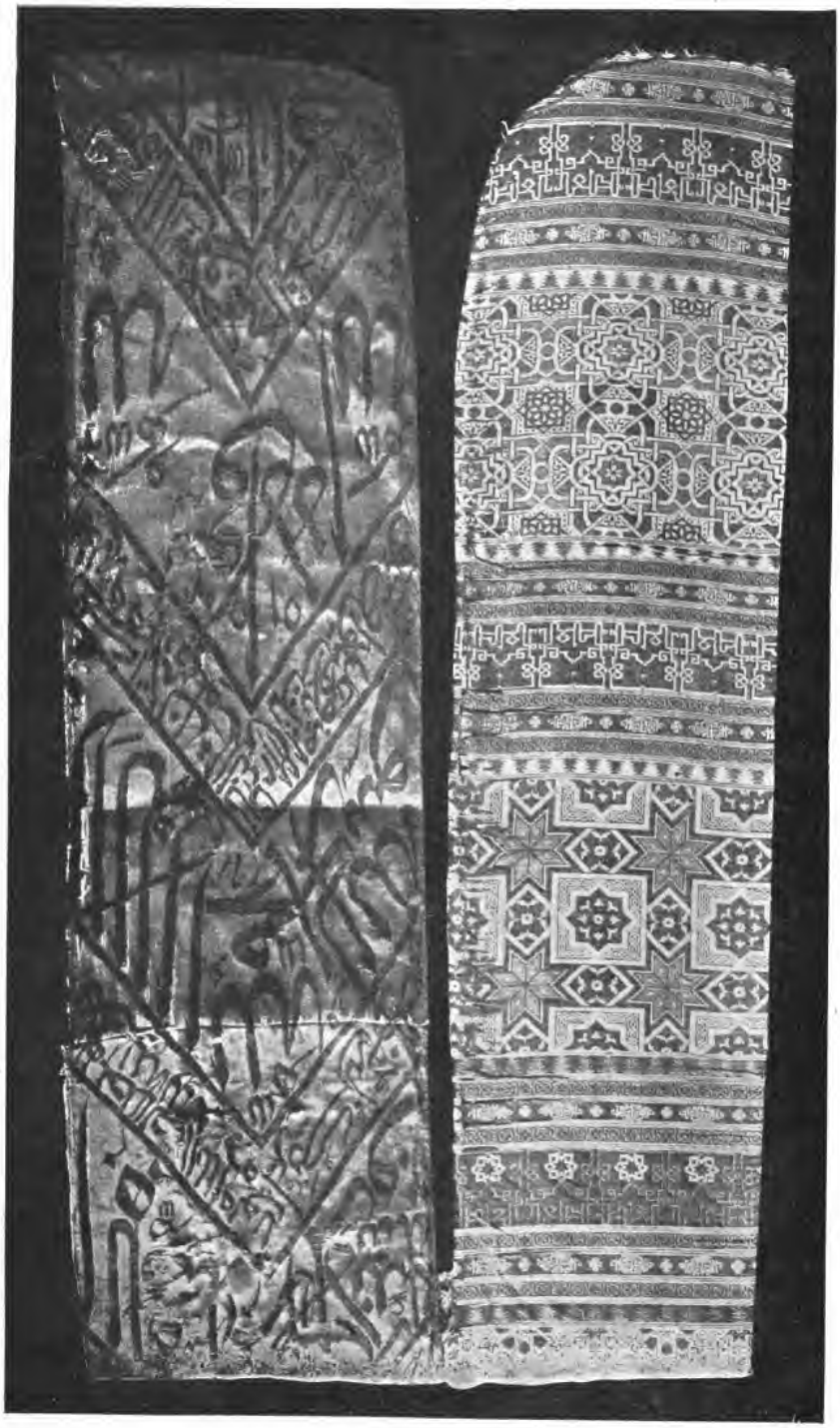
Purement espagnole est la belle pièce de serge de soie décorée comme un tapis d'une grande rosace centrale en étoile, et de grandes lignes d'encadrement et d'inscriptions ; on la nomme la Bannière de las Navas, prise en 1212 dans cette mémorable bataille par les Chrétiens sur les Almohades, et elle est conservée au monastère de las Huelgas à Burgos.

D'un siècle postérieur, est le drapeau, dit Pendon de Rio Salado, à la cathédrale de Tolède, à combinaisons de cercles et d'inscriptions coufiques au nom de Abu Saïd Otsmin, et à la date de 1312.

Deux chasubles à Chirinos et à la chapelle du Connétable à Burgos seraient encore des tissus moresques, peut-être du XV^e^ siècle.

Un des caractères principaux qui permettent de classer à part un certain nombre de tissus rencontrés dans les musées ou les Trésors d'églises, et d'en former un groupe hispano-moresque, est l'absence de sujet animé, et la prédilection pour les motifs linéaires et géométriques (quelques beaux tissus de la Collection Errera au musée du Cinquantenaire à Bruxelles), goût que les Arabes semblent avoir transmis à l'Espagne, et qui est général à tout l'art du Maghreb. Les bandes horizontales d'ornementation y alternent avec des bandes d'inscriptions. Tel semble être, au musée de Cluny, un superbe tissu d'or pâli, sur lequel se détache une splendide inscription en caractères bleu pâle.

Un type parfait de tissu hispano-moresque, et dans un merveilleux état de conservation, se trouve au musée Osma-Valencia, à Madrid, avec la disposition par bandes horizontales nettement limitées. Une belle inscription en caractères neskhis souples et élégants, répète la formule :



Tissus de soie arabe, et hispano-moresque (Musée de Cluny).

« Gloire à Notre Seigneur le Sultan ». Ils s'enlèvent en blanc sur un fond de soie tissée d'un bleu foncé sur laquelle courent de légers rinceaux rouges.

Enfin, c'est peut-être encore dans un atelier moresque de Séville que put être tissé, au XIII^e^ siècle, ce royal manteau dont un fragment est à l'Armeria de Madrid, et dans lequel fut enseveli le saint roi Ferdinand III de Castille, mort en 1252, et qui est décoré d'un quadrillage de tours et de lions. Alphonse le Savant se trouve représenté, revêtu d'un manteau tout pareil, dans le manuscrit « Son livre d'échecs » conservé à l'Escorial (XIII^e^ siècle).

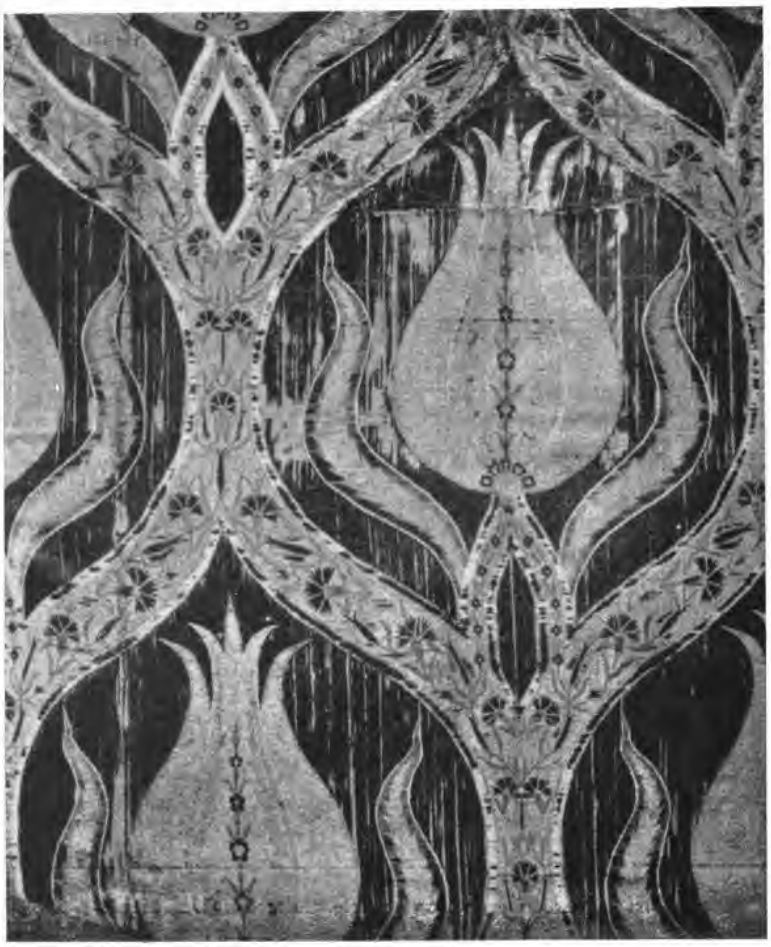
Mais cette production des ateliers Maures de l'Espagne devait laisser place un jour à une fabrication, où Grenade, parmi d'autres cités, se distingua, répondant aux commandes des Chrétiens pour des fournitures de velours, de satins, de taffetas, de tissus mélangés de soie et d'or ; et la mode chrétienne finissait par devenir celle des Musulmans. Les centres de fabrication s'étendaient ; les ateliers de Séville, en pleine activité au XVI^e^ siècle, occupaient des milliers d'ouvriers, et la culture du mûrier comme l'élevage du ver à soie devaient déterminer des lois prohibitives de l'importation au XVII^e^ siècle, et l'organisation au XVIII^e^ siècle d'une manufacture privilégiée à Talavera de la Reina et à Cervera, sous l'impulsion d'un directeur français, Jean Roulière, natif de Nîmes — ; Grenade n'avait cependant rien perdu de sa riche industrie, et l' « alcaiceria » y demeurait longtemps un des marchés de soie par excellence.

D'ailleurs une foule de documents compulsés par M. Léonard Williams prouvent combien de villes d'Espagne (Murcie, Tolède, Barcelone, Valence) le cédèrent peu à Séville ou à Grenade dans cette industrie si prospère.

VI. *Soies, brocarts et velours de Perse et de Turquie, XVI^e^ et XVII^e^ siècles.* — Tous les tissus dont nous venons de nous occuper sont sans doute antérieurs au XIV^e^ siècle, et alors même qu'une certaine originalité s'y marque, nous y avons le plus souvent retrouvé les motifs traditionnels qui s'imposaient quand même à la fantaisie des tisseurs musulmans.

Il semble qu'avec le XIV^e^, et surtout les XV^e^ et XVI^e^ siècles, une modification assez profonde s'opère dans l'industrie du tissu, chez les peuples de l'Orient. Toute l'activité de ces industries semble s'être alors portée particulièrement vers la Perse, vers les plateaux de l'Anatolie et vers les rives du Bosphore, où des villes comme Konia, Siwas, Brousse et Cons-

tantinople rivalisaient de luxe et de richesse. Mais il y a peut-être lieu de faire une distinction entre deux phases : 1° une phase dans laquelle la composition, quoique débarrassée du compartiment géométrique qui la limitait, conservera quand même la rigidité et la symétrie, avec une



Tissu de soie persan, XVI^e siècle (Collection Kelekian).

extrême stylisation du motif, une flore irréelle où les éléments apparaissent déchiquetés et allongés ; 2° l'autre phase, où tout s'assouplit, où les lignes perdent leur inexorable rigidité, et où se perçoit aussi une observation plus rigoureuse de la nature. Cela correspond avec l'influence chinoise, favorisée par les invasions mongoles du XIII^e et du XIV^e siècle, qui tint tout le pays de l'Euphrate au Pacifique sous la même domination.

Quelques historiens du tissu, M. Cox entre autres, ont voulu expliquer

cette dernière modification très certaine du décor oriental par une influence extérieure occidentale ; sollicités par les demandes des commissionnaires européens, surtout par les Vénitiens, grands pourvoyeurs des marchés méditerranéens, les Orientaux auraient versé dans les tendances réalistes des primitifs de la première Renaissance. Je crois que la chose fut plus simple que cela, que la transformation se fit plus fatalement, selon les



Tissu de soie persan, XVI[e] siècle (Collection Kelekian).

lois rigoureuses des évolutions de l'art, qui tend de plus en plus à reproduire la nature en ses aspects multiples et variés. Ce souci de la réalité, nous pouvons le retrouver aux XV[e] et XVI[e] siècles, dans tous les arts industriels de l'Orient, dans les cuivres, dans les céramiques, dans les tapis, toutes choses dans lesquelles on ne peut vraiment dire que l'Occident ait cherché à imposer ses goûts.

Ceci dit, constatons qu'avec le XV[e] siècle, le décor oriental se naturalise par une observation plus vraie de la flore, restreinte d'ailleurs à un très petit nombre de types : la jacinthe, la tulipe, l'églantine, l'œillet,

la fleur de pêcher. Ce qui est alors remarquable, et ce qui fait de ce moment l'un des plus rares de l'art oriental, c'est la simplicité avec laquelle le dessin est exprimé, c'est une merveille d'abréviation décorative. Les longues tiges décrivent d'harmonieuses arabesques, les étoffes seront de grands jardins, où poussera librement cette flore touffue, au



Tissu de soie persan, XVIe siècle (Collection Kelekian).

milieu de laquelle l'homme va de nouveau apparaître, non plus héroïque, mais familier, et mêlé aux choses de la nature. Il semble vraiment que le rêve de l'Inde, ce grand amour de l'homme pour la nature, est parvenu jusqu'aux plateaux de l'Iran, pour rafraîchir une inspiration épuisée par tant de siècles d'art hiératique.

Au point de vue technique, les deux procédés que la Perse musulmane employa concurremment, et par lesquels elle produisit de merveilleuses œuvres, sont *la soie tissée* et *le velours coupé*. Aux belles époques, du XVe au

XVI^e^ siècle, elle produisit ainsi des tissus splendides, animés de personnages, au milieu d'une flore luxuriante. Tous les auteurs du temps sont unanimes à vanter Kaschan, réputé pour ses tapis tissés d'or, ses brocarts, ses velours, ses taffetas. Sa fondation remontait à Zobeida, femme d'Haroun er Raschid.

Le nombre de tissus qui nous ont été conservés, de ce genre et de cette origine, est considérable, et il ne peut être question d'en dresser la liste. Les musées d'art industriel en possèdent des collections infiniment riches, et l'album que M. Martin leur a consacré renferme de nombreuses et excellentes illustrations qui en facilitent singulièrement la connaissance. Jamais le charme et la grâce ne se sont plus librement épanouis que dans ces compositions exquises, où quelques aspects du monde de l'Islam nous apparaissent. Ce sont comme des illustrations de contes des *Mille et une Nuits*, où nous voyons le poète dire des vers à la bien-aimée ; ou bien ce personnage légendaire, sorte d'Orphée persan, demander celle qu'il a perdue aux échos des jardins. Nous voyons le chef assis sous les arbres, tendant le gobelet à l'échanson qui lui verse à boire. Puis les scènes de chasse ou de guerre réapparaissent, avec ces galops de cavaliers poursuivant le guépard ou le lion, lançant la biche ou le lièvre, mais traités avec plus de vérité que chez les Sassanides, avec cette grâce élégante et fine, ce style distingué et noble qui caractérisent l'art de Mossoul ou d'Ispahan (Victoria and Albert Museum, collections nationales d'Autriche). — Des personnages sont perdus au milieu des fleurs (musée Correr, musée de Düsseldorf, musée de la Chambre de Commerce de Lyon). — Un beau brocart interprète le conte célèbre du poète Madjnoun et de la princesse Lailà, et l'on voit des chameaux portant des palanquins circuler à travers une flore touffue au milieu de laquelle des lions attaquent des antilopes (collections Errera et Sarre, musée des Arts Décoratifs). Deux femmes, séparées par une tige de fleurs, éduquent un faucon (collection Tchukin à Moscou). Des sujets sont répétés sur des lignes horizontales et parallèles : un homme reste agenouillé devant une femme appuyée sur une grande canne (musée de Bruxelles, musée de Carlsruhe) ; un personnage demi-nu, décharné, est rencontré par une femme (musée de la Chambre de Commerce de Lyon). Un souvenir de la Vierge chrétienne semble se rencontrer dans cette femme assise, allaitant un enfant (musée Correr, à Venise) ; une grande chasuble de soie rouge tissée d'argent porte une crucifixion avec de splendides rinceaux (Victoria and Albert Museum). Très mongol est un tissu où l'on voit un

personnage brandissant un rocher sur un dragon qui vomit des flammes [1]. Ce sont parfois aussi de véritables tableaux comme cette grande brocatelle



Tissu de soie persan, XVI[e] siècle (Musée de la Chambre de Commerce de Lyon).

bleue portant une grande tige centrale rigide or et argent détachant de

[1] KENDRICK et ARNOLD. Persian Stuffs with figures subjects (*Burlinglon Magazine*, novembre 1920).

chaque côté d'admirables rameaux fleuris (Victoria and Albert Museum).

L'activité des ateliers de tissage, si grande en Perse, s'étendit au XVI^e^ siècle en Arménie, en Anatolie, et particulièrement à Brousse et sur le Bosphore. De là ces productions se répandaient à Venise, à Florence, à Gênes et en France. C'est un fait acquis que Solaiman II amena de Tauris en Turquie plusieurs familles de tisseurs de soie, au milieu du XVI^e^ siècle. Soie ou velours (et ces derniers semblent avoir été d'une fabrication très étendue), on a depuis longtemps dénommé ces tissus du nom de la ville de *Brousse*, étiquette commode à appliquer à ces étoffes d'une technique, et d'un décor admirables, et où se marque l'étroit rapport décoratif qu'elles présentent avec les plaques de revêtement céramique qui proviennent des provinces turques d'Europe et d'Asie Mineure. L'animal et le personnage en sont bannis, et le décor s'y réduit, comme sur les céramiques, à l'interprétation, étrangement schématique mais grandiose, de quatre fleurs principales (la tulipe, l'œillet, la jacinthe, l'églantine), de la palmette et de l'éventail. Venise et Gênes ne tardèrent pas à s'emparer de ces modèles, pour faire de leurs velours coupés ou ciselés une spécialité dont la fortune fut considérable.



Velours de Scutari, Turquie, XVI^e^-XVII^e^ siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Plus près de notre temps encore, jusqu'aux XVIII[e] et XIX[e] siècles, l'Asie Centrale fabriqua des tissus de velours unis qu'on a dénommés velours de Bokkara, et qui ne manquent pas de grandes qualités décoratives, bien que les tonalités en soient parfois un peu aigres.

Il existe enfin une série de grandes pièces de soie tissées, décorées exclusivement d'inscriptions, tantôt encloses dans des médaillons ovales, tantôt en lignes horizontales, ou suivant les angles d'une bande en chevrons. On y trouve souvent répétés les noms des quatre premiers khalifes : Abou Bekr, Omar, Osman, Ali, puis des prières empruntées aux sourates du Coran. Ces étoffes sont ou des étendards, ou des voiles de tombeaux. Quelques-unes de ces étoffes magnifiques durent être tissées dans les ateliers maugrabins du Maroc ; nous trouverons des tissus de ce genre en Espagne. — On en rencontre fréquemment encore en Syrie ; il en existe de semblables sur le tombeau de Saladin à Damas, dans les turbés de Sainte-Sophie, sur les tombeaux des fils de Mourad III, et de Roxelane, femme de Solaiman le Magnifique.

En résumé, tous ces tissus à inscriptions, surtout quand ils offrent ces dispositions à chevrons, peuvent être approximativement datés des XVI[e] et XVII[e] siècles, et sont turcs, ou du moins de pays soumis à la Turquie (Syrie et Maghreb).

---

## BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux qu'on trouvera à la bibliographie des tissus antiques.

WILKES. *Mémoires sur les étoffes siciliennes*. 1857.

RIANO. *Spanish arts, textile fabrics*. Londres, 1890.

KUMSCH. *Muster orientalischer Gewebe und Druckstoffe* (Musée royal de Dresde). Leipzig, 1893.

MARTIN (D[r]). *Morgenländlische Stoffe*. Stockholm, 1897.

— *Figurale persische Stoffe*. Leipzig, 1899.

— *Die persische prachstoffe in schlosse Rosemborg in Kopenhague*. Leipzig, 1901.

DREGER. Exposition de Munich, 1910.

GUEST (R.). Arabic inscriptions on textiles (*Journal of royal asiatic Society*, avril 1906, juillet 1923).

HUISCH. *Arts and crafts of Spain*. London, 1907.

COX (R.). Les tissus musulmans. *Revue de l'Art chrétien et moderne*, 1907.

KELEKIAN. Collection de tissus. (Préface de G. Migeon). Paris, 1910.

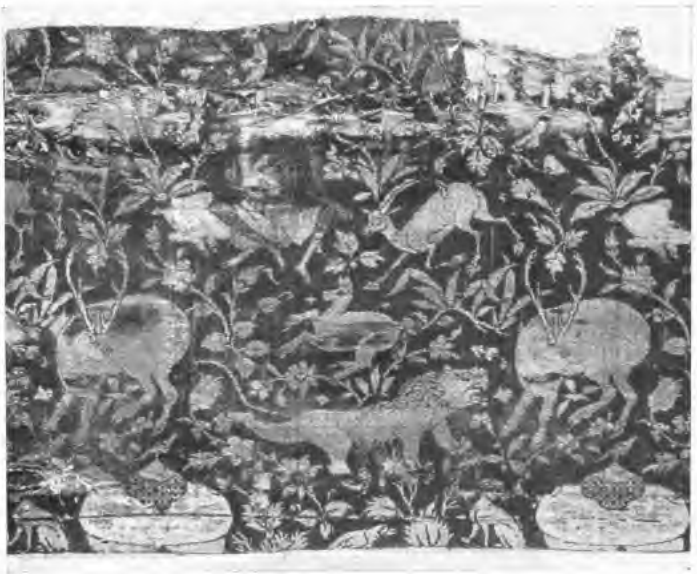
FALKE (Otto von). *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, 2 vol., Berlin, 1913.

KENDRICK. *Catalogue of Muhammedan textiles* (Victoria and Albert Museum, London 1924.

MIGEON (Gaston). *Manuel d'art musulman*, vol. II, ch. XIII. Nouvelle édition, Paris, Picard, 1927.

— *Tissus musulmans*. 1 album de planches en couleurs. A. Lévy, Paris, 1928.

KUHNEL (E.). *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern*. Schloss museum, Berlin, 1928.



Soie persane, fin du XVI[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

CHAPITRE V

# TISSUS ALLEMANDS[1]

Le tissage des couvents. — L'atelier de Ratisbonne.

Des textes certains du XIII^e^ et du XIV^e^ siècle, ceux de Bernard de Clairvaux et de Wolfram d'Eschenbach, nous assurent bien que le tissage de la soie avait été alors pratiqué activement en Allemagne du Sud, tout particulièrement au couvent d'Emmeran de Ratisbonne. La cathédrale possède encore un beau parement d'autel décoré de la Crucifixion, où se trouvent représentés le patron de l'église et son fondateur, l'évêque Henri (1277-1296). Il est tout tissé en soie et fil d'or sur fond de lin.

Des demi-soies d'un tissage grossier, d'un décor de stylisation de dessin très occidental, semblent bien avoir la même provenance de cet atelier de Ratisbonne (à Siegburg, à Halberstadt, aux musées de Berlin et de Brunswick).

Deux de nos églises de France, Saint-Rambert-sur-Loire et Ambazac, possèdent des ornements liturgiques complets de même origine. Le dessin des animaux couplés rappelle absolument la manière sarrasine dérivée de Byzance ; mais cette double influence, manifeste dans les produits de l'atelier de Ratisbonne, est balancée, comme l'a bien expliqué von Falke, par une tendance à héraldiser les animaux et à les enfermer dans des branches assouplies aux formes de l'architecture romano-gothique avec ses grands médaillons brodés de griffons (damas de soie blanche du tombeau d'Henri II, † 1024, au Musée National de Munich).

Aucun tissu, mieux que celui si curieux de l'église de la Croix à Rostock, avec ses figures à inscriptions latines de Nicolas et de la Vierge, nimbés dans des niches à arcades, mais aussi avec ses motifs à répéti-

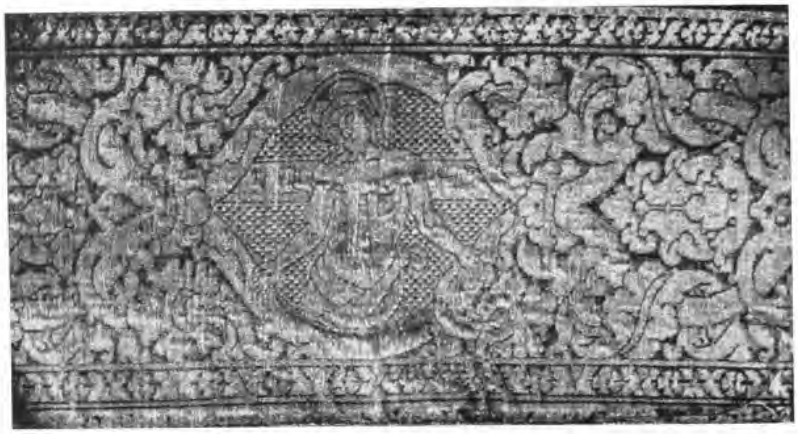
[1] FALKE (OTTO VON). *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Oldenburg. Berlin, 1907. (Chapitre consacré aux étoffes tissées et brochées allemandes.)

tions gréco-sarrasines, ne constitue le trait d'union au XIII[e] siècle, entre le parement de la cathédrale de Ratisbonne et les autres tissus dont nous venons de parler (Falke, *Illustr. Gesch. des Kunstgew.*, fig. 232).

En dehors de cette industrie textile féconde de l'atelier de Ratisbonne, on ne connaît pas d'autres branches occidentales de tissage à la mode gréco-sarrasine, au XIII[e] siècle, en Allemagne. Lessing, cependant, contestait l'existence de ces ateliers de Ratisbonne, estimant que cette place n'avait été que d'importation. Les tissus, disait-il, passaient là entreposés en venant d'Orient.



Tissu de soie, art allemand, XIII[e] siècle (Eglise Saint-Rambert, Loire).



Velours italien, xv[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

## CHAPITRE VI

# TISSUS ITALIENS

Les ateliers de Lucques, de Sienne, de Venise, de Gênes, de Florence. — Le décor architectural. — Le décor à ferronneries.

L'industrie de la soie resta-t-elle stationnaire en Sicile, avant d'en sortir et de s'étendre dans l'Italie continentale ? Il est assez difficile de le préciser.

Il y a cependant une date importante à retenir, c'est celle de 1282, le sanglant épisode des Vêpres siciliennes, livrant la Sicile à Pierre d'Aragon, et inaugurant pour elle une ère de troubles intérieurs. Les ouvriers, chassés de Palerme par les persécutions, allèrent demander asile aux villes italiennes, et y créèrent de nouveaux centres de production. Amalfi et Lucques recueillirent les premiers proscrits ; Pise, Gênes, Florence, Sienne et Venise les attirèrent un peu après. Les tissus qu'on y fabriquera seront d'abord les mêmes que ceux de Palerme, absolument orientaux ; (exemple au musée de Cluny, Venturi V, fig. 813), rappelant tous ceux importés d'Orient ou de Sicile qu'on trouve dans les inventaires du Saint-Siège et de Saint-Pierre de Rome, 1295, 1303-1361, ou des trésors d'églises telles que Saint-François à Assise, 1341 (Venturi V, fig. 811) ; mais bientôt chaque centre tiendra à avoir sa spécialité.

Pour bien comprendre cette évolution, il faut se rappeler quelle force constitutive avaient alors les corporations ; maîtrises et jurandes recrutaient leurs adhérents suivant certaines règles très rigoureuses. Il fallait passer par des épreuves longues, difficiles et coûteuses, pour arriver à exercer un métier à titre de maître. C'était entretenir l'émulation dans les corporations ; c'était aussi retenir l'ouvrier, par ses droits chèrement acquis à faire partie d'une corporation, et par l'impossibilité d'en jouir en changeant de centre. Ils étaient liés ainsi à leurs jurandes, et les faisaient profiter de toutes les modifications et de tous les procédés nouveaux que leur esprit d'initiative leur permettait de trouver, et les corporations gardaient ainsi les secrets de leurs spécialités ; c'est ce qui explique la localisation de certaines fabrications.

Par une méthode, qui fut jadis celle du professeur Bode pour les tapis, quelques historiens du tissu ont cherché dans les peintures italiennes dès le XIV^e^ siècle, sur les costumes des personnages, les tissus dont nous avons conservé certains types[1].

On s'accorde à dire que ce fut à *Lucques* que se seraient installés les premiers métiers de tisseurs de soie émigrés de la Sicile (fin XIII^e^ siècle). Dès la fin du XIV^e^ siècle, cette industrie y souffrit grand dommage quand la ville tomba aux mains d'Uguccione della Faggiole en 1314, et les ateliers alors se dispersèrent. Dans l'inventaire de la Vaticane de 1631 on trouve encore mentionnées de nombreuses étoffes de « opere Lucano », avec indication de types de décors. Lucques prend alors la spécialité des étoffes à sujets religieux. Chérubins dont les ailes rayonnent, anges portant des instruments de la Passion se détachant sur des fonds étoilés, semis de tabernacles et de reliquaires flanqués des mêmes anges ou des mêmes chérubins à ailes rayonnantes, les scènes étant surtout tirées du Nouveau Testament. Enfin, un détail curieux apparaît, qui vient selon toute vraisemblance d'Extrême-Orient ; c'est ce ruban dentelé, ondulant, employé par les Chinois pour figurer le Ciel, et qu'on retrouve à Lucques, évoquant la même idée.

A *Sienne*, on fait également des tissus à personnages, mais ils ont une destination nette qui est de remplacer les broderies d'orfrois des vêtements liturgiques. Les sujets sont généralement empruntés au Nou-

1. M^lle^ BERTEAUX. *Botticelli costumier*. Paris, Hachette. — M^me^ Is. ERRERA. Tissus reproduits sur les tableaux italiens. *Gazette des Beaux-Arts*, août-septembre 1921. — H. ALGOUD. Tissus à boucles d'or et d'argent. *Gazette des Beaux-Arts*, 1919. — Id. *Étoffes à décor italiennes. Renaissance de l'art français*, novembre 1927.

veau Testament. Dans les plus anciens, le dessin s'enlève en clair sur champ foncé, le plus souvent rouge; parfois la composition est polychrome. Sienne fabriquera ces tissus jusqu'au XVII[e] siècle, mais alors les dessins sont le plus souvent foncés sur fonds clairs, et sertis aussi de velours coupé. Un motif d'architecture ou d'ornement architectonique



Tissu de soie, atelier de Lucques, XIV[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

encadre la composition, comme il arrive dans les broderies d'orfrois.

On a dit que ce furent quatre familles lucquoises qui montèrent les premiers métiers de soieries à *Venise*, et que durant les troubles que les factions suscitèrent à Lucques, vers 1303, trente-sept autres familles les y suivirent. Ils ne firent cependant qu'y perfectionner des procédés qui y étaient pratiqués antérieurement, car un texte publié par Zanetti (*Del origine di alcune arti appressoi Veniziani*, 1758) nous apprend que plus de soixante ans avant leur arrivée, au milieu du XIII[e] siècle, on fabriquait déjà à Venise

des draps d'or et des étoffes de soie. Un inventaire du Saint-Siège, de 1295, en mentionne déjà, portant des décors inspirés de l'Orient, Venise ayant des rapports très directs avec Constantinople. Les Vénitiens, de bonne heure, s'avisèrent qu'il serait plus avantageux de fabriquer ce qu'autrefois ils se bornaient à vendre au reste de l'Europe.

Mais la grande production de Venise au XIV^e^ siècle devait être le velours coupé, dont l'idée première, comme pour la décoration des soies, lui était venue de l'Orient, le ciseau intervenant pour raser la soie au sommet de la boucle. Ce genre de fabrication, né sans doute en Perse, exerça sur les ouvriers vénitiens une très grande influence. Ils en fabriquèrent à Venise de semblables avec une si singulière adresse, qu'il est bien difficile de distinguer les uns des autres : de même que la décoration s'y retrouve aussi presque identique, avec les mêmes motifs de palmettes, de grands rinceaux de fleurs, tulipes, œillets, églantines ou jacinthes. L'aspect en est peut-être un peu moins chatoyant, et moins libre d'exécution. Les ateliers de Gênes interprétèrent d'ailleurs des motifs orientaux tout à fait identiques. Ils firent aussi un type de velours très particulier, le décor en velours coupé s'enlevant en léger relief sur un fond également en velours coupé.

Au XIV^e^ siècle, et pendant tout le XV^e^, apparaîtront le décor enfermé dans les meneaux, et le décor à ferronneries gothiques, dans lequel le dessin en satin s'enlève sur un fond de velours coupé.

*Gênes*, déjà productrice de tissus de soie au XIII^e^ siècle, comme l'indique un inventaire de Saint-Paul de Londres de 1295, a eu la spécialité des velours ciselés, où se rencontrent les deux procédés du velours frisé et du velours coupé. Ce terme, aujourd'hui généralisé, s'appliquait bien, aux XIV^e^ et XV^e^ siècles, exclusivement aux productions de Gênes. Le dessin est alors assez petit, s'enlève en foncé sur le fond de satin. Le décor rappelle toujours l'Orient, un arbre élancé, avec des oiseaux perchés, des quadrupèdes rampant ou passant au pied du motif (lions, guépards ou chiens). La symétrie de la composition a disparu. Le tissu est tout soie, sans métal ; souvent la partie frisée du velours étant d'un autre ton que la partie coupée.

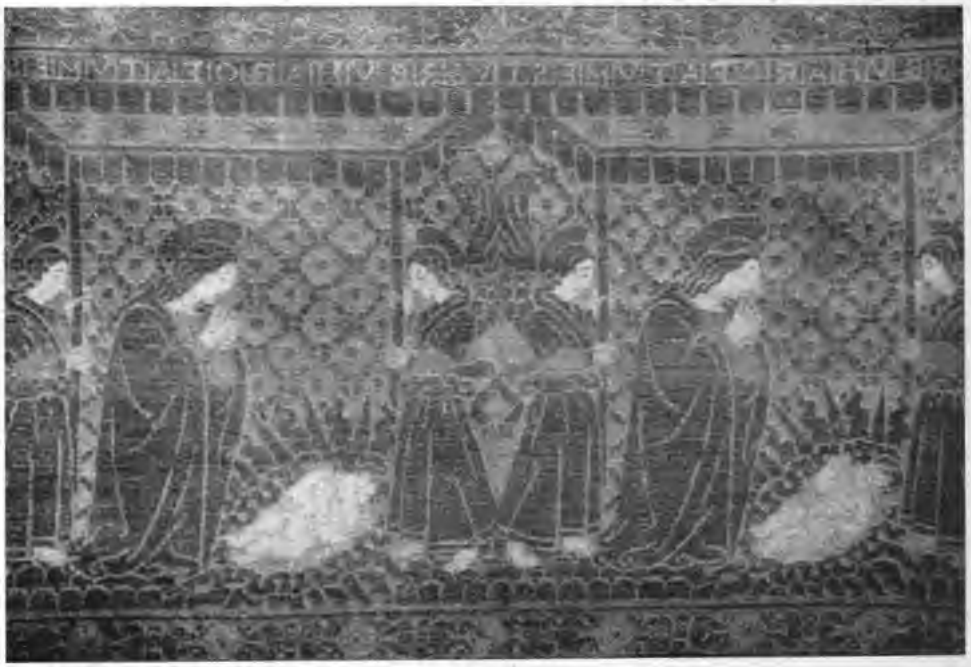
*Florence*, également, eut ses ateliers de soierie, dont les progrès et le développement furent considérables.

Nous avons dit un mot en passant de l'influence que l'architecture avait exercée sur la décoration du tissu au XV^e^ siècle. Il nous faut y revenir. On sait que dans les cathédrales gothiques, les fenêtres avaient été cons-



Tissu de soie, atelier de Lucques ou de Venise, XVe siècle (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

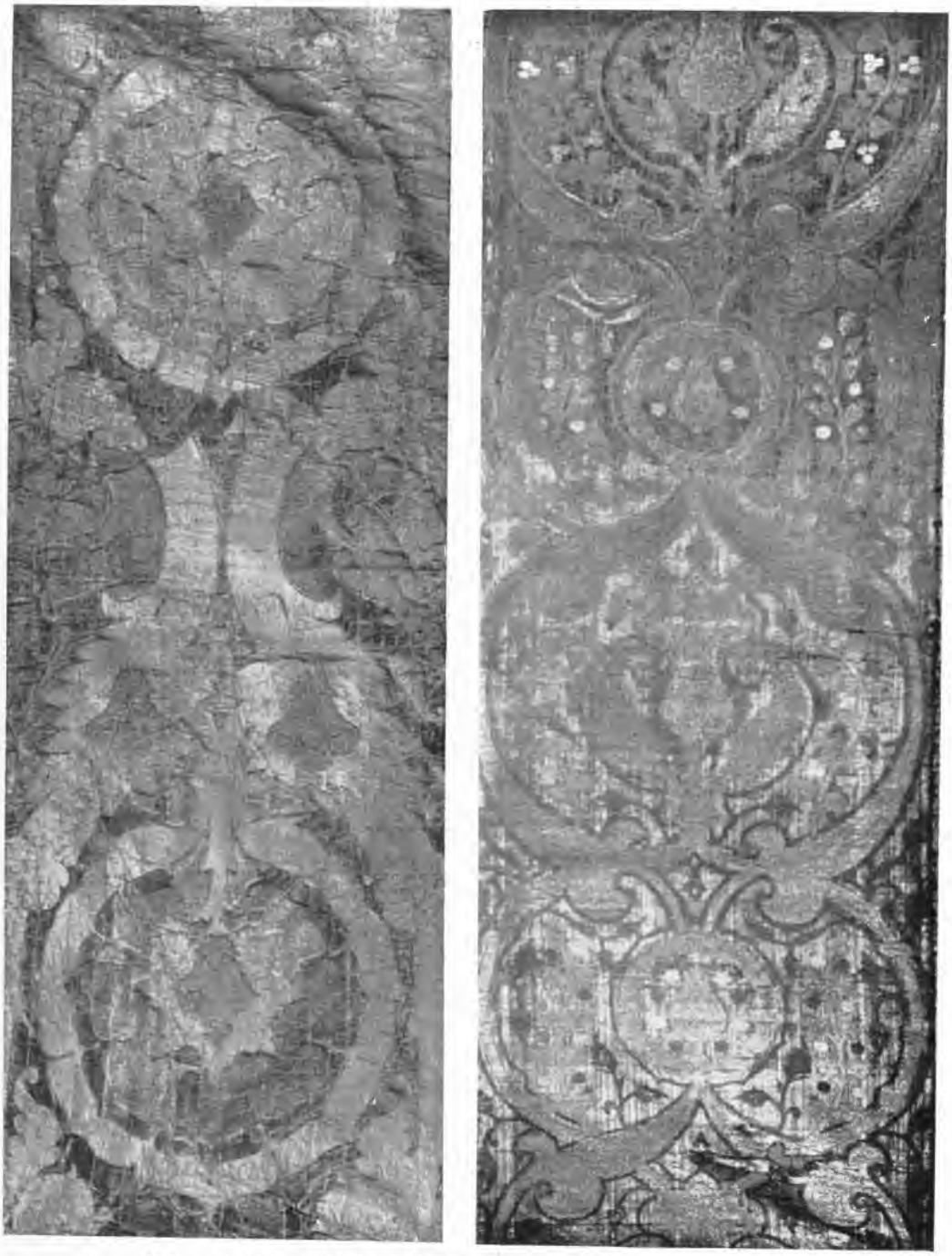
truites d'après les principes qui régissaient les voûtes. Au xv[e] siècle, elles s'agrandissent démesurément et fournissent aux peintres verriers d'immenses surfaces vides à remplir. L'architecte dut diviser ces larges ouvertures en multiples combinaisons de lignes de pierre, qu'on a nommées *meneaux*. Les décorateurs de tissus s'en emparèrent et firent de ce motif architectural un élément de décoration du tissu. Les Orientaux, spécialement les Palermitains, les avaient bien précédés dans cette



Tissu de Florence, 2[e] moitié du xv[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

voie ; ils connaissaient l'arc en ogive et l'avaient fait entrer dans la décoration du tissu, mais ses éléments se combinaient avec les autres détails, sans faire cadre, sans liaison architectonique. Les Italiens du xv[e] siècle assureront la durée de cette nouvelle composition, dont une partie (architecturale), divisant le champ en compartiments, sera le meneau, et dont l'autre, décorant le vide, sera le fleuron[1]. Sur ces deux thèmes les variations seront nombreuses : le meneau sera fait d'un ruban plus ou moins décoré de cordelières, de tiges foliacées, d'éléments réticulés. Le fleuron, de son côté, empruntera ses éléments à la flore, le

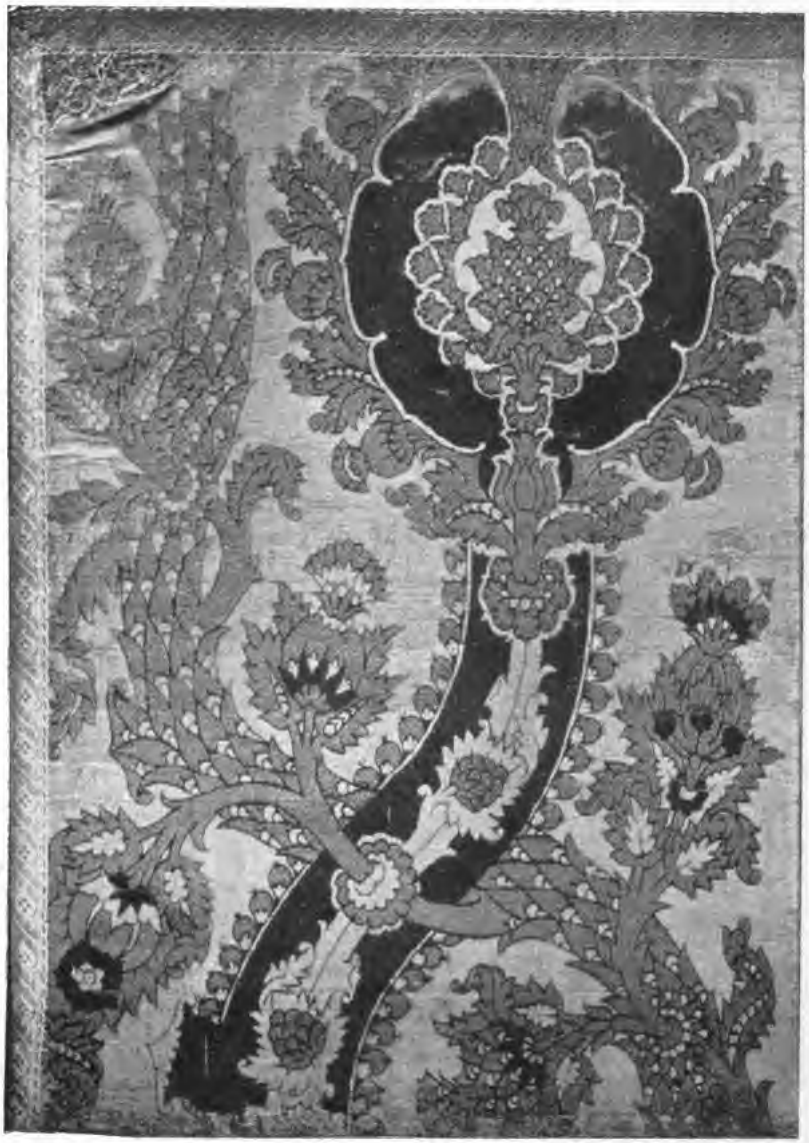
[1] Ces éléments ont été étudiés avec précision par R. Cox.



Velours génois ou vénitien, xv^e^ siècle (Musée des Arts Décoratifs).

plus souvent à la *grenade et au chardon*. En tout cas, jusqu'au xv^e^ siècle,

les deux parties restent distinctes, et parfois même le meneau apparaît seul. — La Renaissance, au XVI^e^ siècle, tiendra à relier le meneau et le



Velours, ateliers de Venise, XV^e^ siècle (Musée Poldi Pezzoli, à Milan).

fleuron, et plus nous avancerons dans le siècle, plus ils se combineront, jusqu'à se confondre en un motif unique. Et, à l'opposé de ce que nous avons dit plus haut, il arrivera que le fleuron constituera seul toute la composition. — Une autre évolution du décor au XVI^e^ siècle tiendra à



Tissu de Pérouse, xv[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

aplatir la division du meneau, à le surbaisser, à le présenter en largeur.

Les velours à *ferronneries* suivront un développement analogue. Dans ce genre d'étoffe, le dessin s'enlève en satin sur un fond de velours coupé. Au moyen âge les lignes de ferronnerie sont simples, avec un fleuron indépendant. A la Renaissance, les formes s'étalent, comme nous l'avons constaté. Le fleuron pourra aussi se relier à la ferronnerie et s'enrichir de parties brochées d'or et d'argent.

Avec la Renaissance reparaissent aussi les animaux, les personnages, les monstres, et l'ornement conventionnel, la volute ou le rinceau, toutes formes décoratives qui, au xv[e] siècle, s'étaient effacées devant la flore interprétée. Ainsi le meneau conservant dans sa partie supérieure la forme de l'arc lancéolé, se compliquera à la base d'une volute ou d'un rinceau. Le principe de la composition en meneaux et chevrons ira aussi en se simplifiant et même en se supprimant, pour faire place parfois à des dispositions chevronnées, et aussi à des ordonnances de semis.

Une autre forme décorative, très usitée, surtout à Venise, est celle des larges bandes verticales *sinueuses*, sur lesquelles viennent se greffer de riches ornements foliacés en velours bouclés d'or et d'argent. Mais la sagesse, la pondération, le goût ne sont plus les lois d'un art qui va se compliquant de plus en plus, se surchargeant de détails superflus, ou bien les lignes n'ont plus cette souplesse de l'époque antérieure et se brisent.

En arrivant à ces époques, et plus encore aux époques postérieures, les étoffes qui sont aujourd'hui conservées dans les églises ou dans les musées d'Art décoratif, sont tellement nombreuses, qu'il devient tout à fait inutile d'en citer les spécimens.

*Tissus de Pérouse.* — Auprès des somptueux damas orientaux, une série plus humble, mais qui a attiré l'attention des historiens de l'art, est celle de ces tissus rustiques brodés en fils de lin à la manière allemande à décor bleu sur fond blanc, qui furent, pendant deux siècles au moins, une industrie florissante de Pérouse. Le peintre Mariano Rocchi, de Rome, qui possède la collection la plus nombreuse et la plus variée de ces tissus, et qui les a bien étudiés (l'art des vieux tissus de l'Ombrie· *Revue U. N. I*, T. I., novembre 1926), en attribue la production à la *Confraternité della Mercanzia* de Pérouse (1380-1552), et ces tissus sont assez conformes à ceux qui sont décrits dans un inventaire de 1458 conservé à San Domenico de Pérouse (Giornale de erudizione artistica, 1872) et A. Bellucci. L'*Arte*, 1905, p. 113-119) ; mais les origines doivent en

être cherchées plus loin. Mme Errera, dans un article de l'*Emporium* (avril 1906), a cité les peintures où ces broderies semblent reproduites pour la première fois : ce sont les fresques de la vie de saint Martin, exécutées dans la basilique d'Assise par Simone Martini, peu après 1320 ; et celles de Pietro Lorenzetti, à peu près de la même date, également à Assise ; celles de Giovanni da Milano, de 1365, à Santa Croce de Florence. Plus tard Ghirlandajo, dans sa *Cène*, a utilisé aussi un de ces tissus brodés. Ils imitent, avec un travail plus rude, mais avec une parfaite entente du style, les tissus allemands (*opus teutonicum*), et ces étoffes de Venise et de Sicile, qui imitaient elles-mêmes les compositions de l'Orient : animaux et oiseaux affrontés, arbres de vie et fontaines jaillissantes y sont interprétés avec une fantaisie gothique merveilleusement féconde ; des cavaliers en armure, des scènes de chasse ou de danse y apparaissent, et le griffon héraldique, fréquemment répété, y met la marque de Pérouse, tandis que des légendes tantôt pieuses et tantôt galantes en précisent la destination.



Soie. Art italien du XVIIe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Ces tissus servaient beaucoup de serviettes ou d'essuie-mains et étaient désignés dans les textes sous les termes de « manutergia, mantilia, tobaleæ ». Le trésor de Coire en possède deux, dont, en les publiant, E. Molinier n'a su préciser l'origine. Une précieuse collection s'en trouve à Pérouse chez le professeur Mariano Rocchi (catalogue de vente à Rome en 1910), au musée de l'Université de Pérouse, au musée industriel de Rome, et à Versailles dans la collection de M. André Pératé, auquel je suis redevable de certaines de ces indications si précieuses[1].

[1] Erculei. *Exposizione tessuti e Merletti*. Roma, 1887. — Cf. Bellucci. Un' antica industria tessile perugina. *L'Arte*, 1905. — A. Melani. Biancheria d'arte nella vita perugina (*Natura ed arte*, 1906). — J. Rusconi. Antichi tessuti perugini (*Vita femminile italiana*, 1907). — P. Perali. Tavoglie e manitli di Perugia (*Augusta Perusia*, 1907). — Errera. *Les tissus de Modène. Les nappes de Pérouse Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, t. XVII, 1903, t. XX, 1906. — Munoz. *La Mostra d'Arte a Castel Angelo*. Collection San Georgi, 1911.

CHAPITRE VII

# TISSUS FLAMANDS

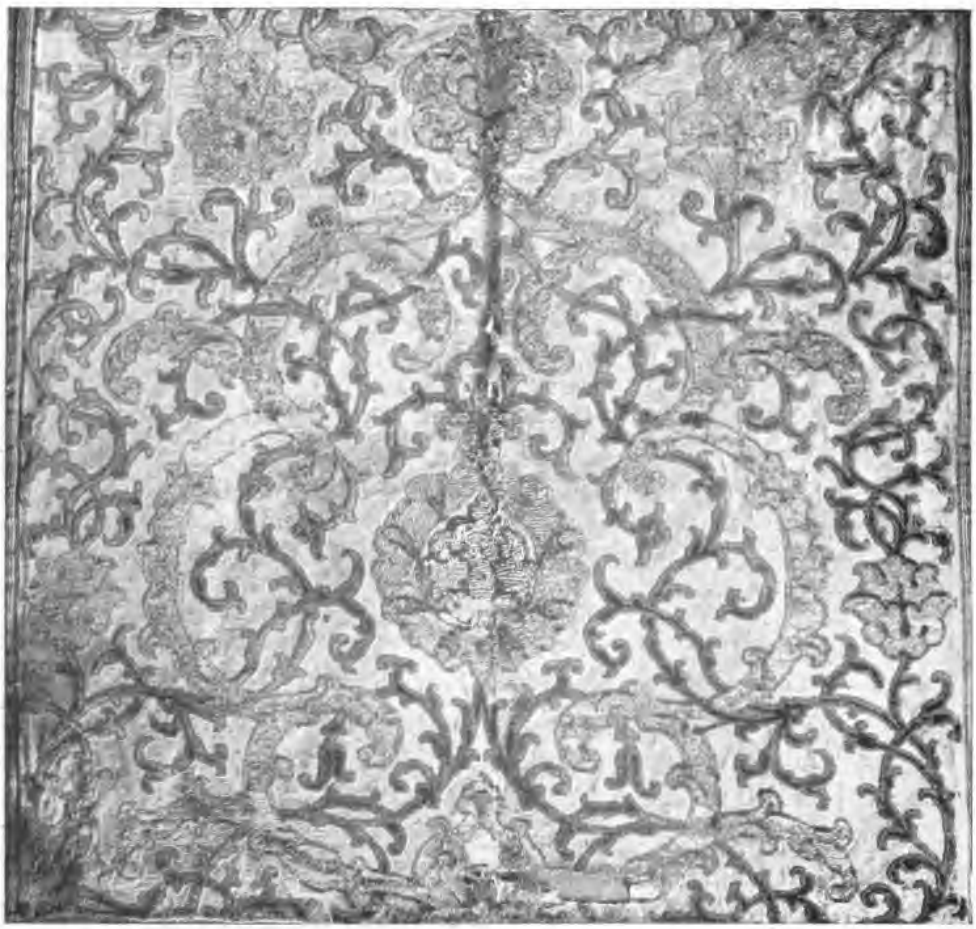
Grande rareté du tissage de la soie en Flandre avant le XVI^e^ siècle.
Grande importation d'Orient et d'Italie.

Tous les historiens qui se sont occupés des étoffes tissées de soie, d'or ou d'argent, semblent généralement d'accord pour attribuer à la Flandre une grande importance dans la fabrication de ces tissus. Le chanoine Bock a prétendu que le tissage de la soie était en grande activité à Ypres, à Bruges, à Gand et à Malines dès le XIII^e^ siècle.

Ces affirmations étaient un peu en l'air, elles manquaient de bases solides, et les preuves faisaient défaut. Un archéologue, M. Kalf, du musée des Arts décoratifs d'Amsterdam, semble avoir mis avec beaucoup de justesse la chose au point dans un opuscule paru à Utrecht en 1901. Il s'est proposé de démontrer, et ses recherches établissent que les Pays-Bas ont pris en somme une part très modeste à la production des tissus artistiques pendant le moyen âge. Ce qui avait semblé donner une apparence de vérité à l'opinion contraire, c'est le fait que les peintres flamands ont reproduit fréquemment dans leurs tableaux, avec un soin minutieux, de nombreuses étoffes ouvragées de toutes façons. On y rencontre souvent des motifs qu'on ne retrouve pas dans les tableaux des maîtres italiens. D'où l'on a conclu à l'existence d'un tissage d'étoffes de luxe en Flandre. M. Kalf a été amené ainsi à étudier le tissu décoré dans les tableaux des peintres flamands; puis il compare les représentations d'étoffes que nous devons aux peintres flamands aux étoffes dont nous avons conservé des spécimens, et conclut que la plupart attestent une origine orientale ou italienne, et n'ont rien de flamand. C'est ce qu'a pu établir aussi même pour le XIV^e^ et le XV^e^ siècle, M^lle^ Is. Errera dans une étude de la *Gazette des Beaux-Arts*, août-septembre 1921.

Il y a cependant des exceptions, et certains tissus qu'on rencontre

dans des tableaux de Mabuse ou de Gérard David ne paraissent pas autres que des tissus de la fabrique de Tournai. Dans la démonstration fort longue de M. Kalf, il a pris comme un des exemples les plus éclatants la variété de tissu qu'on voit dans le triptyque de l'agneau mystique des frères Van Eyck à Gand.



Brocatelle. Art espagnol du XVI[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Si l'on contrôle ensuite les inventaires et les comptes, il se trouve que les descriptions qu'ils renferment de tissus confirment tout à fait les conclusions qu'on peut tirer de l'étude directe du sujet. Les actes énumèrent constamment des étoffes d'origine arabe, italienne, sicilienne, et jamais ne laissent entrevoir l'existence d'une industrie flamande, que ce soient les Inventaires de Philippe le Hardi (1404), de Marguerite de Flandre (1405), de N.-D. de Courtrai (1407) et la série des comptes de la

Maison de Bourgogne, depuis 1412 jusqu'en 1455. Et si l'on étudie les étoffes elles-mêmes que le temps a épargnées, la chape de saint Liévin à Saint-Bavon de Gand, les nombreuses chapes ou chasubles des cathédrales de Bruges, de Tournai ou de Liége, on ne peut reconnaître à aucune une origine flamande.

Les tissus de luxe dont on faisait si large usage dans les Pays-Bas, du XIII^e^ au XVI^e^ siècle, provenaient d'Orient et d'Italie, et étaient l'objet d'un commerce d'importation très étendu. Leur origine est attestée par les noms sous lesquels ils sont désignés à l'époque : « draps de soie de Venise, tiretaine de Florence, drap rayé vermeil de Lucques, drap d'or de Lucques, drap d'or de Chypre, drap sarrasinois, baldekin d'Alexandrie, drap de Damas ».

D'autre part, le commerce des étoffes précieuses était alors presque exclusivement aux mains des marchands italiens, lombards, génois, lucquois, florentins, vénitiens. Deux grands peintres flamands ont immortalisé les traits de deux de ces marchands d'étoffes : Van Eyck a peint Arnolfini, et Hugo van der Goes a peint Portinari. Les rares marchands flamands dont on rencontre les noms vendaient toujours en même temps d'autres marchandises. De ce que ce commerce des étoffes était alors aux mains des étrangers, on peut déduire qu'avant le XVI^e^ siècle, il n'y avait pas de tissage d'étoffes de luxe dans les Pays-Bas, autrement on aurait pris des mesures de précautions pour en réserver le profit aux nationaux. En 1497, Philippe de Bourgogne rend un édit somptuaire défendant de porter la soie et le velours, ceci dans l'intérêt de l'industrie drapière; s'il y avait eu une industrie nationale de la soie, on ne l'aurait pas ainsi sacrifiée.

A partir du XVI^e^ siècle, on voit au contraire l'industrie de la soie prendre un certain développement. A Bruges, le tissage du satin est déjà assez actif, vers 1496, date de l'organisation d'une gilde de tisseurs de satin. L'industrie prospéra, mais très vite on en constata la décadence. De même à Malines, à Anvers et à Tournai.

Comment expliquer la négligence relative en Flandre de cette industrie? Une cause fut la rareté de la matière première et la difficulté à s'en procurer. L'élevage des vers à soie n'y fut jamais possible. Puis la pratique du métier à la tire, pour les étoffes compliquées, était peu connue. Et surtout le tissage de la laine, qui enrichissait les Flandres, les dispensait de développer d'autres branches industrielles textiles.

CHAPITRE VIII

# TISSUS FRANÇAIS

Première installation d'ateliers lyonnais. — L'industrie de la soie protégée par le Roi à Tours. — La sériciculture sous Henri IV. — L'influence italienne ne prévaut plus sous Louis XIV. — La grande industrie de la soie à Lyon.

L'auteur de la *Vie de Castruccio, duc de Lucques*, qu'a publiée Muratori, narrant la dispersion des ateliers lucquois dans toute l'Italie après les troubles de 1314, laisse entendre que certains auraient apporté cette industrie en France.

Quelques textes publiés par Francisque Michel feraient supposer que cette industrie y était pratiquée bien avant cette date, et peut-être dès le XII^e^ siècle. Ses citations sont tirées du roman de Perceval, du chevalier au lion, du roman de Berthe aux grands pieds. Ce sont là des textes poétiques, par conséquent un peu vagues; mais un texte plus précis, un compte, ne nous permet pas de douter qu'à la fin du XIII^e^ siècle et sûrement au début du XIV^e^, des ateliers fabriquaient à Paris des draps ou étoffes de soie, des draps d'or, et même des velours. C'est un compte de Geoffroi de Fleuri, dressé en 1316, et un extrait des Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris. Mais il est certain que cette fabrication ne devait pas être étendue, la soie étant à cette époque encore très rare en France.

Il faut arriver au règne de Louis XI, si l'on veut avoir des documents étendus sur l'histoire des étoffes de soie fabriquées en France. Des lettres patentes datées d'Orléans, le 23 novembre 1466, nous indiquent l'introduction à Lyon des métiers de draps d'or et de soie, ce qui n'empêche pas le Roi de ruiner lui-même l'industrie qu'il vient d'y créer, en faisant transporter, quatre ans plus tard, les ouvriers en soie avec leurs métiers dans sa bonne ville de Tours. La fabrique lyonnaise, privée de la protection royale, y gagna du moins une complète indépendance. Dans une ordon-

nance du 17 juillet 1494, Charles VIII fait défense aux villes qui fabriquaient des étoffes de soie, de les laisser sortir sans y apposer le sceau de la ville, et ne permet à qui que ce soit de faire usage de draps d'or, d'argent ou de soie autres que ceux qui ont été fabriqués en France.

François Ier fit venir des ouvriers étrangers, notamment des Génois, et les exempta des impôts et des lettres de naturalisation, tout en leur permettant d'acquérir des biens qui pouvaient être légués à leurs héritiers, quelle que fût leur nationalité.

Sous les règnes qui suivirent, ces privilèges furent renouvelés. En 1540, Lyon est déclaré entrepôt unique de toutes les soies étrangères qui entreraient en France. La France fut ainsi en possession d'une industrie dans laquelle Lyon n'a jamais cessé d'occuper la première place. Mais on ne saurait trop répéter que tous les travaux s'exécutaient dans ces ateliers sous l'inspiration et la direction d'ouvriers italiens.

Parallèlement à la fabrication des étoffes de soie, la prospérité de la sériciculture était assurée par les soins de Henri IV, secondé par deux hommes d'une haute initiative, Olivier de Serres et Laffemas. Olivier de Serres, qu'on avait appelé le Père de l'agriculture, s'était entre autres choses attaché à l'exploitation du mûrier; sur son ordre, on en planta partout. Au seul jardin des Tuileries, il n'y en avait pas moins de 15.000 pieds. L'autre collaborateur d'Henri IV, Laffemas, est une figure assez curieuse; de petite noblesse protestante, il avait été obligé de prendre un métier pour vivre et avait choisi celui de tailleur d'habits. Il avait eu ainsi le Béarnais pour client. Le Roi se l'attacha comme valet de chambre. Tout en occupant cette charge, Laffemas se livrait au commerce, spécialement à celui des tissus précieux, dans lequel il amassa une fortune énorme. Il s'attacha plus tard à la culture du mûrier et à l'élevage du ver à soie, et grâce à ses efforts, secondés par le Roi, il parvenait à doter la France de la matière première et à la libérer de la dépendance étrangère.

En 1605, un Lyonnais, maître ouvrier, Dangon, inventait son métier à la grande tire, qui permet de porter à 2.400 le nombre de cordes utilisables[1]; c'est sur ces métiers que furent fabriquées les étoffes compliquées qu'on tissa sous Louis XIII. Jusqu'à Louis XIV, les productions de soieries françaises étaient surtout des productions de prix moyen, les tissus de grand luxe demeurant la spécialité de l'Italie. Mais en France, le

[1] Tous les détails de l'industrie lyonnaise ont été donnés par R. Cox, conservateur du musée des Tissus à Lyon, dans le grand ouvrage paru à Lyon chez Rey, 1902, précédé de *l'art de décorer les tissus*. Morillot, Lyon, 1900.



Velours. Époque Louis XIII (Musée des Arts Décoratifs).

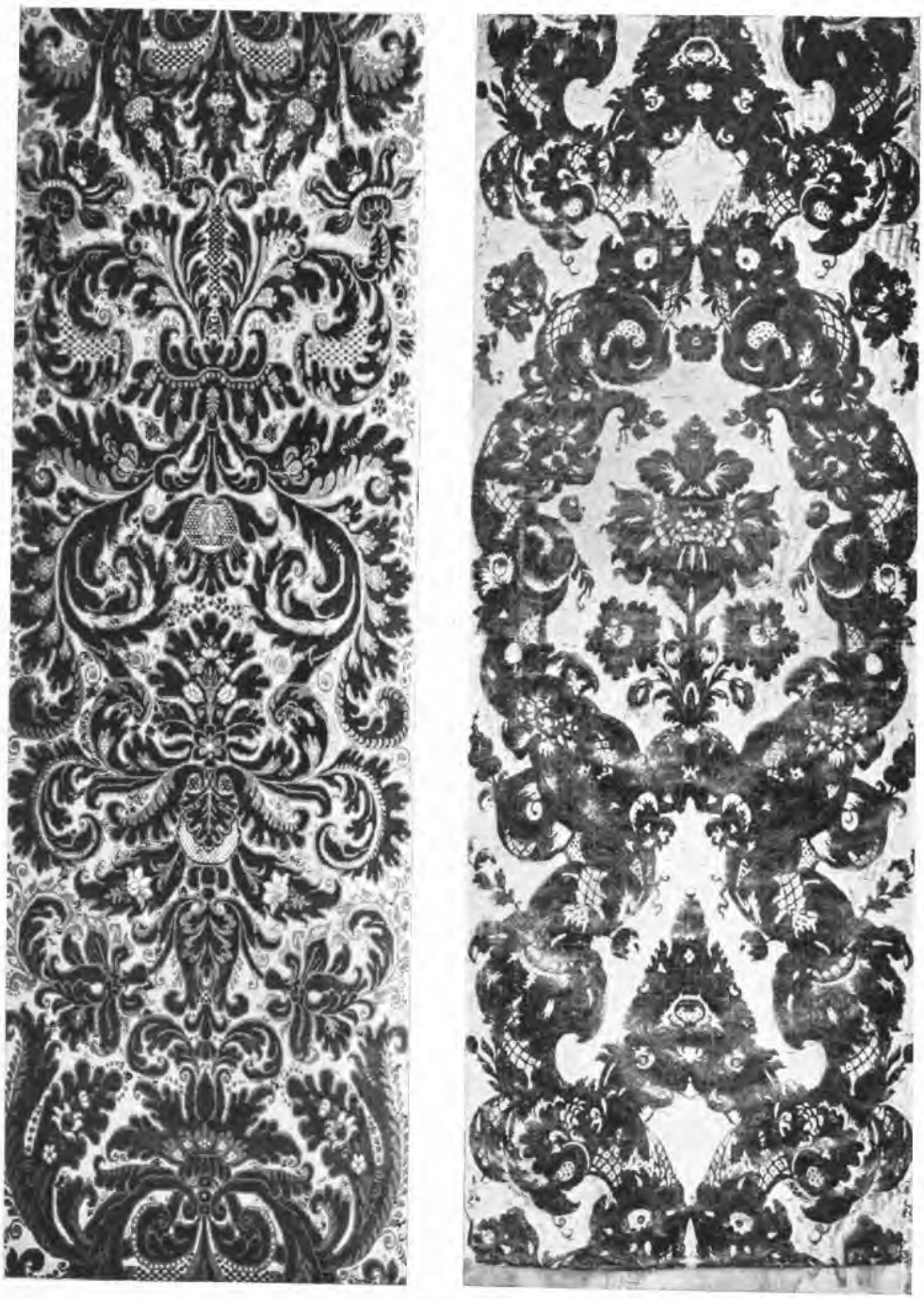
goût des tissus de soie s'était généralisé. Ils tendaient à entrer dans les goûts de la bourgeoisie, pourvu que les prix en fussent moins élevés. C'est à ce résultat qu'on arriva, avec les étoffes à petits dessins, alors que l'Italie continuait à fabriquer des étoffes à grands dessins et à prix élevés.

Si la France, jusqu'au début du XVII[e] siècle, subit incontestablement l'influence italienne dans l'art du tissu de soie, il n'en fut pas de même du jour où Colbert organisa le travail et imprima aux affaires une impulsion qui allait faire le monde entier tributaire de la France. — Le Brun fut chargé par lui de coordonner tous les travaux artistiques, et de créer cette unité de style qui fit de l'art du siècle de Louis XIV un moment unique de l'art français. Pour ce qui est des étoffes, jamais elles ne furent d'un plus resplendissant éclat.

La grande innovation qui caractérisera les nouveaux tissus, sera l'interprétation réaliste de la flore, caractérisée par le modelé des ombres et des lumières, remplaçant les à-plats. Cette innovation due à Revel, un élève de Le Brun, qui avait été mis à la tête du mouvement décoratif à Lyon, révolutionna l'aspect des tissus sous Louis XIV, et persista sous les deux règnes suivants.

Sous Louis XIV, à la profusion extérieure des détails avaient succédé la clarté dans l'ordonnance et le réalisme dans l'expression. Les motifs sont presque exclusivement empruntés à la flore. Ils se détachent sur des fonds unis, dans de très grandes proportions, souvent plus grands que nature. De grosses fleurs, de gros fruits isolés, réunis en bouquets, ou combinés avec divers détails décoratifs, — soit des jardins à la française avec des treilles, des ifs, des caisses d'orangers, — soit des ruines ou des fragments d'architecture, que le goût archéologique venait de mettre à la mode, — soit encore des coquillages. Par suite de cette échelle du détail, l'étoffe, dans sa largeur, est à un seul chemin, ou à deux au plus. Le décor est parfois pittoresque, sans répétition symétrique. Ces tissus sont brochés avec une profusion extrême de couleurs, rehaussés parfois d'or et d'argent. Au début, nous voyons le sujet avoir plus d'importance que le fond, qui est uni (satin ou taffetas). Peu à peu la composition s'éclaircit, le fond s'armure de jeux divers, qui ajoutent à la somptuosité d'effet.

Un fait digne de remarque, c'est que l'art de Bérain ne fournit aux tissus que de très rares exemples de sa formule particulière. Et ce qui est très curieux (et ce qu'a très ingénieusement remarqué M. Cox), c'est



Velours. Époque de Louis XIV (Musée des Arts Décoratifs).



Soie de Lyon, fin du XVIII^e siècle
(Musée des Arts Décoratifs).

que sous Napoléon III, dans la rage de faire de l'ancien, les fabricants de tissus fournirent aux fabricants de meubles des étoffes à décor Bérain, comme étant du plus pur Louis XIV, alors qu'on peut dire que, sous Louis XIV, on n'en fit pas.

Déjà, à la fin du règne de Louis XIV, le décor s'était diminué, revenait à des proportions moins volumineuses, le semis s'éclaircissait. Cette évolution, se continuant sous la Régence, devait aboutir sous Louis XV à rendre au détail floral les proportions de la nature. L'ordonnance caractéristique sera celle des lignes verticales sinueuses, parallèles ou contrariées, semées de bouquets. Cette ligne sera passements, dentelles, fourrures ou fleurs. Pour Marie Leczinska on introduira la fourrure, souvenir de son pays natal; pour M^me^ de Pompadour, qui patronait la Compagnie des Indes, on mettra des chinoiseries à la mode, et le décor s'en ressentira.

A la fin du règne, la composition est devenue toute florale, la ligne verticale sinueuse, au lieu d'être traitée en soi, se relie aux bouquets par des branches foliacées et fleuries. Parfois, mais rarement, la ligne sinueuse est horizontale. C'est aussi sous Louis XV que la *moire* fait son apparition; on emploie aussi pour la première fois la *chenille*, et dans certaines étoffes tout le décor en est tissé.

Sous Louis XVI, le motif décoratif devient plus petit que nature : la disposition la plus courante sera la ligne verticale rigide, semée de fleurettes et d'accessoires divers (nœuds de rubans, pipeaux, instruments de musique et de jardinage ; médaillons, corbeilles et vases fleuris), tout ce qui rappelle l'idylle champêtre de Trianon. Une nouvelle formule de décor apparaît avec la découverte des villes antiques, Herculanum et Pompéi ;



Soie. Époque de Louis XVI (Musée des Arts Décoratifs, don de M. Marquereau).

le retour à l'antique détermine de nouveau l'emploi de l'ornement conventionnel et de l'élément architectonique.

Les exigences du marché firent qu'on fabriqua à Lyon, sous Louis XVI, un nouveau genre de tissu à bas prix, le *droguet*, dans lequel la chaîne concourt, au même titre que la trame, à l'ensemble du dessin. Le motif décoratif y est toujours de très petite dimension ; on fabriqua aussi une extraordinaire variété de velours miniature pour la voiture et la chaise à porteurs. Les sujets, toujours de petites dimensions, présentent la plus grande fantaisie (personnages, animaux, armoiries, accessoires de tout genre).

Pour l'histoire du tissu, un des événements les plus importants que nous ayons à enregistrer, est la suppression des maîtrises et des jurandes, que Louis XVI finit par consentir. En 1784 le travail devint libre. La fabrique lyonnaise, délivrée de ces entraves, va produire avec plus de liberté[1]. On pourra se servir de fils plus ténus, faire des tissus mélangés, mais c'est surtout la possibilité de faire des étoffes imprimées qui révolutionna la fabrication. On en faisait depuis longtemps en Allemagne et en Angleterre, mais à Lyon on imprima seulement sur soie. C'est Oberkampf, dans sa manufacture de Jouy-en-Josas, qui devait exploiter sur toile cette manière de décorer le tissu.

Parmi les maisons lyonnaises dont les noms doivent être au livre d'or de l'industrie française au XVIII[e] siècle, la maison Pernon, aujourd'hui Chatel et Tassinari, s'associa, vers 1700, le plus remarquable artiste du tissu décoré que Lyon ait possédé, Philippe de la Salle, qui joignait à un talent de dessinateur remarquable une connaissance étonnante de la technique industrielle. Pensionné par Louis XVI, anobli, fournisseur des grandes maisons souveraines d'Europe, ruiné par la Révolution, il mourut pauvre, et toute la collection de ses dessins, qui se trouvait dans le logement du palais Saint-Pierre que la ville de Lyon lui avait concédé, fut irrémédiablement dispersée. Le musée de la Chambre de Commerce de Lyon a formé une extraordinaire collection de tissus de soie décorée sortis de ses ateliers.

L'activité industrielle s'était considérablement ralentie à Lyon pendant la Révolution, pour se réveiller sous le Consulat. Toutes les recherches tendent à faire revivre alors les traditions *antiques*, sous l'influence de David. Dans les ameublements officiels figurent les décors de chêne et de laurier, la Couronne impériale, la rose, le lierre, l'abeille. On sait avec quelle constance Napoléon favorisa l'industrie lyonnaise et ne manqua jamais l'occasion de l'imposer aux cours étrangères. Il décréta que le velours et la soie auraient seuls les honneurs officiels, et non seulement Lyon devait habiller ses dignitaires et les femmes, mais aussi les Palais impériaux. Au Louvre, aux Tuileries, à Saint-Cloud, à Meudon, à Saint-Germain, à Versailles, à Fontainebleau, six millions y sont dépensés de 1804 à 1813. Les deux architectes décorateurs, Percier et Fontaine, ne s'adressèrent jamais qu'à la fabrique lyonnaise, secondés à Lyon par Bony, le dessinateur et le teinturier Raymond, dont la produc-

[1] Pour tous les détails de la nouvelle organisation du travail à Lyon, voir R. Cox.



Soie de Lyon. Décor de Philippe de la Salle (Musée des Arts Décoratifs, don de M. Lehmann).

tion devait décupler encore du jour où Jacquard inventa le métier qui révolutionna cette industrie, par l'économie prodigieuse de la main-d'œuvre. Nous avons conservé de cette époque trois ensembles précieux : la chambre de l'Empereur, le salon de Joséphine à Saint-Cloud et le boudoir de Marie-Louise (Garde-Meuble national).

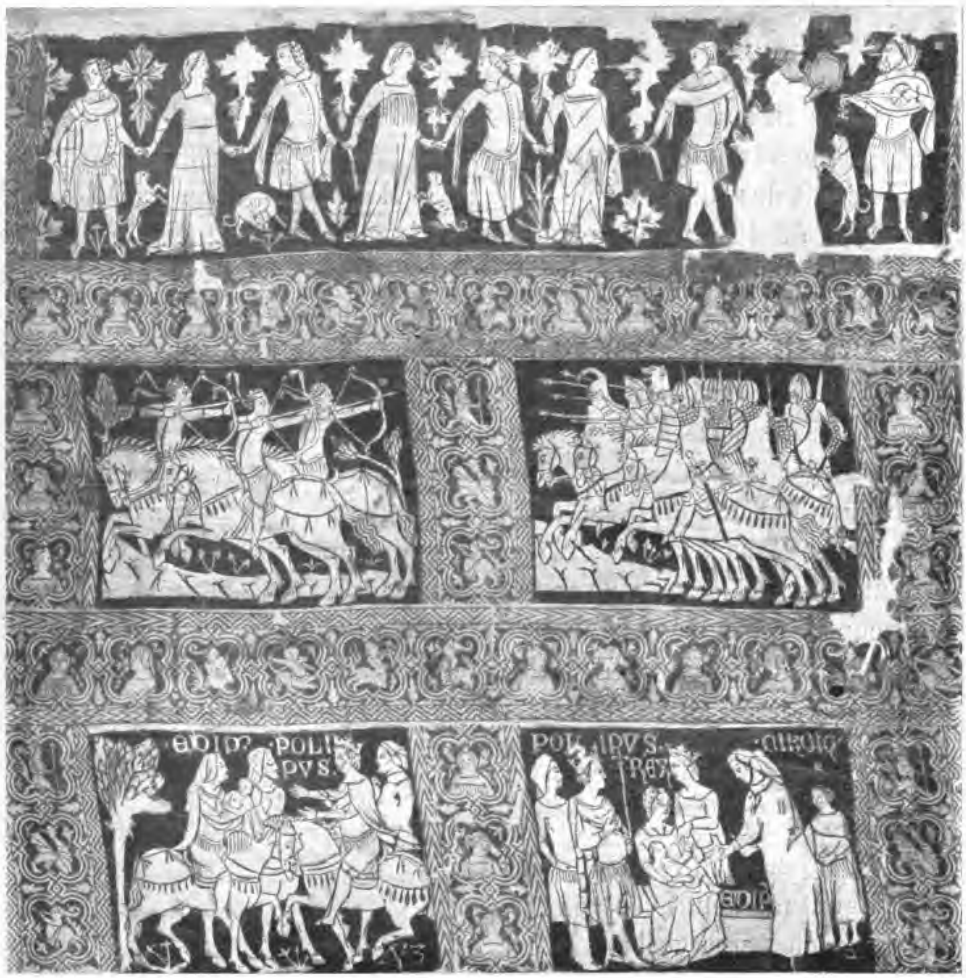
*Le Velours. — Velours de Grégoire.* — On trouvera l'histoire du velours à travers le monde et les âges dans l'importante notice que lui



Velours de Grégoire.

a consacrée, avant un bel album de planches, M. H. Algoud (Paris, Massin, 1912). Un tisseur, natif d'Aix en Provence, s'était rendu célèbre dans le dernier quart du XVIII^e^ siècle par ses velours de soie tissée de figures, et avait même obtenu vers 1785 de M. d'Angivillier un logement au Louvre. Il faisait ainsi de petits tableaux en velours décorés de portraits ou de sujets qu'il poursuivit au XIX^e^ siècle, car il ne mourut qu'en 1845 (portraits de Napoléon, de Louis XVIII, de la duchesse d'Angoulême, — la marchande d'amours). On peut consulter sur ce sujet, technique et œuvres, M. H. Algoud (*Gaspard Grégoire et ses velours d'art*, Paris, 1908). — *Id.* Étoffes bouclées d'or et d'argent. *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-mars 1919.

*La toile.* — Nous n'appliquerons ici ce nom qu'aux tissus de lin, de chanvre ou de coton, tissés sur les métiers du tisserand, alors qu'archéologiquement il a été employé dans un sens beaucoup plus large. Et quelque renommée qu'aient eue, dès le XIII^e^ ou le XIV^e^ siècle, les toiles de cer-



Toile de Sion, art italien, XIV^e^ siècle (Musée historique de Bâle).

taines régions ou de certaines provinces, qu'elles vinssent de Flandre ou de Champagne, seules les toiles décorées doivent nous intéresser.

C'est ainsi qu'on travailla la toile, qu'on la *damassa,* pour rappeler par ses décors le tissu dénommé *damas*.

On a dit que c'était à Caen que André Graindorge et ses fils avaient au XVI^e^ siècle commencé à travailler ainsi le linge, qu'on appelait alors « Grand

Caen ». De nombreux textes, comptes et inventaires cités par Havard le prouvent surabondamment. Dès le XVII[e] siècle, le linge damassé faisait son apparition dans toutes les maisons d'une certaine aisance. Les décors y apparaissent même assez compliqués, par exemple une représentation de l'Ancien Testament et du Nouveau, ou de l'union de Philippe V et de Louise de Savoie.

Mais on imprima aussi le décor sur des tissus de toile ou de coton, au lieu de les tisser, et on les dénomma *indiennes,* du nom des toiles de coton analogues qui venaient des Indes orientales. Dès la fin du XVII[e] siècle on installait des fabriques de ce genre à Hambourg et en Angleterre, et l'indienne fut dès lors d'un usage très répandu dans l'ameublement.

Mais bien avant ces époques, on avait déjà décoré des toiles par impression. Le plus ancien spécimen de ce genre, dite *toile de Sion,* se trouve au musée historique de Bâle, quelques morceaux étant restés au musée de Berne. Ici le décor est réservé en blanc sur le fond noir, sur trois frises superposées, séparées par des bandeaux en décor réservé sur fond rouge pâli; ce sont des épisodes de l'histoire du roi Polipus : défilé de personnages hommes et femmes se tenant par la main, dans un pas de marche dansé scandé par un violoneux, chaque groupe séparé par un chien debout ou se grattant. Au bas, des archers à cheval poursuivis se retournent contre un autre cavalier. Ce tissu d'un si curieux caractère, étudié par William et Forrer, a jusqu'ici été attribué à un atelier du nord de l'Italie travaillant au XIV[e] siècle. A voir aussi au musée de Berne un fragment de toile décor de quatre cavaliers réservé sur fond noir.

*Les toiles de Jouy.* — L'impression des toiles, dites indiennes ou toiles peintes, ne date en France que du milieu du XVII[e] siècle.

Le goût n'en était venu à l'Occident que par l'importation de ces tissus imprimés en Perse et dans l'Inde, où se retrouve souvent dans les spécimens anciens toute la beauté décorative des tissus de soie ou des tapis. Et de suite elles eurent la vogue. On voulut les imiter. Des manufactures s'établirent un peu partout, à Marseille, à Montpellier, à Avignon, à Rouen, à Châtellerault. Colbert prit peur pour les anciennes industries textiles, et prit un arrêté d'interdiction de fabrication, et plus tard de circulation. Prohibées, les toiles peintes n'en furent que plus recherchées par les femmes. Il fallut bien revenir sur ces défenses, et en 1759 on autorisait la fabrication. — M. Henry Clouzot a donné de bien intéressants détails sur cette période de préparation et sur l'activité industrielle qui la suivit.

Partout s'organisent les ateliers : à Marseille avec Wetter, — à Mulhouse avec les Kœchlin, Dollfus et Schamlzer, — à Amiens avec Bonvalet, — à Angers avec Danton, — à Bourges avec Trudaine, — à Nantes



Toile de Jouy (Musée des Arts Décoratifs).

avec Langevin, — à Genève avec Frey, qui poursuivirent leur destinée.

Oberkampf venait d'arriver de Bade et de Suisse où il avait fait son apprentissage. Il s'installa d'abord au faubourg Saint-Marcel, puis plus tard aux environs de Paris, à Jouy-en-Josas, près de Versailles, et le 1er mai 1760 il y imprimait sa première toile. Le succès couronna si bien ses premiers efforts que le 19 juin 1783, par lettres patentes de Louis XVI,

l'établissement de Jouy recevait le titre de manufacture royale. En commémoration de cet événement heureux, Oberkampf faisait faire à Huet une planche gravée des bâtiments de son usine et des travaux qu'on y exécutait (reproduite par H. Clouzot, *Revue de l'art ancien*, 10 janvier 1908).

L'impression se faisait d'abord à la planche de bois gravée à la main; plus tard, en 1770, à la planche de cuivre — que de nouveaux progrès permirent de remplacer en 1797 par le cylindre gravé. Ce fut une véritable révolution industrielle. La nouvelle machine, qui imprimait 5.000 mètres par jour, mit ces toiles à la portée de toutes les bourses. — Ayant traversé admirablement l'époque troublée de la Révolution, la manufacture fut à l'apogée sous l'Empire. Mais des désastres lui survinrent au moment de la guerre d'Espagne et de la campagne de Russie; l'occupation des Alliés lui porta le dernier coup. Oberkampf mourait de chagrin en 1815.

Un des éléments de succès les plus importants des toiles imprimées était l'excellence de la teinture, fixée avec assez de sûreté pour résister aux influences atmosphériques et aux lavages. Aussi les imprimeurs d'indiennes devaient-ils être avant tout d'excellents chimistes. C'est ce qui fit que des savants comme Berthollet, Monge, Laplace, Chaptal, Gay-Lussac, furent de véritables collaborateurs d'Oberkampf, comme Berthelot le fut de tant d'industriels de nos jours.

D'autres collaborateurs non moins précieux pour lui furent les dessinateurs et les graveurs, auteurs de modèles de décorations dont la bibliothèque de l'Union des arts décoratifs a recueilli maintes épaves. Partout s'y affirme le plus pur goût français des décorateurs du XVII^e^ siècle, dans les combinaisons les plus variées des rubans, des guirlandes, des rinceaux, des arabesques, quand ils ne cherchaient pas à copier littéralement les perses et les indiennes qui leur venaient de l'Orient. On a conservé les noms assez obscurs de ces dessinateurs attachés à la manufacture même : M^lle^ Jouannou, MM. Guil, Le By, Vitry, Garnier, Cavet, Perrière, Marc-Martin, Joise, Cadoux, Thierry.

Mais des artistes du dehors travaillaient aussi aux compositions à personnages, et parmi eux J.-B. Huet porta le genre à sa perfection, — dans tous ces paysages d'opéra-comique peuplés d'un monde artificiel d'une si jolie fantaisie, parmi lesquels les chinoiseries ne font pas défaut, et dont on peut étudier la variété dans le recueil publié par M. Calavas, — jusqu'à ce que la Révolution et l'Empire aient imposé à la manufacture l'esprit de l'antiquité retrouvé par Percier et Fontaine, le sentiment Prudhonien, ou le goût des scènes militaires d'Horace Vernet ou d'Eugène Lami.

## BIBLIOGRAPHIE

BEAL (L.). *Cinquante dessins d'étoffes sous Louis XV, relevés sur les esquisses originales.* Paris, 1888.

— *Nouvelle collection d'étoffes de l'époque Louis XV.* Paris, 1890.

KUMSCH. *Stoffmuster der XVI-XVII^e s. aus dem Kunstgewerbe Museum zu Dresden.* Dresde, 1888-1895.

PARISET (E.). *Les industries de la soie.* Lyon, 1890.

— *Histoire de la fabrique lyonnaise,* Lyon, 1901.

COX (R.). *L'art de décorer les tissus.* Morillot, Lyon 1900. — ID. *Le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon.* Rey, Lyon, 1902.

D'HENNEZEL (H.). *Le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon.* H. Laurens, Paris, 1924.

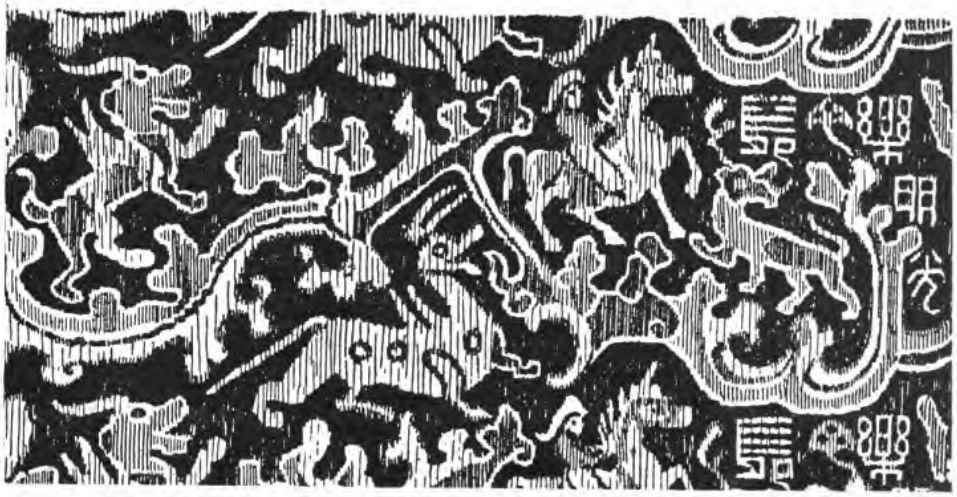
DREGER. *Kunstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei,* 1 vol., texte, 2 vol., pl. Vienne, 1904.

BOSSEBŒUF. *Histoire de la fabrique des soieries de Tours.* Tours, 1901.

ALGOUD. *Grammaire des arts de la soie.* Schemidt, Paris, 1912. — ID. *Le Velours.* Paris, 1913.

*Recueil de dessins de J.-B. Huet pour la manufacture des toiles peintes de Jouy,* Calavas, Paris.

CLOUZOT (H.). *Les toiles de Jouy. Revue de l'art ancien et moderne,* janvier et février 1908. — ID. *La toile peinte en France, à Jouy,* 1 vol., Bourdier, Versailles. — ID. *La Manufacture de Jouy et la toile imprimée en France au XVIII^e siècle.* Paris, Van Oest, 1927.



Tissu de soie, Chine, époque des Han, Ier ou IIe siècle de notre ère, trouvé au Turkestan (Mission Aurel Stein).

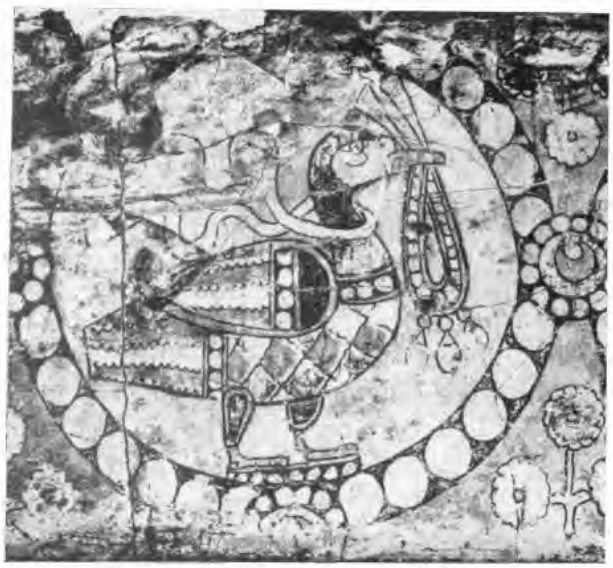
## CHAPITRE IX

# LES TISSUS DE SOIE EN CHINE ET AU JAPON

Le tissu de soie au Turkestan Chinois. — Influence par choc en retour de l'art sassanide en Chine. — Les plus anciens tissus de soie japonais. — Les soies brochées. — L'affrontement des motifs. — L'impression du pochoir. — Les robes d'acteurs. — Les montures de Kakemonos. — Les foukousas.

Il serait bien téméraire de prétendre écrire à l'heure actuelle une histoire, même brève, du tissu de soie en Chine et au Japon, tellement ces arts sont encore peu connus, surtout aux lointaines époques de leurs origines. La destruction des œuvres d'art en Chine a, de plus, permis à fort peu de témoins de ces époques reculées de parvenir jusqu'à nous, et moins encore aux tissus de nature si destructible, qu'on ne saurait espérer retrouver que dans les tombeaux, si le sol humide et froid n'y rendait même pas cet espoir illusoire. Plus heureux furent les récents fouilleurs du Turkestan chinois, qui rencontrèrent là une terre sèche de sables, analogue à celle de l'Égypte, et les Temples déblayés restituèrent, au milieu des choses les plus variées, d'étonnants fragments de tissus (Missions Grunwebel, Von Le Coq, Aurel Stein, P. Pelliot).

La troisième campagne de M. Aurel Stein a donné surtout des résultats remarquables quant aux tissus de soie de caractère et de style chinois du temps des Han qui semble ne devoir rien, ni avoir rien imposé à l'occident méditerranéen [1]. Les trouvailles furent faites dans un cimetière d'une place forte Lou-lan, du Bassin du Tarim, sur la route du trafic chinois de la soie, datant de la fin du IIe siècle avant notre ère, ou du début du Ier siècle, époque à laquelle cette route fut abandonnée et reportée plus au Nord.



Peinture murale à Kyzil (Turkestan) (Musée Ethnographique à Berlin).

1° un tissu avec cavaliers et bêtes du type des sculptures des Han, séparés par des nuages en volutes conventionnels ; 2° dans un autre tissu avec les mêmes nuages, une bête porte un ornement de joaillerie à la bouche, de même que sur un tissu trouvé à Kizil-Tourfan par Grunwebel ; 3° encore ce même nuage avec un bouc ailé et des oiseaux ; 4° sur un autre, des griffons affrontés de chaque côté d'un arbre de vie, ou des oies et autres bêtes devant un autel du feu (iraniens) ; 5° d'autres tissus portent une tête de monstre chinois (taotieh) et des lions ailés, des phénix et des dragons affrontés (accompagnant un document écrit daté 98 avant notre ère). Et à la grotte des Mille Bouddhas de Touen-Houang, étaient trouvés des tissus avec des paires de phénix, de griffons et de léopards sous une sorte d'arcature. Tous ces types portant des ornements et des lettres, bien chinois et bien de caractère Han, ne semblent pas avoir rien transmis à l'ouest dont les tissus sont de technique et tissage différents ; mais au contraire un esprit iranien semble bien s'y rencontrer. Il convient de consulter à cet égard Ed. Chavannes (*Documents chinois découverts par Aurel Stein*. Oxford, 1913.

1. A. Stein. *Serindia*, 1921. A. Stein et Andrews. *Burlington Magazine*, july-september 1920.

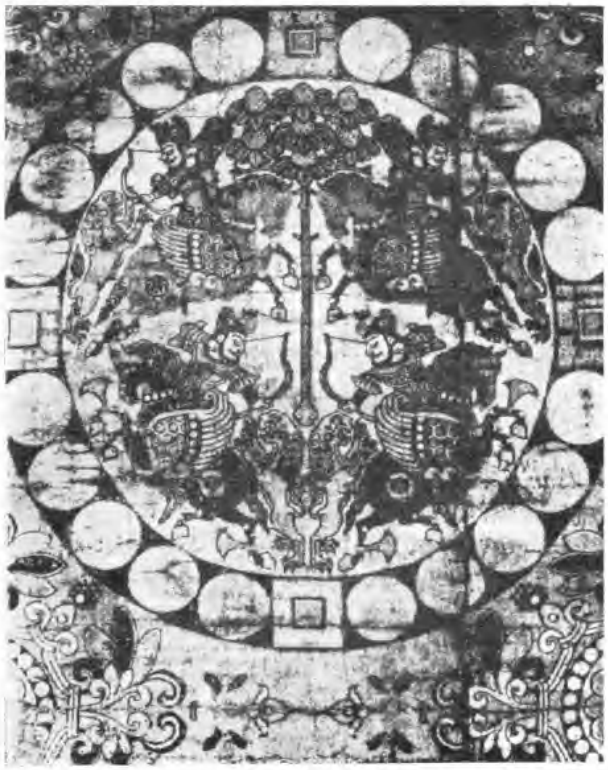
D'ailleurs dans cet actif commerce d'échange entre les provinces chinoises et l'orient iranien, puis méditerranéen[1], par un phénomène bien compréhensible de réciprocité, il est curieux de constater combien les caravanes, par voie de retour, firent connaître à l'Extrême-Orient d'objets byzantins ou persans et même romains (verres au Trésor du Shôsoïn de Nara), dussions-nous ne nous appuyer, entre tant d'autres, que sur deux monuments fameux, conservés encore aujourd'hui au Trésor du Shôsoïn à Nara, une aiguière d'argent sassanide gravée d'un cheval ailé, et un tissu de soie représentant une scène de chasse, avec le sujet délimité par le cercle fermé formant la roue à la mode sassanide, et le décor symétrique bien connu des cavaliers au galop affrontés et tirant de l'arc sur le lion dressé ; mais ici ce tissu, avec des types bien mongols, offre cette forme de composition essentiellement extrême-orientale, dans laquelle le décor se présente symétriquement renversé, comme s'il était destiné à être vu, non pas verticalement, mais de haut en bas comme un tapis, ou de bas en haut plafonnant. Et pour plus de précision, nous savons que ce tissu fut apporté au Japon par une ambassade coréenne en 622. Un autre tissu de soie, morceau d'une bannière de temple à Horiuji, dit Nishiki, du temps de l'Empereur Shomu † 749, porte dans des zones ponctuées de disques des cavaliers affrontés sur des chevaux ailés chassant le lion (Japanese Temple treasures). — P. Pelliot trouvait même à Touen-Houang un tissu sassanide (Académie des Inscriptions, juin 1911).

Cet exemple nous indique déjà suffisamment que, dans l'étude des tissus chinois d'une assez haute antiquité, c'est peut-être sur le Japon que nous devons le plus compter pour nous les révéler. Le Trésor du Shôsoïn en a conservé un certain nombre, qui, pour ne pouvoir être datés avec une rigoureuse exactitude, sont du moins des spécimens d'arts qui ont fleuri avant le VIII[e] siècle, époque ou le Trésor fut clos (Toyei Shuko. Trésor du Shôsoïn de Nara, Tokio, 1910). Et dans la recherche des tissus de ces hautes époques, on devra aussi faire état des montures de soie des kakemonos, forme de présentation de la peinture, où le Japon ne fit encore qu'imiter la Chine. Or, parmi les admirables peintures chinoises anciennes que le Japon a conservées, avec un soin pieux, il n'est pas douteux qu'on ne retrouve quelques soies très anciennes, contemporaines des peintures mêmes. Il suffit de voir la recherche passionnée des ama-

1. Hermann. *Die alten Sudenstrassen zwischen China und Syrien*, 1910. — Strzygowski, *Jahrbuch de Berlin*, 1903, XXIV.

teurs japonais pour ces tissus, pour comprendre le profond intérêt qu'ils y attachent.

Que le tissu de soie ait existé au Japon aux premiers siècles de l'ère chrétienne, cela est très probable, mais il dut être l'objet d'une fabrication minime, et on ne devait en faire qu'un usage restreint et plutôt aristocratique. Son histoire a été justement esquissée par M. W. Crewdson, dans *Transactions of the Japan Society of London*, vol. XI.



Tissu de soie de bannière. Chine, influence iranienne, 1re moitié du VIIIe siècle. (Temple d'Horiuji, Nara.)

C'était la toile de lin, de chanvre, qui était généralement usitée chez le peuple, et on la portait surtout blanche et sans décoration. On teignait aussi les étoffes avec le suc de certaines plantes, ou avec des argiles colorées dont on les frottait.

C'est de la Chine que le Japon connut le tissu de soie décoré, et ce fut encore par l'intermédiaire de la Corée. Soumise par l'impératrice Jinngô, la Corée offrit 80 bateaux chargés d'or et d'argent, de soies damassées et brochées et de soieries légères, et de plus des équipes d'artisans de tous genres, y compris des tisseurs, y apportèrent les procédés de tous les arts et de toutes les industries. C'est de cette époque, environ 200 de l'ère chrétienne, que date au Japon l'organisation des différentes industries d'art déterminée par l'arrivée des artisans coréens.

De cette première période il ne reste aucun tissu qu'on puisse à peu près certainement identifier. Il n'en est pas de même de la période qui

suivit, qui s'ouvrait par l'introduction du bouddhisme au Japon, sous le règne de Kimmeï Tennau en 552, lorsque le roi de Koudara, en Corée, offrit un Bouddha de bronze doré, ainsi que des bannières et des dais. Il y eut là un événement d'une portée considérable pour le Japon, et qui exerça sur son art une influence énorme, surtout après que l'impératrice Souïko, ayant embrassé la foi bouddhique avec ferveur, encouragea la nouvelle religion, faisant élever partout de nouveaux temples, et fût entrée en relations officielles avec la Chine, par son ambassadeur Imoko. C'était à l'extrême fin du VI^e^ siècle et au commencement du VII^e^ siècle (607).

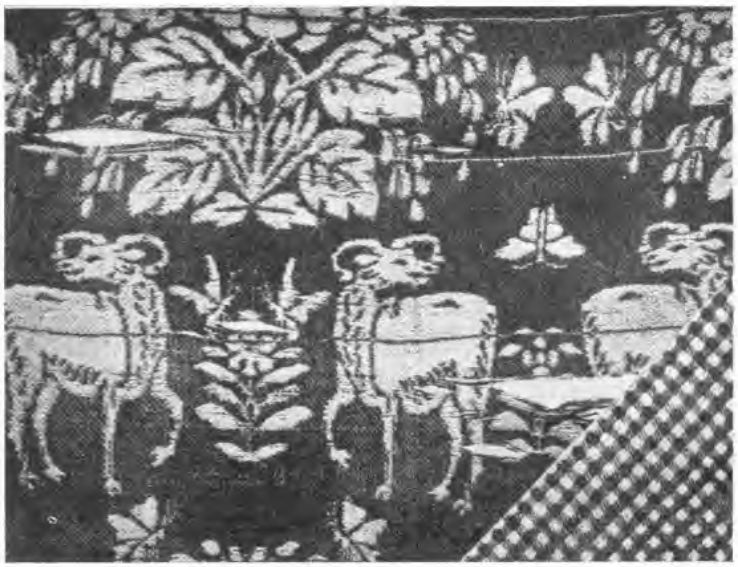
C'est grâce à ces relations plus étroites avec le Céleste Empire que les industries du tissage au Japon se perfectionnèrent, je ne dis pas au point de vue technique, mais certainement au point de vue du décor. Jusque-là le tissage par fils de soie de divers tons produisait naturellement, par le jeu des fils et des tons, des motifs décoratifs, surtout géométriques. Le procédé du brochage, introduit certainement par les Chinois, allait renouveler totalement l'industrie et permettre d'exécuter de grandes scènes habilement composées, que la ferveur bouddhique toute récente allait pénétrer de sa richesse imaginative. Les textes nous apprennent que l'impératrice Souïko avait fait exécuter, en la treizième année de son règne, une broderie de 4^m^,85, représentant une scène bouddhique.

Du plus haut intérêt est le grand rideau brodé encore conservé au Temple d'Horiuji, exécuté sous le règne de Souïko, en 622, à la mort du prince Shotokou Taishi, sur la prière de son épouse, désireuse d'avoir une image du Paradis, où le prince avait retrouvé une nouvelle existence (reprod., page 47 de l'*Art du Japon*). Le dessin en avait été commandé à des peintres célèbres, et son inscription établit qu'il fut exécuté grâce au travail collectif de toutes les femmes du palais. Le fond était formé de deux tissus pourpre et jaune : la broderie, en fils de tons variés, représentait des Bouddhas, des personnages célestes, des palais, des fleurs, des oiseaux : assez détérioré, il n'en subsiste que des fragments assemblés sur un fond conventionnel, qui révèlent un grand sens de composition allié à un sentiment idéaliste très élevé, ainsi qu'une extrême ingéniosité décorative.

Des bannières bouddhiques furent ainsi exécutées à la même époque : les fragments de l'une d'elles sont conservés au musée de Tokio

Un peu plus tard, sous le règne de Ten-Tchi I^er^ (668-671), les relations des deux Empires chinois et japonais avaient pris un caractère de con-

fiance réciproque, et la rayonnante civilisation de la dynastie chinoise



Tissu de soie (Trésor du Shosoin, à Nara).

des Tang ne fut pas sans profiter au Japon. C'est surtout à ce moment que les influences persanes, véhiculées par les caravanes et transmises par la Chine, s'infiltrèrent au Japon. Ce sentiment du décor sassanide que nous avons constaté au début, dans cette curieuse soie chinoise du Shôsoïn, nous allons le retrouver dans d'autres tissus anciens conservés au Japon. Cette formule décorative de l'*affrontement*, où deux motifs se faisant face sont séparés par un motif central, le hom ou arbre sacré, ou bien le Pyrée, autel du feu, se retrouve exactement dans deux brocarts des collections du Mikado (fig. 27, page 62 de l'*Art du Japon*) à fond rouge vif, à décor en blanc, jaune pâle ou foncé, vermillon, bleu et vert, représentant des éléphants et des oiseaux affrontés. Les fils sont un peu tordus, à la façon de minces cordonnets,



Tissu de soie, daté 731. Chine (Trésor du Shosoin, à Nara.)

et le tissage en est lâche. Mais le tissu est épais et souple, par conséquent de fabrication bien japonaise.

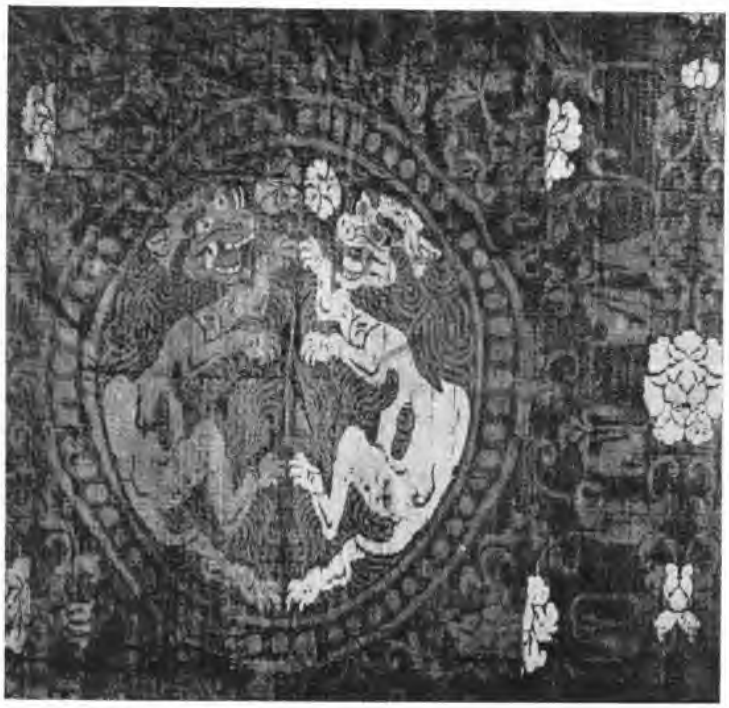
L'époque de Shyaumou, 713-756, n'allait pas échapper à ces influences, et le Trésor du Shôsoïn, à Nara, où avaient été déposés les objets qui lui avaient appartenu, et qui devait être immuablement clos après lui, a conservé quelques tissus où se marque la persistante influence de l'art persan. Mais si la loi de l'affrontement persiste, les éléments du décor s'épurent. Dans la représentation des animaux, la stylisation fait place à la vérité avec laquelle les Japonais devaient rendre le caractère de l'animal, vivant librement dans la nature, bouquetins, canards ou daims (fig. 26, 33, 34, l'*Art du Japon*). L'élément floral se dégage lui aussi, devient naturel, souple, vivant, dans ces gerbes de fleurs aux retombées gracieuses, dans ces tiges de frondaisons en bouquets. Le tissage semble être alors devenu d'une grande habileté. L'art de teindre avait aussi perfectionné ses procédés : la gravure à la planche et l'impression étaient déjà pratiquées à l'époque. Un procédé particulier où le Japon devait si bien triompher, entre en usage ; il consistait à dessiner sur l'étoffe le modèle avec la cire, à teindre, puis à enlever la cire qui laissait ainsi apparaître le décor. On obtenait alors des effets d'une suprême délicatesse.

Plus tard encore, quand les Empereurs, se relâchant du souci de gouverner, laissèrent le pouvoir aux Fujiwara, sorte de maires du palais, ceux-ci, dans leurs palais, déployèrent un luxe dont la splendeur éclipsa souvent celle de la maison impériale. Ils avaient établi à leurs cours une étiquette rigoureuse qui eut pour l'industrie des étoffes des conséquences nouvelles. Chaque dignitaire, pour chaque cérémonie, devait porter une robe d'une certaine couleur, avec ses armoiries — et un décor d'un certain genre obligatoire. Et comme le seigneur tenait à ce que la plus grande splendeur rehaussât l'éclat de ses fêtes, on peut imaginer ce que devint l'art de décorer le tissu à cette époque. Il en était de même dans les cérémonies religieuses, où se déroulaient des pompes dont nous soupçonnons malaisément la splendeur. Les robes de prêtres bouddhiques furent des merveilles qui ne furent plus égalées. Et cela dura trois siècles : le X^e^, le XI^e^ et une partie du XII^e^.

Le tissu de ces beaux vêtements était extrêmement riche, et réalisait toutes sortes de combinaisons harmonieuses et charmantes. On « cannetillait » des fils d'or et d'argent, on employait la nacre et la broderie. Au temple Ninnaji de Kioto, se trouvent conservés deux « wauhi » ou manteaux religieux, ayant appartenu au prince Shyau Shin, fils de

l'empereur Sanyau, au commencement du XI^e^ siècle. Les décors différents y ont de la grandeur et de la noblesse : de larges fleurs de lotus ouvertes, symétriques, par lignes horizontales, sur fond indigo. Le tissage est à fils très fins, et les tons vont se dégradant, ce qui constitue un extraordinaire tour de force de tissage.

Sous les Shôguns, à Kamakoura, aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, les trans-



Tissu de soie. Japon, XIV^e^ siècle.

formations artistiques dans l'industrie du tissu sont de peu d'importance, le luxe se déployant, à leur cour, de façon plus mâle et plus sévère.

Si le peuple, au Japon, jusqu'au XV^e^ siècle, avait porté de la toile de lin ou de chanvre généralement unie et blanche, la toile décorée réservée pour les cérémonies devint, à partir de cette époque, d'usage journalier. C'est à cette même époque du XV^e^ siècle que le coton fut introduit et cultivé au Japon, alors qu'il ne l'avait été jusqu'alors qu'en Chine et dans les Iles du Sud. Sa production devint très vite considérable, et l'on peut imaginer l'usage étendu qu'on en fit.

Les procédés de décoration de la toile et du coton au Japon, par l'*im-*

*pression*, y furent d'une originalité toute particulière. Cette impression se faisait au moyen de poncifs ou pochoirs, carrés de papier fort, que l'artiste ajourait, grâce à un canif très aiguisé, du décor qu'il voulait reporter sur le tissu, et cela avec une adresse déconcertante. Le dessin y était d'une ténuité souvent si grande que le plein, par endroits, se trouvait réduit à de véritables lignes. Il est certains de ces pochoirs qui offrent l'aspect infiniment ténu d'une toile d'araignée. Puis le décorateur d'étoffe reportait à plat son pochoir sur le tissu, et avec le pinceau, colorait le tissu selon les formes ajourées. L'impression à poncifs date de loin : on la pratiquait déjà à Kamakoura.

Les étoffes tissées l'étaient sur des outils assez analogues aux métiers Jacquard ; mais avec des moyens équivalents aux nôtres, les Japonais ont obtenu des résultats extraordinaires et opéré des prodiges. Peut-être cependant une des raisons de la souplesse et de la vie des décors du tissu japonais provient-elle de l'emploi, dans leurs métiers, d'organes de *bois*, en bambou, flexibles et doux, là où nous employons d'inflexibles outils d'acier. — Ils ont fait dans leurs tissés usage de fils plats, en papier végétal doré, ce qui leur donnait une beauté et une richesse extraordinaires. Le passage mécanique du fil devait présenter une extrême difficulté.

Un autre procédé fréquemment utilisé dans le tissu par les Japonais, et qui, en passant par leurs mains, a donné des résultats étonnants, c'est le broché — et l'emploi des soies floches leur servait beaucoup à obtenir des effets gras et nourris.

Le velours fut connu et pratiqué par les Chinois, et l'on en trouve l'usage très répandu au Japon, au XVI^e^ siècle, sans qu'on puisse préciser l'époque où l'on commença de le fabriquer. Ils ont pratiqué éminemment le velours épinglé, c'est-à-dire celui où le petit couteau est passé dans les parties où on a voulu le décor en épinglé, coupant les boucles, les côtes dans ces parties-là faisant ainsi des brillants, à côté des mats.

Il existe encore un autre genre de tissu exécuté en laine ou en soie, qu'on a dénommé *Gobelins chinois*, car il fut déjà pratiqué en Chine à une époque lointaine, sous les Tang, au VII^e^ siècle, avant de l'être au Japon, jusqu'à nos jours. On n'a pu encore savoir à partir de quelle époque il fut usité au Japon ; c'est une pratique assez mystérieuse, où il semble que les fils de trame se trouvent successivement enveloppés dans tout leur parcours par des fils de chaîne de tons variés, qui les entourent selon les formes du dessin.

Tous ces procédés textiles étaient d'un usage courant au Japon, à la fin du XVI^e^ siècle, alors que s'ouvrait avec les Tokougawa une période de tranquillité et de paix, à peu près sans analogue dans le monde ; elle dura deux cent soixante ans, de 1596 à 1853.



Tissus brochés japonais.

C'est de la fin du XVI^e^ siècle que date au Japon l'établissement des théâtres à Kyoto, car ceux de Yedo ne naquirent qu'au XVII^e^ siècle. Et l'on sait quelle richesse, quelle fantaisie, quelle invention décorative les tisseurs apportèrent, depuis lors, dans les costumes d'acteurs. Déjà dans les anciens drames de Nô, les acteurs portaient les costumes répondant au rôle de chaque personnage ; mais ces personnages étaient peu nom-

breux, les épisodes moins multipliés qu'ils ne le furent dans le théâtre populaire des XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. Et c'est de ces époques que date l'extraordinaire variété de costumes, dont tant de spécimens sont arrivés jusqu'à nous. Beaucoup de tissus nous sont parvenus des temples, où ils servaient de vêtements liturgiques aux prêtres, et de devants d'autels.

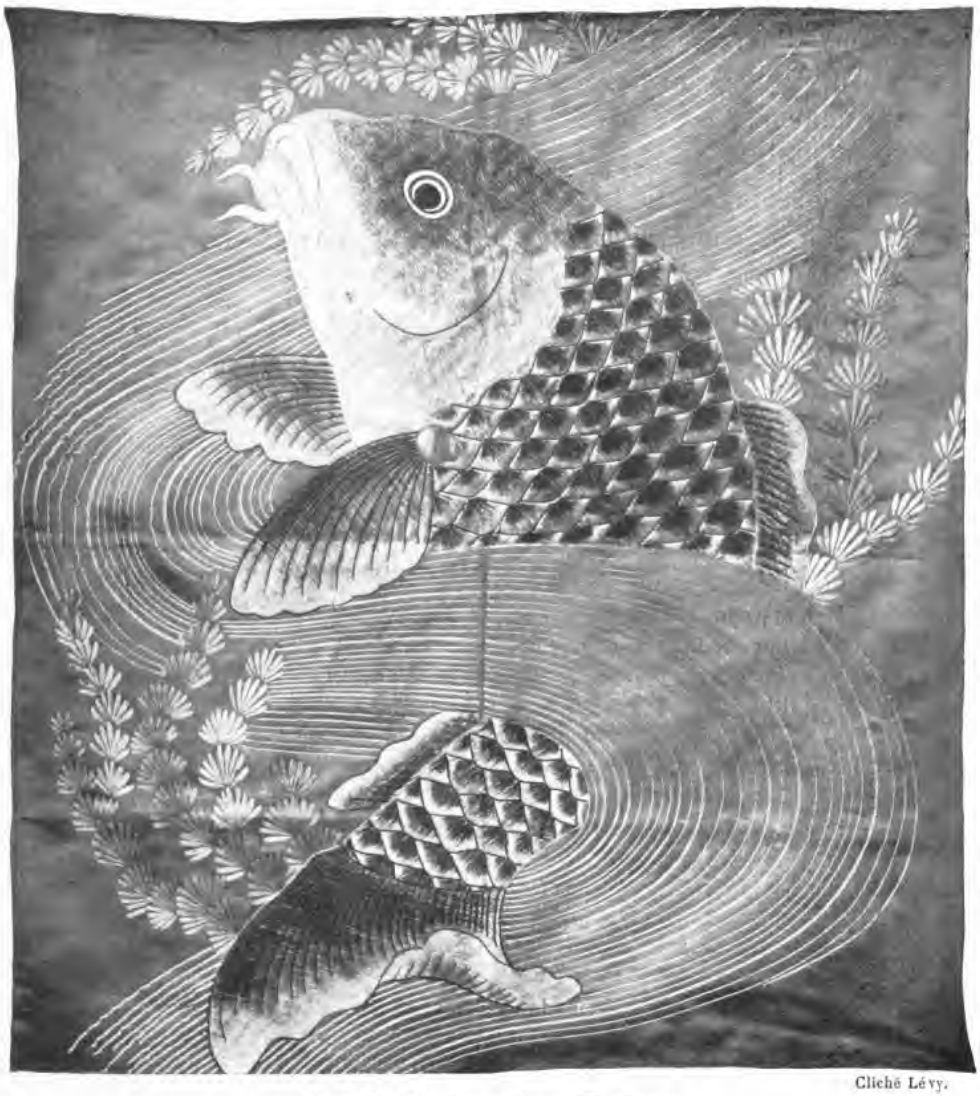
De l'époque des Shogouns Tokougawa date aussi la mode des *foukousas*. Ce sont des carrés d'étoffes de 0,70 à 0,40 centimètres de côté. Les Japonais avaient l'habitude de faire porter à leurs amis, à l'occasion des grands événements de famille, naissances, mariages ou décès, des gâteaux confectionnés pour la circonstance. La boîte dans laquelle cette pâtisserie était enfermée, s'enveloppait elle-même dans ce petit tapis, « le foukousa », pour l'abriter des poussières. A l'origine, ce fut une simple étoffe ; puis comme la boîte et le foukousa se rendaient toujours au porteur, on se mit peu à peu à en faire de véritables objets d'art, somptueusement décorés. Ils portaient souvent les armoiries du donateur et indiquaient ainsi de prime abord par qui était envoyé le cadeau. Puis on les broda, et à la fin du XVII^e^ siècle, le foukousa était devenu un accessoire somptuaire dans la vie sociale du Japon.

Dans une étude critique du tissu au Japon, on serait assez tenté de s'appuyer, comme éléments authentiques, sur la soie qui encadre les peintures, constituant ainsi le kakemono ; ils offrent par leurs signatures des dates certaines. Il faut se défier de ce criterium. Par cela même que les kakemonos se roulaient et se déroulaient pour être vus, ils ont été soumis à un usage auquel la soie ne résiste pas au bout de moins d'un siècle. De fait il existe bien peu de peintures anciennes dont les soies soient antérieures aux XV^e^ ou XVI^e^ siècles.

Un vrai élément de critique nous est fourni par les costumes des personnages représentés dans les peintures. Mais plus encore à partir du XVII^e^ siècle, dans les estampes et dans les livres illustrés. Dès qu'apparaissent les portraits d'acteurs des premiers Torii, d'une si belle énergie et d'une si grande noblesse, nous trouvons représentées des robes admirables qui peuvent nous guider dans nos recherches : les suites des Katsugawa, Shunsho, Shunyei, Shunko, sont des répertoires bien riches où la beauté des attitudes, la grandeur du geste des personnages le cèdent à peine à la splendeur des costumes dont ils sont revêtus.

*Sampots cambodgiens*. — Le Cambodge a connu un procédé de tissage bien particulier (soie, ou soie et coton) dans les *Sampots* dont les décors et les couleurs sont réalisés de la plus ingénieuse façon. Sur une

chaîne monochrome, plutôt noire, le dessin est tissé en fils de trame dont chacun est teint sur sa longueur en zones de couleurs différentes, en se préoccupant (ce qui est difficile) de la place qu'il viendra occuper dans le



Cliché Lévy.

Tissu de soie japonais. — Foukousa.

dessin d'ensemble; en employant dans la teinture de ces fils un procédé très singulier de réserve par ligatures de fibres de bananier, ce qui dispensait les artisans de métiers à lisses ou à pédales, et de lisses mêmes.

Et c'est alors que la fantaisie et le sens inné des harmonies de couleurs entrent en jeu chez les artisans. Tout cela a été très bien expliqué

et illustré par MM. Jean Stœckler (*Arts et Archéologie Khmers*) et Jean Gallotti (*Art et Décoration*, décembre 1926).

*Le Batik javanais*. — C'est toujours du calicot plus ou moins fin, plusieurs fois trempé dans des bains d'eau alcaline et d'huile de ricin, qui le rend ocreux. Puis lessivé et bouilli, il reçoit, étendu des deux côtés, de la *cire* peu chaude, en pellicule superficielle. — C'est sur l'étoffe ainsi préparée que commence l'opération du batikage, travail délicat, au moyen de l'instrument « Tjantjing » qui doit tracer avec la cire fondue les ornementations formant *réserves* lors des teintures successives que subira la pièce d'étoffe. Et le plus souvent avec deux seules couleurs, l'indigo et le brun, les artistes ont obtenu des décors merveilleux de richesse, de distinction raffinée et de goût (M. P. Verneuil, *Art et Décoration*, 1905 et septembre 1923).

---

## BIBLIOGRAPHIE


La Kokka et Japanese. Temple treasures.

*L'art du Japon*. Exposition universelle 1901, de Brunhoff, Paris.

Verneuil. *Etoffes Japonaises, quatre albums*. Paris, Lévy, 1910.

Tsuda. *Ancient costumes of the Tokyo Imperial Museum*. — Internationales archiv. für etnographie, Bd., 19.

Kummel (Otto). *Kunstgewerbe in Japan. Textilien*, p. 146. Berlin, 1911.

Toyei Shuko. *Imperial treasures of Shosoïn at Nara*, Tokio, 1910.

D'Ardenne de Tizac. *Les étoffes de la Chine*, in-folio, 54 pl., Calavas. Paris, 1913.

Crewdson. *Textile of old Japan*. Tirage à part de Transaction of Japan Society, London, vol. XI.

Hermann. *Die alten Südenstrassen zwischen China und Syrien*, 1910.

Cœdès. *Textes d'auteurs grecs et latins relatifs à l'Extrême-Orient*, 1910.

Chavannes (E.). *Documents chinois découverts par Aurel Stein*. Oxford, 1913 (Clarendon press).

Aurel Stein et Andrews. Ancient Chinese figured silks. *Burlington Magazine*. July-september 1920.

DEUXIÈME PARTIE

# LA BRODERIE

## CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Les études sur la broderie. — Leur importance. — Les divers genres de broderies.

« Je ne sais pas de plus grand service à rendre aux arts que d'écrire l'histoire de la broderie. Ce serait non pas le complément, mais l'introduction et l'accompagnement obligatoire d'une véritable histoire de la peinture... Dire que la broderie était appliquée à tout, que les peintres les plus célèbres consacraient leur talent à faire les cartons qu'elle exécutait avec une habileté de reproduction merveilleuse, c'est montrer son importance ».

Ainsi s'exprimait en 1853 M. de Laborde parlant, dans son Glossaire français du moyen âge, de l'art si ancien de la broderie. Son appel fut entendu, et au cours de ces soixante dernières années, de savants archéologues se sont occupés de la question, aussi bien au point de vue historique qu'au point de vue liturgique. Il me suffira de citer les noms du chanoine Bock, des Pères Cahier et Martin, de Charles de Linas, de M. Rohault de Fleury, de M. Louis de Farcy, et de M. Otto von Falke.

Qu'est-ce que la broderie? C'est l'art d'ajouter à la surface d'un fond tissé préexistant, une ornementation à plat ou à reliefs. Ce fond tissé est tantôt commun comme la toile, tantôt précieux comme la soie, le satin ou le velours. Parfois un réseau de mailles régulières sert de canevas, c'est alors la broderie sur filet ou sur tulle. Ailleurs on couvre une toile grossière de points simples ou croisés, c'est alors la broderie de tapisserie au gros point, au petit point, ou au point de Hongrie.

On a fait aussi de la broderie sur cuir, sur gaze, sur crêpe.

La broderie est donc bien différente du tissu, dans lequel le dessin se produit dans le cours et à mesure de sa fabrication, par des combinaisons ingénieuses de la chaîne et de la trame, de façon mécanique. Très différente aussi de la dentelle, dont le réseau se façonne à l'aiguille, après exécution des ornements, pour les relier entre eux ; elle semble avoir été pratiquée en Babylonie, en Égypte, en Phénicie, en Grèce, au v^e^ siècle avant l'ère, sous Alexandre et chez les Romains.

L'art de la broderie est peut-être le plus ancien de tous. Homère, Virgile, et à leur suite tous les *poetæ minores* latins, ont vanté la beauté des tissus brodés de l'antiquité. Les Phrygiens passaient pour avoir inventé la broderie, et dans tous les auteurs anciens ce genre de travail est appelé *phrygium opus*. Il doit son origine au besoin naturel de l'homme de satisfaire sa vanité par les ornements luxueux de son costume, au désir inné chez la femme de se parer de vêtements ornés, puis plus tard aux besoins de l'Église désireuse d'augmenter par la richesse des costumes l'éclat des pompes religieuses. Le rôle de la broderie enfin, dans l'ameublement, fut capital aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et nous voyons dans les anciens comptes des brodeurs attitrés près des Rois et des seigneurs. Ils portent souvent alors les titres de valets de chambre ou tapissiers, ce qui n'impliquait aucunement un emploi de domestique, mais bien d'artiste attaché au train de maison d'un seigneur.

Il est peu d'objets d'art qui aient plus souffert, au cours des temps, de la destruction. Au moyen âge, les guerres continuelles, les déplacements de bandes armées et les pillages en firent disparaître un grand nombre. Les broderies religieuses eurent à souffrir d'autres ravages et, sans remonter plus haut, que d'excès eurent à subir maintes de nos cathédrales de la part des Huguenots, vers 1560 ! Joignez à cela l'ignorance du clergé, son engouement pour les tissus nouveaux qu'on lui offrait parfois en échange des anciens. Enfin la Révolution, qui saccagea toutes les sacristies, et qui fit expédier à la Monnaie tant de tissus précieux, dont l'or et l'argent étaient jetés au creuset.

Sans vouloir entrer dans des détails techniques qui nous entraîneraient trop loin, il est nécessaire d'indiquer les diverses opérations manuelles qui sont directrices de cet art de la broderie. Ce qu'on appelle *point*, c'est la partie d'or, de soie, de fil, ou de laine, qui demeure à la surface du tissu, quand on tire l'aiguille en dessous. Le point *couché* était la méthode pour fixer les fils d'or à la surface de l'étoffe, en les y attachant par de

petits points très rapprochés. Le point couché était dit *rentré ou retiré*, quand il n'y avait aucun point de soie apparent pour rattacher le fil d'or au fond, et quand au contraire on le fixait au revers, en l'enroulant sur un fil très solide, tendu parallèlement à lui. Le point était dit *gaufré*, *satiné*, *ombré*, ou *nuancé*, en particulier quand l'or était rompu de quelques soies qui lui donnaient un reflet agréable, transition à la pratique de l'or *nué*, c'est-à-dire jouant le rôle de la chaîne sur laquelle les soies inégalement serrées, laissant apparaître l'or, y dessinent de capricieuses fantaisies.

Il nous est arrivé parfois, en nous occupant dans de précédents chapitres des tissus décorés, de parler d'étoffes où la broderie avait pu jouer un certain rôle décoratif accessoire, nous ne nous occuperons maintenant que de tissus qui sont en totalité des œuvres de broderie.

CHAPITRE PREMIER

# BRODERIES BYZANTINES

Leur diffusion en Europe après la prise de Byzance par les Croisés. — Les broderies byzantines fameuses conservées en Italie. — La dalmatique de Léon III au Vatican.

Dans un historique rapide de l'art de la broderie, la civilisation byzantine occupe la première place. Si le luxe des broderies avait été très grand à Rome au temps des Empereurs, ce fut bien autre chose à Byzance, quand Constantin y eut transporté le siège de l'Empire. En contact plus rapproché avec l'opulence asiatique, la cour des empereurs d'Orient ne mit aucun frein à son faste et à ses dépenses. Mais comme l'a très bien indiqué von Falke, cette pratique artistique ne demeura pas le privilège du pays de la soie, et dès le XI^e^ siècle est courante dans les pays germaniques en même temps que dans l'Empire byzantin.

Existe-t-il encore aujourd'hui des broderies byzantines antérieures au VIII^e^ siècle ? Cela est douteux, bien qu'il y ait, paraît-il, au musée de l'Ermitage, à Pétrograd, une étoffe de laine couleur pourpre, brodée de palmettes vertes et jaunes, qu'on a cataloguée comme étant du III^e^ siècle, et qui proviendrait d'un tombeau de cette époque. Ce qui est certain, c'est que les récits des chroniqueurs des croisades, au XII^e^ siècle, sont pleins de leurs surprises devant les merveilleux tissus brodés qu'ils voyaient, ou qui tombaient entre les mains des croisés, dans le partage des butins. La date de la prise de Constantinople, 1204, est importante, parce que ce fut un moment d'extraordinaire diffusion des richesses qui s'y trouvaient accumulées, et qui, rapportées dans tous les pays d'Occident, ne manquèrent pas d'y exercer une sûre influence.

Parmi les tissus brodés de Byzance les plus anciens que nous connaissons, figurent certainement les vêtements de saint Césaire, archevêque d'Arles (501-542), qui lui sont à peu près contemporains, et qui sont conservés à Notre-Dame de la Major près Arles. Ils se composent de la

tunique et du pallium, présentant un décor oriental de lièvres bleus sur fond jaune, et jaunes sur fond rouge, et le monogramme du Christ brodé en soies rouges, au double point de chaînette, avec disques de perles, roses et lis tissés à plat.

Le musée de Ravenne possède quelques très belles broderies un peu moins anciennes d'époque carolingienne; ce sont trois bandes brodées en or et soies multicolores, provenant du monastère de Classe, où figurent les portraits des treize plus anciens évêques de Vérone (Venturi II, fig. 253. C. Cipolla, *Le Gallerie Nazionali*, III, 1897).

A l'œuvre du dôme de Ravenne est conservée la chasuble dite de Giovanni Angeloptis, décorée de rosaces et de plumes de paons, semée d'aiglons et de demi-lunes d'or (Venturi II, fig. 254, 255. Cipolla, *Gallerie Nazionali*, III, p. 258). Ce vêtement n'appartint certainement pas à saint Jean Angeloptis, qui mourut en 439, mais plutôt à un des nombreux évêques de Ravenne du nom de Jean, peut-être à Jean XIII (983-987). On pourrait, alors, en rapprocher la chasuble de San Willigis (975-1011) (à la cathédrale d'Aschaffenburg), les vêtements sacerdotaux de Morard, abbé de Saint-Germain-des-Prés (musée de Cluny), la chasuble de saint Godehard mort en 1038 (à Hildesheim), celle de saint Emmeran, x^e^ siècle (à Ratisbonne).

Le voile de la Vierge, de la cathédrale de Chartres, est un tissu de lin broché de croix grecques et de lions en or et soies, disposés par zones horizontales. La légende veut que le tissu, vulgairement appelé « chemise de la Vierge », ait été envoyé à Charlemagne vers 803 par Nicéphore, empereur d'Orient, puis donné en 896 à la cathédrale par Charles le Chauve. Objet d'une vénération universelle, le tissu opéra une infinité de miracles. Il disparut à la Révolution, mais fut sauvé et restitué en 1824 (Willemin, XVI).

L'un des principaux monuments qui doivent ici



Broderie byzantine du monastère de Classe (Musée de Ravenne).

nous occuper est la célèbre dalmatique impériale du Trésor de Saint-Pierre de Rome, dite aussi dalmatique du pape Léon III (Farcy IX. Swarzenski. Illustrierte Geschichte I, fig. 164. Venturi II, fig. 353 et 354). C'est une soie très épaisse, d'un bleu profond, sombre et luisant, semée de rinceaux d'or et de croix d'or et d'argent. Deux grands sujets occupent le devant et le dos, deux sujets moindres les épaulières. Selon Didron, quoique pris à des actions différentes de l'existence divine, ces quatre sujets semblent se rapporter à une idée unique, la glorification du corps du Christ. Sur le dos est représentée la Transfiguration en trois scènes, à rapprocher de la peinture de la Peribleptos à Mistra (Grèce), et de la miniature du manuscrit de Cantacuzène ; sur l'épaulière droite Jésus donne aux Apôtres la communion sous les espèces du pain, sur l'épaulière gauche la communion sous les espèces du vin. Sur le devant, le Christ Emmanuel paraît dans le triomphe céleste. Cette gloire même n'est que le centre d'une autre gloire plus considérable, qui contient les chœurs des anges et les ordres des saints, et à ses pieds une procession de rois, de patriarches, de moines, de religieuses. A la droite du Christ est la Vierge, vêtue d'argent ; à sa gauche saint Jean-Baptiste, d'un type byzantin connu, tel qu'on le voit dans les ivoires. Il est impossible de décrire tous les groupes qui peuplent le ciel. C'est là une œuvre magnifique, où le génie de la composition est très grand, vrai *Te Deum* en l'honneur du Christ et, par son style, son art libre et vivant, la vérité des attitudes, la plus pure fleur de byzantinisme. Après avoir cru longtemps ce magnifique tissu du temps de Charlemagne, au couronnement duquel il aurait servi, et Pératé et Colasanti ont tenu, pour cette ancienneté, on a depuis renoncé à cette légende, pour l'attribuer (Braun, Dobbert, Diehl, Dalton), aux ateliers de Constantinople du XIV^e^ ou du début du XV^e^ siècle, comme l'établissent les inscriptions grecques qui s'y trouvent[1].

On a beaucoup discuté sur la date du beau pallium (omaphorion) de Grotta Ferrata que certains avaient daté du XII^e^ siècle ou du XIII^e^ siècle, que d'autres ont rajeuni jusqu'au XVII^e^ siècle ; il est brodé de scènes du Nouveau Testament (Annonciation, Nativité, Baptême) (Munoz, fig. 100. — L. Serra. *Burlington Magazine*, 1919, p. 52).

De la même époque sont sans doute de beaux fragments carrés de soie rouge, brodés d'or et de fils bleus, légués par Ottobono Robario de

[1] Dobbert. *Repert. f. Kunstw.*, XV. — Ainalof. *Origines hellénistiques de l'art byzantin*, en Russe. Pétersbourg, 1900. — Diehl (Ch.). Manuel, II, p. 887, fig. 441 (Bibliographie complète du sujet par Colasanti. *Boll. Nuovo di archeolog. christiana*, 1902, p. 155).

Feliciani, mort en 1314, patriarche d'Aquilée, à la Collégiale de Castel Arquato (Plaisance) où ils sont conservés [1]. Les sujets brodés sont chrétiens, comme sur la chape de Saint-Pierre de Rome : et la représentation de la communion des apôtres y est purement byzantine; Jésus n'est



Cliché Alinari.

Broderie byzantine. La Chape de Léon III. Trésor du Vatican (x-xi[e] siècle).

pas assis au milieu des Apôtres, mais debout, comme un prêtre qui dispense les espèces eucharistiques. Les personnages, admirablement groupés, d'une très noble allure, rappellent encore les enluminures des Bibles syriaques et des Évangéliaires bien plus anciens. — Il faut en rapprocher les étoffes du couvent de Rossikon (Mont Athos), de Saint-Clément

[1] Munoz. *Art byzantin. Exposition de Grotta Ferrata*, page 130, Rome, 1906. Venturi, II, fig. 355, 356. *Id. L'Arte*, 1905.

d'Ochrida (*Présentation de la Vierge* et *Crucifixion*) offerte à l'Église par l'empereur Andronic II Paléologue (début du XIV^e^ siècle) et celle représentant le Christ au tombeau, veillé par deux anges [1].

Chef-d'œuvre de broderie de cette époque est l'admirable Epitaphios de Salonique. On nommait ainsi les voiles portés à la suite des dons, au moment de la grande entrée, présentant d'ordinaire l'image du Christ mort, et symbolisant le linceul du Sauveur ; ici sont deux anges inclinant des éventails (comme dans le reliquaire émaillé de la collection Stroganoff) ou pleurant, toujours d'un réalisme émouvant, et d'une émotion douloureuse [2]. Magnifiques broderies analogues et de même époque dans les églises et couvents de Roumanie, et au Trésor de Putna en Bukovine.

Le Trésor de la cathédrale de Sens possède un bonnet, en forme de calotte hémisphérique, qu'une vague tradition a attribué à saint Thomas de Cantorbéry. Un drap d'or bleu dont la chaîne est en soie et la trame en or, est décoré d'un dessin de fil rouge contourné, avec des entrelacs encadrant des lunes et des croix en soies blanches et noires. Ailleurs des étoiles en or et argent, avec des aigles et des lions passants couronnés ; les losanges bleus et les hexagones ménagés entre les étoiles renferment une fleur de lis d'or, ou deux châteaux d'or. Ch. de Linas n'a pas cru que ce tissu ait pu appartenir à saint Thomas. Il en a rapproché l'étoffe osangée semée de fleurs de lis et de tours de Castille, attribuée à Jean, fils de saint Louis, mort en 1247, publiée par Montfaucon et Willemin, puis un autre tissu trouvé dans le tombeau de Raoul de Beaumont, évêque d'Angers (1178-1197), avec des aigles et des léopards dans des médaillons circulaires cantonnés de fleurs de lis, ou encore la chasuble donnée par saint Louis à Thomas de Biville, mort en 1253 (publiée dans l'Abécédaire de Caumont). Contrairement à M. de Caumont qui penchait pour l'attribution à un atelier palermitain, Linas croyait plutôt à une origine byzantine, les tissus siciliens étant toujours brodés à plat, et empreints d'un caractère arabe prononcé ; ici les entrelacs et les bandes sont bien particuliers à Byzance. Falke date de 1170 ce bonnet.

De Linas attribuait aux ateliers byzantins du XII^e^ siècle la belle chasuble de tissu pourpre dite de saint Thomas Becket au Trésor de Sens ; des parcelles en subsistent. Un fragment adhérent au dos porte une série de rinceaux fleuronnés en pourpre, sur fond violet sombre.

[1] Kondakof, Macédoine. Petersbourg, 1900. — Diehl, II, fig. 442.

[2] Letourneau et Millet. *Bull. de corresp. hell.*, XXIX, 1905. — Diehl, II, fig. 444.

CHAPITRE II

# LA BRODERIE EN OCCIDENT

Les ateliers monastiques. — Les divers vêtements sacerdotaux. — L'étroit rapport décoratif entre les broderies et les miniatures ou la sculpture. — L'inspiration de la flore de nos pays au XIII^e^ siècle. — Les tendances réalistes. — L'art laïque au XVII^e^ siècle.

En Occident, il semble bien que nous voyons l'art de la broderie pratiqué de façon volontaire et continue dès les premiers temps du haut moyen âge, et il paraît probable qu'il s'organisa dans les grands monastères. Comme l'a dit Mignet dans ses *Études Historiques :* « les monastères étaient des ateliers où s'exerçaient les métiers, et où se pratiquait ce qui restait des arts du Vieux Monde. » Dans les grandes Abbayes se perpétuait l'art d'écrire les manuscrits et d'y insérer ces belles enluminures dont les couleurs et l'or allaient offrir aux brodeurs des modèles séduisants. A Saint-Gall, par exemple, une des plus considérables, d'importants ateliers de tisseurs et de brodeurs d'étoffes précieuses travaillaient pour l'ornement de l'Église et les besoins du culte, ce qui n'empêchait pas les bourgeoises et même les femmes de qualité de travailler de leur côté à parer les autels, et à enrichir les sacristies. Les textes relatent que sainte Wiborade, à Saint-Gall, faisait de sa main de belles chemises brodées pour envelopper les livres saints du monastère. Richlin, sœur d'un abbé, avait brodé un voile, et la fille d'Henri, duc de Souabe, offrait souvent à l'abbaye des chasubles et des ornements brodés. — La femme d'Hugues Capet offrit à l'église Saint-Martin de Tours une chasuble d'une décoration très riche, et à Saint-Denis une autre chasuble et le célèbre ornement connu sous le nom d'Orbis terrarum. Les évêques et les abbés encourageaient la fabrication des tissus ornementés, qui rehaussaient l'éclat des cérémonies religieuses, Grégoire de Tours en mentionne très fréquemment. Les vêtements des évêques étaient de plus en plus ornés, pour

attirer le respect, et donner de l'importance aux cérémonies qu'ils présidaient.

L'emploi des divers ornements avait été fixé par les Conciles. La *chape* était le vêtement extérieur pour les processions ; munie d'abord d'une sorte de capuchon, elle s'est appelée le *pluvial*, parce qu'elle était destinée à garantir de la pluie. Le prêtre portait la *chasuble* pour célébrer le Saint Sacrifice, pendant que le diacre était revêtu de la *dalmatique*. La tête de l'évêque était couverte de la *mitre*, dont la bande horizontale ou *circulus* forme une sorte de couronne où l'on enchâssait souvent des pierres précieuses dans la broderie. Au milieu s'élevait une autre bande qu'on appelle le *titulus*. En signe d'investiture, à sa consécration, l'évêque recevait des gants que la broderie marquait d'emblèmes religieux en couleurs ou en or. La chaussure même est le plus souvent brodée, ainsi qu'on le voit dans bien des spécimens conservés dans les Trésors de cathédrales.

On peut dire qu'en général les broderies précieuses du XI^e^ et du XII^e^ siècle étaient en or et en perles. La soie n'y jouait qu'un rôle secondaire dans les fonds. Pendant la première moitié du XII^e^ siècle, l'ornementation est conventionnelle ; pendant la seconde, elle se rapproche de l'imitation de la nature, et cette tendance ira en se développant de plus en plus. Le dessin se perfectionne ; les rinceaux assouplis et les feuillages acquièrent une fermeté et une grâce toutes particulières. Les fleurs ne se montrent pas encore, elles qui vont s'épanouir librement au siècle suivant ; on leur préfère des rinceaux ou des ornements faciles à saisir de loin, et à une échelle aussi grande que possible. Les animaux, imités des tissus orientaux, sont aussi de grande taille, comme on les rencontre sur les manteaux impériaux de Vienne et de Metz. Ailleurs ce sont des lions ou des dragons au milieu d'un cercle formé d'un double filet, rangés symétriquement ; on voit aussi des animaux ayant deux ou trois corps pour une seule tête, comme nous en avons vu dans les tissus de soie décorée. On peut remarquer que l'artiste ayant à représenter un personnage, ne vise guère à l'imitation de la nature ; ce sont toujours les mêmes types byzantins à l'air grave et solennel. Si la figure est isolée, on la place ordinairement sous une arcature ; le nom est brodé sur le cintre qui lui sert d'encadrement, ou autour de la tête, comme on peut le voir dans les broderies du Trésor d'Halberstadt. S'il s'agit de compositions à plusieurs figures, le brodeur les dispose dans des compartiments carrés ou ronds, autour desquels il trace des inscriptions explicatives.

Nous savons quel usage on faisait de grandes pièces de tentures brodées, dans les fêtes, pour décorer, par exemple, les rues de Gênes en 1227, en 1244, en 1254 (lors de l'entrée d'Innocent IV) ; on parle souvent de soies brodées dans les inventaires de Boniface VIII (1295).

Les spécimens authentiques de broderies appartenant au XIII^e^ siècle, sont assez rares aujourd'hui. Mais on peut dire que la peinture à l'aiguille suivit pas à pas celle des manuscrits et les formes de l'architecture, de plus en plus envahissantes dans toutes les branches du mobilier. L'ornementation végétale se développe ; les bourgeons que nous avons vus à peine formés aux tiges des rinceaux de la mitre de saint Thomas, à Sens, deviennent des fleurs à trois pétales. Comme dans la sculpture des chapiteaux, les graines viennent enrichir la feuille du cresson, la grappe de raisin se modèle et fait tache brillante, à côté de la feuille si joliment découpée mais plate de la vigne ; les fleurs apparaissent, lis ou roses, à cinq ou six pétales.

Plus on avance dans le XIII^e^ siècle, plus la flore s'inspire de la nature. L'artiste se détourne des types conventionnels venus jadis de l'Orient jusqu'à lui, desséchés par tant d'interprétations successives. Il regarde autour de lui, interroge les fleurs de son jardin, ou les arbres de la forêt voisine. La vigne, le chêne, l'érable, le lierre, et bien d'autres se retrouvent à chaque instant dans l'ornementation ; si le règne végétal ne lui fournit pas le thème exclusif de son ornementation, il lui donne le cadre de ses personnages ou de ses compositions, comme ces arbres de Jessé, motifs de tant de vitraux, dont les rameaux enveloppent la composition à personnages. Après 1320, les manteaux étaient décorés de cercles renfermant des scènes bibliques ou des légendes des saints, puis ensuite de quadrilobes tangents ou entrelacés avec sujets analogues, pour aboutir au XIV^e^ siècle par la disposition des sujets en trois rangées concentriques de fenêtres d'ogives. Le brodeur demande souvent aussi à l'architecture les tracés géométriques les plus variés et adaptés à toutes les formes. On rencontre, dans certaines broderies des édicules à plusieurs étages, comme on en voit dans l'Album de Villard de Honnecourt, ou bien des arcatures polylobées, couronnées d'ogives et de pignons hérissés de crochets. L'artiste se rappelait aussi d'autres fois les merveilleuses roses étincelantes de vitraux des façades d'églises du XIII^e^ siècle, comme dans la chape magnifique du musée civique de Bologne ; ailleurs il empruntait ses motifs à l'art de la Ferronnerie, comme dans la dalmatique d'Halberstadt, ou la splendide chasuble de la cathédrale de Reims.

Mais c'est surtout à l'enluminure, et à la peinture sur vélin, que le brodeur du XIII^e^ siècle demandait ses inspirations ; d'ailleurs le même artiste cumulait bien souvent les deux arts. Un des plus parfaits exemples nous en est fourni par la chape d'Anagni où l'on croirait, dans les ornements alternés avec les anges thuriféraires, retrouver certaines pages du Psautier de saint Louis.

Le progrès apporté peu à peu dans l'Art au dessin du personnage, le brodeur en profite. Les personnages sont mieux posés, leur attitude s'assouplit et se naturalise, dans les scènes les plus compliquées, l'expression et le geste deviennent plus vrais. On tente même parfois de faire des portraits, même en broderie. On y fut sans doute amené par la nécessité de faire intervenir au bas de certaines broderies, des donateurs, seigneurs ou évêques. La tendance se généralisait de s'affranchir des types hiératiques et de reproduire en toute liberté les êtres humains avec lesquels on vivait.

Pour apprécier le degré de luxe où en était arrivée la société, à l'aube du XIV^e^ siècle, il faut songer à l'impulsion qu'avaient reçue toutes les industries artistiques, stimulées par les souvenirs magnifiques de l'Orient qu'avaient rapportés les croisés, par l'achèvement des grands châteaux et des grandes cathédrales qu'il fallait meubler et orner, et enfin par la vie de plus en plus fastueuse des seigneurs, au retour des guerres heureuses. C'était à qui, de ces « valets de chambres, armeuriers, tapissiers et brodeurs » attachés à la personne du Roi ou à celles des seigneurs, s'ingénierait à trouver du nouveau, pour flatter les goûts du maître.

L'Église tenait le premier rang dans toutes ces splendeurs ; la libéralité des fondateurs de monastères ou de chapitres ne se bornait pas à étendre les domaines ou à terminer les constructions ; elle s'appliquait à enrichir le mobilier des sacristies. Est-il besoin de rappeler la munificence d'Enguerrand de Marigny vis-à-vis de la collégiale d'Ecouis, de la comtesse Mahaut d'Artois pour les moines de la Thieullaye, de Charles de Blois faisant venir d'Angleterre et de Bruges les plus précieuses broderies, pour les offrir à la cathédrale de Rennes, du roi Charles V dont l'inventaire contient un long chapitre pour les chapelles et parements d'autels, et dont les dons à Notre-Dame de Paris furent innombrables ? Mais ce qui contribua à donner à la broderie au XIV^e^ siècle un si magnifique élan, ce fut la création d'une industrie civile de la broderie, qui pouvait se fixer dans tous les grands centres de l'Europe et s'associer aux travaux des artistes célèbres. Il ne reste pour ainsi dire rien des costumes de luxe

civils du XIV^e^ siècle, si ce n'est cette étoffe de harnachement découpée en chasuble et décorée de losanges, avec des léopards en or sur fond rouge (château de Braunfels), aujourd'hui au Musée de Cluny.

Les portraits de donateurs, dont nous avons déjà parlé, deviennent beaucoup plus fréquents. Le parement peint du Louvre, dit de Narbonne (qu'on a attribué à André Beauneveu), nous donne un aperçu de ce que pouvaient être ces représentations. — Montfaucon consacre deux planches aux portraits de la famille royale, brodés sur la grande table de brodure, commandée à Florence par Jean duc de Berri, vers 1378, pour la cathédrale de Chartres. Le choix des sujets, et surtout la manière de les interpréter, se modifie dans les broderies religieuses. On ne voit plus le Christ crucifié vivant, la couronne royale sur la tête, comme pour affirmer son triomphe sur la mort. Il est représenté mort et le sujet est dramatisé. Les crucifix apparaissent brodés sur les étoffes.

La broderie, comme les autres arts, glisse alors sur la pente du réalisme ; sur les broderies, comme aux marges des manuscrits, apparaissent les grimaces, les grotesques, les chimères, dont les corps bizarres et souples se plient aux formes anguleuses des écoinçons. Le blason va jouer un rôle important dans la décoration ; il ornera les tentures de lits, ou de salles de parade, les harnais, les selles brodées, les vêtements. Sur ce thème des armoiries, on a su faire des variations ingénieuses et d'un goût charmant ; l'inventaire de Charles V énumère plusieurs pièces décorées de cette manière.

Le règne végétal est toujours le répertoire inépuisable des motifs décoratifs ; on lui emprunte les branches, les feuillages, les fleurs. Le palmier, le chêne, le châtaignier, la vigne, l'aubépine, le rosier, le lierre, le chardon, la pensée sauvage, le genêt, le lis, la rose, l'ancolie sont les motifs les plus interprétés. Tantôt le brodeur entoure les personnages ou les compositions de rameaux régulièrement disposés, tantôt il en tapisse les fonds. Parfois aussi des fleurons sont régulièrement placés en quinconces.

La fabrication de plus en plus active de la tapisserie et des étoffes tissées de laine, de soie, d'or ou d'argent, enlève aux brodeurs, à la fin du XIV^e^ siècle, une partie de leurs commandes. Auparavant tout l'ameublement était travaillé à l'aiguille ; au XV^e^ siècle ce travail ne s'appliquera plus qu'à la décoration des tapis de lits ; le tapissier et le tisseur se chargeront des tentures de murailles, des coussins et des dossiers. Parfois même tout l'ameublement est en haute lisse, ou en précieux brocarts. Pour se

rendre compte de cela, il suffit de faire les lectures comparatives de l'inventaire de Charles V et de l'inventaire de Philippe le Hardi. Pressé de jouir et désireux de restreindre la dépense, l'acheteur se contentait d'orfrois brodés, et demandait le reste des vêtements civils ou religieux au tisseur. On alla même jusqu'à faire au métier des orfrois, à Arras ou à Cologne, sauf à les relever de légères broderies.

On continuait à broder des objets de petites dimensions, des mitres, des tableaux ou des triptyques, des médaillons. C'était par exception que quelques grandes pièces extraordinaires étaient encore exécutées tout à l'aiguille, tels le parement donné en 1406 à la cathédrale de Chartres par Jean duc de Berri, ou les ornements offerts en 1462 à Saint-Maurice d'Angers, par René duc d'Anjou.

La tendance réaliste de l'époque révolutionne l'art de la broderie ; le brodeur cherche à imiter le peintre, et oublie les lois mêmes de son art. Il copie servilement des tableaux, des paysages, cherche à y mettre même des perspectives, et va jusqu'à donner à ses travaux un goût contestable. C'est une décadence du même genre qui atteignit ailleurs la céramique en Italie, quand les céramistes, délaissant toutes recherches purement décoratives, voulurent peindre, eux aussi, sur les panses des vases des scènes ou des paysages. Rien n'égalait cependant la splendeur de ces brocarts d'or mêlés de ramages de velours, dont les dessins réguliers et symétriques faisaient si bien valoir le beau travail des orfrois. Les scènes émouvantes de la Passion, le Jugement dernier, l'Enfer, sont les sujets les plus souvent traités alors sur les ornements sacerdotaux.

Le luxe qui, au moyen âge, avait été éminemment religieux, devient au XVII^e^ siècle laïque ; les ornements d'églises ne diffèrent pour ainsi dire plus des objets d'ameublement civil. A peine si un médaillon avec un chiffre, un tableau d'or nué, distinguent un dais d'une pente de lit, un parement d'autel d'un dossier de canapé. La raison en était l'affaiblissement de la Foi, l'engouement pour l'antiquité, qui était devenu de plus en plus vif depuis la Renaissance, et la négligence du clergé. Il faut dire en outre qu'on s'éprenait aussi de plus en plus des fleurs naturelles, de celles qu'on cultivait spécialement dans les jardins du Roi, pour servir de modèles dans les travaux à l'aiguille, et qui, naturellement ainsi, envahissaient toutes les pièces d'étoffe du mobilier civil et religieux.

M. de Jussieu a fort bien expliqué cela, dans un mémoire adressé à l'Académie des Sciences, « l'habileté des ouvrières en broderie consistait à imiter par le mélange de l'or et de l'argent, des soies et des laines,

la variété des plus belles fleurs que l'on connaissait alors. De là vint la nécessité des dessins de fleurs, auxquels s'appliquèrent ceux qui voulurent exceller dans cet art. On ne vit paraître en aucun temps plus de livres de fleurs gravés d'après nature. Le luxe de cette mode sur les habits devint si grand, que les fleurs ordinaires ne paraissent plus suffisantes, on en chercha d'étrangères, qu'on cultiva avec soin, pour fournir aux brodeurs de nouveaux dessins ».

Jean Robin fut le premier qui se distingua à Paris par la culture des fleurs de ce genre, qu'il élevait pour ce motif dans un jardin qui lui était propre, et qui devint dans la suite le Jardin du Roi, celui d'Henri IV et de Louis XIII, quand ils lui eurent donné des appointements, avec un titre. Guy de la Brosse suggérait en 1626 l'idée d'employer ces plantes, conjointement, à l'éducation des étudiants en médecine ; ainsi fut créé le premier Jardin des Plantes, avec son museum d'histoire naturelle.

Les compositions d'Abraham Bosse, de Le Brun, de Bérain, de Marot, et de tant d'autres artistes illustres, chargés de faire les plans des appartements royaux, donnèrent aux broderies du XVII^e^ siècle un caractère architectural nouveau. Elles se ressentent de la profession de leurs inspirateurs, architectes le plus souvent.

La préférence que le XVIII^e^ siècle accorda au brocart, dans les ameublements, porta un coup fatal à la broderie. Elle était encore utilisée dans les costumes de cour. Aux ornements contournés du style rocaille, on préféra bientôt des motifs plus délicats, tels que les flèches et les carquois, les colombes se becquetant, les couronnes de lauriers, les branches de palmier, les rinceaux de feuilles d'acanthe. On fit beaucoup de grotesques, de singes, d'écureuils, de magots, parfois assez spirituels. François Boucher, quand il devint peintre de la cour, introduisit des pastorales maniérées, mais toujours pleines de grâce.

L'importance des travaux de broderie pour les églises avait été diminuant d'année en année. Toute la dépense portait sur les tissus, les galons et les franges d'or. Ce furent d'excellentes prises à réaliser, lors des confiscations de la Révolution.

CHAPITRE III

# LA BRODERIE EN ALLEMAGNE

Influences antiques, puis byzantines. — Les broderies de la reine Gisèle de Hongrie. Les broderies romanes et gothiques. — L'opus coloniense.

Après cette vue d'ensemble sur l'histoire de la broderie dans les pays d'Occident, il est nécessaire d'étudier d'un peu plus près, et de façon analytique, les principales œuvres qu'elle a laissées, en commençant par l'Allemagne.

Quand on veut étudier la broderie du moyen âge, dès le x^e^ ou le xi^e^ siècle, on s'aperçoit à chaque pas d'impérieuses influences exercées sur cet art par les bas-reliefs antiques et les mosaïques, quant aux motifs décoratifs. Identité de ces motifs, compartiments, grecques, galons perlés, nattés ou enchevêtrés, comme sur le *Suaire de sainte Hélène*, broderie à l'aiguille sur toile au point de chaînette conservée à Saint-Jean de Châlons-sur-Marne, et qui paraît remonter à la fin du xi^e^ siècle.

Mais, à côté de ces influences de l'antique, voici des influences byzantines bien nettes, par exemple dans le Manteau destiné à Othon III, et sur lequel l'abbesse de Quedlimbourg broda les visions de l'Apocalypse.

Saint Étienne, roi de Hongrie, et sa femme Gisèle, avaient établi près de leur palais des ateliers de tissage et de broderie ; c'est là que fut créé le fameux « point de Hongrie », dont on désigne aujourd'hui les fonds rayés en zigzags. C'est de cet atelier que sortit un vêtement sacerdotal que la reine Gisèle offrit au pape Jean XVIII, ainsi qu'en témoignait l'inscription :

« S. Hungarorum R. et Gisla Dilecta sibi coniux mittunt
Hoec munere dno Apostolico Ioanne. »

Qui était ce Jean ? sinon le pape contemporain Jean XVIII (1003-1009). Quarante années après, Léon IX étant venu officier à Saint-Arnould,

près Metz, avec ce vêtement, lors de la consécration de la nouvelle église de l'abbaye, le laissa à Trèves le 5 novembre 1049. C'était une chasuble de satin cramoisi, à reflets bleuâtres comme la gorge d'un ramier, brodée d'un arbuste en candélabre, ayant au sommet deux oiseaux affrontés, disposés dans un losange.

Une autre grande chasuble qui servit aux couronnements royaux de Hongrie, et destinée par le roi Henri II à l'église de Stuhlweissenburg, fait aussi grand honneur aux brodeurs de la reine Gisèle ; on y trouve son nom uni à celui de saint Étienne, et la date de 1031 (trésor d'Ofen) : architectures, ornements, inscriptions et figures en fils d'or rayonnent vers le centre et concourent à la glorification du Christ. On remarquera le caractère hiératique des figures, les inscriptions disposées à la manière grecque, et le caractère byzantin de l'architecture, des paons et des rinceaux (Farcy I). Von Falke a noté que les fils d'or ne traversent pas la soie, mais sont posés à plat et maintenus sur le fond par des fils de soie jaune, tout comme sur la dalmatique grecque du Vatican.

Mais il ne faudrait pas considérer de si beaux monuments de broderie comme d'art local ; il est certain que des artistes de la Bavière, pays de la reine Gisèle, étaient venus, appelés à la cour de Hongrie. Cela est prouvé par les travaux analogues qu'on trouve encore au Trésor de Bamberg. Tel est le *Manteau de saint Henri*, au Trésor de Bamberg[1], d'une si curieuse dislocation décorative, avec ce semis irrégulier de médaillons ou d'étoiles renfermant des représentations des symboles des évangélistes, des signes du Zodiaque, et la grande inscription si remarquable du bord du manteau. Ce beau vêtement, malheureusement réappliqué au XV^e^ siècle, rappelle par le sujet les chasubles dites « Descriptio totius orbis terrarum » données à l'abbaye de Saint-Denis par Charles le Chauve et la reine Athelaïs. Il fut fait sans doute après le couronnement de Henri II (1014) et peut-être, à en croire l'inscription, sur l'ordre d'un certain Ismaël, mort en 1020 à Bamberg (Farcy II).

Le Trésor de Bamberg possède encore un beau manteau, don de l'empereur Henri, couvert de médaillons entourés d'inscriptions, présentant des sujets tels que les prophéties, la vie du Christ, celles de saint Pierre et saint Paul, — et un splendide tissu auquel pourrait peut-être s'appliquer l'expression des vieux textes « paludamentum cum rotis magnis et equitantibus », où, dans des médaillons, des rois s'avancent, couron-

[1] Bassermann, Jordan et N. M. Schmidt. *Der Bamberger Domschatz*, pl. III, IV.

nés et les sceptres en mains, au pas de leurs chevaux au-devant desquels s'élancent des lions; les gens se prosternent au passage. Le caractère sassanide de certains motifs, persistant, est curieux à noter (un fragment avec des griffons est au Victoria and Albert Museum). Il est probable que ce beau tissu, ainsi qu'un certain nombre d'autres, par exemple le devant d'autel de style sarrasin du dôme de Ratisbonne avec le groupe de la Crucifixion, et les patrons de l'église du temps de l'évêque Henrich, 1277-1296 (*Illustr. Gesch. des Kunstgew.*, p. 299), comme l'a remarqué von Falke, appartiennent à un atelier de Ratisbonne, dont les ateliers de brodeurs étaient alors très actifs (Farcy VII, VIII).

Malgré des pertes inévitables, l'Allemagne a conservé un assez grand nombre de broderies d'époques romane et gothique pour nous convaincre à quel point cet art, aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, avait pu satisfaire aux exigences de la décoration des murs et des autels. Ayant conservé une destination exclusivement religieuse, elles furent faites certainement dans les monastères. Et nous pouvons constater combien le goût byzantin tend de plus en plus à en disparaître, et combien un style local et indépendant tend à s'y dégager, avec l'abandon des répétitions continues de motifs, et au contraire la recherche d'une composition ordonnée.

Encore byzantins sans doute d'esprit, aux XI^e^ et XII^e^ siècles, sont le manteau d'Othon IV à Brunswick, avec ses lions et ses aigles — quelques costumes du dôme d'Halberstadt avec des animaux brodés d'or dans des cercles (Falke, *Illustrierte Geschichte des Kunstgew.*) — une belle chasuble du Victoria and Albert Museum, encore de style roman, bien que d'époque gothique de la fin du XIII^e^ siècle — et certains tissus où l'usage byzantin des perles serrées et des petites plaques de métal a survécu (Trésor des Guelfes).

Mais tout à fait dégagé du style byzantin apparaît le splendide antependium de Rupersberg, près de Bingen, qui est aujourd'hui au Musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles, véritable chef-d'œuvre d'art pré-gothique (début du XIII^e^ siècle), d'une saveur et d'un style absolument lorrain rhénan. Sur un beau fond rouge sont représentés, brodés en or, les lignes du dessin en fils d'argent, dans la mandorle le Rédempteur sur son trône, avec Marie, saint Pierre et saint Jean d'un côté, et les patrons locaux Rupert et Hildegard, accompagnés de saint Martin, de l'autre côté. A leurs pieds sont agenouillés les bienfaiteurs du couvent, l'archevêque de Mayence Siegfried II, et la duchesse Agnès de Lorraine, puis l'abbesse avec de nombreuses religieuses.



Cliché du musée de Bruxelles.

Antependium brodé de Rupersberg, XII[e] siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles).

De la première époque gothique, l'Allemagne a conservé quelques très belles broderies, œuvres de ses ateliers monastiques, telles que cet admirable antependium brodé vers 1200, au Kunstgewerbe Museum de Berlin, où l'on voit le Christ trônant, ayant de chaque côté quatre évangélistes assis, écoutant sa parole, sous une architecture (Falke, *Illustr. Gesch. des Kunstgew.* fig. 228), — et aussi les trois remarquables chasubles qui, du couvent de Saint-Blaise dans la Forêt-Noire, ont été apportées au couvent de Saint-Paul en Carinthie, — telle encore que la très belle suite, parement d'autel et quatre vêtements sacerdotaux conservés au couvent des nonnes de Goëss en Styrie, exécutés sous la direction de l'abbesse Cunégonde, au milieu du XIII^e^ siècle, mais dans des formes encore imparfaites (Falke, *Illustr. Gesch. des Kunstgew.*, planche, p. 296). Comme dans les tissus d'Halberstadt et de Saint-Blaise, on a pratiqué dans les fonds et le décor le point de tresse et de chaîne.

Une grande pièce de toile, avec deux morceaux de soie brodée à ses extrémités, a été retrouvée dans la châsse de Saint-Ewald à Cologne. L'une de ces broderies représente l'Année, qui, dans ses mains, tient le Jour et la Nuit; les figures inscrites dans le cercle intérieur sont celles des saisons et des éléments, et tout autour douze animaux réels ou fantastiques. Sur le second morceau sont représentés le Soleil et la Lune au milieu des Étoiles et des douze signes du Zodiaque; la broderie est exécutée au point plat et au point de chaînette.

Un bel antependium du Trésor d'Halberstadt est couvert de médaillons, décoré d'apôtres, d'évêques et de saints; au centre le Christ, entre la Vierge et saint Jean, les Israélites portant la grappe de Chanaan, le sacrifice d'Abraham, la résurrection de Lazare, travail de tapisserie à l'aiguille de laine blanche, rehaussée de fils de couleur, genre de broderie bien particulier à l'Allemagne au XIII^e^ siècle (Farcy XVII).

De la même époque semble être une dalmatique du même trésor, d'un goût décoratif délicieux, décorée de grandes tiges terminées par des lis ou des feuillages, des cerfs et des centaures. L'ensemble de ces beaux ornements rappelle les ferronneries de ce grand moment du gothique. Le même trésor possède trois autres curieux parements (Farcy IV).

Le point de couchure bien particulier à l'Allemagne se rencontre dans le célèbre parement du musée de Cluny qui, de l'hôpital de Malines, passa par la collection Onghena de Gand, et dans lequel on voit à gauche saint Marc guérissant un aveugle, et à droite deux scènes de la vie de saint Jean l'évangéliste (Farcy IIL).

Très remarquable aussi est le surhuméral de l'abbaye d'Eichstœdt,



Broderie allemande du Trésor de saint Ewald à Cologne (XIIIe siècle).

conservé à la cathédrale de Ratisbonne ; la face reproduit le Sauveur comme un roi pacifique, dans son église dont les colonnes sont soutenues

par saint Pierre, saint Paul, saint Étienne et saint Jean. Six apôtres décorent les bandes latérales. — Sur l'autre face le Christ dans sa gloire, saint Jean recevant le livre de l'Agneau, les quatre évangélistes, les apôtres. L'artiste a brodé sur les épaules des images figurant les tribus de Judas, l'ancienne et la nouvelle Loi (Farcy VI).



Broderie allemande du Dôme d'Halberstadt (XIII[e]).

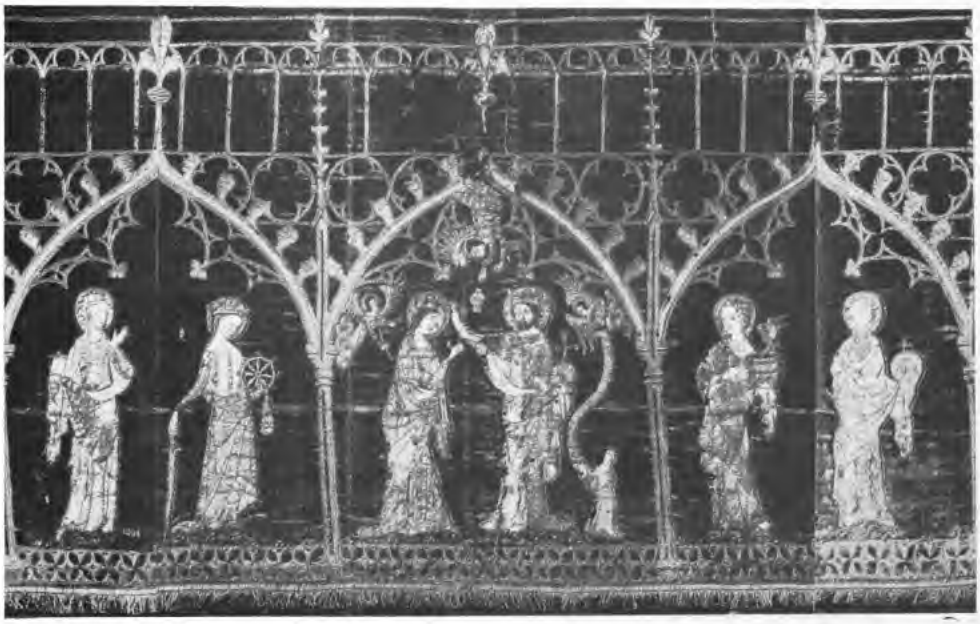
A citer encore, comme belles broderies allemandes du XIII[e] siècle, deux parements de la cathédrale d'Anagni, celui des apôtres, celui de l'arbre de vie, dont mention se trouve dans l'inventaire de Boniface VIII, avec le terme de « theutonico opere », que du Cange avait déjà relevé dans un document de 1205, et où l'on croirait, dans les ornements alternés avec les anges thuriféraires, retrouver certaines pages du Psautier de saint Louis (Farcy XXX). — Enfin un fragment du musée du Louvre représentant des scènes de la vie de saint Martin, brodées sur lin, en laines de couleurs, dans lequel l'entente des



Parement de l'ancien hôpital de Malines, broderie allemande, fin du XIIIe siècle (Musée de Cluny).

couleurs est assez bonne, si le style du dessin n'est pas des plus remarquables.

Von Falke, en étudiant le grand et beau parement de la cathédrale de Gérone, en Espagne, a très ingénieusement mis en lumière un motif original de croix brisées en équerres à l'extrémité de leurs branches, qu'on retrouve continues sur les fonds à Gérone et à Goëss, ou en bordures à Rupersberg, à Saint-Paul et à Goëss, ou comme motif isolé.

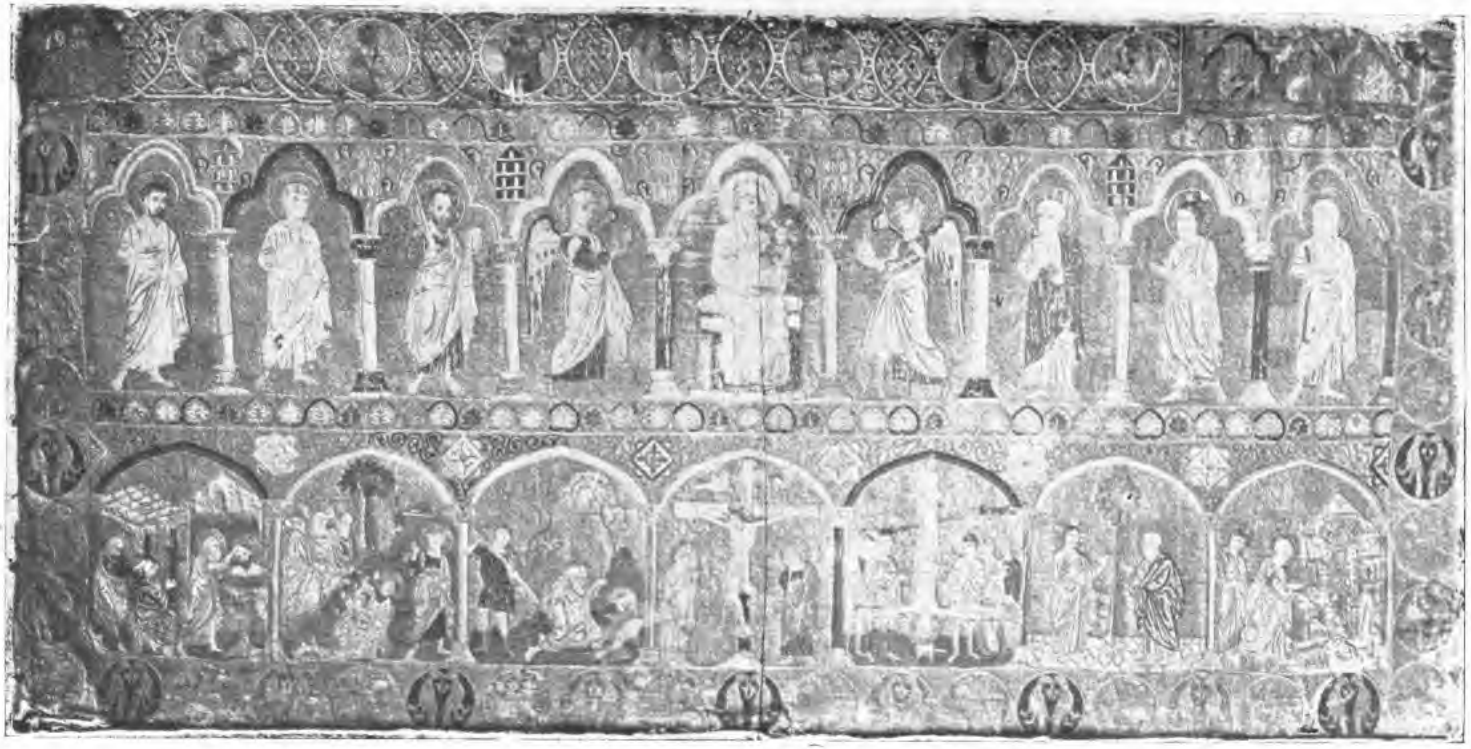


Parement d'autel de Kloster Kamp. Art allemand, XIV^e siècle.

Alors que l'influence byzantine était encore dominante dans les broderies de la première époque gothique en Italie, ainsi que nous le verrons, et y avait maintenu des formes de dessin plus parfaites, l'Allemagne, du moins dès cette époque, et malgré quelque chose de plus rude et de plus barbare, et des formes plus angulaires, avait cherché déjà à s'émanciper.

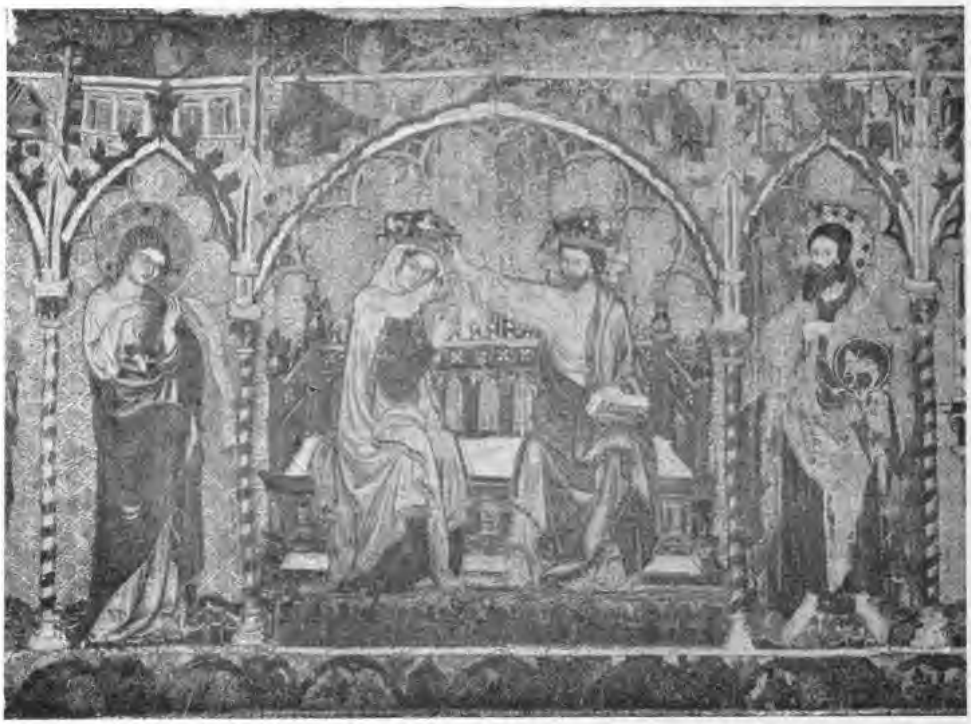
Remarquable encore est la célèbre chape d'Hildesheim, du Victoria and Albert Museum, couverte de cercles enlacés, avec des dragons bleus et rouges dans les parties croisées, et des représentations des passions des saints (Farcy XX).

Dans les broderies or et soie, le point plat fut pratiqué en Allemagne plus tôt qu'en France, Cologne y excellait dès le XIV^e et le XV^e siècle (Opus coloniense).



Parement d'autel. Art allemand, XIIIe siècle. Cathédrale d'Anagni (Italie).

L'église de Kloster Kamp en Allemagne a conservé un des plus beaux parements d'autel que le XIV^e^ siècle y ait produits, en s'inspirant de l'architecture gothique la plus pure, la plus légère et la plus souverainement élégante. Au centre le couronnement de la Vierge, les visages, les mains, les cheveux étant brodés de soies au point fendu, les vêtements en fils métalliques couchés et inclinés. — Le splendide parement de la cathédrale de Salzbourg ne le lui cède en rien, avec



Antependium de Pirna, XIV^e^ siècle (Musée de Dresde).

ses quatorze médaillons quadrilobés sur deux rangs, représentant des scènes de la vie de Jésus, et sa bordure portant le nom de Frédéric, évêque de Salzbourg (1315-1338), ainsi que celui du brodeur Seidlinus de Pettau (Farcy XXXIV).

Enfin le Trésor de Saint-André de Cologne nous montre, avec ses quatre beaux médaillons brodés qui proviendraient du couvent des Chartreux, ce qu'était ce bel art des peintures à l'aiguille que les brodeurs colonais avaient multipliées dans de grands médaillons, sur les bannières et les tentures. Ici sont représentés les principaux événements de la vie de saint Hubert.




Cliché du Kensington Museum.

Orfrois, opus coloniense, XIVe siècle (Victoria and Albert Museum).

Bien belle œuvre de broderie du XIV^e^ siècle encore que le superbe parement de Pirna que possède le musée de Dresde, avec sa noble architecture ogivale, ses minces colonnettes séparant les évêques et les saints, et, au centre, le couronnement de la Vierge, d'un beau style. Le docteur Steche, qui l'a étudié, le considère comme exécuté en Bohême, à Prague, et rappelant l'école italienne primitive représentée par Thomas de Modène sous Charles IV, et aussi la composition du beau Couronnement de la Vierge de Jacopo Campi.

Très remarquables étaient aussi les *Orfrois de Cologne*, moitié brodés, moitié tissés, d'une technique qui fut tout à fait spéciale à ces ateliers. Des larges bandes se travaillaient ainsi sur un métier de haute lisse, c'est-à-dire que la lisse, la rangée des fils de chaîne était disposée verticalement ; entre les fils de chaîne, l'artiste faisait courir une navette, en changeait autant qu'il voulait avoir de nuances, interrompait le tissage, puis brodait suivant le dessin quelques points à l'aiguille, quand il voulait obtenir quelque motif plus en relief que par le tissage. Ainsi on verra par exemple les figures des personnages tissées, puis la mitre d'un évêque ou la couronne d'un roi brodées à l'aiguille, et prenant un relief qui produit le plus heureux effet. Les musées de Victoria and Albert et de Cluny possèdent d'excellents exemplaires de ce genre de broderies. C'est ainsi qu'est travaillée une belle chasuble, à l'église Sainte-Cécile de Cologne, dont la croix sur un fond rouge foncé offre un ornement élégant de branches et de fruits. Des figures de saints, saint Laurent, sainte Ursule, saint Mathieu, s'en détachent, dont les vêtements furent tissés sur le métier, et les chairs ainsi que quelques ornements furent brodés. — La collection de M. Hochon, à Paris, possédait également une admirable série de broderies d'orfrois de l' « Opus coloniense ».

M. Otto von Falke, dans son excellente contribution à l'archéologie du moyen âge de la *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes* cite toute une production de broderies allemandes du XIV^e^ siècle qui prélude aux grands travaux de tapisserie de haute lisse, comme ordonnance décorative. Il en a retrouvé trace dans la Saxe-Thuringe, à l'ancien couvent de nonnes de Wienhausen, où sept broderies de 4 mètres de la première moitié du XIV^e^ siècle représentent des sujets de l'histoire de Tristan, en trois rangs de scènes superposées séparées par des écussons, — ainsi que des tentures avec sujets de chasse et légendes de saints datées de 1390. Des pièces analogues se trouvent au musée des Guelfes, au couvent de Lüne près Lünebourg et au couvent des Ursulines d'Erfurt (deux tentures

avec sujets du Nouveau Testament). Tout ce groupe de broderies étudiées dans un récent ouvrage par le Dr Maria Schütte, vient d'être exposé à Berlin en 1927 et publié par M. Hermann Schmidtz (*Burlington Magazine*, janvier 1928).

De valeur artistique supérieure sont des broderies de laine comme la tenture de la cathédrale d'Erfurt, avec vingt-six scènes de l'histoire de Tristan et d'Yseult exécutée vers 1380, qui provient d'un couvent de Wurtzbourg. Sur cette pièce, le fond de lin n'est pas couvert, de même que sur les broderies de soie. — Entièrement brodée est au contraire une bannière de 5 mètres de long, mais étroite, au musée de Fribourg-en-Brisgau, qui provient du couvent d'Adelhausen, et qui date de la première moitié du XIVe siècle par les écussons du magistrat municipal de Fribourg, Jean Malterer. On y voit représentées en neuf quadrilobes, la ruse et la puissance des femmes, d'après des images de contes judaïques.

M. von Falke a cité encore des broderies bien allemandes exécutées en fils blancs sur un fond de lin laissé assez apparent, pièces exécutées par les nonnes du couvent d'Altenberg sur la Lahn. Une des plus anciennes, avant 1300, serait un antependium au musée de Wernigerode et un peu plus tard le dessus d'autel du couvent de Marienberg, près Helmstœdt, dans la Basse-Saxe. — Un autre groupe rhénan-westphalien apparaît dans les collections des trésors de Soest, de Xanten, de Paderborn, aux musées de Berlin et de Nuremberg[1].

[1] Pour toutes ces pièces de broderie et de tapisserie des ateliers allemands de la fin du XIIIe et du début du XIVe, si importantes historiquement pour l'évolution prochaine de la tapisserie de haute lisse, on consultera utilement O. Doering, *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thuringen*, pl. 36-42, Magdeburg, 1903.

CHAPITRE IV

# BRODERIES ANGLAISES

## OPUS ANGLICUM

Rapprochement des plus anciennes avec les miniatures de manuscrits anglo-saxons. — Les ornements de Thomas Becket à Sens. — La grande floraison de la broderie aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

Dans les textes du moyen âge et dans les inventaires reparaît souvent une expression sur laquelle on a basé de nombreuses discussions. C'est le terme *opus anglicum* ou *anglicanum*, qui, d'ailleurs, s'applique souvent aussi à des objets d'orfèvrerie. Mais à cette époque le luxe des vêtements d'Église était si grand, et il était si ordinaire de les surcharger d'orfèvrerie et de pierres précieuses, qu'il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on confondît l'état d'orfèvre avec celui de brodeur.

Un moine du XI^e^ siècle, Gocelino, dans les *Acta Sanctorum*, célèbre dans la même phrase le génie des orfèvres anglais, et l'habileté encore plus grande des dames anglaises, qui constellaient d'or et de pierreries les insignes de la Royauté et les ornements pontificaux. Ne savons-nous pas qu'au VII^e^ siècle, sainte Éthelreda, vierge et reine, première abbesse d'Ély, offrait à saint Cuthbert une étole et un manipule, qu'elle-même avait brodés et décorés d'or et de pierreries (X^e^ siècle, inscriptions). Reliques vénérables qui se trouvaient encore au XII^e^ siècle dans l'église de Durham et qu'on a retrouvées dans le tombeau de saint Cuthbert[1].

Les quatre filles du roi Édouard l'Ancien étaient célèbres pour leur adresse à filer et à broder. — Au X^e^ siècle, la veuve du duc de Northumberland donnait à l'église d'Ely une tapisserie brodée, où elle narrait les faits et gestes de son mari. — Alfred le Grand, roi de 871 à 900, portait un étendard célèbre sur lequel les princesses avaient brodé un magnifique

[1] G. Baldwin Brown. *Burlington Magazine*, avril-mai 1903.

corbeau. — Quand la reine Mathilde donna par testament sa tunique à l'abbaye de Sainte-Trinité à Caen, elle eut soin de signaler qu'elle avait été travaillée de broderies à Winchester par la femme d'Alderet. — Le roi Harold donna au monastère de Croyland un velum d'or sur lequel était représentée en broderies la prise de Troie.

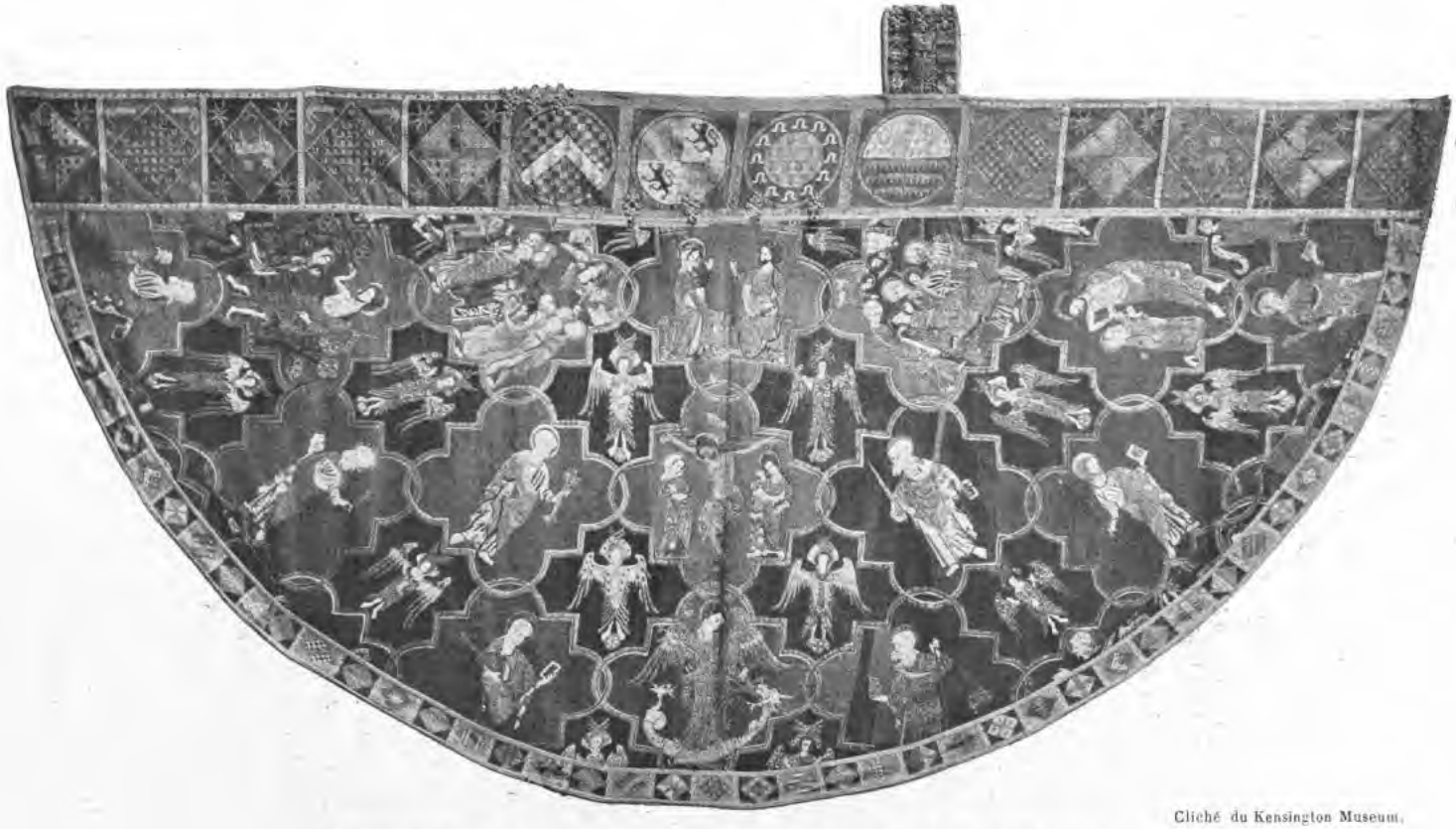
Victor Gay, dans son *Glossaire archéologique*, dit que : « broderie d'Angleterre et broderie de perles » sont synonymes. C'est peut-être aller trop loin ; car si l'on prend l'*Inventaire du Trésor du Saint-Siège*, publié par Émile Molinier, sur vingt et une pièces dites « de opere anglicano », il y en a trois seulement ornées de perles. D'autres, de provenances différentes, sont désignées comme en ayant. On peut dire que l'usage des perles dans le travail de broderie était alors général.

Le Dr Rock, dans son Catalogue du Kensington Museum, prend pour type la chape de Syon, et en étudiant la technique, la donne comme constituant l'opus anglicanum. Avec une critique un peu plus étendue, il aurait retrouvé ces mêmes points fendu et de chaînette pour les personnages, et le couché rentré pour les fonds, dans les broderies de France et d'Italie.

Je crois que les meilleurs éléments de critique sont encore l'étude du style de l'ornement et des figures, les détails de l'architecture, et quelquefois les sujets particuliers à des saints plus spécialement honorés dans le pays. Pour le style des figures et de l'ornementation, il y a un élément de comparaison très sûr, ce sont les miniatures des manuscrits anglo-saxons dont le nombre est relativement grand, et qui ont si fort inspiré les brodeurs. Il y aurait là, je pense, les éléments d'une étude très neuve et très intéressante à faire sur les rapports très étroits des deux arts, étude pour laquelle il faudrait tout d'abord posséder admirablement la question des miniatures des manuscrits anglo-saxons.

Les plus anciens monuments de broderie d' « opus anglicum » sont sans doute deux orfrois de chasubles conservées à Ratisbonne, l'une au nom de saint Wolfgang, évêque mort en 994, l'autre donnée par l'empereur saint Henri à saint Emmeran, de Ratisbonne (973-1024), dont les bandes de pourpre sont ornées de rinceaux de perles ; il semble bien qu'à cette date du xe siècle on ne faisait pas de broderie en Allemagne (Cahier I, pl. XV-XVI).

Parmi les plus importants de ces travaux sont assurément les ornements liturgiques de Thomas Becket, conservés au Trésor de la cathédrale de Sens. Archevêque de Cantorbéry et ministre du roi Henri II,



Cliché du Kensington Museum.

Chape de Syon, broderie anglaise, XIIIe siècle (Victoria and Albert Museum).



Cliché Alinari

Chape en broderie, Opus anglicum XIVe siècle (Trésor de la cathédrale de Pienza).

Thomas Becket avait dû s'exiler, sur les menaces de son souverain, et il vint en 1163 demander asile à l'abbaye de Saint-Bertin, d'où il se rendit à Sens. Il y résida de 1166 à 1170, et ne retourna en Angleterre que pour y subir le martyre. C'est ensuite que les maisons religieuses qui l'avaient accueilli vénérèrent comme reliques les objets dont il s'était servi. Les ornements pontificaux conservés à la cathédrale de Sens comprennent : un amict et une aube, une ceinture, un manipule, une étole, une chasuble et une mitre. Les morceaux subsistants de l'amict montrent qu'il était de toile de lin ; et la broderie figure sept cercles enlacés sur fond de taffetas cramoisi ; deux galons d'or, brodés de léopards affrontés, sont posés aux extrémités. L'aube est une ample robe de fine toile de lin, élargie par le bas au moyen de pièces en éventail ; les manches sont garnies d'une bande de drap d'or décoré de léopards, comme l'amict. La manipule et l'étole sont aussi de toile de lin couverte d'une broderie où des cercles d'or entrecoupés forment des losanges, avec au milieu une croix fleuronnée et de gros boutons d'argent. La mitre, très basse, est en soie blanche brochée avec de grands entrelacs brodés en or ; l'entre-deux est semé de pois et de croissants brodés en or ; les fanons ont de même des entrelacs brodés d'or. — Cette mitre très souvent étudiée, dessinée par Viollet-le-Duc, publiée par Linas et par Farcy (pl. XI) qui la rapprocha des souliers de soie rouge de saint Edme à Pontigny (pl. XIV), a toujours été attribuée à saint Thomas de Cantorbéry ; mais rien ne justifie cette attribution aux yeux de l'abbé Chartraire qui la discute. — Ch. de Linas, dans un long développement, attribue ces vêtements sacerdotaux à l'art anglais ; saint Thomas fugitif ne dut pas, dans sa précipitation, emporter les ornements de sa chapelle, mais un fidèle serviteur put les lui apporter plus tard, et permettre ainsi à l'illustre exilé d'offrir ces pontificalia soit à l'abbaye de Sainte-Colombre, soit à Guillaume de Champagne. Dans les étoffes données par lui aux autres monastères du continent où il séjourna, nulle trace de broderie ; aussi bien sur la chasuble de Courtrai que sur celle de Tournai. Il est invraisemblable qu'alors que les artistes anglais jouissaient d'une renommée universelle, il ait songé à faire travailler des Français. Un autre argument serait que la forme de la chasuble de Sens finissant en pointe est d'un type bien anglo-saxon, les chasubles de Tournai et de Cologne finissant arrondies.

Pour en terminer avec les ornements attribuables à Thomas Becket, citons encore la mitre brodée de la cathédrale de Namur, qui appartint à l'évêque Jacques de Vitry, couverte de broderies d'or et d'argent, figu-

rant d'un côté le martyre de saint Laurent, et de l'autre celui de saint Thomas de Cantorbéry. — Une mitre presque semblable est conservée au musée bavarois de Munich.

Dans la seconde moitié du XIII^e^ siècle et au commencement du XIV^e^ siècle, la broderie anglaise avait une renommée exceptionnelle. Elle était faite sur un fond de lin très fort, entièrement couvert d'or cousu en zigzags épais ou en losanges avec faibles reliefs. De rares exceptions montrent le fond couvert en soie de couleurs.



Housse de selle en broderie (Musée de Cluny).

Depuis longtemps était connue et fut fort admirée à l'Exposition de Dusseldorf, une magnifique broderie de la deuxième moitié du XIII^e^ siècle, où deux grands léopards s'étirent sur un fond de branchettes à travers lesquelles apparaissent des petits personnages : la broderie se mêle au velours or sur fond rouge ; du château de Braunfels passée aux mains de M. Heilbronner, le musée de Cluny l'acquit : on a cru y reconnaître la riche housse d'une selle, et une origine anglaise qu'indiquent les léopards héraldiques (*Cat. Exp. de Dusseldorf*, 1902, n° 786, O. v. Falke. *Illust. Gesch.*, I, fig. 259).

Deux des plus remarquables monuments de broderie d' « opus anglicum » du XIII^e^ siècle que nous connaissions sont les chapes de Darocca et du monastère de Syon. — L'admirable chape de Darocca est conservée

au musée archéologique de Madrid ; elle est brodée à l'aiguille au fil d'or et au point fendu. Tout le fond est décoré de courbes ondulées figurant des nuages conventionnels. L'annonciation, le crucifiement, l'adoration du Christ occupent le centre : sur les côtés la création, Adam et Ève, des séraphins et des anges ; les orfrois portent des rois et des évêques sous des arcatures (Farcy XXI et Album Exposition de Colomb à Madrid). — La célèbre chape du monastère de Syon, que possède le Victoria and Albert Museum, est entièrement brodée à l'aiguille ; sur un fond vert se détachent des médaillons polylobés en soie rouge, avec figures en or, en argent, et en soie, au point fendu, avec représentation de la crucifixion, de la mort et du couronnement de la Vierge, avec anges et figures d'apôtres[1].

De ce beau XIII^e^ siècle en Angleterre sont encore une chape conservée à l'église d'Anagni (Italie), en broderie au point fendu en soie sur fond d'or, décorée de médaillons ronds, avec scènes de la vie de la Vierge et de la vie du Christ, d'un admirable style. Cette pièce se trouve décrite à l'*Inventaire* du pape Boniface VIII en 1295 (Farcy III et Venturi V, fig. 807). — Un autre pluvial splendide est celui que Nicolas IV donna à l'église d'Ascoli en 1288, qui y fut volé, et qui, restitué à l'Italie, est actuellement à la Galerie nationale de Rome. Comme aussi le pluvial du musée civique de Bologne, un des plus beaux de tous rivalisant avec le pluvial admirable de la Collection Butler Bowdon, à Londres (Venturi V, fig. 808).

Il n'est pas très étonnant qu'on rencontre de nombreuses pièces d'opus anglicum en Italie : les papes en furent de grands admirateurs, et après en avoir reçu des princes et des fidèles un grand nombre, ils les distribuèrent partout où ils passaient. Dès le milieu du XII^e^ siècle, un abbé de Saint-Alban en offrait plusieurs pièces au pape. Le roi Édouard I^er^ en offrait d'autres en 1291 à Boniface VIII ; Édouard II au début du XIV^e^ siècle, en offrait encore. Le Trésor du Saint-Siège s'enrichissait constamment, et les papes en faisaient ensuite de généreuses distributions[2]. On s'explique ainsi qu'il s'en trouve encore tant aujourd'hui au Trésor de la cathédrale d'Anagni. Une exposition de broderies anglaises faite au Burlington club de Londres en 1905, a permis de bien étudier cet art (Ffoulkes. *L'Arte*, 1905), et d'y voir peut-être trois périodes de 1270 à 1330 environ.

L'Angleterre possède encore une splendide pièce bien authentique

[1] Palliser (Mad). *Encyclopedia Britannica*, 1878, t. VIII.

[2] Il faut consulter à ce sujet : Muntz et Frothingham. Il tesoro della basilica di San Pietro. Roma, 1883 — et Fratini. Storia della basilica di San Francesco in Assisi. Prato, 1882.

du XIV^e^ siècle, fort intéressante, et qui prouve bien qu'à cette époque l'art de la broderie n'y avait point dégénéré. C'est un drap mortuaire qui



(Cliché Alinari.

Chape brodée. Opus anglicum, XIII^e^ siècle (Musée civique de Bologne).

appartient à la riche corporation des marchands de poissons de Londres (Fishmonger's Company), et qui a servi aux obsèques de Sir William Walworth, sous le roi Richard II, en 1381. Comme il est fait pour recouvrir un cercueil, il a une surface plane faite d'un riche brocart d'or ;

sur les petits côtés est saint Pierre en costume de pape, assis, tenant les clefs du Paradis, entre deux anges agenouillés ; sur les grands côtés, au centre, le Christ remet les clefs à saint Pierre ; à droite et à gauche un chevalier et une sirène portent les armoiries de la corporation des Fishmonger's ; toutes les figures sont brodées en soie et en or. Cette pièce est d'un dessin magistral, et d'une exécution de broderie merveilleuse.

Une très splendide broderie du XIV^e^ siècle anglais était cette grande bande représentant l'arbre de Jessé qui figurait à la vente Spitzer — dont on pourrait rapprocher cette autre représentation d'arbre de Jessé décorant les restes d'une chape conservée au Corpus Christi House à Londres, les branches de l'arbre formant compartiments avec des représentations de David, de Salomon, de la Vierge, et d'autres branches renfermant les images des Rois et des Prophètes.

Mais on ne saurait, pour tout le XIV^e^ siècle (première moitié), citer de plus extraordinaires broderies d'opus anglicum que les deux chapes de Saint-Bertrand de Comminges, la chape de la cathédrale de Pienza, celle de Saint-Jean de Latran, et le saint Jacques et le saint Jean-Baptiste du musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles. A Saint-Bertrand de Comminges, la chape de la Passion est une pure merveille : sur un champ brodé en or de Chypre, où figurent dragons, cerfs et aigles, est jeté un réseau de feuilles de palmiers bleues et roses, à tiges vertes, dont les points de rencontre sont marqués par les bêtes. Une foule d'oiseaux occupe les ovales, des cercles encadrent les prophètes, et dans des hexagones se déroule le drame de la Rédemption. Tout cela est brodé au crochet avec une grande fermeté, avec une patience et une habileté insurpassables. Charles de Linas en a analysé tous les sujets avec un rare sens archéologique (Farcy XXXI). — La chape de la Sainte Vierge est brodée en or et soie sur tissu rouge très épais, mais très abîmé car le Christ est décapité, et les personnages ont les pieds coupés. Un entrelac d'or d'où partent des feuilles de chêne et de vigne, courant sur les fonds avec une exquise fantaisie, détermine des octogones et des triangles encadrant seize figures : le Christ, la Vierge, deux anges et les douze apôtres disposés de façon rayonnante autour de la Vierge (Farcy XLV). — Les deux chapes de Saint-Bertrand de Comminges sont un don de 1309, de son évêque Bertrand de Gouth, celui qui fut pape en 1301 sous le nom de Clément V.

La chape de la cathédrale de Pienza fut portée jadis par ce Pie II que



Arbre de Jessé, broderie anglaise, XIVe siècle
Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon).

célèbrent les fresques du Pinturicchio à la Libreria de Sienne, elle se divise en cinq zones concentriques, composées de vingt-sept arcatures, séparées par des rinceaux gothiques et des feuillages d'où sortent des figures de fantaisie. Les deux premières rangées représentent l'histoire de la Vierge, et sont séparées, dans l'intervalle des compartiments, par huit bustes de prophètes. La troisième rangée, séparée de la précédente par les douze apôtres assis (y compris Judas), représente dans les autres compartiments, d'un côté la vie et le martyre de sainte Marguerite, de l'autre la vie et le martyre de sainte Catherine. Cette chape, avec l'incroyable variété de ses fonds d'or brodés au point retiré, est d'une étonnante conservation et d'un admirable éclat de couleurs[1].

La splendide chape de Saint-Jean de Latran, divisée en cinq zones concentriques avec vingt-sept arcatures, est illustrée des histoires du Christ et de la Vierge, et de quelques martyres de saints. Chaque petit tableau s'encadre de branchages élégants, et d'une légère architecture où l'on voit, entre les tympans des niches, des anges musiciens avec des instruments variés, des oiseaux et des fleurs. Les tons fanés (gris bleuâtre et rose pâle) des broderies, alternant avec l'or et l'argent du tissu, ont une suavité infinie. L'origine anglaise s'affirme bien par les martyres de saint Edmond et de saint Thomas de Cantorbéry, par l'architecture des arcatures à cinq lobes, et par le style des figures (Farcy XLIII).

C'est là que l'on peut constater réunis quelques-uns des détails iconographiques assez particuliers et constants par lesquels se reconnaissent les mains des brodeurs anglais. Dans l'architecture, l'emploi des arcatures avec branches entrecroisées à décoration florale exubérante animée de petits animaux et d'oiseaux, d'arcs en accolades à cinq lobes, de colonnettes minces avec rubans en spirales, de sujets décoratifs symétriques au-dessus des arcs, de feuillages assez secs et exécutés à plat. A cela on peut ajouter un certain naturalisme à interpréter les animaux, et dans les personnages quelque affectation dans les figures raides et contournées, et une expression assez étrange et hagarde des yeux, tout à fait caractéristique.

C'est la présence constatée de quelques-uns de ces caractères bien nets qui permit à M. J. Marquet de Vasselot d'attribuer à un atelier anglais de l'extrême fin du XIV^e^ siècle, sinon des premières années du XV^e^ siècle, une des plus belles broderies qui soient : une *Croix* de chasuble de la

[1] Pératé (A.). Exposition de Rome, *Gazette des Beaux-Arts*, 1887. — *Revue de l'Art chrétien*, 1888.



Cliché de M. Martin Le Roy.

Croix de chasuble, broderie — Opus anglicum, fin du XIVe siècle
(Collection de M. Martin Le Roy).

collection Martin Le Roy, exécutée au point plat sans saillie, sur un fond diversifié par des nattages losangés. La naissance du Christ et l'adoration des mages et des bergers occupent le bras horizontal de la croix. Sur la hampe se superposent la Visitation et l'Annonciation. Mais cette admirable broderie est d'un moment où l'art universel de l'Europe était devenu tellement italianisant, que les caractères distinctifs commencent à s'effacer un peu (*La Collection Martin le Roy*, IV, pl. 1, Paris, 1908).

On fit encore en Angleterre, au XV^e^ siècle, une énorme quantité de broderies qu'il est assez facile de distinguer. Je veux parler de ces ornements en velours rouge, bleu, noir ou brun, semés de séraphins à six ailes, montés sur des roues, et portant des phylactères, d'anges à mi-corps sortant des nuages et tenant des écussons, des étoiles, ou des instruments de musique, d'aigles à deux têtes, de fleurs de lis, d'étoiles et de fleurons sortant quelquefois d'une branche coupée. Tous ces ornements, faits à l'avance, par groupes, sur toile grossière, étaient ensuite rapportés sur le velours. Ce serait une décoration un peu lourde, sans les branches légères, les vrilles de couleur d'or ou de soie jaune qui les relient. La cathédrale de Bruges en a conservé de très beaux échantillons, ainsi que les musées de Cluny et de Lyon. On en a vu plusieurs remarquables dans la collection Spitzer.

La guerre de Cent Ans et la guerre des Deux Roses, les troubles de la Réforme et du règne d'Élisabeth n'étaient pas faits pour favoriser l'art des brodeurs. Il déclina rapidement, puis se releva au XVII^e^ siècle, à en juger par les chapes données par Charles I^er^ à la cathédrale de Durham. — Germain de Saint-Aubin en parle enfin une dernière fois dans son *Art du Brodeur*.



Cliché Alinari.

Antependium de broderie par Jacopo Campi, XIVe siècle
(Musée des Tapisseries à Florence).

## CHAPITRE V

# LA BRODERIE EN ITALIE

Les ateliers de Milan, de Florence. — La collaboration des grands maîtres au XVIe siècle.

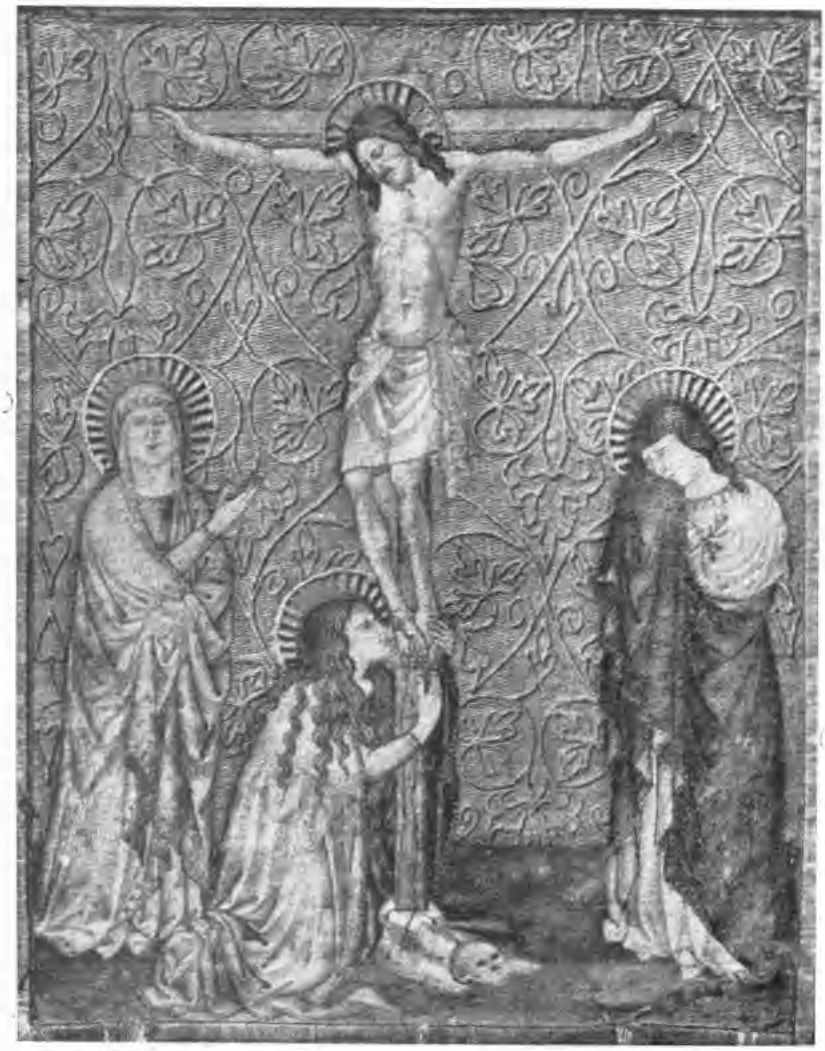
L'art de la broderie n'avait pas été moins florissant en Italie, où dans le deuxième quart du XIIIe siècle, les grandes fêtes ne se passaient pas sans un grand luxe de tissus brodés, tendus par exemple dans les rues de Gênes à l'entrée du Pape Innocent IV — ou figurant dans des inventaires comme celui de Boniface VIII daté de 1295, ou dans ceux de ses donations à Anagni, à Assise, à Saint-Pierre de Rome — un bien rare spécimen de broderie italienne de la fin du XIIIe siècle serait la mitre de San Zénon à Vérone. Les brodeurs de Milan avaient en particulier une grande réputation. La manufacture d'étoffes de soie y était déjà très florissante au XIIIe siècle, et surtout la fabrique d'or filé connu sous le nom d' « or de Milan ». C'est sans doute de ce moment qu'est le beau parement d'autel conservé au Victoria and Albert Museum, d'un si beau style, et dont la partie centrale divisée en tableaux carrés, comme les « pala d'oro », représente des scènes de la vie du Christ, tandis qu'à droite et à gauche sont figurées des scènes des légendes de saint Christophe et de saint Julien l'Hospitalier (Farcy XXXII). — Du

XIII^e^ siècle aussi la mitre de saint Zénon à Vérone, exposée à Turin, en 1898 (Cipolla, *L'Arte*, 1901 p. 145) avec des figures de type encore bien byzantin, et les tissus trouvés dans le tombeau de Clément IV à Viterbe (*L'Arte*, 1899).

Il est fréquemment question dans les documents anciens de « bandes de Milan en broderie », « de bandes de satin en broderie de Milan », et une charte de 1383 mentionne deux grands tapis de travail *lombards*. Et plus tard Brantôme dans les Dames galantes assure que cette supériorité de la fabrication milanaise avait toujours existé. Il serait donc permis de supposer avec Montaiglon que Pantaléon Conte, ouvrier de « brodeure », employé avec sa femme par Charles VII, aux appointements de vingt livres tournois par mois, pouvait avoir été ramené de Milan par le Roi.

On s'occupait aussi de broderie à Florence, et il est avéré que ses ateliers, dès le XIV^e^ siècle, fournissaient aux papes, aux rois et aux grands seigneurs leurs plus belles broderies. Florence, en 1471, ne comptait pas moins de 83 boutiques d'étoffes de soie, et 30 ateliers de batteurs de fils d'or. Les brodeurs y formaient une corporation puissante, à laquelle des peintres comme Raffaellino del Garbo et Andrea Feltrini fournissaient des patrons; on trouve dans les anciens statuts de la ville un article où il est question des brodeurs, qui sont appelés « baldicuarii », et dans l'inventaire des joyaux de Philippe le Bon, du 12 juillet 1420, on remarque « une grande chappe de brodeurs d'or, de l'ouvraige de Florence, faicte de histoire ». Dans l'inventaire de la Vaticane de 1361 reviennent constamment les mentions de « opere lucano, opere senenti, opere neapolitano, opere veneto (voir Muntz et Frothingham). Très intéressantes sont à rapprocher des peintures qui leur sont contemporaines les broderies du commencement du XIV^e^ siècle de caractère très siennois, comme l'antependium du cloître des moines à Zara, — le pluvial du pape Gélate et le paliotto du musée de Pise (Venturi, Storia V, fig. 809), ou celui de la cathédrale d'Anagni (Venturi V, fig. 810), où mieux que dans les travaux anglais se remarque le souci de laisser du vide et de l'air dans les fonds, de serrer le dessin d'après les beaux modèles qu'offrait la peinture. On ne peut imaginer plus beaux caractères dans les figures, plus de style dans l'agencement architectural que dans le splendide antependium brodé par Jacopo Campi, qui se trouve au Musée des tapisseries de Florence. Ces travaux, très recherchés au moyen âge en France, y étaient importés par les marchands ambulants, au moment des grandes foires. Il en était

un, ayant maison à Beaucaire, qui reçut « 4.000 écus du duc de Bourgogne pour 3 pièces de drap d'or ouvré ». La chapelle de Philippe le Hardi, en 1404, montrait bon nombre de ces orfrois de l'ouvrage de Flo-



La Crucifixion, broderie italienne, XVe siècle (Ancienne collection de M. Hochon).

rence, comme la Collection Errera à Bruxelles en possède quelques fragments (Farcy, pl. XXIX, Errera n° 12), et on peut supposer que ces pièces ne le cédaient en rien aux ouvrages anglais, car Florence avait alors une école de peintres excellents, auxquels on devait bien souvent demander des cartons pour broderies. C'est ce que confirme l'admi-

rable tableau brodé, digne d'un Simone Martini, qui fit partie de la collection de M. Hochon, représentant la Crucifixion entre la Vierge et saint Jean (Farcy, pl. LXXXVIII). Il serait même difficile de trouver dans la peinture d'alors plus de force expressive, et un sentiment plus intimement poignant que dans cette œuvre de soie et d'or, où la Vierge, raidie dans ses longs vêtements, où saint Jean sanglotant, la figure dans son manteau, et la Madeleine agenouillée et baisant tendrement et désespérément les pieds du Crucifié, font revivre une fois de plus le drame aux éternelles représentations.

Du XIV^e^ siècle semblent être les beaux ornements brodés du pape Innocent VI, mort en 1362, qui viennent de la Chartreuse bâtie par le pontife à Villeneuve-les-Avignon, et que l'hôpital a recueillis, ainsi que les vêtements du bienheureux Pierre de Luxembourg à Saint-Pierre d'Avignon, où il vint mourir le 2 juillet 1387, à l'âge de dix-huit ans, se composant de son chapeau de cardinal, de ses sandales, et d'une belle *dalmatique* de soie blanche, semée de perroquets, de geais, au milieu de guirlandes et de bouquets brodés d'or avec des points de soie cramoisie; les manches à fond rouge ont des cygnes, des biches et des oiseaux, au milieu d'une fantastique végétation (Cahier IV).

Important encore est le curieux gonfalon de Santa Fosca, conservé à Torcello près Venise, parce qu'il porte une inscription et une date (1361), en broderie à l'aiguille, au fil d'argent, sur un canevas assez rude, où l'on a ménagé l'espace nécessaire pour peindre les têtes de la Vierge, de l'Enfant Jésus et de deux saintes; ces têtes peintes sont protégées par un rebord de la broderie, et les vêtements sont brodés d'or.

Une des plus riches pièces d'opus florentinum appartenait au Trésor de la cathédrale de Chartres, mais faite d'après un dessin français, car les membres de la maison royale y étaient représentés. Commandée par Jean, duc de Berri, en 1378, cette « très grande table de brodeure pour un autel toute d'enleveure dudit ouvraige de Florence », fut offerte par ce prince à la cathédrale de Chartres, en 1406. Elle n'avait pas moins de treize pieds de long sur huit de haut, et revenait à 10.000 écus. Dans l'inventaire de 1682, le chanoine Estienne l'a décrite ainsi « le couronnement de la Sainte Vierge dans une gloire remplie d'une infinité de chérubins, d'anges, et de saints contemplant la Vierge, que Jésus-Christ constitue Reine du Ciel, en lui mettant la couronne sur la tête ». En 1682, elle était suspendue dans le chœur près du Trésor. En 1716, elle avait été reléguée dans la sacristie; en 1748, le chapitre commença à s'apercevoir qu'il y



Décollation de saint Jean, broderie italienne, XV^e^ siècle ; carton attribué à Pollaiolo (Opera del Duomo à Florence).

avait là une mine assez bonne à exploiter, et vendit cinq onces de perles. Enfin en 1793, les temps étant funestes, l'orfèvre Blonnié en consomma la destruction. Le beau retable dit de Narbonne, au musée du Louvre, peut seul donner une idée du beau style que pouvait avoir le monument de broderie de Chartres, tout resplendissant d'or, de pierreries, de perles. Fort heureusement, on le trouve mentionné avec assez de détails dans l'Inventaire du duc de Berri, 1405 (publié par Guiffrey), et quelques figures sont reproduites par Montfaucon, *Monuments de la monarchie française* (tome III).

En 1466, la corporation des marchands avait fait commencer pour le baptistère de Florence une série de broderies, demandée aux plus fameux artistes. En 1469, on chargeait Antonio Pollaiolo de continuer les cartons de la série qui ne fut terminée qu'en 1487, Vasari parle tout au long de ces travaux, et donne le nom de Paolo de Vérone, comme brodeur le plus fameux. Muntz a cité les noms de plusieurs autres collaborateurs. Deux tableaux brodés de sujets de la vie de saint Jean-Baptiste conservés au baptistère de Florence, semblent faire partie de cette série.

Il existe au musée Poldi Pezzoli de Milan une broderie d'après un dessin de Botticelli qui est extraordinaire.

Mêmes qualités picturales se retrouvent dans un splendide devant d'autel de la cathédrale de Manresa, en Espagne, que M. Raffelle Erculei décrit ainsi : « C'est une peinture à l'aiguille plutôt qu'une broderie de soie et d'or, tant est grande la perfection du dessin, les nuances, et l'exécution. Une inscription en caractères du moyen âge nous donne le nom de l'auteur : Jeri Lapi racamator me fecit in Florencia ». Au centre, Jésus sur la croix, au-dessous la Vierge affaissée dans les bras des saintes Maries; et le centurion, sur un cheval piaffant, regarde fixement le Christ qui expire. On croirait avoir sous les yeux une œuvre florentine d'un grand maître; air, lumière, sens du raccourci, tout s'y trouve. Sur les côtés du tableau principal seize petits médaillons racontent la légende chrétienne, depuis le mariage de la Vierge jusqu'à l'apparition de Jésus aux Apôtres. Ces seize petites merveilles semblent être de l'inspiration de fra Beato Angelico.

Au XVI^e^ siècle, l'influence de l'Italie dans l'art de broderie, comme dans toutes les autres branches artistiques, était devenue prédominante. L'exécution du travail était arrivée en Italie, au plus haut point de perfection. On ne se contente plus des teintes plates, on cherche à réaliser dans les figures un modelé qui rivalise avec celui des peintures, on augmente le

dégradé des nuances; on exagère même, en surajoutant souvent au pinceau des retouches d'un goût discutable.

Les Vénitiens, qui étaient de si habiles verriers, imaginèrent de broder en perles de verre coloré, ce qui n'était pas des plus heureux. Le Victoria and Albert Museum possède des échantillons de ce genre. Si les perles, distribuées en très petite quantité et réparties ingénieusement, peuvent parfois faire assez bon effet, utilisées ainsi elles sont d'un effet regrettable. Leur poids alourdit l'étoffe, et les moindres accidents rompant les fils, en faisant disparaître les perles, créent des vides fâcheux.

Le Victoria and Albert Museum possède une œuvre de broderie italienne du XVI^e^ siècle tout à fait charmante. C'est un coffret qui représente les occupations champêtres : un villageois conduisant sa charrue, un autre fabriquant du pain, un troisième pressant le vin, un autre enfin tuant un porc, de délicieux paysages forment les fonds.

Nous avons dit que les plus grands artistes italiens ne dédaignaient pas de collaborer à ce travail de la broderie; Perino del Vaga, au dire de Vasari, dessinait huit sujets de la vie de saint Pierre pour être brodés sur une chape du pape Paul III, et nous savons que Raphaël lui-même s'occupa de composer des broderies. Nous sommes assez heureux pour posséder à Paris une œuvre dont il avait fourni le dessin à la demande du roi François I^er^. C'est un médaillon ovale qui est au musée de Cluny, et qui fit partie autrefois d'un ameublement tout en broderie sur fond or, composé d'une garniture de lit, de quatre fauteuils, de dix-huit pliants, d'un tapis de table, d'un écran, d'un dais, et qui s'appelait la Chambre du Sacre. Cette chambre était ornée de quarante sujets représentant divers traits de l'histoire des Hébreux, renfermés dans des cartouches portés par plusieurs figures. Ces splendides broderies furent données plus tard à l'abbaye de Saint-Denis, où elles furent conservées jusqu'à la Révolution. Mais à ce moment elles furent détruites et il n'en reste malheureusement que le médaillon de Cluny, 80 centimètres de large, 50 centimètres de haut. On y voit les Hébreux, dans la plaine, autour du Veau d'Or, élevé sur une colonne d'argent. Pendant ce temps, Moïse, dans le lointain, reçoit les Tables de la Loi sur la montagne. A droite les tentes des Hébreux. Les figures sont d'une grande finesse et d'une élégance exquise, et l'ensemble de l'exécution d'une habileté remarquable. Malheureusement cette pièce si importante pour l'histoire de la broderie, est en bien mauvais état de conservation. Un ouvrage qui fut publié à Paris en 1775, sous le titre de

*Richesses tirées du Trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, nous a conservé la description de la Chambre du Sacre, avec ses quarante médaillons.

Dans la collection Spitzer figuraient aussi deux panneaux brodés de la Renaissance italienne d'une exécution merveilleuse : le plus intéressant représentait une procession (symbolique) du saint sacrement, dans la composition de laquelle régnait comme un souvenir de Paul Véronèse.

Arrivée à ce degré de perfection, il est certain que la broderie a un charme indéniable : plus accusée que la tapisserie, elle a plus d'éclat que la peinture même, et le sens des soies fait jouer la lumière dans des conditions uniques. Dans des sujets de petite dimension, elle a pu ainsi réaliser des merveilles.



Broderie du XVIe siècle, art espagnol.

## CHAPITRE VI

# LA BRODERIE EN ESPAGNE

L'art de la broderie en Espagne y subit les mêmes destinées que l'industrie des soies tissées : le style en fut longtemps *Oriental*, et l'on retrouve assez souvent les deux procédés (du tissé et du brodé) employés concurremment, comme dans l'étendard de la bataille de las Navas.

Les Espagnols excellèrent dans les applications surtaillées de velours sur satin, pourfilées d'or et d'argent. Les dessins ont une grandeur, une allure ornementale qu'on retrouve dans les cuirs de Cordoue. C'est le même parti pris de décoration et de coloration. L'or y joue un rôle important, et fournit une base aux teintes sombres des points brodés. D'autres fois, l'or battu s'étale en plaques assez larges, serties d'un ou de plusieurs rangs de perles. Dans ce cas il y a abus du métal, qui ne devrait jamais être employé en larges surfaces, sur un tissu dont le caractère est avant tout d'être souple. Très heureux au contraire est l'emploi des paillettes, et c'est vraisemblablement les Maures qui en imaginèrent l'emploi ; ces petits disques d'or et d'argent, ou simplement d'acier poli, apportent aux broderies un éclat vif et pittoresque. Le type de ce genre est la *Chasuble* brodée par Isabelle la Catholique et qui fut portée à la cathédrale de Grenade par le roi Ferdinand, après la prise de la ville sur les Maures en 1492, tout ornée de paillettes d'or et d'argent. — Une chape du même genre se trouvait dans la collection Spitzer; des personnages en pied y étaient brodés sur des orfrois de velours rouge, vêtements d'une pesante richesse, mais d'un effet extraordinaire.

L'ornementation orientale dut tomber en désuétude, quand on intro-

duisit les figures dans les ornements ecclésiastiques. On en trouve une première mention dans les ordonnances de Séville de 1433, destinées à régulariser l'art du tissu et à prévenir les fraudes ; semblables dispositions dans les ordonnances de Tolède, de 1496.

Un des plus vieux tissus que l'Espagne ait conservés est une sorte de broderie de laine sur toile de lin, dite « la Genèse ou création du monde » ; qui est à la cathédrale de Gérone, et datant du XII^e^ siècle, où l'on voit au centre le Christ trônant avec un livre ouvert ; tout autour de lui dans des compartiments rayonnants sont figurés la Colombe mystique, les anges de lumière et de ténèbres et la création du Monde. — Remarquable est une boîte de croix processionnelle ronde, dite « Manga » offerte par le cardinal Cisneros à la cathédrale de Tolède, dans le style gothique propre à l'Allemagne, et dont le pourtour est divisé en quatre panneaux à sujets de l'Ascension, de l'Adoration des Mages, de saint Ildefonse coupant un morceau du voile de sainte Léocadie, et du martyre de saint Eugène, exécutés sans doute au commencement du XVI^e^ siècle.

L'art de la broderie fut profondément modifié en Espagne vers le XV^e^ siècle, par l'importation des broderies italiennes et allemandes. L'influence germanique fut surtout considérable, comme on peut le constater dans la superbe série de vêtements ecclésiastiques, donnés à la cathédrale de Burgos par le cardinal-évêque Alonso de Cartagena, à son retour du Concile de Bâle (1431-1443). Autre suite, d'une importance capitale, à la cathédrale de Tolède, offerte au cardinal Mendoza par l'empereur d'Allemagne Frédéric, en 1489. Ce sont là deux suites de broderies franchement allemandes d'esprit, en attendant le jour où la Renaissance italienne allait régner sans conteste.

Les villes principales d'Espagne avaient toutes alors des ateliers de brodeurs florissants ; Ciudad Rodrigo y figure spécialement comme un centre important. On trouve l'expression « obra de Ciudad Rodrigo » appliquée à des broderies de fils d'or. Le père Siguenza, dans son histoire de l'ordre de San Jeronimo, dit quelque part que le style des broderies était bien espagnol, et peut-être l'écho des influences moresques.

Riano, d'après les documents écrits, a donné les noms de quarante-sept brodeurs des XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles et plus récemment M. Ramirez de Arellano a découvert aux archives de Cordoue les noms de seize autres pour le XVII^e^ siècle.

Les cathédrales de Tolède et de Palencia possèdent des collections de

broderies extraordinaires du XV^e^ et du XVI^e^ siècle ; l'une des plus belles est, sans conteste, la chasuble donnée par le cardinal Ximenez ; une autre pièce capitale est celle qu'on nomme la tente de Ferdinand et d'Isabelle, et qui offre l'intérêt spécial d'avoir servi à la réception des ambassadeurs anglais Thomas Salvaigne et Richard Nanfan, envoyés en 1488 en Espagne pour y préparer le mariage du prince Henri avec l'infante Catalina.

Splendide encore, quoique un peu lourde en ses détails, était une couverture de lutrin qui figurait dans la collection Spitzer, et qu'on dit avoir été donnée autrefois par Charles-Quint au monastère de Saint-Just en Estrémadure dans lequel il s'était retiré aux dernières années de sa vie, et où il mourut en 1558. C'est une longue écharpe de velours rouge, dont le fond est semé de fleurs brodées en fils d'or, et encadrées d'*S* qui s'enchaînent en losange. A chaque extrémité, un carré plus riche renferme des personnages : d'un côté un grand aigle percé d'un écusson portant en broderie de couleurs la figure du saint ; de l'autre, saint Jean assis au pied d'un grand arbre, écrivant son Évangile sous l'inspiration de la Vierge.

Le monument de broderie espagnole capital, non pas tant peut-être pour son mérite artistique que par la valeur énorme des matières employées, est le *Manteau* de la Vierge du Sagrario à Tolède : il est entièrement couvert de perles précieuses. Faite au début du XVII^e^ siècle, cette broderie fut offerte à la cathédrale par le cardinal Sandoval. — Un devant d'autel du même trésor, où vraiment l'excès est un défaut, est tout brodé de corail.

Les broderies espagnoles allaient perdre ainsi, de plus en plus, tout mérite artistique. Au XVII^e^ siècle, s'introduisent les tissus importés par les Portugais, ou venus des possessions espagnoles d'Amérique. C'est la fin de toute recherche artistique, et l'on voit ainsi, au musée archéologique de Madrid, des broderies portant décoration d'oiseaux et d'animaux exotiques.

CHAPITRE VII

# LA BRODERIE DANS LES FLANDRES

Les brodeurs de Bruges. — Travaux pour la Cour de Bourgogne.

La Flandre se distingua elle aussi par une très grande habileté à traduire par l'aiguille les desseins de ses artistes. Un grand nombre d'orfrois qui en proviennent peuvent être comparés, pour le sentiment artistique, avec les triptyques peints, les retables sculptés, et les plus beaux vitraux. Tant que la maison de Bourgogne posséda la Flandre, elle en tira ses plus admirables broderies. En 1281, d'après un compte retrouvé par le chanoine Dehaisne, le comte de Flandre dépensait en broderies, pour la naissance d'un enfant, la somme de 480 000 livres. D'autres comptes font mention de commandes faites à des brodeurs de Bruges. Quand le pays passa sous la domination des Espagnols, Charles-Quint mit largement à contribution le talent des brodeurs flamands.

L'un des plus beaux ornements sacerdotaux qui y ait été exécuté, est celui qu'on voit au musée de Vienne. Il se compose d'une chasuble, de deux dalmatiques, de trois chapes et de deux antependia. Les figures de saints qui les décorent sont brodées en soie de diverses couleurs sur drap d'or, d'après les cartons d'un artiste très proche des Van Eyck; on a parlé aussi de Beauneveu. Des perles fines entourent les saints personnages, et leurs couronnes sont rehaussées de pierres précieuses. Ces splendides ornements auraient servi pour la célébration du premier chapitre de la Toison d'Or, tenu par Philippe le Bon, le 10 janvier 1430[1].

On peut attribuer aussi à l'art flamand la plupart des broderies que Charles le Téméraire, fils de Philippe le Bon, perdit à la bataille de Granson, le 3 mars 1470, où les Suisses firent sur lui un riche butin, et

[1]. Von Schlosser. *Der burgundische Paramentschatz des Ordens vom goldenen Vliesse.* A. Schroll, Vienne, 1912.

qui se trouvent au musée de Berne. Du Sommerard a publié la plupart de ces curieuses étoffes, et les oriflammes brodés. C'est parmi ces quatre cents pièces de velours, de soie et de tapisserie qu'on trouva le chapeau du duc de Bourgogne en velours jaune, avec une aigrette en diamants d'où sortaient des plumes semées de perles. Le plus beau de ces diamants était le fameux Sancy, « le plus gros de la chrétienté », disait Comynes. Il existe au musée Rolin d'Autun, une bande de soie verte et fils d'or, où se trouve représenté en médaillon un saint André, peut-être sous les traits de Charles le Téméraire, et le fragment d'une inscription en belles gothiques.

La plupart des cités flamandes possédaient alors des ateliers de brodeurs. Leurs chefs-d'œuvre sont demeurés dans les églises Sainte-Gudule et Saint-Jacques à Bruxelles, Saint-Pierre et Saint-Jacques à Louvain, à Notre-Dame de Tongres, à Saint-Léonard de Léau, à Everbode, à Notre-Dame de Bruges.

Parmi tant de belles œuvres, notons cependant la magnifique chape d'Harlebecque, le frontal du parement de Saint-Séverin de Liége, un splendide triptyque brodé de la collection Veil-Picard, et l'exceptionnel parement d'autel, tout en or nué, de l'abbaye de Grimbergen, conservé au musée du Cinquantenaire de Bruxelles Il porte, avec les armoiries de l'abbaye, celles de Christophe Onters qui en fut le prieur de 1615 à 1647. Une devise « *Panis Comportans Christus* » indique que le sujet est la glorification du festin mystique, précisé d'ailleurs par la série de compartiments qui en développent les épisodes (la Cène, les noces de Cana, le repas chez Simon, le repas de Zachée, celui des pèlerins d'Emmaüs). — Rien n'est plus svelte et élégant que l'architecture qui divise chaque sujet, et la composition est d'une ordonnance admirable. Le Christ placé soit au centre, soit sur le côté de la table, y est toujours d'une éblouissante majesté, et les visages brodés en soies, d'une belle expression, sont d'une merveilleuse exécution.

CHAPITRE VIII

# LA BRODERIE EN FRANCE

Œuvre primitive, supposée mérovingienne. — La tapisserie de Bayeux. — Les brodeuses d'aumônières. — Sujets encadrés au XIII^e^ siècle comme dans les vitraux. — Eléments empruntés à la ferronnerie. — Personnages sous des arcatures. — Les motifs vulgarisés plus tard par les livres de modèles et de patrons. — Les broderies des Valois, pour la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit. — La broderie des vêtements sous Louis XIV.

Nous n'avons pour ainsi dire pas jusqu'ici rencontré dans les broderies européennes d'œuvres antérieures aux X^e^ et XI^e^ siècles. Il existe cependant une œuvre de broderie, sur laquelle on peut à ce sujet discuter. C'est une toile fine brodée en fils épais et bouclés d'une Assomption, qui se trouve au Trésor de la cathédrale de Sens, dite Suaire de saint Romain (Chartraire n^os^ 52 et 64), et que l'abbé Chartraire n'est pas éloigné de croire mérovingienne, ce qui nous mettrait en face d'un type de broderie unique, du VII^e^ siècle environ. On y voit, dans des médaillons elliptiques, un personnage en attitude d'orant, accompagné de deux anges aux larges ailes le soutenant : au-dessous, huit petits personnages debout, et deux placés horizontalement, tous vêtus d'une tunique courte, et tenant levée une croix. C'est une représentation de l'Assomption de la Vierge devant les apôtres, qu'on n'avait pas cru exister dans l'Iconographie chrétienne avant le XIV^e^ siècle. En deux lignes d'inscription dans la bordure des médaillons, on peut lire : *Com transis set Maria Mater Domino de apostolis*. La forme des lettres a paru aux paléographes être nettement mérovingienne, ainsi que la position horizontale de certaines lettres, qu'on rencontre identique sur certaines monnaies mérovingiennes.

Un autre monument fameux, et sur les origines duquel on n'est pas absolument fixé, est la célèbre toile brodée, improprement dénommée « Tapisserie de Bayeux » (au musée). On y voit représentée la conquête

de l'Angleterre par les Normands. La tradition la plus établie l'attribue à la reine Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant, morte en 1087. D'autres critiques ont prétendu qu'elle était l'œuvre de l'impératrice Mathilde, sa petite-fille, veuve en 1125 de Henri V, empereur d'Allemagne et épouse en secondes noces de Geoffroy, comte d'Anjou. En tout cas, acceptons la date des dernières années du XI^e^ siècle, car elle a été certainement faite sous l'inspiration de ceux qui avaient assisté aux événements qu'elle représente, et il a fallu sûrement plusieurs années pour finir de




Cliché Neurdein.

Broderie de la Reine Mathilde à Bayeux.

broder près de 70 mètres de toile (63 mètres de long sur 0^m^,50 de hauteur). Le fond est une toile forte de lin sur laquelle on a brodé des personnages, des chevaux, des navires, en tout au moins 1.250 figures, avec des fils de laine multicolores juxtaposés, et retenus par d'autres fils qui les croisent de distance en distance, point fort grossier qui se rapproche du point de chaînette. Les couleurs des laines, assez bizarrement assorties, expriment à peu près les effets voulus. Des descriptions en latin intercalées expliquent que la reine a représenté la conquête de l'Angleterre par les Normands. L'histoire commence au moment où Harold quitte la cour du roi Édouard, elle se termine après la bataille d'Hastings. C'est une véritable épopée à l'aiguille. Le dessin des figures en est d'une extrême grossièreté sans aucun art, mais d'une curieuse naïveté et pleine de vie ; à cette date de la deuxième moitié du XI^e^ siècle, à la comparer

avec les broderies germaniques, elle indique déjà une sûre orientation vers l'observation de la réalité ; à bien l'examiner, c'est sûrement une broderie à l'aiguille, faite en couchure de laines, et non pas une tapisserie, comme la tradition s'est établie de la nommer. On peut trouver une analogie bien curieuse entre la description d'une tapisserie dans le *Poëme de Baudri de Bourgueil*, et la *Tapisserie de Bayeux*[1].

Les croisades, qui, pendant plus d'un siècle, avaient remué toute l'Europe, devaient avoir sur les arts industriels une influence considérable. Les croisés revenaient de Terre Sainte émerveillés de ce qu'ils y avaient vu, et chargés de butin dont les ouvriers d'Occident devaient être impressionnés. Les fêtes qui suivirent la prise de Constantinople furent un véritable éblouissement. Un des compagnons de Villehardouin, Robert de Clary, rapporte qu'à son couronnement, Baudouin I^er^ apparut vêtu d'un riche manteau brodé couvert de pierres précieuses. Les aigles brodés au dehors resplendissaient tant au soleil, qu'il semblait que le manteau fût allumé. De toutes ces dépouilles que les croisés rapportaient, beaucoup de splendides étoffes furent offertes en présents aux églises, telles celles que saint Louis offrit à Saint-Denis, pour être mises aux jours de fêtes solennelles sur les châsses des saints martyrs. Les églises étaient alors toutes garnies d'étoffes et de broderies, les autels en étaient entourés. C'est alors aussi qu'on vit apparaître les armoiries, dont les écussons chamarrés de couleurs éclatantes, étaient l'œuvre d'habiles brodeuses, car ils exigeaient une très grande adresse. Chaque seigneur avait ses couleurs particulières, pour les tournois ou pour la guerre. On y employait beaucoup la façon du « cousu en appliques rapportées » ; la pièce, brodée à part, était emboutie sur le tissu, le plus souvent cousue, parfois simplement collée (cette dernière indication se trouve dans l'inventaire de Philippe le Bon). Très souvent aussi les personnages étaient brodés sur le tissu de fond, et les têtes exécutées à part sur un autre tissu, le satin par exemple. Ce procédé avait ses défauts : outre l'exagération des reliefs, l'étoffe perdait ainsi sa souplesse, et devenait rigide comme un carton.

Le livre des métiers d'Étienne Boileau, prévôt des marchands de Paris (1258-1268), énumère les diverses corporations de la ville, et démontre bien par la liste des « broudeurs et brouderesses de la ville de

[1] Marignan. *La Tapisserie de Bayeux*. Paris, Leroux, 1903. — Ch. Dawson. Elliott. Londres. 1909-1910. *La Tapisserie de Bayeux reproduite entièrement*. 16 pl. en couleur, Bayeux, 1910. — Lauer. *Bulletin des Antiquaires de France* (13 novembre 1912). — A. Levé. *Tapisserie de la Reine Mathilde*. Paris, Laurens, 1919. — Loomis. *Art. Bulletin*, VI, n° 15.

Paris », l'importance de cette industrie. Il y avait aussi des « chasubliers, et les faiseuses d'aumônières sarrasinoises ».

Il n'est pas inutile de s'arrêter un moment à cette série d'objets, sur lesquels l'art de la brodeuse trouva à s'exercer d'une si charmante façon : ces aumônières ou escarcelles étaient des sacs ou bourses qu'on portait



Aumônière en broderie française, XIVe siècle (Trésor de la cathédrale de Troyes).

extérieurement pendues à une cordelière ; l'argent, les papiers, le livre d'heures, les gants y trouvaient place. Elles étaient presque toujours richement brodées, et marquées d'armoiries. La plus ancienne serait, si la tradition est exacte, celle qu'a publiée Arnaud dans son album de la Champagne et qui était attribuée à Henri le Libéral (1152-1181).

La plus belle que l'on connaisse est celle du trésor de la cathédrale de Troyes. On dit qu'elle a appartenu au comte de Champagne Thi-

baut IV, dit le Chansonnier (1201-1223) ; on y voit le portrait brodé d'une exquise façon d'un jeune Sarrasin vêtu d'un manteau blanc qui lui enveloppait la tête et les épaules, d'un justaucorps serré, et d'une jupe large et flottante. Dans la partie inférieure il immole un lion, aux pieds de la reine Éléonore d'Aquitaine. Les personnages, arabesques et feuillages, ont été brodés en soie sur toile, et découpés, puis appliqués sur un fond de velours cramoisi.

Une autre aumônière très remarquable fut trouvée à l'ouverture du tombeau de Pierre Mauclerc, duc de Bretagne, 1212-1250, dans l'abbaye de Saint-Yved de Braisne. Le champ, en tissu d'or, est orné de losanges, avec vingt-neuf blasons, celui de Bretagne au centre.

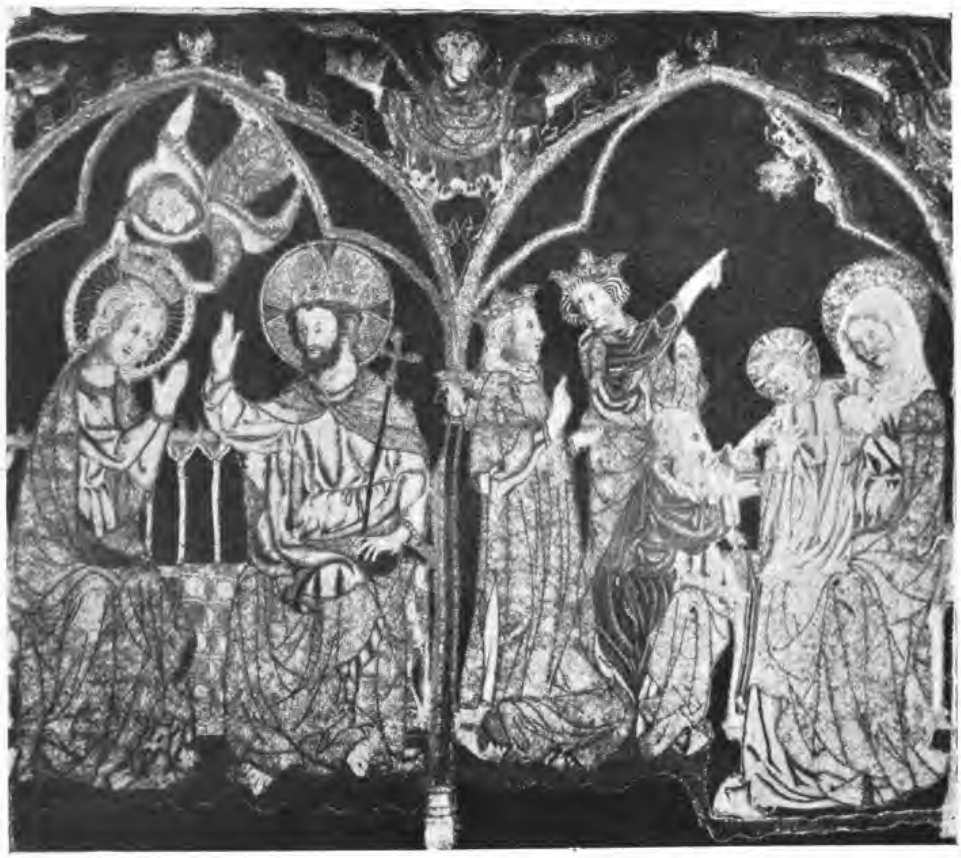
Deux très remarquables aumônières de dames du XIII^e^ siècle, jadis à l'abbaye de Saint-Mihiel, sont passées de la collection Delaherche au musée de Cluny. L'une est ornée, à la partie supérieure, d'un ange assis, les bras et les ailes étendus ; dans le bas des monstres à corps de quadrupèdes et à bustes humains personnifiaient les vices de l'orgueil et de la luxure, comme on les rencontre assez souvent dans les enluminures de manuscrits du XIII^e^ siècle, brodés en soie et or de Chypre ; l'autre côté est en damas lucquois, ramagé de vert et semé d'oiseaux (Farcy XXVI). Deux autres aumônières admirables se trouvaient dans la collection Engel-Gros (catalogue de vente), et dans la collection du comte Lair léguée au musée de Saumur.

La mode des aumônières se conserva longtemps ; la collection Bonnaffé en possédait une du XIV^e^ siècle, brodée de personnages empruntés au Roman de la Rose. Elle rappelait une phrase de l'inventaire de Charles VII, où il est question de « bandes brodées à dames et à arbres ». Il semble bien que la ville de Caen ait eu la spécialité des bourses brodées. Ch. de Bourqueville, sieur de Bras, qui publia en 1588 un livre de recherches et antiquités sur la ville de Caen, en parle en termes élogieux ; et nous savons qu'une mitre donnée en 1481 par Ch. de Neufchâtel à la cathédrale de Besançon, était une œuvre réputée de broderie caennaise.

Le caractère des broderies françaises du XIII^e^ siècle, surtout dans les orfrois d'ornements d'églises, avait été de présenter les sujets encadrés dans des compartiments quadrilobés, comme dans les vitraux. Un type très remarquable en est la chape de Saint-Louis d'Anjou, conservée à l'église de Saint-Maximin (Var) (Farcy XL)[1]. Saint Louis, fils du roi de

[1] Algoud (H.). *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1922.

Naples, et évêque de Toulouse, avait légué sa garde-robe aux frères mineurs d'Aix et de Marseille, conjointement avec les frères prêcheurs de Saint-Maximin et de Sainte-Claire d'Assise, à condition qu'ils feraient construire une chapelle en l'honneur de saint Laurent martyr. Le pluvial que l'église de Saint-Maximin compte parmi ses plus précieux trésors,



Parement d'autel, art français, fin XIII^e siècle (Hôtel-Dieu de Château-Thierry).

avait primitivement la forme d'un demi-cercle, mais fut très dégradé par le temps. Trente médaillons brodés au passé (opus plumarium) en or, en argent et en soies sur fond de toile, racontent la vie de la Vierge et la Passion du Christ. Ils sont disposés sur quatre lignes parallèles, de manière à se présenter toujours dans le sens vertical, quand on porte le vêtement. Des thuriféraires et des séraphins bleus ou roses occupent les intervalles des arcs de cercles. C'est une œuvre aussi belle que les plus belles verrières de nos cathédrales. — On devait retrouver les mêmes

dispositions dans le pourpoint de Charles de Blois, tué à la bataille d'Auray en 1364, et qui était de soie brodée de compartiments octogones, renfermant alternativement un lion et un aigle.

Un autre caractère des broderies du XIII^e^ siècle français était de renfermer des éléments décoratifs empruntés à la ferronnerie, aux grandes pentures de portes. On ne saurait mieux le constater que dans la belle *chasuble* de satin rouge conservée à la cathédrale de Reims « avec orfrois en mode d'arbres couverts de petites marguerites de perles, don de Guillaume de Joinville, archevêque de Reims, mort en 1299 ». C'est ainsi qu'elle est décrite dans un inventaire de la cathédrale daté 1622. Remaniée au cours des âges, elle a conservé la forme d'une chape décorée d'un orfroi d'un style très ferme, dont les enroulements symétriques rappellent bien les pentures de fer qui garnissent les portes de la même époque. Des pierreries en rehaussaient l'éclat, mais elles ont disparu au XVI^e^ siècle.

Un dernier caractère du XIII^e^ siècle est enfin de présenter dans les broderies les personnages sous des arcatures trilobées, comme nous voyons les statues dans les cathédrales gothiques. C'est ainsi qu'apparaissent les cinq apôtres debout, sur le beau parement de Saint-Bertrand de Comminges ; il est intéressant de rencontrer sur cette pièce simultanément trois des procédés techniques de la broderie, les manteaux sont de fils d'or couché, les vêtements au point de chaînette, les carnations au point fendu. — La chapelle de l'hospice de Château-Thierry possède aussi un admirable parement d'autel, où quatre arcatures trilobées (il y en avait primitivement sept) abritent le couronnement de la Vierge, l'adoration des mages, la présentation au temple, et saint Jean et saint Paul ; les mains et les visages sont peints sur soie blanche, les barbes et les cheveux sont brodés sommairement, et les vêtements brodés au point fendu. Le style magnifique qui caractérise cette pièce rappelle les plus belles sculptures de la Sainte-Chapelle (Farcy XXVIII). — Le Trésor de la cathédrale de Sens renferme encore un bien beau parement d'autel, dit de la comtesse d'Étampes ; sur une soie blanche sont brodées en soie et or six arcatures trilobées séparées par des colonnettes, présentant de gauche à droite l'adoration des mages, la circoncision et la présentation au temple, la fuite en Égypte, le massacre des Innocents, le baptême de Jésus-Christ et la mort de la Vierge. Jeanne d'Eu, comtesse d'Étampes, qui donna ce parement à la cathédrale, mourut à Sens le 6 juillet 1389 ; elle le tenait des parents de son premier mari, dont les armoiries se trouvent dans la

bordure (Gauthier V de Brienne, et Jeanne de Châtillon, morts au début du XIV^e^ siècle).

Le XIV^e^ siècle nous a laissé quelques très beaux spécimens de broderies françaises, tels que le superbe parement d'autel, appartenant à la Société archéologique de Toulouse (Farcy XXXII), sur lequel sont représentés sur fond d'or chevronné douze scènes de la vie et de la passion du Christ, qu'encadrent des médaillons quadrilobés, et dans les intervalles desquels sont autant d'épisodes de la légende de saint François et d'autres saints mar-



Triptyque en broderie française, XIV^e^ siècle (Musée de Chartres).

tyrs, — ou la belle mitre de Jean de Marigny, qui est au musée d'Évreux; Jean de Marigny avait été évêque de Beauvais (1312-1347), et mourut archevêque de Rouen en 1351. L'une des faces de la mitre nous montre saint Pierre assis et bénissant, entre Cornélius qu'il avait converti, et Dorcas ou le Thabite qu'il ressuscita. Sur l'autre face est saint Éloi, entre Enguerrand de Marigny et la femme de celui-ci, Alèpe de Mons.

Dans le triptyque du musée de Chartres sur chaque volet, sainte Catherine et saint Jean l'Évangéliste encadrent le Christ soutenu par la Vierge et saint Jean; ici se marquent dans les architectures et les fonds des saillies, comme dans un bas-relief.

On ne saurait oublier enfin le splendide devant d'autel de l'église Saint-Martin de Liége, représentant, dans une suite de scènes séparées par des

arbres et des motifs d'architecture, divers épisodes de l'histoire du saint évêque de Tours ; on pourrait même peut-être donner une origine tourangelle à ce monument, l'art de la broderie ayant été cultivé à Tours au XIV^e^ siècle (Farcy XLII).

Bien qu'il ne rentre pas, à proprement parler, dans le cadre d'une histoire de la broderie, nous ne pouvons nous dispenser de parler ici du célèbre parement de soie peinte de Narbonne, conservé au musée du Louvre. Ce n'est en effet qu'une soie peinte au lavis, peut-être le carton d'une œuvre de broderie qui n'a pas été exécutée, mais qu'on peut se représenter ainsi, et qui aurait été alors la plus merveilleuse des tables d'autel qu'on connaisse. Elle est dite avoir été offerte à la cathédrale de Narbonne par Charles V. De fait, on retrouve dans l'inventaire de Charles V, publié par Labarte, mention d'un monument à sujet analogue, qui y est dit fait par maistre Girard d'Orléans, peintre et sculpteur au service du Roi, de 1351 à 1355. Au centre est figurée la crucifixion, et de chaque côté sont agenouillés les donateurs, Charles V et Jeanne de Bourbon. Sur les côtés la trahison de Judas, la flagellation, le portement de croix ; puis, la mise au tombeau, la descente aux enfers, l'apparition à la Madeleine. Le style des personnages est de la plus grande noblesse, et bien digne d'un des plus grands artistes du XIV^e^ siècle. (V. Hourticq. *Histoire de la peinture*, n° 127. Paris, Laurens.) On peut rapprocher de ce monument fameux, une mitre en soie blanche peinte en noir, dite mitre de l'ancien Temple, conservée aux Archives nationales, ainsi que la mitre de l'abbaye d'Oignies.

La broderie avait pris dès lors un si grand développement, qu'elle s'appliquait à toutes les parties du vêtement, jusqu'aux chaussures et aux gants, si bien, nous dit Quicherat, que toute bonne maison en était venue au XV^e^ siècle à avoir son brodeur à l'année. La préoccupation de teindre les fils et les étoffes était devenue le grand souci des artistes, et un Parisien, Jean le Bègue, allait en 1410, en Italie jusqu'à Bologne étudier la composition des couleurs. C'est au XV^e^ siècle que le teinturier Jean Gobelin fondait sur les bords de la Bièvre un atelier que ses descendants devaient illustrer.

En 1462, René d'Anjou, devenu roi de Naples et des Deux-Siciles, donnait à la cathédrale d'Angers des ornements magnifiques qui lui coûtèrent 40.000 écus. Ils avaient été exécutés par un célèbre brodeur d'Avignon, nommé Pierre du Vaillant, auquel il permit de porter le nom de « peintre du roi de Sicile ». Ces ornements, dédiés à messire saint Maurice, patron

de la cathédrale, comprenaient une chasuble, une tunique, une dalmatique, une chape et un parement d'autel. L'inventaire du chapitre les désigne du terme de « grande broderie ». L'histoire de saint Maurice y était représentée.

De la même époque est une chasuble remarquable, possédée par l'église de Naintré, près de Châtellerault; sur l'orfroi de devant est figuré saint Thomas, et au-dessous un archevêque vêtu d'une chasuble, tient une croix processionnelle. Sur la croix du dos la sainte Vierge assise tenant l'enfant domine saint Jacques le Majeur et sainte Barbe.



[Cliché Alinari.

Mitre peinte en noir sur soie blanche, XIV^e^ siècle (Musée des Archives Nationales).

Partout où s'établissait une cour princière ou royale, s'organisaient immédiatement des ateliers de brodeurs. Charles VII s'installa à Bourges, aussitôt Colin Jolye brodeur exécute une splendide chape pour le roi.

Louis XI, fixé à Tours, y faisait travailler un brodeur du nom de Jehan de Moucy ; puis il s'avise de lui adjoindre des tisseurs de soie, et en 1470 il fait venir toute une bande dirigée par François le Calabrais ; les métiers prospérèrent si bien qu'en 1456, un ambassadeur vénitien raconte avoir vu en Touraine 8.000 métiers travaillant aux soieries.

Les papes à Avignon avaient attiré plusieurs ateliers de chasubliers brodeurs, et c'est à l'un d'eux que s'était adressé le roi René. Comme nous venons de le voir, Charles VIII, en revenant d'Italie, ramène avec lui des ouvriers italiens, et Montaiglon en cite même un, Pantaléon Conte. C'était à qui demanderait à Milan, à Venise ou à Florence, des brodeurs. Les sujets les plus en faveur étaient les *Bucoliques* de Virgile, les *Métamor-*

*phoses* d'Ovide, les *Travaux d'Hercule*, en un mot les scènes mythologiques, et les hauts faits des grands hommes de Rome et d'Athènes.

Rien n'avait plus contribué à vulgariser les motifs de décoration que ces livres de modèles et de patrons édités à Lyon, à Paris, à Venise ou à Milan, et qui furent bientôt, grâce aux progrès de l'imprimerie et de la gravure sur bois, dans toutes les mains. Il en était de même de tous les cahiers de vases, de cartouches, de termes et d'emblèmes allégoriques, dessinés par du Cerceau et ses émules.

La flore est toujours une des grandes sources d'inspiration ; les fruits des vergers se mêlent aux fleurs pour former des bouquets, des corbeilles, des guirlandes du plus bel effet. On ne cherche plus autant à faire vrai qu'à bien composer et arranger les choses. Les histoires se compliquent et deviennent des tableaux : un coloris sommaire ne suffit plus dans les figures. Des statuts dressés à Paris en 1551, obligent les brodeurs à « emplir les visaiges et nuds de trois ou quatre soies pour le moins, teintes en carnation, et non de soies blanches ni de laineures, parce que les dites soies tainctes tiennent mieux les couleurs, et durent plus que les dites laineures ». De perfectionnements en perfectionnements, on parvint à faire des portraits, des tableaux admirables, et des orfrois d'or nué, d'un prix si considérable qu'il fallut bientôt y renoncer. Ce procédé consistait à lancer sur une couchure d'or des fils de soie polychromes de manière à laisser par intervalles réapparaître l'or. Ainsi sont traités : une superbe chape de drap d'or rouge de l'église de Béhuard (Maine-et-Loire), une chasuble et une dalmatique de l'église d'Embrun, une chape de l'église de Courrières (Pas-de-Calais), et une belle chasuble de la cathédrale de Beauvais, qui nous montre la mort de la Vierge ; célèbre encore est le parement d'or nué du musée de la porte de Hal, à Bruxelles.

Paris faisait fort bien vivre ses ateliers de brodeurs ; les vêtements, au XVI^e^ siècle, n'étaient plus que de broderies. Le velours noir, si à la mode sous Henri II, était orné de véritables nielles d'or, les robes de dames en étaient couvertes. Catherine de Médicis, à la mort de son royal époux, se fit faire un lit de deuil qui était une merveille de broderie et que Bonnaffé a décrit, en publiant l'inventaire des biens de la reine à son décès en 1589.

Quand Henri III fonda le 31 décembre 1578 l'ordre du Saint-Esprit, il établit des règles pour fixer les moindres détails du cérémonial. Tous les chevaliers portaient des manteaux et des vêtements de velours brodés d'or, « à fonds vert semez de flambes d'or en broderie plus plain que vuide, avec diverses figures des mystères de notre rédemption et aux



Broderie, art français, XVIII^e siècle (Musée des Arts Décoratifs. Don de M^me^ Doistau).

armes du Roy fondateur ». La broderie marquait d'emblèmes spéciaux le chapeau, le manteau, le pourpoint, et jusqu'aux gants brodés d'un esprit d'or et d'argent, sur le dessus de la main. Les ornements portés par le clergé pour le cérémonial de l'ordre étaient aussi brodés du même emblème et d'une richesse extraordinaire. Le musée de Cluny a recueilli le dais, le parement d'autel de la chapelle du Saint-Esprit, et les manteaux des chevaliers. C'est certainement un travail exécuté à Paris.

Par lassitude des vêtements de velours sombre qu'on portait depuis un siècle, une réaction s'était produite en faveur des brocarts et des brocatelles à ramages. Les dépenses folles des grands seigneurs ne diminuèrent pas. Malgré la simplicité d'Henri IV et de son ministre Sully, les élégants affichaient dans les cérémonies publiques un luxe inouï. Bassompierre dans ses mémoires raconte qu'il fit faire pour le baptême de Louis XIII, un habillement de drap d'or à ramages brodés de perles qui lui coûta 8.000 écus de perles, et 6.000 écus d'étoffe et de façon. Ce qui ne fait pas moins de 160.000 francs. Henri IV dut réagir, il lança plusieurs édits contre les « clinquants » et les « dorures ». L'édit le plus important fut celui de Louis XIII en 1629, « règlement sur les superfluités des habits », limitant les dépenses du costume, en même temps que celles de la table.

Mais ces édits ne visaient que les habits de cour : la production des vêtements religieux demeura aussi considérable, et le roi Louis XIII lui-même commandait en 1619 à Alexandre Paynet, son brodeur, de superbes ornements brodés pour être offerts à l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem. — Les ornements brodés donnés par Louis XIII et par ses successeurs à la cathédrale de Reims, y existent toujours, et font le plus grand honneur à la broderie parisienne. Dans une chasuble donnée à l'église Saint-Rémy de Reims, au centre de la croix, un tableau d'or nué (procédé qui était alors bien rarement employé) d'une très grande finesse, montre saint Rémi recevant la sainte ampoule.

Sous Louis XIV, le luxe déployé à Versailles dépassa tout ce qu'on avait vu jusqu'alors. Le roi avait lui-même plusieurs brodeurs attachés à sa personne, et dont on retrouve les noms mentionnés dans les comptes. Mais il en entretenait d'autres qu'il avait fait installer aux Gobelins, à côté des ouvriers en tapisserie. C'étaient Simon Fayette et Philbert Balland, chargés de broder les tentures, portières, rideaux et meubles; le premier avait la spécialité des figures, et le second des paysages. On trouve constamment leurs noms mentionnés dans les *Comptes des bâtiments du Roy*,

publiés par M. Guiffrey. Les dessins employés pour ces beaux tissus avaient tous une grande allure, noblesse d'attitude dans les personnages représentés, richesse de l'ornement floral, savant arrangement des motifs symboliques, comme le soleil royal et les trophées. Toutes ces somptueuses broderies des costumes et de l'ameublement, on les retrouve dans les portraits de Rigaud et de Largillière, dans les gravures de Nanteuil, de Léonard Gautier et de Pierre Simon.

---

## BIBLIOGRAPHIE


Bock. *Les trésors sacrés de Cologne.* Paris, Morel, 1862.

— *Liturgischen Gewander des Mittelalters.* Bonn, 1871.

Barber. *Some drawings of ancient embroidery.* Londres, 1880.

Lozzi. *Le tapezziere ed i ricami antichi.* Bibliofilo, 1882.

Le Breton. *Broderies anciennes à l'exposition de l'Union des arts décoratifs, Gazette des Beaux-Arts*, 1882.

Farcy (Louis de). *La broderie du XI^e^ siècle à nos jours.* Angers, 1890, et supplément 1900.

Lefébure. *Broderies et dentelles.* Paris, 1887 (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).

Venturi. *Storia del arte Italiana* (II, III, IV), Hœpli. Milan.

Falke (Otto von). *Illustrierte Geschichte des Kuntsgewerbes*, Oldenburg. Berlin, 1907.

Pératé (André). *Exposition des tissus à Rome. Gazette des Beaux-Arts*, 1887.

Marquet de Vasselot (Jean). *La collection Martin le Roy*, vol. IV. Paris, 1908.

Spitzer (La Collection). *Catalogue*, E. Lévy. Paris, 1889.

Madrid (Esposicion Europea de). Madrid, 1903.

Errera (J.). *Catalogue d'une collection de tissus au Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles*, réédité, 1907.

Huish. *Samplers and tapestrys embroideries.* London, 1900.

Alford. *Needlework as art.* London, 1886.

Bertaux. *Trésors d'Eglises* (Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1897).

Chartraire. *Trésor de la cathédrale de Sens.* H. Laurens. Paris, 1924.

Fjoulkes. *Notizie da Londra* (*L'Arte*, 1905). (Exhibition of Burlington Club).

José Pasco. Catalogue collection Francesco Miquel y Badia. Barcelone, 1900.

Schlosser (V.). *Der burgundische Paramenschatz des Ordens von goldenen Vliesse.* Vienne, 1922.

Lethaby (W.-R.). *Some early Italian and german embroideries. Burlington Magazine*, août 1914.

Lusdblom (Andreas). *The cope of ska. Burlington Magazine*, février 1916 (avec une importante bibliographie).

Seligmann (G. Savile). Unidenti fred English embroideries in the Museum cinquantenaire. *Burlington Magazine*, août 1922 et Réplique de M^me^ Errera, *idem.*, décembre 1922.


---

TROISIÈME PARTIE

# LA TAPISSERIE

## CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Le sens du mot tapisserie. — L'usage des tentures. — La tapisserie de haute lisse. Les conditions décoratives de la tapisserie.

Je crois qu'il est bon, avant d'entamer un pareil sujet, de s'entendre sur le sens du mot « tapisserie », car son extension ou son resserrement délimiteront pour nous le champ d'étude, et il est clair que c'est faute d'une bonne et nette définition que des historiens excellents de la tapisserie se sont perdus dans des développements à côté, et ont mêlé et confondu des sujets qu'il eût été nécessaire préalablement de dissocier.

Nous ne nous occuperons ici que du tissu spécial que l'on a exécuté avec des laines et des soies sur les métiers de la haute et de la basse lisse, et qui se distingue des étoffes tissées et brodées, en ce qu'il constitue toujours un ouvrage fait à la main sur des chaînes, et non pas au moyen d'un mécanisme répétant à l'infini un même motif.

Si nous donnons au mot « tapisserie » ce sens limitatif, il n'en fut pas toujours ainsi, et il est acquis qu'au moyen âge on se servait de ce terme générique pour parler des tentures de tous genres qui étaient destinées à décorer les églises, les palais, ou les appartements privés. C'est ainsi que des historiens avisés, Viollet-le-Duc, de Ronchaud, Eugène Muntz, servis par une abondante érudition, et voulant faire l'histoire du tissu à travers les âges, se sont servis du mot « tapisserie » que leurs études du moyen âge leur avaient rendu familier, pour parler, sans s'en douter, des étoffes les plus radicalement dissemblables dont chaque peuple

et chaque civilisation s'étaient servis. — L'extension abusive du mot à des travaux qui ne sont nullement du domaine de ceux que nous voyons pratiqués de nos jours, peut être constatée dans la dénomination qui fut, par tradition, donnée à la célèbre tenture de Bayeux dite « tapisserie de la reine Mathilde », et qui est tout simplement une broderie sur toile. Supposez ce monument textile disparu, n'étant parvenu à notre connaissance que par les textes, les érudits y auraient vu un des plus anciens monuments de la tapisserie en France. Il eût été intéressant de pouvoir faire remonter à une aussi haute origine, la fin du XI^e^ siècle, les débuts de la tapisserie dans notre Occident ; mais il faut en prendre son parti, et quand nous essaierons de préciser sinon le point initial, du moins les plus anciens essais en ce genre d'industrie artistique que nous connaissons, nous ne pourrons remonter plus haut que le XIII^e^ siècle, époque pour laquelle nous possédons non seulement des documents écrits absolument probants, mais aussi quelques rares monuments.

Il n'est pas sans intérêt de se demander quel usage on fit au moyen âge des pièces de tenture, de quelque tissu qu'elles fussent, et plus tard à partir du XIV^e^ siècle, des tapisseries elles-mêmes. Il y a là une adaptation de ces choses à la décoration intérieure sur laquelle il est bon de dire quelques mots : d'autant plus que nous pouvons nous appuyer sur un assez grand nombre de textes, et sur d'assez nombreuses représentations figurées. C'est une question, qui plus encore peut-être que l'étude des monuments mêmes, préoccupait au plus haut point Viollet-le-Duc. Il aimait infiniment à reconstituer les choses, à faire revivre des ensembles, à se servir d'un élément isolé pour en rapprocher immédiatement un ou plusieurs autres réels ou imaginatifs ; il fut vraiment le Cuvier de l'archéologie. Aussi la tapisserie, étant donné le rôle qu'elle avait joué dans la décoration des appartements, devait-elle tenter sa sagacité, et il lui a consacré un long article dans son *Dictionnaire du Mobilier français*.

Dès les premiers temps du moyen âge, à une époque ou rien n'autorise à affirmer qu'il existât déjà des tapisseries de haute lisse, l'usage était de faire déjà un large emploi de grandes pièces de tissus, dont on décorait à profusion les églises, soit comme tapis de pieds, soit comme tentures : bien entendu dans tous les documents écrits anciens, ces pièces d'étoffes portaient le nom de « tapis et tapisseries », sur lesquels nous savons à quoi nous en tenir. Dans les châteaux et les appartements les salles de parement ou de parade étaient tendues le plus souvent d'étoffes,

ou tout au moins de toiles peintes. Disons un mot en passant, de ce genre de tentures qui fut ordinaire au moyen âge. On commençait par coucher un encollage assez épais sur le tissu, à peu près comme le font nos décorateurs de théâtre, et sur cet apprêt on peignait soit des sujets, soit des ornements. Il était fréquent qu'on décorât les rues de toiles peintes, lors des grandes solennités publiques. Grégoire de Tours dit qu'à l'occasion du baptême de Clovis, les rues de la ville de Reims étaient ombragées de toiles peintes, « telis depictis adumbrantur platæ ». Reims possède encore aujourd'hui en son musée toute une série de vingt-quatre toiles peintes, provenant de son Hôtel-Dieu, représentant la mise en scène du théâtre des confrères de la Passion. Ces toiles sont d'époques diverses, dessinées d'un trait de bistre, les bordures de feuillages déchiquetés rappellent la flore du gothique flamboyant, les plus anciennes pouvant être du temps de Charles VII, les autres de Louis XI, Charles VIII et Louis XII. Nos collections, nos églises ou nos châteaux ne possèdent pas de fragments de tenture de toile peinte antérieurs à cette époque, et nous ne pouvons par conséquent avoir qu'une idée bien vague du genre d'ornementation qui s'y trouvait pratiqué.

Aux temps du haut moyen âge, l'emploi était assez généralisé des pièces de tentures suspendues, en guise de grandes portières, pour séparer les pièces d'un appartement, ou même pour diviser une chambre. Frodoard rapporte que saint Rémy laissa par testament à l'évêque son successeur « trois tapis qui servent les jours de fêtes à fermer les portes de la salle du festin, du cellier et de la cuisine ». Cette coutume des portières se perpétua d'ailleurs longtemps, puisque Saint-Simon, racontant la scène qui, au château de Marly, précéda la mort de Monsieur, frère du Roy, remarque que le cabinet de Louis XIV n'était pas fermé par des vantaux de bois, mais seulement par des portières, ce qui permit à tous les courtisans, et même aux gens de service, d'entendre la querelle des deux princes.

Un autre usage, aux premiers temps du moyen âge, consistait à dresser autour des lits des tentures dont la disposition mérite d'être remarquée. C'était comme une sorte de tente, dont la partie supérieure était fixée à une tringle de bois et de métal, et qui tombait des deux côtés, avec une ouverture permettant d'entrer dans le lit, à peu près comme sous les moustiquaires qui sont en usage dans les pays du midi. Une miniature d'un manuscrit célèbre, celui d'Herrade de Landsberg, qui était conservé à la Bibliothèque de Strasbourg, et qui y fut détruit lors du grand incendie de 1870, représentait une scène, la mort d'Holopherne, où Judith

écartait la tenture du lit pour couper le cou d'Holopherne avec un immense glaive.

Quand on arrive au XIV^e^ siècle, nous pouvons être certains, si nous relevons dans des inventaires ou dans des comptes le terme « tapisserie », que nous avons affaire à des tapisseries de haute lisse, et leur emploi à cette époque devint pour ainsi dire général. Les salles de châteaux avaient des clous à crochet qui servaient à suspendre ces tapisseries, maintenues seulement à la partie supérieure, tombant jusqu'au sol et masquant les portes qui parfois encore n'étaient pas munies de vantaux. Derrière ces tapisseries on pouvait se cacher; aussi chaque fois qu'on voulait être assuré d'être seul, avait-on soin de tâter les tapisseries autour de la pièce. Une autre coutume consistait aussi, à l'occasion des fêtes publiques, des entrées de rois ou de reines, à tendre des tapisseries dans les rues devant les maisons; cette coutume de tendre d'étoffes les rues dans certaines occasions, existe encore en Espagne, surtout à Madrid.

Les grands seigneurs, les princes, les capitaines, ne se faisaient pas faute d'emporter aussi quelques pièces de tentures dans leurs bagages, quand ils partaient en expédition et en guerre. Ces tentures servaient dans les camps à l'ornementation de leurs tentes. C'est ainsi que Charles le Téméraire promenait toujours avec lui en campagne quelques-unes des plus belles tapisseries de la maison de Bourgogne, et qu'à Granson, à Morat et à Nancy, ses vainqueurs trouvèrent sur les champs de batailles des tentures du plus haut prix, qu'il avait abandonnées dans sa fuite.

A considérer le rôle décoratif que joua la tapisserie au moyen âge et à la Renaissance, à consulter les monuments figurés, peintures, gravures où elle se trouve représentée, il est bien certain que son caractère était d'être flottante ou drapée, qu'elle décorât les murs, les lits, les dais ou les trônes. Dans ces conditions, et comme le sujet pouvait être coupé par un ou plusieurs plis, il importait peu que dans l'ordonnance de la composition les règles de la symétrie ne fussent pas régulièrement observées. Il n'était pas mauvais non plus que les figures dans ces compositions, fussent parfois un peu pressées, que ce fût un peu tassé, afin que, l'effet étant rompu par les plis, il apparût toujours un certain nombre de ces figures d'un si grand caractère et vêtues de si beaux costumes, au hasard des chutes de l'étoffe.

Ces conditions de présentation ne furent plus du tout les mêmes aux deux siècles suivants. La tapisserie n'est plus drapée ou flottante, elle est

tendue sur un châssis, ou elle garnit un panneau ; elle présente de la sorte aux regards une surface unie, et est destinée à jouer le rôle d'un grand tableau exécuté en matières textiles. Les conditions de la composition sont changées du tout au tout. Il est nécessaire alors qu'il y ait de l'atmosphère ; on n'échappa même pas au souci d'y mettre de la perspective, ce dont se souciaient peu les artistes des âges précédents. Les figures n'y sont plus tassées et pressées, mais se meuvent au contraire dans des compositions plus libres. D'ailleurs les cartons de tapisseries des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles furent toujours demandés à des peintres célèbres de l'époque, qui y apportèrent leurs procédés de composition picturale, et ne songèrent nullement à se dédoubler. Beaucoup de ces tapisseries sont de véritables tableaux, et souvent, il faut le reconnaître, infiniment supérieurs aux peintures des mêmes maîtres. La coloration subtilement délicate de certaines tapisseries d'après Boucher, en fait des œuvres infiniment plus raffinées que la plupart de ses œuvres de peinture. Mais par toutes ces qualités relatives, qui ne voit que de semblables travaux sont inférieurs à tout ce qu'avaient cherché les artistes du XV^e^ siècle, moins soucieux de nuances et de délicatesse, nullement préoccupés de rivaliser avec les peintres, mais épris de colorations vigoureuses et riches, et recherchant avant tout le caractère dans les figures, et la fantaisie naïve et savoureuse quand ils interprétaient la nature, flore ou animaux.

Il est une des lois de l'œuvre dessinée ou peinte, que les tapissiers du XVIII^e^ siècle ont continué à respecter, et dont ne s'occupaient pas les tisserands du moyen âge, c'est la perspective, qui semble ouvrir une vue sur le dehors, alors qu'on doit toujours sentir que la tapisserie recouvre une surface solide qu'elle voile. Une perspective bien observée a pour résultat de paraître creuser, crever même la surface qui la porte. Pour y remédier, il faut placer la ligne d'horizon très haut, et fausser ainsi la perspective, parce qu'une perspective mal observée, en détruisant la succession logique des plans, ramène ceux-ci à une verticalité, qui, transformant la tapisserie en une sorte de rideau, empêche qu'elle ne troue la surface qu'elle recouvre. Les Chinois et les Japonais avaient admirablement compris cela, soit dans les grands paravents de laque, soit dans les paravents gouachés qui sont leurs grandes œuvres de décoration. Certains détails, dont on ne pénètre pas de suite la raison, aident à produire ces illusions nécessaires. Les fleurs, les feuillages, les vols d'oiseau présentés verticalement, revêtent un aspect décoratif qu'ils cessent d'avoir dès qu'on les dessine sur un plan horizontal, tels d'ailleurs qu'ils s'offrent à

nos regards dans la nature. C'est ainsi, en traçant sa ligne d'horizon haute, en faussant la perspective par l'inobservance des points de fuite, qu'un dessinateur de carton de tapisserie enlève à sa composition une apparence de profondeur, et lui conserve l'aspect d'un décor.

Une autre règle qui régit l'œuvre de tapisserie, est de ne point accentuer le modelé des personnages ou des accessoires que comporte la composition. Il faut éviter les effets de clair-obscur, et il est essentiel que des ombres marquées ne viennent pas rompre la lumière uniforme et claire dont toute la composition doit être baignée. La beauté d'une tapisserie est de ne comporter que le minimum des tons neutres, gris et ternes, qui seraient en contradiction avec l'éclat et l'air de fête qu'une tenture doit toujours apporter dans un appartement.

Quant au modelé nuancé ou dégradé dont le peintre sait tirer de si heureux effets, il faut que le dessinateur d'un carton de tapisserie s'en défie au plus haut point. Il est contraire à la matière même de la tapisserie. La contexture même du tissu, sa surface striée et qui se grippe dès que l'étoffe a un peu vieilli, s'oppose à ce qu'on la contemple de près; il y faut un certain recul. De là une nécessité de procéder par masses bien visibles, et de faire usage autant que possible de tons francs. D'ailleurs la recherche de dégradations délicates nécessiterait des laines de nuances fines intermédiaires, aux couleurs rompues, et ce sont celles qui résistent le moins aux influences atmosphériques. Elles sont appelées à disparaître, ou du moins à tomber, avant que les couleurs franches aient même commencé à baisser. On s'en aperçoit fort bien dans les belles tentures d'après Boucher, où les colorations des visages de femmes offrent des délicatesses si suaves. Leur fraîcheur varie beaucoup selon que ces tentures sont exposées depuis longtemps à la grande lumière sur des murailles d'où elles n'ont pas bougé, ou selon qu'elles sont restées longtemps pliées dans l'ombre d'un magasin.

Il ressort de ces quelques considérations que l'œuvre de tapisserie est une œuvre tout à fait à part des autres arts, et totalement indépendante de la peinture. C'est une vérité qui, au premier abord, semble un truisme, et qui ne l'est cependant pas; puisque nous entretenons depuis deux siècles une manufacture qui de royale est devenue nationale, et où l'on n'a malheureusement jamais cessé de faire des tapisseries qui ressemblent à des tableaux.

En limitant le terme de « tapisseries », comme nous l'avons dit, aux procédés de la basse et de la haute lisse, il nous reste à expliquer briève-

ment ce que sont ces deux techniques. Nous confondrons les deux procédés de la basse lisse ou travail sur un métier horizontal, et de la haute lisse ou travail sur un métier vertical, parce qu'en fait il est extrêmement difficile de rendre par des mots les détails techniques d'un pareil travail ; rappelons seulement que la tapisserie de haute lisse s'exécute sur un métier composé de deux cylindres horizontaux (ensouples) reliés par de solides montants de chêne verticaux, et que ces deux cylindres portent tendus verticalement un ensemble de fils qu'on nomme la chaîne. Ces fils sont divisés en deux nappes distinctes, fils impairs et fils pairs, ces derniers formant la nappe d'arrière, les deux nappes étant séparées par un grand bâton de verre. Chaque fil d'arrière porte une cordelette munie d'un anneau qu'on nomme *lisse*, et qui est à portée de la main. Tous ces anneaux passés dans une même perche peuvent être ainsi ramenés en avant, et dans ce mouvement l'ouvrier armé de la broche chargée de laine ou de soie, opère le croisement de la chaîne avec la trame dans des mouvements successifs d'allée et venue, qui couvrent les fils de chaîne d'après un dessin du sujet préalablement tracé sur cette chaîne. L'intérêt qui s'attache à un travail de ce genre est manifeste. C'est une exécution à main humaine, traduisant par des moyens personnels et originaux une œuvre proposée, alors que, dans le tissage mécanique, la machine répète aveuglément le même motif. De plus le tapissier conserve une liberté d'interprétation qui ne doit pas faire de lui un servile copiste. Aux époques où cet art fut le plus dignement pratiqué, il traduisait, transposait le carton qui lui était soumis, et en tirait quelque chose de tout à fait original et personnel, tout en respectant les formes et l'ordonnance même du dessin. — Une des difficultés de ce travail, c'est qu'il est rarement l'œuvre d'un seul, et que plusieurs artistes sont associés à l'exécution d'un même travail; au cours de ce travail, aucun ne le verra dans son ensemble, chacun travaillant fragmentairement sur son morceau détaché. Et il faut que chacun attende l'achèvement complet pour que la tapisserie déroulée révèle à tous ceux qui y ont collaboré qu'ils n'ont au cours de ce long travail commis aucune maladresse, ni subi aucune défaillance.

CHAPITRE PREMIER

# LES ORIGINES

Les origines de la tapisserie de haute lisse. — L'organisation des Corporations. — Tapissiers sarrasinois. — Tapissiers nostrez. — Les textes anciens où il est question de tapisserie. — Confusion entre tapis et tapisseries. — Les premiers essais en Allemagne au haut moyen âge. — Les tentures d'Halberstadt et de Quedlimburg vers 1200.

Il semble bien que le métier de basse lisse ait été connu et employé avant le métier de haute lisse. On ne le trouve anciennement désigné que sous le nom de tapisserie à la marche, du nom des pédales ou marches à l'aide desquelles l'ouvrier séparait les fils de chaîne. Les termes dans lesquels on parle de la nouvelle industrie de la haute lisse impliquent l'antériorité déjà ancienne du métier à pédales. Toutefois jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle, dans les actes authentiques et officiels, on ne peut distinguer nettement l'œuvre du tapissier et celle du tisserand.

Rien n'est plus obscur, pour établir les origines de la tapisserie de haute lisse, que la période qui précède son complet épanouissement dans les pays septentrionaux. A quelle date faire remonter l'introduction de cette fabrication? Quels en furent les initiateurs et les maîtres? On a compulsé des monceaux de documents, consulté les archives, et jusqu'à ce jour la question est demeurée sans réponse. Cependant il est difficile d'admettre qu'un art que nous voyons atteindre du premier coup un développement inouï, basé sur des certitudes de métier absolues, soit né de rien; que nous ne puissions surprendre le secret de ses tâtonnements, le lent cheminement de ses formules techniques et décoratives, il ne s'en suit pas que ces tâtonnements ne se soient pas produits.

Dans l'obscurité de ces questions, il est vain de discuter si le métier de haute lisse est une découverte de l'industrie occidentale, ou si c'est une importation orientale. Nous avons suffisamment constaté que l'Orient avait

à peu près tout connu, au point de vue de l'industrie textile, et qu'il s'était servi à peu près de tous les outils, pour repousser *a priori* la démonstration qui consiste à le considérer comme l'initiateur du monde occidental à ce point de vue particulier. Il est du reste une époque où l'on conçoit très bien que l'influence considérable de l'Orient sur l'Occident ait bien pu s'étendre à cette branche de l'art industriel, c'est l'époque des croisades. Les croisés étaient partis de pays où seuls les couvents avaient continué à pratiquer les arts décoratifs derrière leurs murailles. Ils revenaient avec des idées nouvelles, et de nouvelles façons de sentir. Et tout d'un coup s'accomplissait alors une grande révolution sociale, l'affranchissement des communes, et le réveil de l'esprit municipal. L'absence des seigneurs servit beaucoup au succès des revendications communales. Les chartes d'affranchissement furent vite conquises, et il fallut alors en préparer la défense. Ce furent les corporations qui, en se constituant, s'y prêtèrent. Elles s'organisèrent, et soucieuses avant tout de vivre et d'agir, elles ne se préoccupèrent pas de fixer par écrit leurs règlements. La rédaction du Livre des Métiers ne date que du règne de saint Louis, et il n'est pas douteux que ce fut bien antérieurement que s'élaborèrent les statuts de ces communautés ouvrières. Peu importe d'ailleurs qu'elles se soient constituées au début du mouvement communal ou plus tard; ce qui est certain c'est qu'elles existaient bien avant le règne de saint Louis, et que la corporation de tapissiers en particulier était puissante et respectée au commencement du XIV^e^ siècle; et cependant nous ne connaissons rien des essais, des luttes qui nécessairement ont précédé la constatation officielle de son existence. Le plus ancien document corporatif qui concerne les tapissiers en France est le Livre des Métiers d'Étienne Boileau, prévôt des marchands de la ville de Paris, rédigé vers 1250, publié par Depping en 1837, et par Lespinasse et Bonnardot en 1879. On y trouve, à côté de tous les autres ouvriers du tissu, mentionnés les tapissiers « sarrasinois » et les tapissiers « nostrez ». Jusqu'ici on n'a jamais bien défini ces deux termes; « sarrasinois » semblerait s'appliquer, d'après l'opinion généralement admise, aux tapis velus à la façon des Orientaux, tandis que nostrez désignerait les tapis ras. Un tapissier du XVII^e^ siècle, Pierre Dupont, prétend que l'art de fabriquer ces tissus aurait été révélé aux artisans français par les Sarrasins faits prisonniers par Charles Martel en 726; quant aux tapissiers *nostrez*, d'après un document de 1756 cité par Havard, il semble bien qu'il veut dire ici « notres, indigènes, nationaux ». Aucune mention des tapissiers à la marche; ce

qui semblerait indiquer qu'ils se faisaient admettre chez les tapissiers nostrez, dont le règlement était le moins sévère, pour exercer librement leur profession.

Les statuts des tapissiers sarrasinois, dont le groupement en corporations daterait de la fin du XIII^e^ siècle, sont confirmés par Pierre le Jumeau, garde de la prévôté de Paris en 1290, et il n'y est encore nullement question des tapissiers de la haute lisse. C'est seulement dans une addition datée du 10 mars 1303, qu'apparaît pour la première fois ce mot « de haute lisse », « dix ouvriers de la haute lisse s'engageant pour eux et pour tout le commun de leur mestier », si bien qu'il n'y a plus qu'une seule communauté, « les maîtres et marchands tapissiers de haulte lisse, sarrasinois et rentraiture ».

Dans toute discussion archéologique, deux sources d'informations doivent être utilisées tour à tour : les textes écrits et les monuments, c'est-à-dire pour ce qui nous intéresse, les documents et les fragments de tissus encore existants. Pour les textes écrits, nous avons vu avec quelle prudence doit être interprété le terme « tapisserie ». De plus les textes sont très rarement contemporains des monuments dont ils parlent; autre motif de ne les point admettre les yeux fermés. Nous voulons bien citer comme les autres historiens de la tapisserie quelques-uns de ces textes, mais sans en tenir un compte autrement rigoureux.

Sachons donc : que, dès la fin du VIII^e^ siècle, Radon, abbé de Saint-Vaast près Arras, reconstruisant son église, y fit faire des magnifiques tapisseries, — et un cartulaire du temps de l'abbé Martin I^er^, dans la deuxième moitié du XII^e^ siècle, donne l'inventaire de nombreuses tentures; — d'après l'abbé Lebœuf, que saint Angelme, évêque d'Auxerre, aurait fait exécuter vers 840 un grand nombre de tapis pour son église; — qu'au X^e^ siècle, vers 985, l'abbé Robert, à l'abbaye Saint-Florent de Saumur, aurait acquis ou fait fabriquer des tapis de laine; et qu'en 1133, un abbé de cette même abbaye, Mathieu de Loudun, aurait enrichi le chœur de son église de tentures représentant les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, et la nef de panneaux où des bêtes féroces étaient représentées; — qu'au XI^e^ siècle, en France même, à Poitiers, il aurait existé une manufacture de tapisseries qui auraient été des plus appréciées, puisqu'un évêque italien, en 1025, aurait chargé Guillaume, comte de Poitou, de lui expédier un tapis « tapetum mirabile »; — un peu plus tard, un abbé de Saint-Riquier, Jervin, qui gouverna l'abbaye jusqu'en 1075, achetait ou commandait des tentures pour orner son monastère. — Un document de

1464 parle enfin d'une tenture « Cortina », qui était alors considérée comme très ancienne, à l'abbaye de Murbach en Alsace, dans laquelle on voyait des empereurs accordant des privilèges aux abbés de ce monastère, avec les inscriptions correspondantes; de ce fait que la série des empereurs s'arrêtait à Henri V, qui mourut en 1125, on en a déduit que ce pouvait être une tenture du XII^e^ siècle.

Eug. Muntz, enfin, dans une étude parue dans *L'Art* en juin 1882, donnait les noms de Méginwart, de Weltinburgh, et de ses frères Gerwick et Chounrod, qualifiés « tapetiarii » dans un acte où le premier apparaît comme témoin, au couvent de Schefftlar en Bavière, entre 1164 et 1200, alors qu'en 1177 Fredericus « tapifex de familia ecclesiæ » apparaît au couvent de Chiemsee, et Aschwin « tapetiarius » au couvent de Wechenstephan entre 1182 et 1197.

### *Les premiers essais de tapis-tapisserie en Allemagne. (XII^e^-XIII^e^ siècles.) Tentures d'Halberstadt et de Quedlimbourg.*

Ces citations une fois faites, et sans nous y arrêter plus longtemps, voyons un peu ce qui nous reste comme témoins de ces époques anciennes, et qui ait pu être revendiqué par quelques-uns comme documents à l'actif des primitifs ateliers de la haute lisse.

Deux ouvrages importants parus en Allemagne en 1926 apportent une contribution remarquable à l'étude des tapisseries du moyen âge dans les pays d'outre-Rhin. Il faut mettre hors de pair, avec la publication de Marie Schütte, le beau travail de M^me^ Betty Kurth, si intéressant par les rapports si intelligemment établis entre les peintures et les enluminures de manuscrits du haut moyen âge et les tapisseries.

Un des plus anciens vestiges connus de l'art du tapissier sur lesquels les historiens de la tapisserie ont exercé leur critique, est un morceau de tissu qu'a possédé jadis l'église Saint-Geréon de Cologne, et dont les fragments vendus par le chanoine Bock ont été partagés entre le musée des tissus de Lyon, le musée de Nuremberg, et le Victoria and Albert Museum. C'est un tissu en laines de plusieurs couleurs. La chaîne de l'étoffe dans les parties dégradées apparaît en un assemblage serré de fils de chanvre naturel et fortement tors. De grands médaillons sur un fond bleuâtre représentent en tons blancs d'ivoire, la lutte du griffon ailé avec un animal au sabot fendu, sorte d'antilope ; le tout traité décorativement avec une grande stylisation. Le corps des bêtes y apparaît ceint de bandes,

leurs cuisses portent l'écusson que nous avons si souvent rencontré dans les tissus de soie orientaux. Darcel, un de ceux qui l'étudièrent, y voyait une tapisserie du XII^e^ siècle au plus tard, fabriquée en Occident sous l'inspiration de l'Orient. Un Allemand, M. Essenwein, lui assignait au contraire une origine purement byzantine. L'exécution très rudimentaire de ces morceaux, accusant l'inexpérience des artisans et la grossièreté des procédés, indique seulement la force persistante de thèmes byzantino-sassanides dans un atelier de tisserands occidentaux, à une époque imprécise. (B. Kurth. *Deutschen Bildt*, II, pl. XII.)

Eug. Muntz était d'avis que les tapisseries conservées au dôme d'Hal-




Tapisserie. Allemagne, XIII^e^ siècle (Dôme d'Halberstadt).

berstadt pouvaient revendiquer une origine aussi ancienne que le XII^e^ siècle ; tandis que les critiques allemands les datent aujourd'hui vers 1200. Cette suite comporte trois séries (chaque pièce mesurant de 9 mètres à 10 mètres de longueur sur 1^m^,12 de hauteur, par conséquent plutôt des bandes destinées à être suspendues au-dessus des stalles du chœur, comme c'était l'usage) : — la série du roi Charlemagne avec les quatre philosophes, la tenture des anges, et la tenture des apôtres. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament s'y mêlent aux sujets empruntés à l'Antiquité païenne. Les figures de Jésus trônant entre les archanges et les apôtres, les scènes d'Abraham et d'Isaac, et de l'archange saint Michel [1], celles de saint Georges, et de Charlemagne trônant entouré de quatre philosophes, Socrate et Platon, Senèque et Caton [2]. Des maximes morales en latin se lisent sur des banderoles. Les couleurs se réduisent au minimum ; un trait brun dessine les contours et accuse le dessin d'une

[1] Falke. *Illustr. Gesch. des Kunstgew.*, fig. 229. Betty Kurth. *Deutsche Bildteppiche*. Pl. III-XI.

[2] M. Leland Hunter. *Practical book of Tapestry*. Pl. II.

ligne très accentuée, absolument comme dans les vitraux le plomb cerne le dessin des figures d'un trait ferme et précis. Le chanoine Bock, qui s'occupa jadis de ces tentures, les croyait du XI^e^ siècle, Kugler après lui les crut de la fin du XII^e^ siècle. Je serais volontiers de l'avis du D^r^ Lessing et de von Falke pour les croire de l'extrême fin du XII^e^ siècle ou du commencement du XIII^e^ siècle, et vraisemblablement sorties d'un atelier saxon, peut-être d'Halberstadt même[1]. Il conviendrait peut-être, à ce propos, d'interroger les tissus septentrionaux les plus anciens, tels que ceux qui peuvent être conservés au musée de Christiania[2].



Tapisserie. Allemagne, XIII^e^ siècle (Dôme d'Halberstadt).

Aurons-nous plus de certitude avec cette tenture que l'on dit avoir été exécutée vers 1200 par l'abbesse de Quedlimbourg, Agnès II (1186-1203), avec l'assistance de ses nonnes? L'érudit allemand qui le premier la signala, Kugler, en fit une description enthousiaste, puis il déclara ensuite que la pièce était tissée. Nous verrons quel cas nous devons faire de son examen. Ces tentures ont malheureusement beaucoup souffert, ayant longtemps servi de tapis de pieds dans l'église abbatiale de Quedlimbourg. Les morceaux qu'on a pu conserver (le plus grand mesure 3^m^,45) offrent un intérêt capital, non seulement par leur valeur d'art, mais aussi par leur technique qu'a fort minutieusement examinée le dernier historien du Trésor de l'abbaye de Quedlimbourg, M. J.-J Marquet de Vasselot. Ce ne sont pas en effet des tapisseries, mais de véritables *tapis*,

[1] Schuette (Marie). *Gesch. Bildteppiche*, 3 vol. Leipzig, 1927.

[2] Grosch (H.-A.). Kunst industri museet. Christiania 1913-1922.

composés d'une forte trame en corde, dans laquelle sont nouées des touffes de laines égalisées ensuite avec des ciseaux, comme un velours. Les tentures de cette technique empruntée aux Orientaux sont appelées dans les anciens inventaires « tapis velus d'outre-mer ». Ces tapis reproduisent les scènes ayant trait au mariage de Mercure et de Philologie tirées du *Satyricon* de Marcianus Capella, ouvrage encyclopédique sur les arts industriels qui fut très populaire au moyen âge. Les morceaux sont au nombre de cinq : Marcianus tenant une banderole avec « sors erit



Tenture-tapis. Allemagne, fin du XIII[e] siècle (Dôme de Quedlimburg).

œqua tibi », Mercure drapé dans un manteau flottant, Mantyce, Psyché, Sophia avec des banderoles à inscriptions. Les personnages allégoriques sont sur fond bleu semé de croisettes jaunes ; la partie inférieure est bordée d'une frise de feuillages stylisés, et la partie supérieure d'une suite d'inscriptions. Le style des figures est remarquable, malgré la monotonie de certains gestes ; les nus étant traités avec une science déjà très réelle, et les draperies offrant des plis d'une savante disposition. C'est une des œuvres les plus curieuses de l'art gothique primitif en Allemagne, sans trace d'influence orientale, mais ce ne sont pas des tapisseries. (Falke. *Illustrierte Gesch des Kunstgew.*, fig. 230. B. Kurth. Pl. XII-XXI.)

Malgré tout, et bien que la suite de Halberstadt, encore existante, indique bien qu'au cours du XIII[e] siècle, à une date et en un point difficiles à préciser, les procédés de la haute lisse étaient connus et pratiqués en

Allemagne, la question n'en demeure pas moins assez obscure et difficile à élucider, à cause même de l'ambiguïté des désignations, et de l'insuffisance des renseignements précis et contrôlables sur la nature des monuments. Ce dut être au début un art purement monastique, des documents du XII^e^ siècle indiquent qu'on dut le pratiquer dans des couvents bavarois. Il ne dut devenir civil qu'à l'époque gothique. Et cependant un tapis norvégien du musée de Christiania nous révèle qu'à l'époque romane ce genre de tissu faisait déjà partie du mobilier civil dans le Nord. On y voit un cavalier armé comme dans la broderie de Bayeux. (B. Kurth, *Deutsch. Bildt.* I, fig. 13.)

Il existe d'ailleurs en Allemagne des sortes de broderies de la première époque gothique, encore insuffisamment étudiées, dans lesquelles se trouve souvent interprétée la légende de Tristan. On en signale deux au Dôme de Marburg (sujets civils en quatre divisions sur fond rose, colorations brunes et bleues), à la cathédrale d'Erfurt, ayant trait à l'histoire de Parsifal, types d'où sortirent sûrement les premières tapisseries. (Exposition d'Erfurt. Album.) — M. Brinckmann disait avoir vu au couvent de Wienhausen, et de Lune dans le Hanovre, des dessins coloriés semblant être des modèles ou des copies faites d'après des tentures analogues à celles d'Erfurt (Voir Maria Schütte).

Sans se retourner vers l'Allemagne, les procédés de la basse et de la haute lisses peuvent avoir été pratiqués en Europe dès le XIII^e^ siècle. Les textes qui nous parlent de ces procédés chez nous, à peu près du début du XIV^e^ siècle, laissent toujours place à l'existence supposée et vraisemblable de métiers de tapisseries en France dès le XIII^e^ siècle.

---

## BIBLIOGRAPHIE


Soil. *Tapisseries conservées à Quedlimburg, Halberstadt, etc.* XXII^e^ Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc. Tournai, 1889.

Lessing (J.). *Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland.* Berlin, 1901.

Marquet de Vasselot (J. J.). Trésor de Quedlimburg. *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1898.

Falke (Otto von). *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes.* Berlin, 1907.

Grosch (H.). *Gamle Norske billedtaepper.* Berlin, 1901.

Derleyen (Fr.) et Spanier (Ad.). *Die altdeutschen Wandteppiche in Regensburger Rathause* Regensburg, 1910.

Schütte (Maria). *Geschichte der bildteppiche.* Leipzig, 1927. 1^er^ vol.

Betty Kurth. *Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, 3 vol., in-4°. Schroll, Vienne, 1926. *Die frankische Bildwirkerei.* Munich, 1926.


---

CHAPITRE II

# LA TAPISSERIE EN FRANCE ET EN FLANDRE AU XIV$^{e}$ SIÈCLE

## PARIS ET ARRAS

Lutte de pré-apparition entre archéologues. — Les ateliers de *Paris;* celui de Nicolas Battaille, auteur de la tenture de l'Apocalypse d'Angers ; sa parenté avec des manuscrits contemporains. — Les ateliers d'*Arras :* leurs travaux pour la cour de Bourgogne. — Les tapisseries faites pour Charles V et Philippe le Hardi.

Nous avons vu qu'avec le XIV$^{e}$ siècle, nous nous trouvions en face de documents d'archives qui ne nous permettaient plus de douter que la fabrication des tapisseries avait pris dans le nord-ouest de l'Europe, et plus précisément en se localisant sur les frontières de la Flandre et de l'Ile de France, un développement tout à fait surprenant, et que la célébrité des ateliers d'où sortaient ces belles tentures historiées allait se répandre dans les pays civilisés, où les besoins de luxe n'allaient pas tarder à en trouver l'emploi.

Le nom de « Arazzi » sous lequel vont dorénavant être désignées au moyen âge les tentures les plus précieuses, semble bien une constatation décisive de l'incontestable supériorité des tapissiers d'Arras. De nos jours encore, c'est sous ce vocable que sont désignées dans la langue italienne les tapissiers de haute lisse (arazziere, arazzieri). Et nous verrons bientôt quelle merveilleuse floraison eut à Arras cette industrie, dès le début du XIV$^{e}$ siècle. Mais des documents écrits nous prouvent qu'à la même époque les tapisseries de Paris étaient grandement appréciées elles aussi, et que les ateliers des deux provinces se firent alors une redoutable concurrence.

Disons en passant que cette discussion de priorité (s'il s'y est mêlé parfois une pointe de patriotisme, et si elle a pu enflammer l'opinion de

quelques archéologues belges ou français) ne saurait vraiment nous passionner, et nous semble bien vaine. Il suffit de se rappeler que la Flandre et l'Artois sont demeurées provinces françaises jusqu'au traité de Madrid, (1525), et que par conséquent nous pouvons, même Français, tirer quelque juste fierté de la glorieuse fabrication des Arazzi, sortis des ateliers d'Arras.

Les recherches de M. Pinchart et du chanoine Dehaisne nous ont d'ailleurs appris que la comtesse Mahaut d'Artois, épouse du duc de Bourgogne, s'approvisionnait aussi bien dans les ateliers parisiens que dans ceux de l'Artois, ainsi qu'il appert de mémoires de dépenses de 1309 et de 1313 ; et quand on sait quel goût cette princesse professait pour les tapisseries, il n'est pas indifférent de noter son éclectisme.

Sans que la priorité que nous leur donnons ici prétende indiquer leur supériorité, nous nous occuperons tout d'abord des ateliers parisiens, à l'aube de ce XIV^e^ siècle qui allait être pour eux une ère de prospérité.

*Ateliers de Paris.* — Il est intéressant de compulser les registres de la taille de la ville de Paris ; ceux de 1292 signalent déjà vingt-quatre maîtres tapissiers établis dans la ville, et dix autres sont nommés pour l'année 1302, ce qui indique quelle activité commençait déjà à régner dans cette industrie. C'est dans un acte daté du 13 octobre 1313 qu'on rencontre pour la première fois le mot *haute lisse* appliqué à une tapisserie. « Ysabiaus Courrée drapière qu'on dit de Halenne (Somme) donne quittance à Mathieu Cosset, receveur d'Artois, de la somme de 39 livres 16 sols parisis pour V draps ouvrés en haute lisse ». Ces tentures étaient destinées à l'hôtel de Robert d'Artois, fils de la comtesse Mahaut.

Des mentions dans d'autres actes d'un tapissier de Valenciennes en 1325, d'un autre de Saint-Omer, Jehan Herenc, en 1327, puis d'un autre encore, Nicolas de Reims en 1328, indiquent bien que cette industrie se répandait peu à peu dans les provinces.

Sous le règne du roi Jean (1350-1364) trois noms reviennent fréquemment dans les comptes royaux ; Clément le Maçon, de 1351 à 1355, ne livre pas moins de 170 tapis de décoration très simple, semis de fleurs de lis ou armoiries de personnages ; Jehan du Tremblay en livre 32 et enfin Philippe Dogier 37.

Dans les derniers temps du règne de Jean II, apparaît le nom d'un tapissier qui va jouer un grand rôle dans l'histoire de cet art en France

au XIV[e] siècle, c'est *Nicolas Battaille* ; il figure sur les listes d'imposition mise sur les métiers de Paris pour payer la rançon du roi de France. En 1375, il semble attaché à la personne et à la fortune du duc d'Anjou, l'aîné des frères de Charles V. L'inventaire du mobilier de Charles V qu'a publié Labarte, rédigé en 1380, nous apprend avec quelle passion le roi recherchait les tapisseries. Il en possédait 130 à armoiries ; 33 grandes étaient au Louvre, où elles décoraient les murs. Les ducs d'Anjou, de Berri et d'Orléans, ses frères, suivaient son exemple. L'aîné, le duc d'Anjou, passe pour avoir été un amateur d'art tout à fait raffiné. Nous possédons l'inventaire détaillé de ses joyaux ; celui de ses tapisseries nous fait malheureusement défaut ; et il devait en posséder une remarquable collection.



Un prophète. Tenture de l'Apocalypse. Atelier parisien de Nicolas Battaille, XIV[e] siècle (Cathédrale d'Angers).

Dès 1375, Nicolas Battaille est installé à la petite cour d'Angers, jouissant d'une évidente faveur et portant le titre de valet de chambre du duc, et dès le début les paiements qui lui sont faits sont fréquents et considérables. Entre temps il put même travailler pour le duc de Savoie, Amédée VI. Mais l'œuvre capitale de Nicolas Battaille, celle qui rend sa mémoire immortelle, c'est la merveilleuse suite de tentures de l'*Apocalypse*, conservée à la cathédrale d'Angers, aujourd'hui au musée installé dans l'évêché désaffecté (cf. chanoine Urseau, *Musée des tapisseries d'Angers. Les Musées de France*, n° 13, 1913, et *Beaux-Arts*, juillet-août, 1923). Boinet (A.), *Exposition du livre français*, avril 1923 (Catalogue) ; — Aubert (Marcel), *Beaux-Arts*, septembre 1923 (n° spécial).

*Tenture de l'Apocalypse d'Angers.* — C'est à M. Jules Guiffrey que

revient l'honneur d'avoir retrouvé le nom de l'auteur de cette œuvre admirable, et toutes ses recherches et leurs résultats ont été consignés dans un opuscule paru à Paris en 1877. Mais bien avant M. Guiffrey, d'autres archéologues s'étaient déjà occupés de cette suite si importante. L'éminent chartiste, M. Giry (*L'Art*, 1876), avait même déjà fait à leur sujet quelques trouvailles bien intéressantes qu'il est utile de résumer. Dans le catalogue des livres de Charles V dressé en 1373 par Gilles Malet, on trouve « *Apocalypse* en français, toute figurée et historiée, et en prose ». En 1380, dans le récolement de la bibliothèque fait par Jean Blanchet, se trouve cette mention : « le roi l'a baillée à M. d'Anjou pour faire son beau tappis ». M. d'Anjou c'est Louis I^er^, roi de Sicile et duc d'Anjou, aïeul du roi René, et le beau tapis n'est autre que la tapisserie de l'*Apocalypse*. Si nous constatons par les comptes que la dernière pièce ne paraît avoir été faite qu'en 1490, il semble qu'il fallut un siècle pour arriver à bout de ce bel ouvrage. Le manuscrit dont il s'agit porte le numéro 403 du fonds français de la Bibliothèque Nationale, et Paulin Paris et Léopold Delisle l'ont identifié comme étant bien l'*Apocalypse* de Charles V. L'histoire de ce manuscrit (détail amusant) prouve que le prêt des livres fut toujours très chanceux : le duc d'Anjou ne le rendit pas au Roi, et il passa plus tard par les mains d'un flamand, Louis de Bruges seigneur de la Gruthuyse qui y apposa ses armes, et dont toute la bibliothèque entra en 1492 dans celle du roi Louis XII. Après une magistrale discussion du manuscrit, M. Giry l'avait daté vers 1300, d'après le style des miniatures influencées par les manuscrits carolingiens.

Ainsi pour résumer le travail critique de M. Giry, le duc d'Anjou avait commencé par emprunter à son frère le roi Charles V un précieux manuscrit de sa Bibliothèque royale, représentant en un grand nombre de miniatures les scènes épiques de l'*Apocalypse*. Le livre fut confié en 1372 à Jean de Bandol, dit Jean de Bruges, peintre attitré de Charles V, qui s'en inspira pour exécuter les cartons d'une suite de tapisseries qui lui furent payées en 1378[1]. Le duc d'Anjou donna la commande des tentures au tapissier Nicolas Battaille, qui avait demandé pour chaque pièce un millier de francs, soit 8 à 9 francs du mètre. Battaille se mit de suite à l'ouvrage, et y travailla jusqu'à sa mort, puis cette suite fut continuée pour Yolande d'Aragon postérieurement à 1417. Elle la donna par testament à René d'Anjou qui y fit travailler pendant la période comprise entre 1431 et

[1] Nouvelles archives de l'art français, VI, 1878, pp. 167, 221. — Dehaisne, cité. — Prost (B.). Nouveau document sur Jean de Bruges. *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1892.

1453, et qui avait promis aux chanoines de Saint-Maurice de leur en faire don. La dernière pièce, la septième, ne fut terminée qu'en 1490, et donnée à l'église par Anne de France, fille de Louis XI.

Les pièces de l'*Apocalypse* atteignent des dimensions qui dépassent celles qu'on a données depuis aux tapisseries les plus considérables. Hautes de 5 mètres, elles mesurent 24 mètres de long. Ainsi les sept panneaux complets atteignaient 140 à 160 mètres de cours, 720 mètres de



Tenture de l'Apocalypse ; atelier parisien de Nicolas Battaille, XIV[e] siècle (Cathédrale d'Angers).

superficie. C'était donc une des tentures les plus considérables en superficie qui aient jamais été tissées. Les plus grandes suites qu'on connaisse comme les Actes des apôtres ou l'Histoire du Roy de Le Brun, n'approchent pas, quant à la dimension, de l'œuvre de Nicolas Battaille.

L'ensemble de la composition a été fort bien étudié, au point de vue iconographique, par M. Louis de Farcy. Primitivement composée de sept pièces, tissées en laines de diverses couleurs sur une chaîne de laine blanche, chaque pièce était composée d'un grand personnage assis sous un dais gothique et plongé dans la lecture des Écritures. Après lui, la composition se divisait en deux frises de sept tableaux superposés, à fonds alternés bleus et rouges, tirés du livre de saint Jean. Au bas de chaque

composition se trouvait une légende explicative en lettres gothiques. Dans le haut de chaque pièce, l'artiste avait représenté un ciel semé d'étoiles et peuplé d'anges, les uns chantant et jouant des instruments de musique, les autres tenant des écussons. Dans le bas s'étendait la terre verdoyante, fleurie et parsemée de petits animaux. Les figures se détachant du fond, à l'aide d'un contour noir très marqué, rappellent beaucoup la technique des vitraux contemporains ; mêmes artifices que le verrier emploie pour rendre nette à grande distance la silhouette des personnages, avec le cerné des baguettes de plomb. Actuellement, par suite de la disparition des bandes contenant les inscriptions, des bordures, et la perte ou la mutilation de certains tableaux, on ne jouit plus de l'effet décoratif tel qu'il avait été obtenu par le peintre auteur des cartons, et le haut lisseur chargé d'interpréter les modèles. Il ne reste aujourd'hui que soixante-neuf tableaux complets, et quelques fragments. Mais on ne peut oublier la profonde sensation qu'on éprouve devant ces grandes figures, et particulièrement cette figure de prophète assis sur un grand siège et méditant sur le livre de l'*Apocalypse* ouvert devant lui. Une riche étoffe semée de fleurs de lys et de croix forme dais et dossier ; deux anges tiennent, au sommet de l'édifice, deux étendards armoriés d'Anjou et croix de Lorraine (Demotte, pl. II-XIV).

Une des grandes sources d'intérêt de la tenture de l'*Apocalypse* d'Angers, c'est son étroite parenté avec l'art des enlumineurs de manuscrits. Le véritable auteur, je le répète, était un des plus célèbres miniaturistes de l'époque, Jean de Bruges, peintre attitré et valet de chambre du roi Charles V. Mais, de plus, nous savons que Jean de Bruges ne tira pas de son propre fonds, de son imagination les tableaux complexes et variés qui composaient cette suite énorme. C'est dans la librairie du Roy qu'il alla chercher ses inspirations, et il ne se priva pas de mettre à contribution certains manuscrits royaux qui contenaient des visions de l'*Apocalypse ;* quatre de ces manuscrits sont aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale. Chose du plus grand intérêt : le grand séminaire de Namur possède encore aujourd'hui un manuscrit de 1367 renfermant quatre-vingt-six miniatures dont un grand nombre sont presque semblables aux tableaux de la tenture de saint Maurice d'Angers, et les tableaux qui nous manquent en totalité ou en partie sont représentés dans les miniatures de ce livre. C'est ce qu'ont fort bien éclairci MM. Léopold Delisle et Meyer, étudiant tous les manuscrits à sujets de l'*Apocalypse*, particulièrement dans leurs rapports avec notre tapisserie. Ils ne

rejettent pas le manuscrit 403 du fonds français de la Bibliothèque Nationale susdit, mais ils étudient longuement une série de seize manuscrits offrant tous un type commun arrêté en Angleterre ou au nord de la France au XII^e siècle, et dont les miniatures ont servi de modèles aux enlumineurs, aux tapissiers et aux graveurs contemporains ou postérieurs. Après avoir examiné attentivement les miniatures du manuscrit de Charles V, M. L. Delisle s'est trouvé d'un avis diamétralement opposé à celui de M. Giry, par suite de l'identité presque absolue de bon nombre de miniatures des autres manuscrits avec les tableaux de la tapisserie d'Angers, et leur présentation dans le même ordre. Il ne nie pas que le manuscrit de Charles V ait pu être prêté par lui au duc d'Anjou, mais il croit impossible qu'il ait pu influencer l'auteur des cartons de la tapisserie, dont les sujets en sont très différents. Tandis que les tableaux de la tapisserie d'Angers se rapprochent exactement des miniatures de bon nombre des seize manuscrits étudiés par M. Delisle, et en particulier de deux manuscrits conservés dans les bibliothèques de Cambrai et de Metz, dont Jean de Bruges peut fort bien s'être inspiré[1].

Depuis lors, M. Maxence Petit, reprenant cette confrontation de la tenture d'Angers avec les Apocalypses manuscrites du moyen âge, a pu établir que sur les soixante-sept sujets de la tenture, trente-sept sont identiques et vingt-cinq analogues aux miniatures du manuscrit n° 403 de la Bibliothèque Nationale, du temps de Charles V (*Le Moyen Age*, mars 1896). Il a paru intéressant à M. Destrée de rapprocher de la grande figure du prophète Isaïe dont nous avons parlé plus haut, une autre figure empruntée à une dalle funéraire en cuivre gravé du musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, et représentant Gérard de Heere, dont l'origine flamande n'avait jamais était mise en doute. Cette gravure, exécutée dans la deuxième moitié du XIV^e siècle, est donc contemporaine de Jean de Bruges.

Malgré l'énormité de la tâche qu'il avait ainsi acceptée, Nicolas Battaille assuma encore d'autres travaux. Il terminait en 1378 pour le duc d'Anjou une tapisserie de l'histoire de la Passion, une autre de l'histoire de la Vierge, et une histoire d'Hector. Les comptes du duc d'Anjou s'ar-

[1] N'y aurait-il pas pour notre manufacture des Gobelins, un intérêt considérable à tenter de compléter la tenture d'Angers, en s'inspirant des miniatures des bibliothèques de Namur, de Cambrai et de Metz, pour refaire les sujets manquants? Cette tentative dût-elle même échouer, ne serait-elle pas un admirable exercice pour des ouvriers enlisés dans des pratiques désolantes, où rien des traditions de leurs ancêtres n'a persisté?

rêtent à 1379, et Battaille dut souffrir de la cessation de ses commandes; pendant huit ans on ne connaît plus aucune mention de ses travaux. Puis nous le retrouvons travaillant jusqu'à sa mort, vers 1400, pour le duc de Savoie, pour le roi Charles VI, et pour son frère le duc d'Orléans, et enfin pour le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, auquel il livrait en 1395 six tentures, dont l'une était à la glorification de Bertrand du Guesclin.

M. W.-S. Thomson a apporté une intéressante contribution à l'histoire des travaux exécutés par Nicolas Battaille pour le duc d'Orléans, d'après des documents de la Bibliothèque du British Museum (additional Charters 2702 et suivants) et l'énumération de nombreuses suites de tapisseries (Histoire de Thésée et de l'aigle d'or, — Histoire d'Ançois et Izore, — Histoire de Penthésilée, — Histoire de Beauve de Hantonne, — Histoire des Enfants Regnault de Montauban et de Riseus de Ripemont — et de la splendide tenture de l'Arbre de vie faite pour la chapelle du Duc); nous ne pouvons que déplorer la perte de tant de tentures si intéressantes par la représentation de sujets légendaires et littéraires.

Avant sa mort, Nicolas Battaille avait reçu commande d'une tenture dont l'importance égalait presque celle de l'*Apocalypse*, « toute à ymagerie d'or et de fin fil d'Arras », et qui offrirait aujourd'hui un très grand intérêt. Il devait y représenter avec une scrupuleuse exactitude et un souci d'y introduire des portraits, un fait contemporain, les *joutes* et réjouissances qui eurent lieu à Saint-Denis en 1389, lors de la réception du frère du Roi, duc d'Orléans, et de son cousin Louis II d'Anjou, dans l'ordre de la chevalerie. Battaille avait dû prendre pour ce travail un collaborateur, Jacques Dourdin, qui aura terminé seul l'œuvre entreprise en commun. Cette tenture, malheureusement, n'eut sans doute qu'une durée éphémère, car elle ne figure sur aucun inventaire postérieur à Charles VI, mais du moins M. Guiffrey en a retrouvé le détail dans l'inventaire des tapisseries de Charles VI qui fut dressé à Paris pendant l'occupation des Anglais.

*Ateliers d'Arras sous Philippe le Hardi et Charles V, à la fin du XIV^e^ siècle ; — Jacques Dourdin.* — Si le nom de Battaille apparaît dans les comptes comme celui du tapissier le plus célèbre du XIV^e^ siècle, il avait alors des concurrents, qui travaillèrent surtout pour un des princes les plus fastueux et les plus épris de belles tapisseries, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Grâce à son mariage avec la fille du comte

Louis de Mâle, il avait réuni en 1369 à son duché les provinces de la Flandre et de l'Artois, et se trouva ainsi amené à donner une vive impulsion aux métiers d'Arras. Bien des tentures commandées par lui servirent à ses libéralités. Les Anglais en reçurent, quand il chercha à ménager une trêve entre Richard II et Charles VI. Et quand après la bataille de Nicopolis en 1396, il paya une partie de la rançon du duc de Nevers et des seigneurs faits prisonniers par Bajazet, ce fut en tapisseries de haute lisse représentant l'*Histoire d'Alexandre*. L'envoyé chargé de négocier la mise en liberté avait rapporté que « le sultan prendrait grande plaisance a veoir dras de hautes lices ouvrés à Arras en Piquardie, mais qu'ils fussent de bonne histoire anchienne ». L'anecdote a été racontée par Froissart dans sa Chronique.

Il eut à employer fort peu Nicolas Battaille, qui était surtout au service du duc d'Anjou, et auquel en 1395 il commandait néanmoins six tentures. Mais il s'adressa surtout à Jacques Dourdin qui, dans l'espace de douze années (1386-1397), ne lui fournit pas moins de dix-sept tentures, commande sur le détail de laquelle M. Guiffrey s'est longuement étendu. Le même Dourdin travailla entre 1393 et 1407, année de sa mort, pour le duc d'Orléans (de nombreuses commandes ont été retrouvées par M. Thomson à la Bibliothèque du British Museum) et pour la reine Isabeau. Le fait est certifié par une inscription du Charnier des Innocents relevée jadis par Gaignières. Parmi les sujets qu'il aimait à représenter, la plupart étaient empruntés à des romans de chevalerie, ou à des chansons de gestes populaires. Les tableaux rustiques étaient à la mode. Il ne nous en est malheureusement pas resté, alors que nous en avons tant conservé du XV^e siècle, d'un pittoresque si décoratif.

M. Guiffrey a relevé les noms de bien des tapissiers parisiens en vogue sous Charles V et sous Charles VI, et qu'on trouvera dans son ouvrage. Parmi ces noms, celui de *Jean Cosset* d'Arras apparaît comme un des plus éminents. Il dut travailler pour Philippe le Hardi au château de Hesdin à la tenture de l'histoire du roi de France et des douze pairs. Montfaucon a reproduit dans « Monuments de la Monarchie française » une tapisserie du couronnement de Charles VI au milieu de ses pairs, alors conservée dans la chapelle du Palais de Bruxelles, sans doute transmise à Charles-Quint par Philippe le Beau, comme tant de trésors des ducs de Bourgogne. Mais l'image, dénuée de tout caractère, ne peut être considérée comme un document.

Un sujet qui fut alors bien souvent traité en tapisserie fut celui des

*neuf Preux ou héros*, que les xylographes ont si souvent traité (Guiffrey, fig. 15) ; le roi Charles V en avait deux suites, son frère le duc d'Anjou une ; et l'on en retrouve nombreuses mentions dans l'inventaire de Charles VI (art. 150-153). Peut-être peut-on retrouver une pièce d'une de ces suites dans la tapisserie du *Roi Arthur* de la collection de M. Clarence J. Mackay à New-York, où le Roi est représenté assis devant une vaste architecture gothique, où sous des arceaux se tiennent des évêques avec leurs crosses. La noble figure à la barbe bouclée du roi rappelle bien les figures de l'Apocalypse d'Angers (Leland Hunter, pl. III, a, b). Godefroi de Bouillon fut une figure aussi représentée[1].

Le nom de *Michel Bernard* resta attaché à l'une des tentures qui eurent le plus de célébrité à la fin du XIV^e^ siècle, celle de la *Bataille de Rosebecke*, dans laquelle, chose assez rare à l'époque, était représenté un événement contemporain L'histoire de cette tenture fait comprendre que de tant de tapisseries que les comptes mentionnent pour le XIV^e^ siècle un si petit nombre soit parvenu jusqu'à nous? Les déplacements si fréquents de la cour et des seigneurs, l'habitude d'emporter dans ses bagages toutes les garnitures de chambres, l'incurie des hommes qui en avaient la surveillance et le soin, furent autant de causes de destruction. Ne sait-on pas que certaines tentures comme celle de la Bataille de Rosebecke, furent après livraison et vu leur énorme dimension, coupées en morceaux par les valets qui ne pouvaient les tendre. Le programme était d'y représenter une notable partie de la noblesse de France, de Flandre et d'Artois, qui avait suivi Charles VI, et aussi, sans leur donner trop d'importance, les milices flamandes, bourgeois et gens de métier, qui s'étaient soulevés à l'appel de Philippe Artevelde. Il y avait là des difficultés à représenter des personnages vivants, à établir les contrastes entre les armures des nobles et le pauvre équipement des flamands, à remplacer en un mot la fantaisie par la vérité, et c'était évidemment un grand honneur pour Michel Bernard d'avoir été choisi pour exécuter cette œuvre, qui fut achevée en 1387, cinq années après la bataille. C'était une tenture si énorme (280 mètres carrés), si peu maniable, que quinze ans plus tard en 1402, le duc de Bourgogne qui l'avait commandée, prenait le parti de la faire couper en trois morceaux, puis plus tard chacun en deux. C'est ainsi en six pièces qu'on la retrouve en 1536 dans l'Inventaire de Charles-Quint dans un état lamentable, « fort vieille et trouée ». C'est la dernière fois qu'elle fut signalée.

[1] Guiffrey (Jules). Mémoires des antiquaires de France, 1879, p. 97-110. — Barbier de Montaut. Tapisserie des preux à Saint-Maixent. *Revue poitevine*, 1893.

Les comptes sont là encore pour nous éclairer à ce sujet ; de 1388 à 1415, un certain Jean de Jandoygne y apparaît constamment comme rentraiteur ; le malheureux ne pouvait suffire aux demandes de réparations des tapisseries qu'on lui adressait, et souvent on voit figurer comme soumises à ses soins des tapisseries qui n'étaient sorties que depuis dix ans à peine de l'atelier du tapissier. Bien d'autres que Jandoygne sont cités, et l'on se rend compte que leur métier ne devait pas être une sinécure.



Cliché du musée de Bruxelles.

La Vierge présentant l'Enfant Jésus au grand prêtre, Tapisserie, ateliers de Paris, XIV[e] siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

Un autre artiste, *Pierre Baumetz*, qui ne figure sur aucun compte royal, semble avoir joui d'une assez grande renommée, et travailla activement pour le duc de Bourgogne. Dans l'espace de quinze années, il avait livré à son riche client les splendides tentures dont la Recette générale des Finances de Bourgogne nous a fourni la nomenclature. Presque toutes sont mentionnées « tissées de fin fil d'Arras, de soie et d'or », comme celles de Dourdin. Ce sont des tentures de style héroïque et religieux, dont les sujets étaient empruntés à la Bible et à la mythologie ; Baumetz faisait aussi des tapisseries plus modestes, avec des figures de chevaliers et de dames, des champs verts avec des brebis blanches, ancêtres à la fin du XIV[e] siècle des tapisseries à fleurettes des deux siècles suivants.

Vraie relique précieuse du XIV[e] siècle est une petite tapisserie en laines

et soies, conservée aujourd'hui au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, après avoir appartenu au peintre espagnol Escosura. Le sujet en est la *Présentation au temple* : à droite un vieillard à barbe blanche, pieds nus, s'avance vers la Vierge qui tient l'Enfant Jésus debout sur un coffre que recouvre un tapis. Derrière la Vierge se tiennent saint Joseph et une jeune femme tenant un cierge allumé. Les personnages se détachent sur un fond violacé, décoré de branches de vignes chargées de feuilles et de grappes. Des lignes ondulées, dans la partie supérieure, figurant le ciel ou les nuages, ou bien des festons de grosses



La Crucifixion, fin du XIV^e^ siècle (Metropolitan Museum de New-York).

fleurs ornementales y sont des éléments décoratifs assez nouveaux; à gauche au-dessous du grand-prêtre on distingue encore des fragments d'une bande inférieure décorée de feuilles stylisées représentant la Terre. L'aspect simple et sculptural des draperies, l'expression calme et religieuse des figures rappellent les statues du temps des Valois, ou les miniatures et les vitraux exécutés vers 1340. On reste frappé des analogies de la Vierge de cette tapisserie avec la Vierge des Heures du duc de Berri, dont l'auteur est André Beauneveu, de même qu'avec certaines figures de l'*Apocalypse* d'Angers. C'est un rapprochement qu'a fort ingénieusement proposé M Destrée[1]. (Destrée, cat. pl. 1.)

D'autres petites tapisseries, encore en forme d'antependia reconnues allemandes par les derniers ouvrages allemands, se trouvent au Metropolitan Museum de New-York (Donation Pierpont-Morgan) : 1° une

[1] DESTRÉE, *Musées royaux du Parc du Cinquantenaire*, 1910. — LELAND HUNTER, 1912, pl. XXXVII et nouvelle édition, pl. III, g.

*crucifixion* (par ruine du tissu les corps ont été coupés à mi-jambe). Jésus sur la croix entre la Vierge et saint Jean, sainte Marguerite et sainte Catherine sur un fond bleu étoilé : le Christ, affaissé et comme prêt à se détacher de la croix ; le style des figures et des draperies rapproche bien plus cette tapisserie des écoles rhénanes et colonaises, que de l'art franco-flamand dans la deuxième moitié du XIV[e] siècle (Guiffrey. *Histoire générale des arts Industriels. Tapisseries* (fig. 6). *Bulletin du Metropolitan Museum*, XI, n° 7, juillet 1916. — L. Hunter,



Adoration des Mages, milieu du XV[e] siècle (Metropolitan Museum de New-York).

pl. IV, f.) ; — il y aurait un autre morceau analogue au musée de Nuremberg, saints et saintes debout avec leurs attributs (B. Kurth. *Deutsch. Bildt.* II, pl. XXIII) ; 2° j'en dirai autant de la seconde, moins ancienne et du XV[e] siècle avancé (*Adoration des Mages*), également sur un fond bleu *étoilé*, où les trois Mages rappellent si bien des personnages des peintures allemandes du premier tiers du XV[e] siècle (Hunter, pl. IV, f. a.). D'une charmante naïveté est la Vierge assise, la longue robe étendue autour d'elle, ainsi que saint Pierre encapuchonné, assis derrière elle sur un escabeau ; les visages tous si individuels.

Ainsi nous sommes très pauvres en tapisseries du XIV[e] siècle encore existantes, mais nous sommes très riches en textes. Et les deux documents les plus précieux que nous ayons conservés sont certainement les Inventaires de Charles V et de Philippe le Hardi. Dans l'inventaire de Charles V (1380) publié par Labarte, les tapisseries figurent sous les n[os] 3671-3703, ce sont celles à sujets ; un autre chapitre, sous la rubrique

de tapisseries d'armoiries, contient l'énumération de cent trente pièces à verdures et autres. Bien peu de ces pièces reparaîtront dans l'inventaire des tapisseries de Charles VI, dressé en 1422 par les Anglais, quand ils se préparèrent à les emporter ou à les vendre ; et il faut bien supposer qu'elles avaient déjà été anéanties.

L'état des tapisseries trouvées dans les châteaux de Philippe le Hardi après sa mort en 1404, comprend soixante-quinze tapisseries de haute lisse, et elles se retrouvent dans les inventaires de ses successeurs. Sans doute Philippe le Bon au XV^e^ siècle augmenta considérablement les trésors de tout genre amassés par son père et son grand-père ; mais déjà au XIV^e^ siècle, Philippe le Hardi avait réuni un ensemble unique qui suffit à démontrer l'étonnante prospérité des ateliers de Paris et d'Arras dès le début de leur histoire. Et il est peut-être injuste d'appeler le XV^e^ siècle l'âge d'or de la tapisserie, quand on songe aux merveilleux résultats qui avaient été obtenus déjà au XIV^e^ siècle.

CHAPITRE III

# LA TAPISSERIE EN FLANDRE ET EN BOURGOGNE AU XV^e^ SIÈCLE

Les ateliers d'Arras. — Représentations de faits contemporains pour Charles VI et les Ducs de Bourgogne. — Les tentures du musée de Berne. — Les ateliers de Tournai, de Bruges et d'Audenarde.

Jusqu'ici nous avons vu l'art de la tapisserie, d'abord pratiqué dans les monastères romans de l'Allemagne, demeurer ensuite l'apanage de quelques villes du nord de la France, groupées autour de deux grands centres : Paris et Arras à partir de 1300. Mentions sont faites aussi de métiers ayant travaillé au XIV^e^ siècle en 1340 à Bruxelles, et à Tournai, à Valenciennes, à Douai, à Lille, en 1352 ; mais dès le premier quart du XV^e^ siècle, nous voyons le procédé de la haute lisse se répandre dans les pays voisins de la France, en Navarre, en Italie, à Avignon et jusqu'en Hongrie.

La réputation de Paris subit une éclipse, pendant les sombres jours de l'occupation anglaise ; sur les rôles de la taxe imposée aux Parisiens par le roi d'Angleterre en 1422, figurent seulement deux tapissiers, Jehan Deschamps et Pierre Renardin. Et pendant tout le règne de Charles VII, les désastres subis par la France ont éteint plus encore toute activité artistique. D'ailleurs Paris délaissé à partir de Charles VII par ses rois, au profit de Bourges d'abord, et des villes de la vallée de la Loire sous Louis XI, Charles VIII et Louis XII, vit décroître sensiblement sa production.

Tout allait alors à la ville privilégiée, dont les manufactures devaient au XV^e^ siècle éclipser toutes les autres. C'est *Arras* qui trouva grand profit dans l'alliance du duc de Bourgogne avec l'Angleterre. D'Angleterre ses ateliers tiraient leurs laines à bon compte, et ils vendaient leurs tapisseries comme ils voulaient aux cours d'Henri V et d'Henri VI.

La domination de la Maison de Bourgogne sur la Flandre ouvrit pour

la ville d'Arras une ère de prospérité, dont elle ne connut à aucune autre époque l'équivalent. Cette brillante période s'étendit sur bien près de cent ans (1383-1477). Les comptes des Ducs de Bourgogne sont une source inépuisable de renseignements qui viennent nous apprendre quels objets de haut luxe entraient dans leurs palais, quels autres leur servaient de présents à des souverains, ou bien étaient offerts à des villes ou à des églises. Aussi ne pouvons-nous nous retrancher derrière de fausses questions de nationalité pour déclarer soit *françaises*, soit *flamandes*, des tapisseries qui, à ce moment, mêlées au grand courant d'art déterminé par le faste des Ducs de Bourgogne, sont spécifiquement flamandes-bourguignonnes par leur origine géographique, et franco-flamandes par le caractère d'art généralisé entre la France et les Flandres.

*Ateliers d'Arras au XV^e siècle* [1]. — Les sources certaines qui auraient pu nous renseigner sur les origines de l'industrie d'Arras, font presque totalement défaut. Les comptes communaux du XIV^e siècle ont tous disparu, et les registres des bourgeois ne commencent qu'en 1422. Mais heureusement d'autres dépôts que ceux d'Arras sont venus apporter une contribution de documents d'une abondance très suffisante pour qu'on puisse arriver à une lueur de vérité (archives départementales du Nord, et de la Côte d'Or; archives de Paris et de Bruxelles; dépouillements d'archives de M. Pinchart). La plus ancienne mention de tapisserie de haute lisse fabriquée à Arras est consignée dans le compte communal de Lille de 1367, sans que cela puisse infirmer la croyance à une fabrication artésienne antérieure à cette date : le magistrat de Lille avait résolu de faire au roi Charles V cadeau « de 2 dras de Cambre de l'œuvre d'Arras »; il envoya donc quelqu'un en cette ville, pour en faire commande; nous ignorons le nom du dessinateur de carton, mais le tapissier fut Vincent Boursette, qui devait travailler aussi pour Philippe le Hardi.

*Tenture de saint Piat à Tournai, 1402.* — Aucune tapisserie, pour le XV^e siècle, ne porte de marque de fabrique ou de nom d'ouvrier : toutes sont anonymes, sauf une, qui par un heureux hasard nous donne un nom de tapissier avec la plus ancienne date certaine pour Arras. C'est la tenture qui appartient à la cathédrale de *Tournai*, représentant la vie et les *miracles de saint Piat et de saint Eleuthère*, et qui quoiqu'incomplète

[1] MARMOTTAN (PAUL). Les peintres d'Arras. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, 1889, XIII, p. 128.

(18 scènes à l'origine), offre encore quatorze scènes, six pour la légende de saint Piat, huit pour celle de saint Éleuthère[1]. Un auteur du XVII[e] siècle a fort heureusement noté l'inscription qui se trouvait alors sur un des panneaux aujourd'hui disparu. « Ces draps furent faicts et achevés — en Arras par Pierot Frérés — l'an mil quatre cent et deux — en décembre



Tenture de Saint Piat, 1402 (Cathédrale de Tournai).

mois gracieux — Veuillez a Dieu tous saincts — prier pour l'âme de Toussaint Prier. » Celui dont le nom servait à ce naïf jeu de mots était aumônier du duc de Bourgogne, et chanoine de la cathédrale de Tournai, à laquelle il offrait cette belle tenture sortie des ateliers de *Pierre Fieret* d'Arras. La couleur en est aujourd'hui bien passée : les bleus et les rouges qui dominaient sont devenus un peu gris sous l'action du temps. L'influence réaliste, les figures d'aspect un peu trivial, les mouvements raides, les paysages où se dressent des architectures de fantaisie avec des coins

[1] Soil (E.). *La tapisserie du XV[e] siècle à la Cathédrale de Tournai*, Tournai, 1881. — Guiffrey (Jules). *Histoire de la tapisserie*, fig. 12. — Leland Hunter. *Practical book of Tapestry*, pl. III, e. f.

de chaumières humbles d'un réalisme familier, dénotent une origine bien plutôt flamande que réellement française. L'abondance des détails, la naïveté, l'entassement des personnages, rappellent encore beaucoup le XIV^e^ siècle, et l'école des miniaturistes qui avec évidence inspirèrent encore l'auteur des cartons, et ne lui permirent ni liberté d'inspiration, ni hardiesse d'exécution. M. Destrée a rapproché de la tenture de Tournai les plaques en argent repoussé et ciselé du Kunstgewerbe Museum de Hambourg, où se trouve retracée la légende de saint Gervais, et qui proviennent, selon toute vraisemblance, du trésor de Maestricht. Très voisines de l'art de Van Eyck, elles sont d'ailleurs très supérieures par le style et la dignité des attitudes, aux scènes de la tenture de Tournai.

Bien que la fabrication des tapisseries de haute lisse se soit considérablement développée dans la première moitié du XV^e^ siècle, il ne nous est guère resté plus de tapisseries de cette époque que du XIV^e^ siècle. Et nous n'en connaîtrions pour ainsi dire rien, si les comptes ne nous renseignaient pas, et particulièrement les inventaires des ducs de Bourgogne.

Quelqu'efforts que certains pays comme l'Italie aient faits au XV^e^ siècle pour y organiser l'industrie de la tapisserie, Arras demeura sans rivale. Jean sans Peur avait hérité de son père Philippe le Hardi le goût d'embellissement de ses demeures. Parmi les tapisseries qu'il fit exécuter dans les ateliers d'Arras comme dans ceux de Paris, beaucoup passèrent la mer, distribués en Angleterre pour se ménager des alliances. Quand il dut réduire la ville de Liége en 1408, il eut à se louer de l'assistance des bandes anglaises et voulut commémorer par une commande de tapisseries ce fait intéressant, comme son père avait fait pour la bataille de Rosebecke. Nous avons conservé des mentions de cette suite célèbre de la *prise de Liège* dont le travail avait été confié à Rifflard Flaymal, tapissier d'Arras, pour 3.080 francs d'or. Dom Plancher, l'historien de la Bourgogne, nous a laissé une description de ce monument disparu, composé de cinq pièces, qui furent livrées au duc en 1411. On les retrouve dans l'inventaire de Philippe le Bon en 1420, en six pièces, l'une d'elles ayant peut-être été coupée en deux. — Cet inventaire, publié par Léon de Laborde, ne mentionne malheureusement que les tapisseries conservées en ses châteaux, et M. Pinchart, dans son histoire des tapisseries flamandes, a fait observer que bien d'autres encore se trouvaient en maints endroits. Il a cherché à en dresser un état, sans l'affirmer définitif ni complet.

Charles VI possédait un certain nombre de tapisseries à sujets contemporains, tels que la Conquête de l'Angleterre, — les Joutes de Saint-Denis — l'histoire de Duguesclin, — la Bataille des Trente — les Joutes de Saint-Inglevert.

Il n'y avait pas seulement des sujets historiques, il y avait aussi des



Cliché Alinari.

Tapisserie d'après un roman picard, xv[e] siècle (Musée de Padoue).

sujets familiers et rustiques, des chasses à courre, des danses de bergers et de bergères[1], des cavalcades. Témoin cette série de 4, de la Collection G. Blumenthal, jadis au comte de Vauguyon (pastorale, départ pour la chasse, travaux des bucherons), aux personnages longs et raides, sans charme (catal. Blumenthal, pl. VII-X).

[1] Melchior Broederlam est bien mentionné pour une commande de ce genre à lui faite en 1390 pour le Duc de Bourgogne. (Dehaisne, p. 163, 480). Thieme Becker. Kunst, Lexicon V. (p. 48).



Tenture à sujets de chasse. Art franco-flamand, xv^e siècle (Château de Hardwick au duc de Devonshire).



Tenture à sujets civils. Art franco-flamand, xv^e^ siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Les tapisseries à légendes explicatives, « à écritaux » comme on disait alors, paraissent avoir joui au XV^e^ siècle d'une grande faveur. Il reste plusieurs exemplaires d'une série appartenant à ce type si prisé. La représentation des *Amours de Gombaut et de Macée*, dont l'origine remonte sans doute au XV^e^ siècle, a été reproduite pendant deux cents ans par les plus célèbres ateliers de Bruxelles, de Felletin et de Paris. On en retrouve des versions différentes jusque sous Louis XIII, remarque qui s'applique à plusieurs autres suites. — Peut-être peut-on retrouver un type originel de ces tapisseries à légendes dans une pièce isolée d'une tenture du musée de Padoue, qui, par l'esprit de la composition et les types, prend bien ici sa place. C'est un des sujets d'une chanson de gestes du XIII^e^ siècle : « *les fils de Fromont* de Jourdain de Blaye », le bon accueil fait à Fromont à Blaye par son neveu Girard qu'il était venu pour assassiner[1]. — Une merveilleuse tapisserie de ce genre est cette scène pastorale de la Collection G. Blumenthal avec ce grand et noble personnage en robe, sous un grand arbre, centre de la composition animée à gauche d'une scène amoureuse paysanne, et à droite de paysans aux travaux des champs, avec un large écriteau dans le haut[2].

Les légendes explicatives se trouvaient aussi dans les pièces à sujets religieux ; nous les avons déjà rencontrées dans l'Apocalypse d'Angers, et dans la tenture de Tournai ; il arrive même au XV^e^ siècle que la légende prend une place si importante, que les ornements et les personnages mêmes passent au second plan, ne sont plus que l'accessoire. Il y avait même des auteurs de légendes pour tapisseries, des poètes-tapissiers, et J. Quicherat a naguère tiré de l'injuste oubli un de ces littérateurs de la trame, maître Henri Baude, et a publié une série de ses courtes poésies.

Une question qui tout naturellement se pose est celle-ci : y avait-il quelque différence entre les tapisseries de Paris et celles d'Arras? On a pu juger par l'*Apocalypse* d'Angers de ce que pouvait être, en plein XIV^e^ siècle, la fabrication d'un des meilleurs ateliers de Paris, celui de Battaille. Comment s'expliquer la surprenante réputation acquise par les ateliers d'Arras, dont les mentions dans les comptes apparaissent infiniment plus nombreuses au XV^e^ siècle que celles de Paris? on ne peut se l'expliquer que par l'excellence du tissu lui-même et les qualités des tein-

[1] Crescini (V.). *Archivio Storico del arte*, II, 1889. Kurth, fig. 13 ; Gobel, fig. 189.

[2] Catal. vente Gaillard, 1904, pl. n° 764. — Gobel, pl. 239. — Rubinstein Block. Catalogue Blumenthal, IV, pl. VI.

tures. Le « fin fil d'Arras » est l'expression qui revient constamment. Il ne semble pas douteux que cette expression servait à désigner les tapisse-



Cliche Adnari.

Tapisserie à Conversation d'amoureux. Atelier français, deuxième moitié du xv$^{e}$ siècle (Musée du Louvre. Legs du baron Ch. Davillier).

ries les plus fines et les plus coûteuses, et qui dans bien des cas étaient rehaussées de fils d'or et d'argent, dits fils de Chypre. Il est fort pos-

sible que les pratiques des ateliers parisiens aient été à peu près semblables ; mais certainement les ateliers artésiens grâce aux conditions avantageuses de leur organisation municipale et du développement commercial du pays, eurent très vite fait de distancer leurs concurrents parisiens.

*Tentures burgundo-flamandes exécutées pour la maison de Bourgogne au XV^e siècle.* — Les archives de Dijon et de Lille ont fourni des quantités de documents sur les travaux exécutés pour les ducs de Bourgogne au XV^e siècle ; on y voit cités les noms de Guy de Ternois et de Jean Largent d'Arras, de Jean Walois, ainsi que celui de Jean Arnulphin (sans doute l'Arnolfini que Van Eyck devait pourtraiturer dans un petit tableau célèbre de la National Gallery), auquel le duc achetait à Bruges en 1423 six pièces de la vie de la Vierge, pour les envoyer en don au pape Martin V.

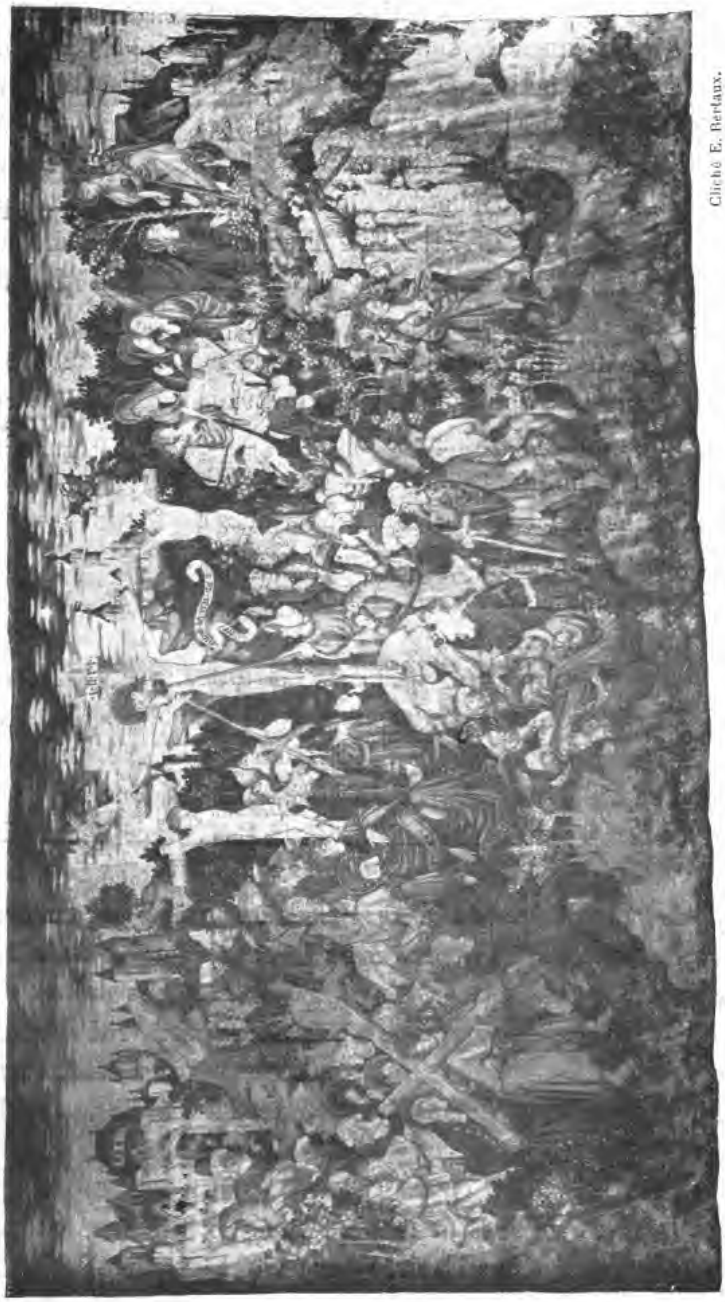
Philippe le Bon tirait gloriole de ses suites de tapisseries, et ne manqua jamais de les montrer dans les circonstances importantes de son règne. Il en avait tendu tous les murs de l'Hôtel d'Artois, quand Louis XI fit son entrée à Paris, en 1461. La tenture des douze *Travaux d'Hercule*, ornait la salle du somptueux festin dit « du vœu du faisan » donné à Lille en 1454. Il en était très fier, avait tout un personnel spécial, des gardes de la tapisserie pour s'en occuper, et avait fait construire des magasins spéciaux. En avons-nous un reflet dans la tapisserie du musée de Bruxelles (Destrée, cat. pl. VI ; Gobel., n° 224). *Jean Walois* semble avoir eu sa confiance, et lui fit de nombreuses tentures de 1413 à 1435.

Peut-être devons-nous grouper ici toute une série de tapisseries de caractères communs, quand on les étudie sous les rapports des types, des costumes, et surtout de certains détails particuliers dans les paysages, les arbres et leurs feuillages.

1° La suite la plus importante et la mieux conservée serait celle des quatre pièces du château de Hardwick, en Angleterre (collections du duc de Devonshire), représentant des scènes de chasse à l'ours, à la loutre, aux oiseaux de mer[1]. M. Thomson a cru reconnaître dans l'M de la housse de selle d'une dame à cheval, l'initiale de Marguerite d'Anjou, femme d'Henri VI d'Angleterre (Thomson, en deux couleurs, pages 176, 182 ; Hunter, éd., 1912, pl. LVII, Kurth, pl. V, VI). M. Kendrick en

[1] KENDRICK. *Burlington Magazine*, décembre 1922.

rapproche une grande tapisserie appartenant à M. Murray. Voir aussi deux belles tapisseries (chasses) publiées par L. Hunter (pl. III, k, ka).



Cliché E. Berlaux.

Tapisserie de la Passion. Atelier français, XV^e siècle (Cathédrale de Saragosse).

Un fragment, Scènes de roman, au musée de Minneapolis (Kurth, fig. 5, Bulletin du musée, juin 1915, et Gobel., n° 204).

2° La suite des cinq tentures (Scènes de roman) qu'on a heureusement libérées de restaurations inacceptables, que le legs de E. Peyre a fait entrer au musée des Arts Décoratifs de Paris, représentant des seigneurs et des dames se promenant, causant, faisant de la musique, et dont tous les arrière-plans offrent ces petits mamelons significatifs hérissés de touffes de verdure très raides, surmontés de constructions, villages à châteaux gothiques, types des « jardins d'amour » dont M. Maeterlinck a retrouvé trace dans des gravures (fonds du duc d'Arenberg, bibliothèque de Bruxelles)[1] (Demotte, pl. CXLVI, CLI). Très analogue est une magnifique tapisserie qui de M. Delannoy est passée à M. Jansen (L. Hunter, pl. III, j).

Dans l'inventaire de Philippe le Bon se trouve souvent répété le terme « Chambre d'Onneur », s'appliquant à des tentures du genre de celle si curieuse de la Collection Weinberger avec ses banderoles à inscriptions et son semis de petits bouquets de fleurs (Kurth, fig. 1).

3° Des tapisseries isolées avec petits bouquets de fleurs de place en place sur les fonds, comme celle du Victoria and Albert Museum (Kendrich. Cat. pl. VIII) — du musée du Louvre (legs du baron Davillier, *Conversation d'amoureux*), — du musée des Arts Décoratifs, si analogue (legs de M^me^ de Osma-Valencia (Demotte, pl. CLVII, Hunter, pl. VI, l), comme la si réaliste tonte des moutons du musée de Bruxelles (V. Destrée, (cat. pl. XII), et *Annales Société arch. de Bruxelles*, XXVI, 1912) — des collections Fr. Pratt cette admirable *Annonciation* (L. Hunter, pl. III, i, et pl. XVII) — ou la tapisserie de mariage de la Collection Kann (Hunter, pl. VI, k).

Beaucoup de ces éléments d'un caractère gothique encore très prononcé se retrouvent mieux encore dans deux tapisseries de la *Passion du Christ* de la Seo de Saragosse, *Crucifixion et Résurrection*, cartons dus peut-être à un Guillaume van Room[2], données par le roi Ferdinand le Catholique à son fils l'évêque Alonso, en étroit rapprochement avec les tapisseries de Peyre au musée des Arts Décoratifs (E. Bertaux, *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909, *id.* Exposition de Saragosse 1908, pl. XXXIX, L. Hunter, pl. IV, e, ea).

Cette belle tenture de Saragosse n'a-t-elle pas influencée cinquante ans plus tard l'artiste qui fournissait le carton de la tenture de la *Passion*

[1] Maeterlinck (Louis). *La Flandre libérale*, 7-8 août 1922.

[2] Montserrat et Abizanda. *Los tapices de Saragossa*, 1917, p. 40.

(au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles) avec le nom de Piat van Room (Destrée, catal. pl. III-V — et anciennes tapisseries bruxelloises) ; de même qu'elle a précédé la belle *Cène* de la cathédrale de Tortosa, et la *Passion* de la cathédrale d'Angers.

Ne doit-on pas classer aussi à cette époque (1440-1450) la grande ten-



Les Sept Sacrements, milieu du XV^e siècle (Metropolitan Museum de New-York).

ture des *Sept Sacrements* du Metropolitain Museum de New-York (cinq fragments et sept scènes), tous représentant les cérémonies du Baptême et de l'Extrême-Onction telles qu'elles étaient célébrées dans une église au milieu du XV^e siècle[1]. N'est-ce pas là l'*Histoire du sacrement* que Philippe le Bon achetait à Bruges en 1440 pour décorer la chambre de son fils ; elle était passée en Espagne dans la chapelle de Ferdinand et d'Isabelle de los Reyes à Grenade, où Fortuny la ramassait en 1871 alors que son état de ruine allait la faire rejeter (vente Fortuny, 1875)

[1] LELAND HUNTER. *Practical book of Tap.* Édition de 1912, pl. XLVI-XLVII. Édition de 1925, pl. IV, a.b.c. — ID. *Burlington Magazine*, décembre 1907.

(Gobel. n° 208-209). — Un fragment se trouve égaré au Victoria and Albert Museum (Hunter, IV, d). — Il y a au musée Art et Industrie de Vienne un grand morceau, « Mariage » où un évêque unit les mains des époux, qui est bien analogue.

Son fils Charles le Téméraire n'était pas, lui aussi, insensible à cet art. Il se faisait suivre dans ses voyages et ses expéditions de ses tentures les plus belles. Elles contribuèrent au faste des fêtes célébrées à l'occasion de son mariage avec Marguerite d'York en 1468, dont un contemporain, Jean Seigneur de Haynin, a laissé le récit. On avait sorti en cette circonstance les tentures d'Adam et d'Ève, d'Alexandre et Cléopâtre, celle de Jason. Dans la grande salle où étaient les nouveaux époux, étaient les tentures de Gédéon et de la Toison d'or. Dans la salle des invités celles de la Bataille de Liége. Dans la salle des officiers et chambellans, celles du couronnement de Clovis (voir plus loin à la cathédrale de Reims, p. 209). En 1473, ce luxe insolent indisposa l'ambassade allemande venue à l'entrevue de Trèves.

*Tenture d'Alexandre*. — La tenture de l'*histoire d'Alexandre le Grand* en six pièces, tissée d'or, d'argent et de soie, était en grande faveur, puisqu'en 1461 elle décorait déjà l'Hôtel d'Artois, lors de l'entrée de Louis XI à Paris. Le Téméraire ne devait pas l'emporter dans ses campagnes, car elle ne figurait pas dans le butin pris sur lui à Granson.

Pouvons-nous espérer avoir retrouvé cette tenture dans les deux remarquables tapisseries de l'*Histoire d'Alexandre* du *Palais Doria* à Rome (Kurth, *Tournai*, pl. VII et VIII) (Hunter, pl. V, k et ka, et Gobel, n° 201), et dans les trois grands fragments que le musée du Petit Palais à Paris acquit à la vente Aynard (Catalogue de vente — Demotte, pl. CXXIX-CXXXVI, — Kurth, fig. 32), où se retrouvent le goût des foules pressées sans perspective, en magnifiques costumes de l'époque, desquels il faut rapprocher un recueil de très curieux dessins à l'encre du British Museum (P.-E. Popham, *Burlington Magazine*, août 1924).

Il faut remarquer ici que ce n'est pas le poème même du XII^e^ siècle de Lambert le Tort, Alexandre de Bernay et Pierre de Saint-Cloud (que Michelant a publié à Stuttgart, 1846), dont s'inspira l'auteur des cartons (la pièce la *Mort de Philippe*), mais la compilation du XV^e^ siècle de Jean Wauquelin, faite pour le comte d'Etampes, parent de Philippe le Bon

(G. Doutrepont, *La littérature française à la Cour de Bourgogne*, Paris, 1909).

Et peut-être marche de pair une belle tapisserie de l'*Histoire de*



Photo Alinari.

Tenture de l'Histoire d'Alexandre, milieu du xv$^{e}$ siècle (Palais Doria à Rome).

*Tarquin* à la cathédrale de Zamora, parente aussi de la suite de la *Guerre de Troie*, également à Zamora (Expos. de Colomb, Madrid, 1892, 3, n° 99).

*Tentures de Berne.* — Un assez grand nombre d'autres tapisseries que le Téméraire emportait avec lui pour concourir à la décoration de ses

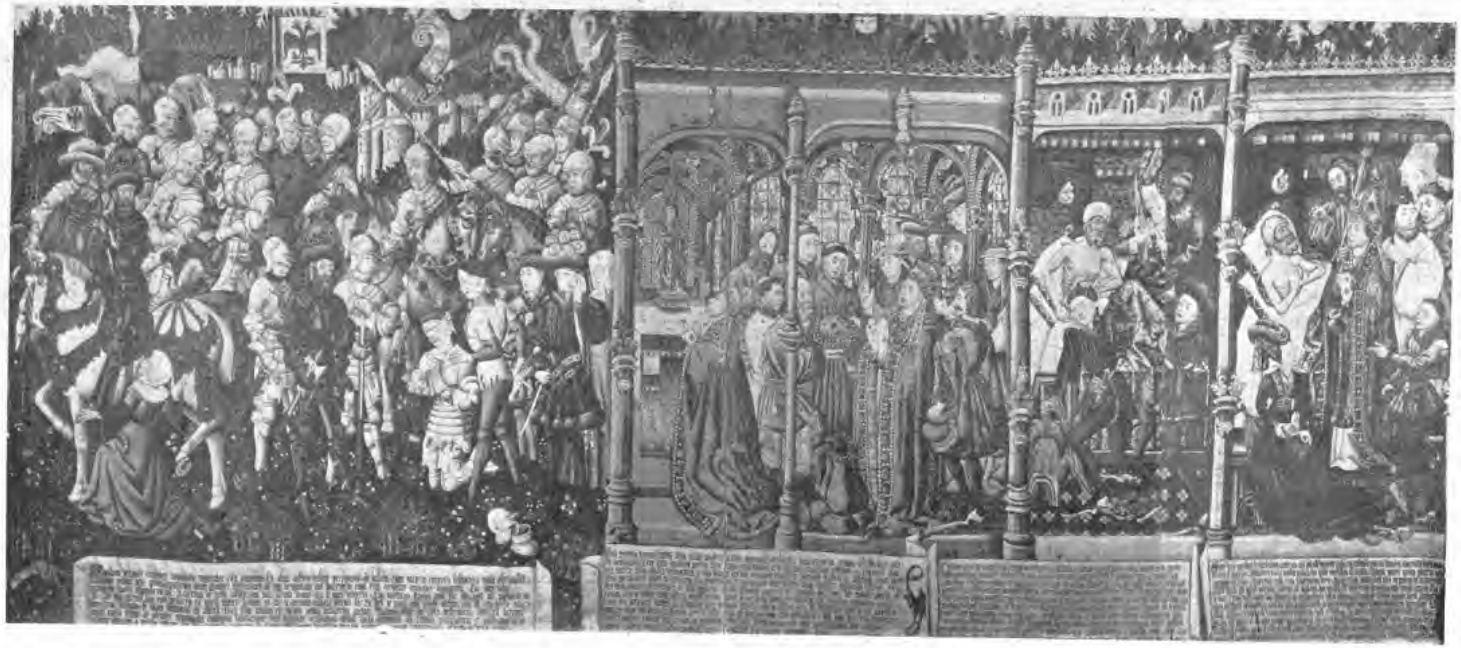
demeures mobiles, les tentes de campagne, tombèrent aux mains des Suisses. Il faut lire dans M. de Barante, le récit de la bataille de Granson en 1476, et le détail des prises, dont Van Drival a donné une longue énumération. Lors de sa seconde défaite à Morat, le Téméraire n'était plus



Adoration des Mages. Ateliers d'Arras, première moitié du XV^e^ siècle (Musée historique de Berne).

aussi riche ; cependant les prises furent encore d'importance. La ville de Berne a conservé neuf tentures en remarquable état de conservation, qui sont actuellement déposées au musée historique de la ville, parmi lesquelles deux belles tapisseries, fond bleu à bouquets, portent le blason de Philippe le Bon avec le briquet de Bourgogne, ou les armes de Charles le Téméraire ; elles ont fait partie des dépouilles de Granson (Hunter, pl. XVIII, c et d).

L'une des plus belles représente l'*Adoration des Mages*, où le sujet



Tenture de l'Histoire de Trajan. Atelier d'Arras, première moitié du XVe siècle (Musée historique de Berne).

est traité avec infiniment de sentiment et de grandeur. La scène se passe en plein air, dans une cour fermée vers le fond par un mur de briques, sur lequel se détachent les Mages, vêtus de splendides costumes, devant la Vierge assise sur le lit derrière lequel l'ange esquisse encore le geste de l'Annonciation. Un grand baldaquin porté par deux mâts est curieux par les échantillons d'étoffes qu'il présente.

Deux autres suites du plus grand intérêt conservées à Berne sont les deux tapisseries représentant la *Justice de Trajan,* et celles de l'*Histoire d'Herkinbald,* toutes avec de grands cartouches d'inscriptions latines en lettres gothiques. Dans la *Justice de Trajan* en deux pièces (quatre scènes), l'Empereur partant en guerre à la tête de son armée, est arrêté par une femme qui vient lui demander justice contre le meurtrier de son fils : l'Empereur descendant de cheval examina la cause et donna à cette femme satisfaction ; puis continuant sa route, il remporta bientôt une grande victoire, mais mourut en revenant d'Orient et fut inhumé avec les plus grands honneurs. On voit ce qu'un pareil sujet pouvait prêter à la richesse des costumes, et à la grandeur de la composition. — Nous retrouverons une suite de l'*Histoire d'Herkinbald*, au chapitre suivant, tapisseries de Bruxelles au XV^e^ siècle.

Quatre autres tapisseries à Berne, de l'*Histoire de César* (pas beaucoup moins ancienne que la *Guerre de Troie* ci-dessous) faites peut-être à Tournai vers 1450, portent huit sujets à légendes françaises, peut-être empruntés à un manuscrit du XIV^e^ siècle de la Bibliothèque de Bruxelles, n^os^ 9104-9105, à personnages très pressés, en costumes du temps de Philippe le Bon entre 1440 et 1450, à scènes très touffues et un peu confuses et à colorations un peu tristes, sans éclat ni vibrations. MM. Stammler et Secretan ont fait quelques intéressantes observations à leur sujet; elles ont été très bien étudiées depuis par M. Weese[1], Kurth, pl. XI-XII, et M. Hunter (pl. V, j). Elles auraient appartenu à Louis de Luxembourg, comte de Saint-Pol, exécuté comme traître à Paris en 1475 (un inventaire des ducs de Bourges les mentionne en 1467). Louis XI et Charles le Téméraire se partagèrent ses dépouilles ; ce dernier eut les tapisseries, et dut les offrir à Guillaume de la Baume, mort en 1490, qui y ajouta ses armes, qu'elles portent encore. C'est après le pillage du château du comte de la Baume que les Suisses s'en emparèrent.

D'anciennes traditions laissaient supposer que ces tentures étaient

[1] Weese (Arthur). *Die Cæsar Teppiche.* Berne, 1911.



Tenture de l'Histoire de Jules César. Ateliers d'Arras, première moitié du XVe siècle (Musée historique de Berne).

restées aux mains des Suisses, au milieu du butin qu'ils avaient fait dans le camp de Charles le Téméraire, après la bataille de Granson en 1476. Et cependant on n'en avait retrouvé aucune trace dans les nombreux documents relatifs au mobilier de la maison de Bourgogne. Des documents et des recherches nouvelles relatifs à la cathédrale de Lausanne, nous ont du moins révélé que ces belles tentures lui ont appartenu, et que certaines d'entre elles, telles que la tapisserie des *Trois rois*, et la suite de *Trajan*, avaient été données à la cathédrale par un de ses évêques, Georges de Saluces, qui occupa le siège épiscopal jusqu'en 1461 et dont elles portent les armes. Il est vrai qu'elles ne figurent ni à l'inventaire de 1441, ni à celui de 1535, et qu'ainsi nous n'en avons aucune mention précise. Mais s'il est exact que l'évêque les donna au cours de son épiscopat, elles peuvent être ainsi d'une date légèrement antérieure à celle que nous leur supposions Ce qui est certain, c'est qu'au moment des guerres de religion, quand les commissaires bernois, le 15 février 1536, mirent les chanoines de la cathédrale de Lausanne dans l'obligation d'embrasser la nouvelle religion, ils exigèrent qu'on leur livrât tout ce que possédait la cathédrale, et c'est ainsi que tout le trésor fut empilé dans des tonneaux et emmené à Berne sur dix-huit chars. Quoi qu'il en soit, toutes ces belles tentures de Berne sont bien indiscutablement flamandes, et du milieu du xv^e^ siècle. Ajoutons que le même musée possède des tapis ne portant que la devise et les armes du dernier duc de Bourgogne sur lesquels aucun doute n'est possible. D'autres pièces tout à fait analogues, et peut-être d'un aspect plus riche encore, se trouvent au musée de Fribourg (Suisse).

*Tentures du musée de Nancy.* — Au musée archéologique lorrain de Nancy, se trouvent conservées sept tapisseries de la fin du xv^e^ siècle du temps de Louis XI, qu'on montre avec orgueil comme des trophées rapportés par les Lorrains du camp du Téméraire, qui fut tué sous les murs de leur capitale le 5 janvier 1477, tradition qu'on ne saurait accepter qu'avec de grandes réserves. Elles forment deux séries bien distinctes :

La première série qui avait quatre pièces, n'en a plus que deux à sujets tirés de l'*Histoire d'Assuérus et de Vasthi,* sa première femme (n° 1145 du catalogue), où le style des figures est si remarquable qu'un grand artiste des Flandres semble seul avoir pu en fournir les cartons ; la première pièce représente Vasthi désobéissant aux ordres du Roi, que lui trans-

mettent les eunuques dans une attitude respectueuse. La légende dit : « (Vasthi) quand volt renuncier — disant que estoit empeschiée — qu'avec les fames manger — voloit, leu fu répudiée », puis un fragment : « le hourt où la vigne se... et les crappes » (*Esther*, ch. 1, verset 22). — La deuxième pièce représente Assuérus assis sur son trône. Devant lui l'eunuque Mamucha donne son avis ; plus bas les seigneurs et le greffier écrivent sous la dictée du Roi. Légende fragmentaire



Cliché Bergerel.

Tenture d'Esther et d'Assuérus deuxième, moitié du XV^e siècle (Musée de Nancy).

« Toutes fames sus tous eâges — obéissent à leurs maris » (*Esther*, ch. 1, verset 12).

Cette tenture, faite de laines et de soies, est de grain assez gros, et offre comme tons dominant le rouge et le jaune. Les noms des personnages sont écrits sur leurs vêtements en gothiques, ce qui est devenu très habituel dans la deuxième moitié du XV^e siècle. Il est bon de rappeler qu'une suite de l'*Histoire d'Esther*, à six pièces, avait été achetée en 1462 par Philippe le Bon à Pasquier Grenier, marchand de Tournai.

Le musée du Louvre doit à la générosité d'Albert Bossy un grand fragment d'une tapisserie à même sujet toute semblable (P. Leprieur, *Mémoires et Monuments Piot*, tome X, fig. 9, 10 et 11, 1904). — Et la

cathédrale de Saragosse possède cette suite complète (trois pièces), dont les cartouches en lettres gothiques suivent le livre biblique d'Esther (avec quelques analogies et quelques variantes) qui doit provenir d'un autre atelier (fin du XV^e^ siècle) ; elle fut exposée à l'Exposition Colomb, Madrid, en 1892 (Album, pl. CLXXVII, CCXIII, CCXIX) et à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges en 1907 (Kurth, pl. XXVI à XXVIII). — Une autre tapisserie d'une suite de l'*Histoire d'Esther* est à l'Institut d'art de Minneapolis (Etats-Unis), provenant de la collection Hœntschel (Hunter, 1912, fig. 403), et une autre est publiée par Kurth, *Tournai*, pl. XXVII.

Peut-être doit-on classer encore ici comme de la fin du XV^e^ siècle en Flandre, une belle tapisserie du *Mariage de David et de Bethsabée* dont les sujets sont divisés par d'élégantes colonnes comme un diptyque (collection Florence Mackay à New-York) (L. Hunter, édition des souscripteurs, pl. V), ancêtre des suites de la même Histoire de David que nous allons retrouver au XVI^e^ siècle (musée de Cluny, etc...).

La deuxième série, moins ancienne (vers 1510), du musée de Nancy, de cinq pièces, représente une moralité sur la *Condamnation de Souper et de Banquet*, où l'on voulut représenter la condamnation des grands festins, et la nécessité de la sobriété pour conserver la santé. Cette idée est ici allégorisée dans toutes ses parties qui prennent un nom, un corps, une personne, des attitudes et deviennent autant d'acteurs d'un drame complet. Il y a d'abord les délices de la table, exposée avec tout le luxe habituel à la cour de Bourgogne, dans les grands festins où rien n'était épargné. Puis une vraie scène de carnage, l'invasion de toutes les maladies imaginables, s'attaquant aux convives. Enfin Dame Expérience présidant dicte ses lois aux survivants. Banquet est condamné et pendu. Dîner et Souper suffiront aux besoins des humains. C'est merveille de voir l'abondance, la verve et la richesse d'imagination qui ont présidé à la composition de cette tenture. Jubinal, en la publiant pour la première fois, la compara avec un curieux livre où cette moralité se trouvait développée en un drame à trente-huit personnages[1], mais à cette date ce n'était que la réédition d'une œuvre plus ancienne. Mention de cette tenture se trouvait déjà dans un texte curieux du manuscrit 7046 de la Bibliothèque Nationale, qui est la relation adressée au duc de Bourgogne, où sont décrites trois merveilles d'Arras exposées à Vienne

[1] La nef de Santé, avec le gouvernail du corps humain et la Condamnation des banquets à la louange de Dieu et le Traité des Passions de l'âme. Recueil dédié à Louis XII, 1507.

chez un marchand de Turquie. L'une des trois est celle de Nancy, que Charles le Téméraire acquit peut-être sur le récit de son envoyé. Certains détails du costume et du mobilier relevés dans cette tenture ont paru à quelques historiens, M. Guiffrey entre autres, contredire la tradition, et indiquer une date postérieure à la mort de Charles le Téméraire ; ce fut aussi l'avis de M. Boyé (Mémoires de la Société archéologique lorraine, 1904) qui l'a crue du XVI[e] siècle. Mais alors, elle ne pourrait plus être attribuée à un atelier d'Arras, la ville ayant été ruinée par Louis XI quand il la prit. D'ailleurs nous verrons qu'un autre historien, M. Soil, penche à l'attribuer aux ateliers de Tournai. Une pièce de cette suite se trouve dans les collections du duc de Fernan Nunez à Madrid (Hunter, pl. IV, m).



Cliché Alinari.

Tenture d'Esther et d'Assuérus (Musée du Louvre).

*Histoire d'Hercule à Bruxelles.* — M. Destrée a voulu attribuer à un atelier français de la seconde moitié du XV[e] siècle la tenture de l'*Histoire d'Esther* ci-dessus, en même temps qu'une superbe tapisserie de l'*Histoire d'Hercule* qui se trouve au musée du Parc du Cinquantenaire de Bruxelles (Destrée, cat. pl. VI. Kurth, fig. 31, Hunter, édition 1912, pl. CCCLXXXIX) ; les caractères y sont aussi bien français que flamands, puisque à vrai dire à ce moment ils se confondent à ce point qu'il me semble difficile de les discerner les uns des autres, et elle pourrait être de Tournai à la fin du XV[e] siècle. — Et peut-être plus tardive, vers 1515, serait une autre suite de l'*Histoire d'Hercule* en quatre pièces de la collection Daniel Guggenheim, dont l'une aurait son double à Hampton Court (cat. Franco british Exib. 1921,

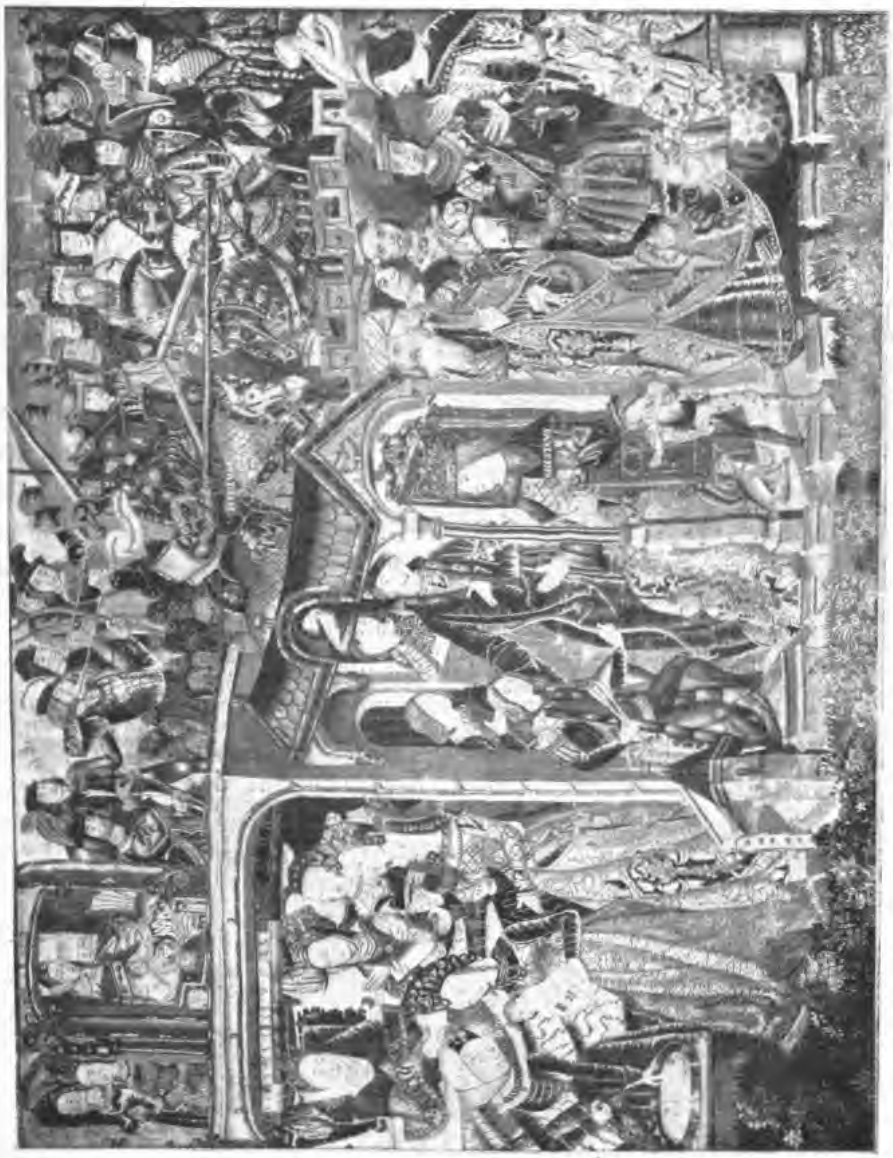
pl. LVIII). — Comme aussi la belle pièce du musée des Arts Décoratifs de Paris (don Maciet, Demotte, pl. CXXVII), et une pièce de l'*Histoire d'Hercule*, provenant d'un château de Loir-et-Cher, qui fut vendue Hôtel Drouot, 19 février 1913 (reprod. *L'art décoratif*, 1913, I, p. 161).

*Histoire de Brutus à Saragosse.* — Très remarquable est une tapisserie de la cathédrale de Saragosse, que M. E. Bertaux a pour la première fois décrite. Exposition de Saragosse (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909, *Id.*, Album d'exposition de Saragosse, 1907, pl. XLI), ayant trait à l'*Histoire de Brutus*, le héros légendaire, qui aurait donné son nom à la Grande-Bretagne, et appartenant sans doute à une suite de trois ; on y voit représentées des nefs voguant, chargées d'hommes d'armes. Tapisserie d'une grande richesse de tissu et de coloris, du groupe de la *Guerre de Troie* et de l'*Histoire d'Alexandre*, et dont le sujet, emprunté au récit anglais de Georges de Monmouth, laisserait supposer qu'elle a pu être exécutée pour la princesse anglaise Marguerite d'York qui épousa le Téméraire en 1468.

De la fin du xv^e^ siècle serait aussi les deux tapisseries de l'ancienne Collection Somzée (catalogue de vente n^os^ 531-532, Bruxelles, 1901), de l'*Histoire de Neptune et de Mestra* d'après les Métamorphoses d'Ovide.

*Le Couronnement de Clovis à Reims.* — La cathédrale de Reims conserve une des plus précieuses tentures (deux pièces) qui nous soient restées de cette époque, puisqu'elle servit, comme nous l'avons dit plus haut, à décorer une des salles du festin, à l'occasion des noces de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York en 1468 ; c'est la tenture dite du *Couronnement de Clovis*. Faisant partie du mobilier de la maison de Bourgogne avant 1468 (date à laquelle elle figure dans l'inventaire de Marie de Bourgogne), elle devait sortir des ateliers d'Arras. Transmise par la fille du Téméraire à Charles-Quint, elle fut trouvée dans les bagages de l'Empereur, après la levée du siège de Metz. Elle échut alors, dans le butin, au duc François de Guise, et par la suite fut offerte par Charles de Guise, cardinal de Lorraine, à la cathédrale de Reims en 1573. Cette tenture, dont on peut suivre les vicissitudes pendant quatre siècles, est un de nos monuments les plus vénérables. Elle comptait six pièces en entrant à la cathédrale. Elle n'en avait plus que quatre en 1840, quand elle fut dessinée par M. Leberthois, et deux morceaux ont disparu depuis. Les deux pièces qui subsistent, avec de belles inscriptions

françaises, en lettres gothiques, représentent : la première, le Couronnement du roi et la prise de Soissons ; la seconde, la Fondation des églises



Cliché du Musée de Bruxelles.

Tenture de l'Histoire d'Hercule. Atelier franco-flamand, deuxième moitié du XV^e siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

Saint-Pierre et Saint-Paul (plus tard Sainte-Geneviève et Saint-Étienne-du-Mont), la victoire sur Gondebaut et l'histoire du Cerf merveilleux. Au point de vue artistique, et comme étude des costumes, ces deux pièces sont d'une importance capitale. Les combattants y portent tous l'armure bourguignonne du milieu du XV^e siècle, et les défenseurs de Soissons

repoussent l'attaque avec des bombardes qui étaient évidemment en usage dans l'artillerie de Philippe le Bon. Quicherat a d'ailleurs proposé la date de 1440, ayant ingénieusement remarqué que Clovis y porte les traits de Charles VII (Sartor, *Les tapisseries de Reims*, Reims, 1902, Hunter, édition 1922, pl. CCXCIX).

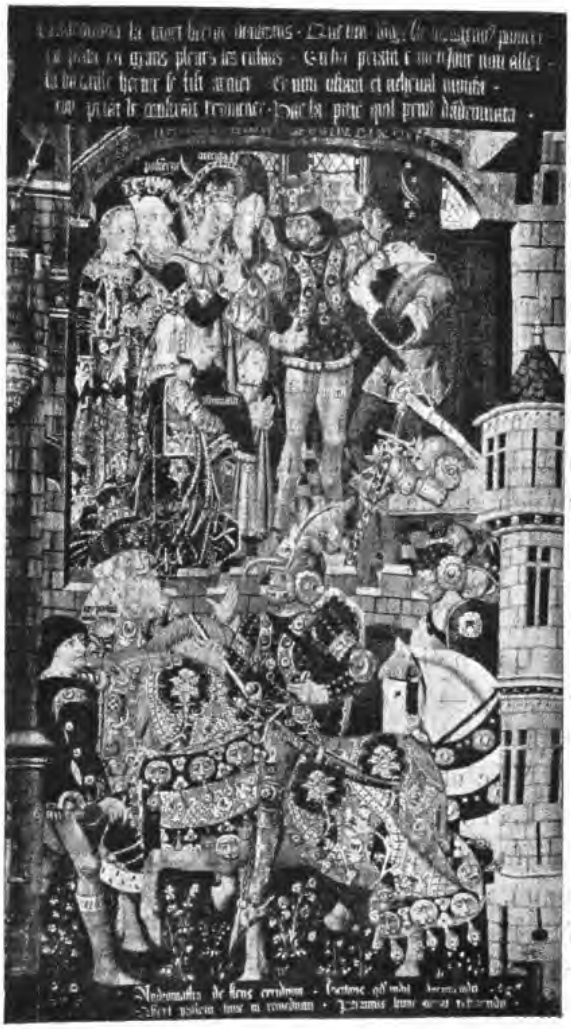
De la même époque et du même style semblent bien être deux tentures du musée de Cluny : *l'Enfant prodigue* (Gobel, n° 91) et *l'Espoir en la bonté de Dieu.*

La mort de Charles le Téméraire fut le glas des ateliers d'Arras : leur destinée était trop intimement liée à celle de la maison de Bourgogne. La prise de la ville par Louis XI (4 mai 1477) est une date capitale pour l'histoire de la tapisserie dans les Flandres. Le vainqueur fut impitoyable. Les citoyens durent abandonner leurs foyers, et furent remplacés par des colons amenés de force du dehors. Il substitua même au vieux et glorieux nom de la cité celui de « Franchise », nom dérisoire. Ce n'est plus qu'à de rares intervalles qu'il sera dorénavant question de hauts lissiers à Arras.

Peut-être, avant de clore ce chapitre, pourrions-nous rapprocher de ces tapisseries, que de fortes présomptions nous autorisent à supposer faites dans l'Artois pour la maison de Bourgogne, quelques autres qui, jusqu'ici, furent mal étudiées, et que, faute de certitudes plus grandes, on a baptisées flamandes. Telle une suite groupant des épisodes du « *Siège de Jérusalem*, par Titus », offrant toutes ces caractères d'entassement de personnages sans perspective, au-dessus desquels dans le haut de la composition émergent des architectures gothiques (musée Métropolitain de New-York (1 pièce), Hunter frontispice. — Collection Heilbronner (2), vente catalogue, Paris, 1921. — Collection A. Coe (2), catalogue vente, New-York, 1920. — Collection Arn. Seligmann (1). — Église Notre-Dame de Nantilly à Saumur (2). — Musée de Lyon (1). — Musée d'art industriel de Vienne (1). Kurth, pl. IX).

De même famille encore et d'environ 1470 seraient à la Séo de Saragosse, données par l'évêque Dalmau de Mur Cervellon (1431-1458), et signalées par E. Bertaux (exposition de Saragosse, 1908, pl. XL, *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1909), deux pièces de l'*Exaltation de la Croix*, énormes (11 mètres de long), et une pièce d'une *Histoire de Jephté* avec de longues légendes en dialecte provincial français, qui, par la dureté du dessin, la tristesse morne des tons, la confusion de la

composition, s'apparentent à cette série encore mal étudiée des suites de *J. César* de Berne, de *Clovis* de Reims, et de la *Guerre de Troie* sur laquelle il convient de nous arrêter.



Tenture de la guerre de Troie, 3e quart du xve siècle (Collection F. Mackay, New-York).

La tenture de la *Guerre de Troie*. — Cette suite de la *Guerre de Troie* qu'a remarquablement étudiée M. Gomez Moreno (*Arte Español*, p. 265-289, Madrid, 1919) est peut-être celle que tissa Pasquier Grenier de Tournai, offerte par la cité de Bruges en 1474 à Charles le Téméraire ; ses sujets sont empruntés au « Roman de Troie, de Benoit de Sainte-Maure vers 1184 », une des sources de l'inspiration artistique de l'époque gothique [1], ou plutôt aux compilations qui suivirent les chansons de gestes, comme c'est évident pour les tentures du cycle de Charlemagne, par exemple celle de *Roland à Roncevaux* au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, tirée non pas de la Chanson de Roland, mais de la Chanson de Turpin (Hunter, édition 1912, pl. LXI — Kurth, fig. 13 — Destrée, pl. VIII).

Pour certaines pièces de la *Guerre de Troie* (celle de Zamora) nous trouvons l'inspiration dans la version du xv^e siècle de Guido da Colonna

[1] Bedier (Joseph). *Légendes épiques, recherches sur la formation des chansons de gestes.* Paris, 1914-1921 — auquel on doit toujours recourir pour ces sujets.

d'après Jacques Millet (Petit de Julleville. Mystères, Paris, 1880), copies qui d'après Doutremont étaient dans la Bibliothèque de Philippe le Bon.

Une belle tapisserie dans l'encadrement rigoureux de ses architectures gothiques représente en deux scènes superposées, Hector debout que son écuyer arme pour la bataille, alors qu'Andromaque entourée d'Hélène et d'Hécube est agenouillée devant lui avec ses deux enfants, et plus bas Hector et Priam sont montés en riches costumes sur leurs chevaux caparaçonnés (ancienne collection Dollfus, actuellement collection Clarence Mackay à New-York, Hunter pl. V a et b, et édition des souscripteurs, pl. S, j, k, l); — une autre pièce très grande est au Metropolitan Museum (salle des armures) et deux à la collection Carrand à Florence (fragments). — Il est fort intéressant d'en rapprocher la série des dessins, cartons de ces tapisseries, que possède heureusement le musée du Louvre, et que M. Jean Guiffrey croit avoir été faits à Soissons ou à Laon, mais peut-être la croirai-je d'une époque moins ancienne que la suite originale de tapisseries et d'après elle [1].

Égale par la magnificence est la pièce qui des collections de lord Howard de Walden est passée chez M. Edson Bradley, *Ulysse et Diomède à la Cour de Priam venant réclamer Hélène* (L. Hunter, pl. V, h).

Une belle pièce, *Penthésilée* tuée par Pyrrhus, est au duc d'Albe à Séville. — Une série magnifique est à la cathédrale de Zamora (Bertaux, exposition de Saragosse (exposition de Colomb à Madrid 1892), Hunter, pl. V, c et ca, — Kurth, fig. 29 et 30).

La collection Kann possédait trois importants morceaux de cette suite, qui furent jadis au château de Béthune-Sully (*Funérailles d'Hector* dressé, armé, assis dans une grande chayère) (L. Hunter, pl. V, d), — plusieurs fragments (6) au Tribunal d'Issoire venant de la famille de Besse au château d'Aulhac (publiés par Jubinal) et d'autres à la collection Schouwaloff (comtesse de Benckendorff. — D'autres fragments sont encore aujourd'hui au Tribunal de Montereau, venant peut-être du château de Varennes, au Victoria and Albert Museum (Thomson, pl. p. 142, Kendrick, cat. pl. X, Hunter, édition 1922, pl. LIX), provenant du château de Bayard près Grenoble (celle que Jubinal avait donnée à la Bibliothèque Nationale [2]).

[1] Guiffrey (Jean). *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1899, *Burlington Magazine*, janvier 1925. — Schumann (Paul). *Der trojanische Krieg*. Dresden. 1898. — Laubier (Jean). *Original Zeichnungen für Wandteppiche (XV^e siècle)* (*Zeitschrift für Bücherfreunde*, 1898-1899).

[2] Jubinal (Ach.). *Anciennes tapisseries historiées*. Paris, 1838. *Revue de l'Art ancien*, 1899. — H. C. Marillier. *Burlington Magazine*, janvier 1925, et Hunter, *id.*, avril 1925, pl. III.

Mais alors se pose la question du synchronisme de toutes ces tentures



Cliché Alinari.

La Multiplication des pains. Atelier flamand, milieu du XV[e] siècle (Musée du Louvre) (Donation du baron Adolphe de Rothschild).

de la *Guerre de Troie* : si la plupart paraissent de la suite originale, peut-être celle de Charles le Téméraire, il conviendrait d'étudier de très près la tenture du duc d'Albe, peut-être tissée plus tard pour Louis XI,

roi de France (1461-1483), dont dépendraient peut-être aussi la pièce du Victoria and Albert Museum et un fragment de la vente Heilbronner (catalogue Paris, 1923). Comme pourraient être aussi plus tardives les tapisseries de Zamora, aux sujets virgiliens de Penthésilée, qui portent les armes du comte de Tendilla auquel elles avaient été concédées par le Pape en 1486.

M. Marillier a enfin signalé une suite inconnue entrée jadis sous Charles II à la Chambre Peinte de Westminster, détachée et vendue en 1800. Des dessins à l'encre en avaient été pris par J. Carter et acquis en mai 1924 avec la collection Gardner par le Victoria and Albert Museum, (*Burlington Magazine*, janvier 1925).

En résumé, les tentures dont nous venons de nous occuper, et que nous avons supposées presque toutes provenir des ateliers d'Arras, ont un caractère commun très prononcé. Elles manquent tout à fait d'éclat, les couleurs employées étant assez ternes. Les hauts lissiers paraissent avoir voulu couvrir de vastes surfaces murales d'une profusion de personnages, dans des épisodes très multipliés. Dans une absence totale de perspective, les figures se juxtaposent à des étages successifs, ne laissant presque aucune place au vide. Aucun souci de composer les scènes picturalement. Curieux mélange de costumes où des personnages antiques coudoient des héros de la Table ronde ou des personnages contemporains. Les têtes des personnages n'ont guère de caractère individuel, et sont en général d'une laideur naturelle qui d'ailleurs n'est pas gênante, car les yeux n'en isolent aucune, le plaisir qu'on éprouve à regarder une tapisserie de cette époque n'étant pas un plaisir analytique. A ce point de vue, la tenture de la *Multiplication des pains*, de la collection Adolphe de Rothschild, au musée du Louvre, tout en étant plus précieuse de matière et plus riche de tons, est tout à fait typique (E. Molinier, La Collection Adolphe de Rothschild au Louvre. — Gobel. n° 218). Nous verrons que d'autres ateliers des Flandres, ceux de Bruxelles par exemple, ont eu d'autres préoccupations, et que l'influence des peintres y a déterminé des travaux d'une conception bien différente.

Dans une importante étude M^me^ Roblot-Delondre s'est occupée des *sujets antiques* et *profanes* qu'on rencontre en si grand nombre dans les tapisseries des XIV^e^-XV^e^ siècles, et de la première Renaissance (*Revue archéologique*, 1915).

## Ateliers flamand au XV^e siècle

Sous la domination des ducs bourguignons, d'autres villes qu'Arras avaient vu leurs ateliers prospérer ; il n'en fut guère cependant de plus actifs qu'à Tournai, Enghien, Bruxelles et Audenarde.

*Ateliers de Tournai. Les Grenier.* — Tournai avait précédé toutes ses rivales. Le premier règlement des tapissiers y porte la date du 26 mars 1398 ; la fabrication ne cessa de s'accroître au siècle suivant. Des ordonnances municipales attestent la sollicitude que les magistrats apportaient à favoriser cette industrie. De ce qu'un chanoine de Tournai avait fait fabriquer à Arras les tapisseries de Saint-Piat, il ne s'ensuit pas que Tournai n'eût pu faire aussi bien. Tournai appartint au domaine royal et resta française jusqu'en 1513, formant comme une enclave aux états de Bourgogne. Et cependant bien que français, c'est surtout pour Philippe le Bon que travaillèrent les ateliers de Tournai. C'est à M. Soil qu'on doit le bon travail de dépouillement d'archives qui nous renseigne sur ces ateliers[1], et plus récemment M^me^ Kurth a été aussi loin que possible dans l'attribution à Tournai de bien des tentures flamandes du XV^e^ siècle et début du XVI^e^ (*Jahrbuch*. Vienne, 1917).



Tenture de la vie de saint Pierre (1460) (Cathédrale de Beauvais).

Quand on songe à la haute réputation des ateliers de Tournai, si connus que ce fut à eux que s'adressa Jean sans Peur, quand il voulut laisser un monument commémoratif en tapisserie de l'ordre de la Toison d'or, il est certain qu'on ne peut

[1] La Grange et Louis Cloquet. *L'art à Tournai* ; Tournai, 1888. — Soil (Eug.) *Les tapisseries de Tournai* ; Lille, 1892.

refuser aux hauts lissiers de Tournai des qualités qui les rendaient très capables de tisser des pièces comme celles de Berne et de Nancy ; mais elles possèdent des caractères généraux, des possessions d'état, des désignations d'archives (tentures d'Arras), à respecter, et rien ne prouve que certains détails d'exécution, tels que ceux qu'indique M. Soil, n'aient pu être communs à des ateliers divers de la même époque.

C'est en 1448 qu'apparaît pour la première fois dans un compte la mention d'un atelier tournaisien, au sujet de la fameuse tenture de *Gédéon*, en huit pièces, commandée par Philippe le Bon, pour la salle du chapitre de l'ordre de la Toison d'or, œuvre des Tournaisiens Robert Dary et Jean de l'Ortye, sur les cartons du peintre de la Cour Bauduin de Bailleul ; elle dut être terminée à la date du 15 août 1453, et figura dans toutes les solennités de la maison de Bourgogne, à Bruges en 1468 au mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, à Bruxelles en 1498 au baptême d'Éléonore, sœur de Charles-Quint, et plus tard de la monarchie espagnole. Elle décora longtemps le palais de Bruxelles où elle était suspendue dans la grande salle, quand Charles-Quint y abdiqua en faveur de Philippe II. Elle se trouvait encore à Bruxelles à la fin du XVIII[e] siècle ; on suppose que les Autrichiens lors de la retraite de 1794, l'emportèrent dans leurs bagages à Vienne. On l'a depuis perdue de vue.

Lorsque Marguerite d'Autriche alla visiter le roi d'Angleterre Henri VIII, après qu'il eût conquis Tournai en 1513, la ville lui offrit, comme le plus beau cadeau qu'elle pût lui faire, six pièces de tentures dites « de la Cité des Dames ».

M. Soil, qui est tournaisien, a nécessairement revendiqué pour sa ville un très grand nombre de tapisseries flamandes, avec une ardeur qui parfois semble avoir dépassé le but. Le dépouillement consciencieux des pièces d'archives tournaisiennes a assez souvent donné à ses arguments de la force. Il a voulu surtout déposséder les ateliers d'Arras d'un certain nombre de pièces ayant appartenu à la maison de Bourgogne, en s'appuyant sur les détails des noms des personnages écrits sur leurs vêtements en lettres gothiques, des banderoles portant des légendes, et des premières lettres des inscriptions en bleu, qu'il prétendait être des caractères tournaisiens, d'après des indications de pièces d'archives, et qu'il retrouvait, très typiques, dans une suite de cinq pièces dites de *La chaste Suzanne*, qui appartenait à M. Paul Marmottan à Paris, quand M. Guiffrey lui consacra une brochure. Il faut cependant noter ici les

armoiries de deux familles dijonnaises qui s'allièrent au début du XVI[e] siècle. M. Paul Lacombe fit depuis lors à la Société de l'Histoire de l'art français (5 février 1909), une intéressante communication sur les inscriptions en vers de cette tapisserie et celles des vignettes du même sujet dans des livres d'heures comme celui de Simon Vostre de 1508 (Bibliothèque de l'Arsenal). — Il en faudrait rapprocher une tapisserie de même sujet au Victoria and Albert Museum (Hunter, édit. 1912, pl. CCCXXV).



Cliché Bacri frères.

Tenture de la vie de saint Pierre, de la cathédrale de Beauvais (1460).

Une tenture crue longtemps française a donné lieu à de copieuses discussions qui semblent bien aboutir à une attribution flamande. C'est la suite de la *Vie de saint Pierre* donnée en 1460 à la cathédrale de Beauvais par son évêque, Guillaume de Hellande (Hunter, édit. 1912, pl. CCCLXIII)[1] : jadis en dix pièces, aujourd'hui six à la cathédrale et au musée de Beauvais, une au musée de Cluny (Demotte, pl. XXVI, Gobel, n° 217. Kurth, fig. 15), trois en Amérique (collection Andrew W. Mellon à Washington et chez Arnold Seligmann). Une des pièces portait une inscription et une date : « I celui pasteur vénérable..., l'an 1460, fit faire de bonne durée ce tapis où est figurée la belle vie de saint Pierre ». Le style de cette tenture offre d'ailleurs beaucoup d'analogie avec celui des tapisseries du musée de Berne, aussi ceux qui se sont mêlés à la discussion (M[me] Kurth) ont cru pouvoir en fortifier leur thèse de l'origine tournaisienne[2].

M. Soil trouva aussi dans des comptes mention d'une tenture de

[1] Qu'était une Tenture de la Vie de saint Pierre, jadis à la cathédrale de Poitiers (apparition du Christ à saint Pierre). *Archives de l'art français*, t. VI, p. 72.

[2] Abbé Barraud. *Mémoires de la Société académique de l'Oise*, t. II, 1852-1855. — (M[me]) Betty Kurth. *Jahrbuch des Musées de Vienne*, 1917. — Abbé Lucien Tasson. *Réunion des Sociétés Savantes à Beauvais*, 23 mai 1925. — M[me] Marthe Crick-Kuntziger. *Burlington Magazine*, novembre 1924, avril 1925, novembre 1926. — Leblond. *La cathédrale de Beauvais*, 1926, Laurens, édit.

l'*Histoire de Banquet* exécutée par Jean Grenier de Tournai, dont la famille donna à la ville quelques-uns de ses meilleurs artisans ; elle aurait été plus tard exécutée encore dans l'atelier de Colart de Burbure par sa veuve, Jeanne la Franque et ses ouvriers, et offerte par la ville de Tournai à M. de Chastillon, maréchal de France.

Nous avons dit qu'une famille de tapissiers avait occupé à Tournai une grande situation, celle des *Grenier* ou *Garnier*. Le plus ancien, Pasquier



Les bûcherons, deuxième moitié du XV^e^ siècle (Musée des Arts Décoratifs, Paris).

Grenier, vendait en 1459 au duc Philippe le Bon une tenture en six panneaux de l'*Histoire d'Alexandre*, tissée d'or et de soie, qui devait être d'une grande magnificence ; elle avait coûté 5.000 écus d'or (les deux tapisseries du palais Doria sont peut-être de la même suite sans or). Puis en 1461, six autres représentant la *Passion de Notre-Seigneur* ; en 1462 une *Histoire d'Esther et d'Assuérus* en six pièces, avec lesquelles on a voulu identifier la tenture d'*Esther* de la cathédrale de Saragosse. M. Warburg (*Zeitschrift für bildente Kunst*, 1906) a retrouvé mentions dans les comptes de Bourgogne des fournitures de Pasquier Grenier et de Jean Grenier au duc de Bourgogne de tapisseries à sujets de *bûcherons* en 1461, 1465 et 1505, qu'il a ingénieusement rapprochées de trois pièces de scènes de

bûcherons (Hunter, pl. XXI, h), dont une aux armes du chancelier Rolin de Beaune, chancelier de Philippe le Bon, donnée au musée des Arts Décoratifs par MM. E. Peyre et J. Maciet, toutes si intéressantes par leurs côtés profondément réalistes à la flamande, comme est d'ailleurs la *Tonte des Moutons* du musée de Bruxelles, comme aussi des scènes de vendanges



Tenture du Chevalier du Cygne, deuxième moitié du XV[e] siècle (Église Sainte-Catherine de Cracovie).

de la tapisserie de M. Jacques Seligmann (Hunter, pl. VI, f, g, i), dont la tapisserie du musée des Arts Décoratifs (Hunter, VI, h) n'est peut-être qu'un reflet une trentaine d'années après. — De leurs descendants, Antoine travailla pour le cardinal Georges d'Amboise, et Jean pour le duc Philippe le Beau. De ce milieu sont peut-être aussi deux belles tapisseries du musée des Arts Décoratifs et du musée de Cluny. *L'Arithmétique* où l'on voit une femme assise devant une table comptant de la monnaie, entourée de sept personnages dans un milieu Renaissance (Guiffrey, fig. 41).

Philippe le Bon, en 1462 acquérait de Pasquier Grenier, à Tournai, une tenture de trois pièces de l'*Histoire du Chevalier au Cygne*, une des trois chansons de gestes auxquelles appartenait celle de Jourdain de Blaye (tapisserie du musée de Padoue). Peut-être retrouvons-nous une des pièces à l'église de Sainte-Catherine de Cracovie et une autre dans le fragment du musée d'Art et d'Industrie de Vienne (Gobel, n° 200, Kurth, *Tournai*, pl. VII et VIII). — Nous avons vu plus haut qu'en 1472, les magistrats de Bruges commandaient à Pasquier Grenier, pour être offerte à Charles le Téméraire, une suite de l'*Histoire de Troie*, dont nous avons étudié les nombreux restes.

Le musée de Saint-Omer possède deux fragments de tapisseries, provenant de l'abbaye de Saint-Bertin, laquelle les avait données à Guillaume Filastre, évêque de Tournai, 1461-1473 : venaient-elles d'un atelier de Tournai? (De Pas, *Beaux-Arts*, 1er janvier 1914, reprod.).

Dans les comptes de Philippe le Beau, duc de Bourgogne et roi de Castille, on lit : « A Jehan Grenier de Tournai, la somme de 784 livres, pour une riche tapisserie dans le style de Portugal et des Indes, que Monseigneur le 14 juin 1504 a achetée pour envoyer en France, à Mgr de Ville, ambassadeur.» De cette suite de six, trois tapisseries étaient au château de Brézé, en Anjou (*Les Arts anciens de la Flandre*, vol. VI, partie III). On en peut rapprocher trois tapisseries aujourd'hui aux États-Unis : 1° *La chasse au lion* (Seymour de Ricci, catal. Pierpont-Morgan, n° 1, Paris, 1913) ; 2° *Le Triomphe des Innocents* (vente Lydig, catal. n° 114, New-York, 1913) ; 3° *Les Bateaux* (collection H. Pratt).

Il existe au musée de Dijon (n° 1445) une des tapisseries faites pour perpétuer le souvenir de la levée du *siège de Dijon*, que Jubinal a décrites et publiées, alors au château d'Arroué près Nancy au Prince de Beauvau, où s'étale fièrement un grand G, terminé en haut par un 4 retourné et orné ; en y mettant quelque bonne volonté, il serait possible d'y voir l'initiale des Grenier. — Classons ici une très belle tapisserie du musée de Pienza, et une suite de l'*Histoire de Joseph* (cathédrale de Saragosse, musée Stibbert à Florence, et collection Thomas, W. Lamont, p. 63).

La date de 1513 porta un coup funeste aux ateliers de Tournai ; en même temps qu'elle passait sous la domination anglaise une effroyable peste y éclatait et décimait la population. Elle passa ensuite au pouvoir du roi de France, puis de Charles-Quint en 1521. Cependant une suite de l'*Histoire de Judith* y aurait encore été tissée par Arnould Poissonnier et donnée par la cité de Tournai au duc de Suffolk et serait ensuite passée

à Hampton Court ; elle aurait son reflet dans la tenture de la cathédrale de Sens, tissée sans doute plus tard à Bruxelles aux armes du Cardinal Wolsey, archevêque d'York (son inventaire date de 1547) [1], et dans celle de la vente Somzée (Bruxelles, 1901, Hunter, édit. 1912, pl. CCCXLVII) passée au musée du Cinquantenaire à Bruxelles (Destrée, pl. IX-X).



Tenture du béhourt d'armes. Atelier franco-flamand, début du XVI^e siècle (Musée de Valenciennes).

*Ateliers de Valenciennes.* — Les recherches de M. de la Fons Mélicocq nous ont appris qu'il y avait des hauts lissiers à *Valenciennes* dès le XIV^e siècle, en même temps qu'à Arras, et qu'il y en eut également aux XV^e et XVI^e siècles. Quand Charles-Quint, en 1539, venant d'Espagne en Flandre s'arrêta à Valenciennes, sa sœur la reine Marie de Hongrie avait

[1] Soil. *Bulletin Monumental*, 1899. — Muntz. Notes d'art et d'archéologie (*Revue de la Société de Saint-Jean*, 1906, p. 97). — Abbé Chartraire, cité. — Demotte. *La tapisserie gothique*, pl. CV-CVI.

demandé préalablement au bailli du Hainaut de tendre des tapisseries devant les principaux logis. Il existe au musée de Valenciennes une grande tapisserie que M. Vitet découvrit en 1830 dans les greniers de l'hôtel de ville, admirée à Paris en 1900, au pavillon des Armées de terre et de mer. Elle représente un behourd d'armes succédant au tournoi, où douze chevaliers, cuirassés des pieds à la tête et montés sur des chevaux richement caparaçonnés, combattent à l'épée, après avoir rompu leurs lances dont les débris gisent à terre ; la scène se passe sur une place publique et les maisons sont garnies de spectateurs[1]. Cette tenture de grandes dimensions a une bordure tout à fait admirable, à fond d'entrelacs fleuronnés, sur lequel se détachent des écussons avec leurs lambrequins et leurs cimiers. L'opinion à peu près unanime est que les combattants sont des chevaliers allemands, ainsi que l'établissent leurs armures d'acier et les écus de la bordure, dans lesquels M. Richebé a retrouvé non pas des armoiries, mais des quartiers de l'écusson électoral de Saxe ; la date en serait donc du règne de Maximilien Ier. Quelle serait dès lors l'origine de cette tenture ? M. Pinchart, grand dépouilleur d'archives, a été découvrir dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche, gouvernante générale des Pays-Bas, dressé en 1523, une mention « de pièces de personnages de tournoi ». Il en a immédiatement rapproché la tapisserie de Valenciennes, dont le carton, selon lui, aurait pu être dessiné par quelque artiste allemand de passage dans les Pays-Bas.

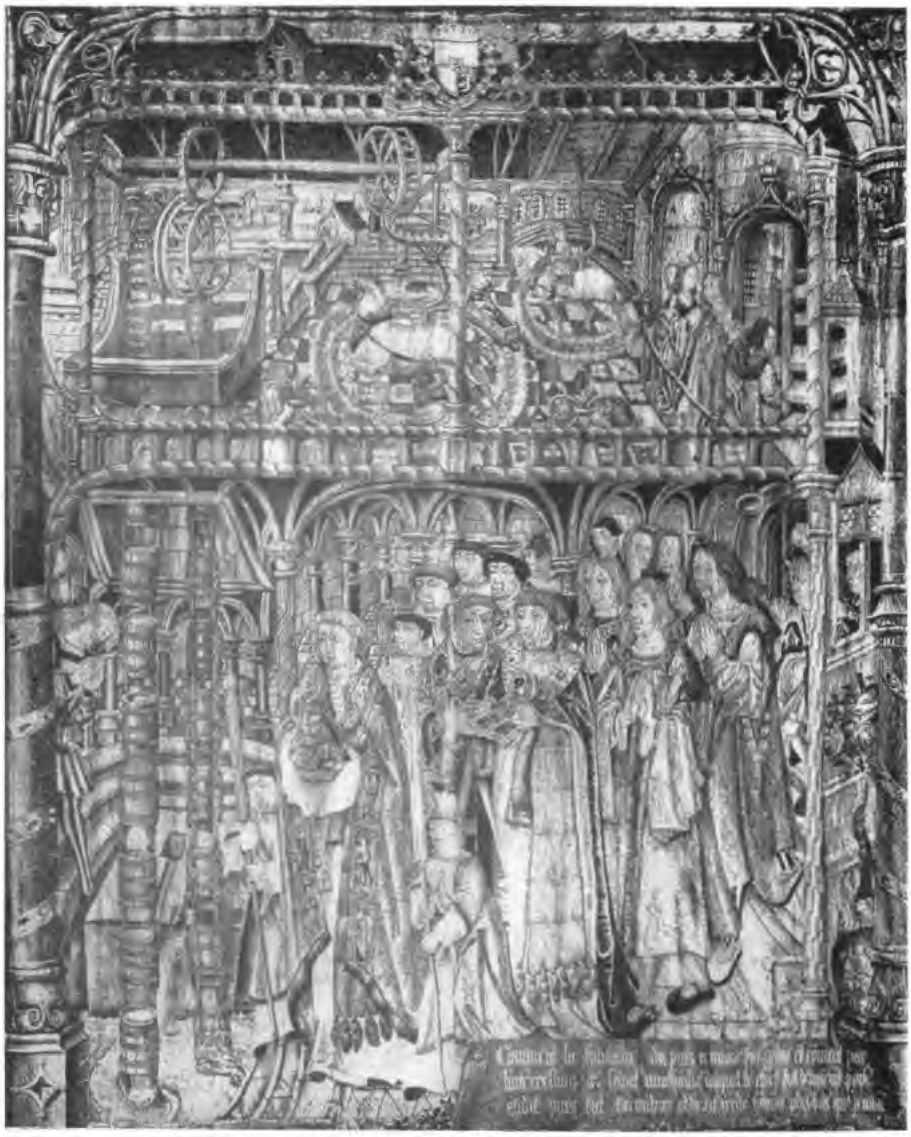
Il semble que les métiers avaient disparu de Valenciennes au début du XVIIe siècle, puisqu'en 1620 des comptes révèlent que des habitants de Valenciennes avaient acheté des tapisseries à Audenarde.

Des métiers existèrent encore à *Enghien* des Flandres, dont MM. Pinchart et Wauters et surtout M. Destrée ont parlé ; à *Lille*, dont M. Houdoy s'est occupé, à *Douai*, à *Ypres*, à *Mons* et à *Courtrai*. M. L. Maeterlinck faisait connaître un document, série 193 (n° 2) des archives de la ville de Gand, daté du XIVe siècle, qui prouverait que dès cette époque, avant 1350, la corporation des tapissiers gantois existait (*La Flandre libérale*, 9 juillet 1922).

*Ateliers de Bruges.* — Ceux de *Bruges* semblent avoir eu un peu plus de notoriété. Ils sont mentionnés entre autres dans un compte de 1302,

[1] THIROUX (J.). *La tapisserie du Tournoi*, Valenciennes.

En 1436, le roi d'Écosse fait une commande à un atelier de Bruges. Un peu après, en 1440, le duc de Bourgogne achetait des tapisseries à un fabri-



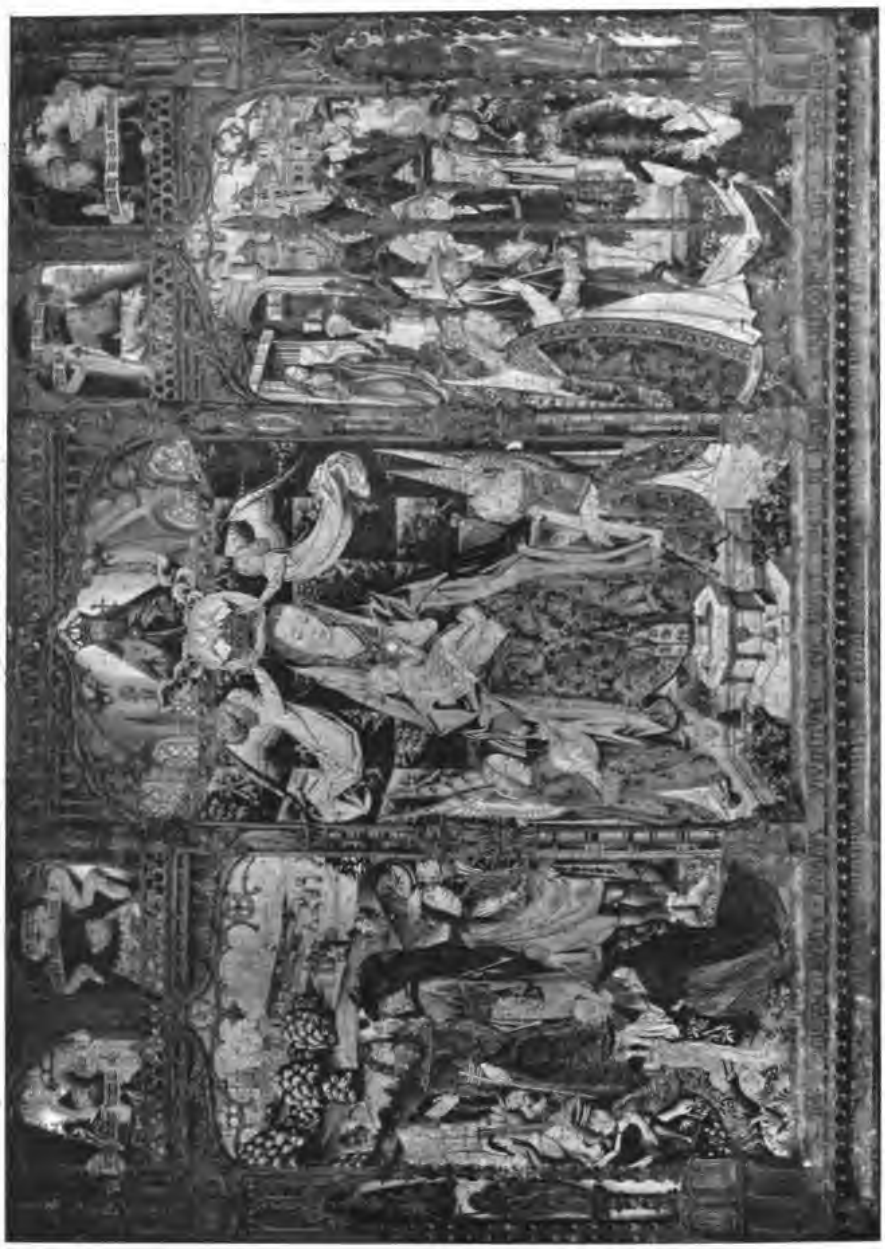
Tenture de saint Anatoile de Salins, 1501 (Musée du Louvre).

cant de Bruges, Richard Houis ou Danis. En 1472, le seigneur de Gruthuyse donnait à Notre-Dame de Bruges de belles tapisseries représentant la vie et le martyre de saint Boniface, et elles y existaient encore au siècle dernier; on peut supposer qu'il les avait fait faire à Bruges.

En 1478, l'archiduc Maximilien et Marie de Bourgogne faisaient un gros achat de tentures à Philippe Sellier de Bruges. C'était l'époque où Bruges avait atteint son plus haut degré de splendeur, où les cortèges, les réceptions grandioses, les processions éblouissantes se succédaient sans cesse ; dans la moindre de ces fêtes les tapisseries jouaient un très grand rôle. C'est seulement au commencement du XVI^e^ siècle que la corporation des tapissiers haut lissiers fut organisée dans la ville ; ses statuts datent de 1506. Les comptes nous ont transmis quantité de travaux de tapisseries qui y furent exécutés au XVI^e^ siècle. Le peintre Lancelot Blondeel, entre autres, recevait de nombreuses commandes. Bruges avait une marque, une broche de tisserand avec la lettre B en gothique, couronnée. Trois pièces de l'histoire de Scipion à M. Galantin portaient cette marque. Bien déchue au commencement du règne de Charles-Quint, Bruges restait encore un centre de commerce considérable, et sa renommée était vivace encore, et voici qui le prouve bien.

La plus ancienne des église scollégiales de Salins (Jura) possédait avant la Révolution une suite de quatorze pièces, du commencement du XVI^e^ siècle, représentant la vie et les *miracles de saint Anatoile*, son patron, ainsi que l'indique un inventaire du mobilier de l'église de 1646 ; chaque tenture portait une légende de son sujet et un numéro d'ordre. La quatorzième portait ceci : « Ces quatorze pièces de tapis furent à Burges (?) faits et construits à l'hostel de Jehan Sauvage en incarnation à nostre usage l'an 1501 — et furent pour saint Anatoile, évêque de Constantinople, fils du roi d'Écosse .» De cette précieuse suite, trois tapisseries ont été sauvées ; une avait été donnée au musée des Gobelins par Spitzer (la treizième, levée du siège de Dôle et de Salins par Louis XI) ; la huitième et la douzième sont aujourd'hui au musée du Louvre ; un fragment avec portrait de saint Anatoile passa chez M. Demotte. Trouvées en 1756 dans le clocher, les autres furent détruites en 1793. — Elles ont été plusieurs fois étudiées, par Castel, Wauters, Boyer de Sainte-Suzanne, mais avec bien des inexactitudes ; Pinchart et surtout Bernard Prost (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892) ont remis les choses au point. On avait prétendu qu'elles avaient été données à l'église Saint-Anatoile par Philippe le Beau. Le vrai est qu'elles furent exécutées par ordre et aux frais des chanoines, qui, par délibération capitulaire du 22 décembre 1501, donnèrent mission à deux de leurs collègues « d'aler en Flandres marchander la tapisserie qu'ils entendent faire à faire pour la dicte église ». Que furent ces négociations ? Toujours est-il qu'un tapissier bruxellois

vint à Salins, pour se charger de la commande, et passa le 4 février 1502 un marché pour la fabrication d'une première tenture, d'après « un



Cliché Aimart.

Tapisserie du Triomphe de la Vierge, atelier flamand, datée 1485
(Musée du Louvre. Legs du baron Ch. Davillier).

pourtrait modèle fourni par les chanoines » (Archives du Jura). Ce marché ne semble pas avoir été suivi d'exécution, car les deux premiers mandataires repartaient en Flandre, pour y faire contrat avec un atelier

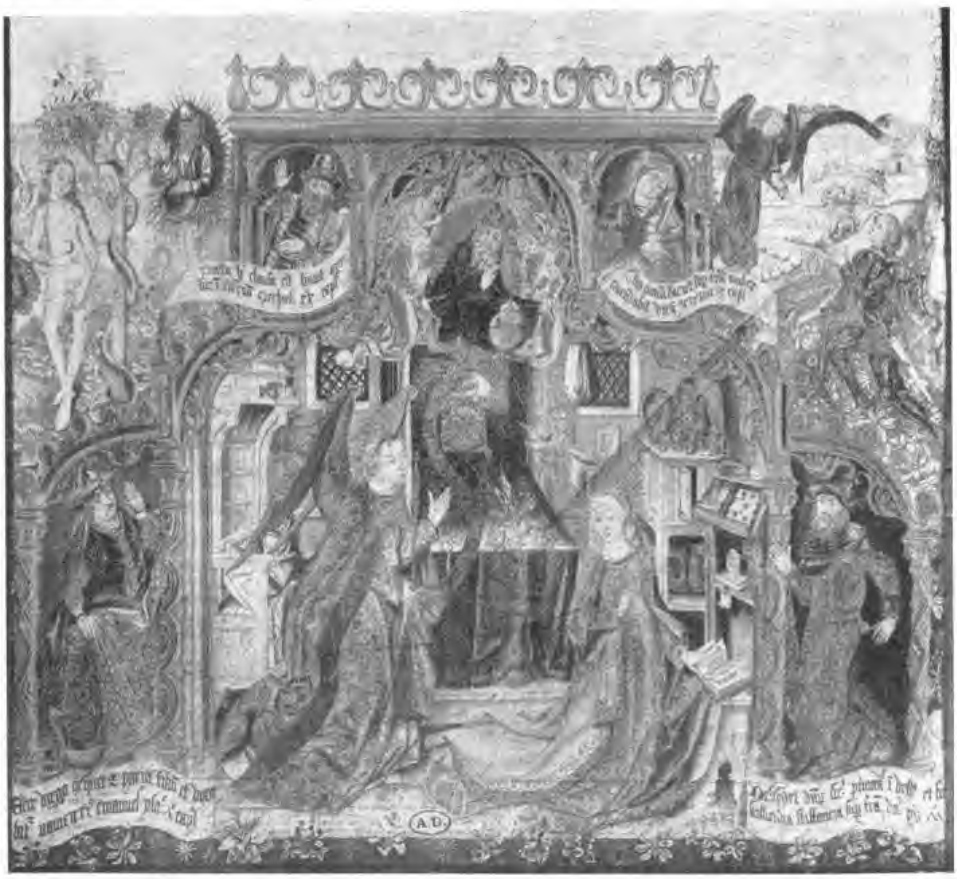
de Bruges, celui de Catherine Hasselot, femme de Welde. La fabrication des quatorze pièces subit des vicissitudes, arrêt de fabrication, gêne du fabricant, saisie, nouveau voyage des chanoines, enfin le tout était livré en 1506. L'arrêt de compte permet de reconstituer le prix de revient total y compris les voyages, qui s'éleva à 1.829 livres, soit plus de 36.000 francs.

Le musée du Louvre possède une tapisserie fameuse, le *Triomphe de la Vierge*, que lui a léguée le baron Davillier, et que M. Pinchart a cru pouvoir attribuer aux ateliers de Bruges. Comme un triptyque peint, elle représente un rétable divisé en trois compartiments avec colonnettes et pilastres, arcatures, pinacles, galeries, en style gothique d'une étonnante élégance. Au centre, la Vierge, avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, au-dessus de laquelle trône Dieu ; deux anges soutiennent une couronne au-dessus de sa tête et en bas deux autres anges jouent des instruments de musique. A gauche, Moïse fait jaillir l'eau du rocher, et des femmes et enfants viennent s'y désaltérer. A droite, la piscine probatique, qui guérit les malades. Des deux côtés, dans la partie supérieure, dans des niches, les bustes de quatre prophètes. Au-dessous, dans la bordure, deux lignes de textes latins tirés de la Bible, Songe de Salomon, IV, 15. La première se termine par les mots ACTV A° 1485[1]. Le style des figures, d'un art achevé, ne permet pas de douter que l'auteur du carton n'ait été un des grands maîtres flamands de l'époque. L'attribution qu'en fait Pinchart aux ateliers de Bruges se défend par certaines analogies que les figures présentent avec l'art d'un Memling, la date de 1485 offrant d'ailleurs avec la vie de Memling une heureuse concordance, alors que nous ne saurions prononcer le nom de Thierry Bouts mort en 1475, ni celui d'Hugo Van der Goes mort en 1482. Mais peut-être faudrait-il songer ici (ainsi que pour la Vie du Christ du musée de Boston), comme l'a fait M. Destrée à Josse van Wassenhoven (Juste de Gand) et à sa grande Cène peinte d'Urbino. M. Louis Demonts étudiant avec une sensibilité pénétrante l'œuvre de Juste de Gand, avait été attiré par les rapprochements du sujet de gauche de la tapisserie, si analogue dans le triptyque de Saint-Bavon (frappement du rocher), ainsi que des personnages des niches supérieures de la tapisserie avec les philosophes du Studio d'Urbino[2].

[1] Synchroniquement, il serait bien intéressant d'en rapprocher une tapisserie d'un caractère bien différent, fruste et rude, une *Annonciation*, datée 1486, d'une collection privée de Nuremberg, dont l'origine rhénane est plus probable (B. Kurth, *Deutsche Bildteppiche*, II, fig. 87).

[2] Demonts (Louis). Essai sur Juste de Gand. *Revue d'art*, janvier-juin, 1925. Bruxelles.

On pourrait encore attribuer aux ateliers brugeois deux tapisseries du musée des Gobelins, *Annonciation* et *Adoration des Mages* (Destrée, catalogue exposition d'art ancien bruxellois, 1905, 2 pl. Van Oest, édit.), anciennement dans la collection Goupil, et qui rappellent assez l'art de Van der Goes, comme aussi cette belle *Rédemption du monde* au Metro-



L'Annonciation, fin du XV^e siècle (Musée des Gobelins).

politan Museum de New-York (Gobel., n° 368) ; — et une autre pièce représentant l'*Adoration des Bergers* avec sainte Catherine et sainte Anne, possédée par l'église Notre-Dame-de-la-Poterie, ou hospice du Saint-Esprit à Bruges.

C'est pour des raisons analogues qu'on pourrait attribuer à l'École des miniaturistes de Gand les cartons de deux petites tapisseries infiniment précieuses de matières, soie et or, la *Sainte famille* de la collection Spitzer (vol. I, n° 2) et la *Vierge et l'Enfant* de la collection Martin

le Roy (J.-J. Marquet de Vasselot, vol. IV, pl. VI), ainsi que la belle tapisserie en quatre sujets du musée de Boston. Comme on pourrait aussi attribuer à un atelier de Louvain, travaillant tout à fait dans le style de Thierry Bouts, l'admirable petite tapisserie soie et or représentant la *Crucifixion*, de la collection Martin le Roy (J.-J. Marquet de Vasselot, t. IV, pl. V).



Tapisserie à verdure. Audenarde, XVI^e^ siècle.

*Ateliers d'Audenarde.* — *Audenarde*, proche de Tournai, ne devait pas tarder, dès le début du XV^e^ siècle, à donner un certain développement à une industrie qui réussissait si bien tout près d'elle.

C'est au docteur Van der Meersch qu'on doit tous les renseignements sur Audenarde, recueillis par lui au cours d'une vie de recherches d'archives. Toutes ces notes manuscrites ont été léguées par lui à l'Académie royale de Belgique, où M. Pinchart a pu les classer et en extraire les indications utiles. Si les tapissiers haute-lissiers existaient antérieurement à Audenarde, l'existence de leur corporation n'est constatée légalement qu'en 1441, et on ne trouve guère trace de commandes importantes

durant le XV^e siècle ; les comptes de la maison de Bourgogne sont muets au sujet d'Audenarde.

Vers 1515, un fait important à noter est la découverte à Audenarde d'un nouveau procédé chimique pour teindre les laines et les soies, et en particulier celles destinées à faire des *verdures*. De nombreux textes parlent alors de tapisseries à verdures faites selon l'ancienne façon d'Audenarde. Comme l'ordonnance qui se proposait d'assujettir les villes voisines au nouveau procédé de teinture les gênait, leurs réclamations auprès de leurs baillis sont des plus intéressantes. Elles semblent bien nous confirmer que ces innombrables tentures dites verdures, qui durant le XVI^e siècle inondèrent les marchés d'Europe, dont tous les châteaux étaient ornés, eurent leurs prototypes anciens fabriqués à Audenarde.

*Ateliers d'Enghien*. — M. Destrée a consacré un bon travail aux ateliers d'*Enghien*, où Marguerite d'Autriche acheta beaucoup de tapisseries. Leur décor caractéristique était à verdures à larges feuilles. C'est à Enghien que Pierre van Aelst était établi avant de se fixer à Bruxelles, ainsi que Jean Mustan, un des premiers fournisseurs du roi Henri VIII d'Angleterre. Les ateliers y étaient encore assez réputés pour qu'en 1580 leur fut confiée l'exécution, d'après des cartons français, de la tenture des *Fêtes de Henri III* (musée royal des Tapisseries à Florence). Une tenture d'Enghien a été identifiée, *Samson et Dalila*, grâce à la marque d'Enghien, bien précisée par M. Destrée, deux dans la collection Harold J. Pratt en Amérique, trois fragments au Metropolitan Museum de New-York, et une suite de sept aux collections de la Couronne d'Autriche, portant la marque de « Grammont », un faubourg d'Enghien.

CHAPITRE IV

# LES ATELIERS DE BRUXELLES AU XV$^{e}$ ET AU XVI$^{e}$ SIÈCLES

Comment ils ont subi au début l'influence de Rogier Van der Weyden. — Les tapisseries du Trésor de Sens. — L'influence de Quentin Matsys au XVI$^{e}$ siècle. — Les tapisseries de la Couronne d'Espagne. — La richesse du tissu en soies, et fils d'or et d'argent. — L'influence italienne et la tenture des Actes des Apôtres d'après Raphaël. — La tradition réaliste flamande persiste dans les Mois Lucas et les Chasses de Maximilien.

Je crois qu'il est nécessaire, pour l'histoire des ateliers de Bruxelles, d'en suivre le développement continu jusqu'au milieu du XVI$^{e}$ siècle, leur grande activité s'étant produite après la ruine d'Arras en 1477, et n'ayant commencé à décroître qu'après l'abdication de Charles-Quint en 1555, période de près d'un siècle, dont l'apogée fut au XVI$^{e}$ siècle.

On ne possède sur les premiers ateliers bruxellois que des données assez vagues. Wauters a publié des documents d'archives tirés du vieux brabançon, d'où il apparaît que dès le XIV$^{e}$ siècle on fabriquait en Brabant de grandes tentures à personnages. Nous savons seulement que vers 1448 la corporation des tisserands de tapis fut réorganisée et prit le nom de « legwerckers ambacht » (métier des tapissiers). Elle possédait sur la grande place de Bruxelles une maison, l'Arbre d'Or, qui devint plus tard la maison des Brasseurs. Wauters a publié leurs statuts. La plus précieuse source de renseignements est due à la publication des « Liggeren », archives de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers; Anvers, 1864-1872, par P. Rombouts et Van Lerius.

La plus ancienne mention de tapisseries faites à Bruxelles pour la maison de Bourgogne date de 1466. A ce moment Philippe le Bon acquit une suite de l'*Histoire d'Annibal*.

C'est alors qu'un des peintres flamands les plus justement célèbres dut exercer sur l'art de la haute lisse une influence assez grande.

Après la mort de Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden occupait en Flandre une situation prépondérante. Deux suites de tapisseries célèbres,



Cliché Alinari.

Tapisserie de Saint Luc peignant la Vierge, d'après une peinture de Rogier Van der Weyden. Atelier flamand, fin du XV^e siècle (Musée du Louvre. Legs de M. E. Leroux).

celles de Berne et de Madrid, paraissent à M. Wauters de nature à autoriser toutes les hypothèses qui auraient fait de Van der Weyden un dessinateur de cartons de tapisseries. Le métier des tisserands de tapis n'avait peut-être fait choix de la chapelle Saint-Christophe située au

milieu de la rue Ruysbroeck à Bruxelles, pour y placer le siège de vérification et de scellage des tapisseries, que parce que la maison de Rogier, rue de l'Empereur, était pour ainsi dire contiguë. Et fait curieux, Van der Weyden étant mort le 16 juin 1464, presque aussitôt après la corporation ne jugea plus le scellage nécessaire, et la chapelle Saint-Christophe cessa d'être le lieu affecté à l'examen des tentures nouvelles.

*La tenture de l'« Histoire d'Herkinbald »*. — Il n'est guère d'œuvres de Van der Weyden qui, à son apparition, eut plus de réputation que les tableaux de l'hôtel de ville de Bruxelles exécutés avant 1441. Ils ont malheureusement disparu lors du bombardement de Bruxelles en 1695 ; mais ils revivent dans les tapisseries de l'*Histoire d'Herkinbald* conservées à Berne, comme l'ont bien établi par leurs recherches MM. Pinchart, Kinkel et Wauters. On y voit narré le bel exemple de justice donné par le duc Herkinbald tuant lui-même son neveu coupable d'avoir fait violence à une jeune fille : sentant la mort approcher, le duc s'abstient de s'accuser de cet acte comme d'un crime devant l'évêque qui refuse de l'absoudre ; l'hostie vint alors d'elle-même se placer sur ses lèvres. — Une question discutée est de savoir si ces tentures constituent une imitation exacte des tableaux, ou si elles ont été faites d'après des cartons spéciaux. Il semble bien, d'après les descriptions anciennes, que les personnages dans les mêmes scènes avaient mêmes attitudes que nous retrouvons dans les tapisseries. De plus, les légendes sur « écritaux » sont des copies textuelles de ce qu'on y lisait. Wauters incline à la première opinion. L'œuvre de Van der Weyden était extrêmement populaire et fut admirée par tous les princes qui visitèrent l'hôtel de ville de Bruxelles. Elle inspira d'ailleurs les tapissiers d'autres ateliers ; ceux de Louvain en tirèrent une suite de tentures en 1513, Aldegrever s'en inspirait dans une gravure de 1553 (Kurth, pl. X).

M. Wauters, et d'autres à sa suite, ont nécessairement beaucoup prêté à Rogier Van der Weyden, comme influence sur l'art des hautelissiers de son temps. Nous verrons ce qu'il convient de lui accorder et de lui dénier. Nous nous refuserons, par exemple, à le reconnaître, comme l'a voulu Wauters, dans ces suites magnifiques de la maison royale d'Espagne ; l'on ne saurait rien retrouver de son âpreté, de son style robuste, dans ces œuvres si adoucies, d'un charme alangui, si ce n'est toutefois dans une *Descente de croix* où se rencontre comme un reflet du sujet qu'il a représenté avec tant de pathétique dans le tableau du musée

du Prado. Mais cela ne doit pas nous dispenser de le chercher ailleurs. Et s'il nous reste peu de chose de la production de Bruxelles à la fin du XV[e] siècle, en comparaison de ce que nous avons pu conserver du commencement du XVI[e] siècle, du moins pouvons-nous chercher dans quelques tentures des reflets de l'art du grand peintre flamand. M. Seymour de Ricci croit les trouver dans la tenture de l'*Ecce Homo* de la Collection Pierpont-Morgan (Metrop. Museum), cat. Exp. octobre 1912, n° 2.



Tenture du Triomphe de la Vierge. Art flamand, XV[e] siècle (Trésor de la cathédrale de Sens).

Le caractère des tapisseries dont nous allons parler, c'est qu'elles sont composées comme des tableaux ; il est certain qu'avec la venue d'un maître comme celui-là le point de vue décoratif s'est trouvé déplacé. La composition s'allège de tous les détails dont elle était jusqu'alors encombrée, les perspectives s'établissent, l'intérêt se concentre sur un sujet bien défini, et sur un petit nombre de personnages. Au musée du Louvre est une tapisserie qui est la transposition même d'un tableau de Van der Weyden, de la

Pinacothèque de Munich. C'est cette précieuse tapisserie tissée d'or et de soie léguée par E. Leroux et qui représente *Saint Luc peignant la Vierge ;* tout y est, l'architecture, la rivière en perspective, les lointains du paysage. Une réplique de cette tapisserie est au musée des Beaux-Arts de Boston.

*Les tapisseries du Trésor de Sens.* — Il existe dans un de nos Trésors d'églises, trois tapisseries dont une au moins offre à mon sens, avec l'art de Rogier Van der Weyden, de surprenantes analogies, des caractères frappants qui autorisent en tout cas à les attribuer toutes trois à un atelier de Bruxelles[1]. De ces trois tentures du Trésor de la cathédrale de Sens, la première (parement d'autel) représentant une *Piéta,* inférieure aux deux autres comme finesse et coloris, fut donnée par Jean de Bray, mort en 1519, secrétaire de l'archevêque Tristan de Salazar, dont les initiales et les armoiries sont dans les bordures (Demotte, pl. LIX-LX). — La seconde, dite des Trois couronnements (parement d'autel), représente le *Triomphe de la Vierge*, couronnée au centre, accompagnée à droite et à gauche de deux scènes secondaires, Bethsabée couronnée par son fils Salomon, Esther s'agenouillant aux pieds d'Assuérus (dans la bordure monogramme C. H. S.)[2] ; — à rapprocher une mise au tombeau aux noms de la famille de Mailly (Demotte, pl. LXI-LXII). — La troisième, l'*Adoration des Mages*, est d'une finesse d'exécution tout aussi remarquable ; tout y est raffiné, le dessin, le modelé des figures, le rendu des brocarts et des orfèvreries.

Ces deux dernières tapisseries furent données à la cathédrale de Sens par le cardinal Louis de Bourbon-Vendôme, archevêque de Sens (1536-1557) qui les tenait d'un autre cardinal de sa famille, Charles (1446-1488). Elles paraissent bien d'ailleurs toutes deux, par leurs caractères et leur style, très voisines comme dates du *Couronnement de la Vierge* et *Piscine probatique* du Louvre, datée 1486, que nous avons étudiée un peu plus haut (ateliers de Bruges).

Longtemps on crut ces tapisseries françaises, mais je pense qu'il ne peut plus y avoir de désaccord, aujourd'hui qu'on connaît mieux les écoles de

[1] Elles ont subi en 1926-1927 aux ateliers des Gobelins une utile restauration qui leur a fort heureusement restitué leur forme ancienne.

[2] Montaiglon (A. de). *Gazette des Beaux-Arts*, 1880. — Chantraire (abbé). *Catalogue du musée de Sens. Trésor de la cathédrale de Sens.* H. Laurens, édit., Paris, 1925. — Demotte, pl. XXVIII-XXXV, LIX, LX. — Réau. *Les richesses d'art de la France*, 1927, fasc. I (pl. I, II, III). Paris. Van Oest.

peinture du Nord. M. Guiffrey lui-même qui dans son premier ouvrage les avait classées françaises, et d'un maître tapissier Allardin de Suyne, habitant à Paris l'hôtel de l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar, les reconnut bien flamandes quand il les étudia de nouveau à l'Exposition rétrospective de 1900. Pour ma part, autant il me semble reconnaître l'art si sérieux, si grand, si noble de Van der Weyden et le style des ateliers de Bruxelles, dans la tenture du *Couronnement de la Vierge*, autant pour l'autre, celle de l'*Adoration des Mages*, il me semble retrouver dans le déhanchement des personnages, et l'allongement caractéristique des corps le caractère bien particulier à un autre très grand artiste, Thierry Bouts, dont une partie de



Tenture de l'Adoration des Mages, Art flamand, XV^e^ siècle (Trésor de la cathédrale de Sens.)

la vie s'est passée à Louvain et dont les scènes peintes de la vie d'Othon (musée de Bruxelles) ont peut-être inspiré le tapissier du *Jugement d'Othon* (v. S. de Ricci. Cat. Pierpont-Morgan, 1912, n° 3). Mais quand M. Guiffrey écrit qu'il n'y a pas d'incertitude sur la date des précieuses tapisseries et qu'elles appartiennent à l'art du commencement du XVI^e^ siècle, cela me paraît une affirmation bien péremptoire, et je serais porté pour ma part à les vieillir d'un bon quart de siècle, leur style étant de la fin du XV^e^ siècle. Nous retrouverons un autre parement d'autel de Sens *Judith et Holopherne* plus loin, avec les tapisseries d'environ 1515. — Souverainement expressive est une tapisserie du musée communal de Forli, représentant la *Crucifixion*, sur un extraordinaire fond de paysage aux arbres grêles, dans laquelle la Vierge et la Madeleine à genoux lèvent vers la croix des visages convulsés de douleur, où transparaît le génie d'un grand maître. Et la plus ancienne tapisserie que possède la Couronne d'Espagne est une *Nativité* vers 1470, avec des figures aux visages encore bien individuels, dans l'esprit gothique.

Pendant le premier quart du XVI^e^ siècle, Bruxelles produisit une longue série de tentures qui comptent parmi les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art textile. A l'éblouissante richesse du tissu, où se mêlent l'or et la soie, vient s'ajouter l'éclat de la couleur, et l'ordonnance savamment conçue de la composition. C'est le moment des grandes compositions allégoriques d'un intérêt ingénieux et pittoresque, les *Triomphes* de Pétrarque, dont une splendide suite du Victoria and Albert Museum porte la date de 1507, les combats des vertus et des vices. Et lorsque les sujets sont religieux, il y flotte quand même un sentiment profane, une sorte de grâce mondaine, de morbidesse, une préoccupation de l'élégance, où triomphe l'art aimable d'un Quentin Matsys, et qui sont à l'art rude et pathétique de Rogier Van der Weyden ce qu'un cantique de Gounod peut être par rapport à un motet du vieux maître Vittoria.

Des premières années du XVI^e^ siècle paraissent être deux suites prêtées par le baron d'Hunolstein à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1880, quatre pièces d'une suite des *Vertus et des Vices*, et trois de l'histoire de *Psyché*. Les scènes allégoriques y sont mêlées aux épisodes tirés de l'histoire sainte, et les noms des personnages marqués au-dessus d'eux permettent fort heureusement de s'y reconnaître. Darcel, qui put alors les étudier, crut pouvoir les attribuer à la fin du XV^e^ siècle.

M. Guiffrey pense avec raison qu'on peut les rajeunir, et les dire contemporaines du règne de Louis XII (E. Muntz. *Les lettres et les arts*, août 1886).

D'admirables spécimens de cet art sont encore cette belle tenture allégorique du Victoria and Albert Museum (638-1890) d'une suite vers 1520, dont trois autres sont à Hampton Court : au centre, la Justice couronnée veut frapper d'une épée un jeune homme terrassé ; la Pitié (Misericordia) la retient ; à gauche est le prophète Jérémie (Thomson, ill., p. 226). Le sol est semé de fleurettes, le fond avec arbres et un bel horizon.

Dans les deux belles tapisseries que le musée du Louvre a recueillies avec la collection Révoil, M. J.-J. Marquet de Vasselot a cru reconnaître l'*Histoire de Jephté* et celle *de David et d'Abigaïl* (*Bulletin des antiquaires de France*, 1909). Admirable est la tapisserie des *Destins* au Victoria and Albert Museum (Thomson, ill., p. 198) où sur un fond de fleurettes et d'oiseaux les trois Parques dans de splendides robes rouges, jaunes et bleues tiennent la quenouille, ou se passent le fil, debout sur le corps d'une femme étendue du plus superbe caractère inspirée d'une gravure de manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal (Kendrick, cat. pl. XIV-XV). — N'oublions pas la belle suite du musée Richard Wallace (*Triomphe de Béatrix*, *Siège du Château d'Amour*, *Scène du Roman de la Rose*), où le style du dessin et la beauté décorative ne le cèdent pas à la richesse du tissu. *Le Mariage d'Oriens et de Béatrice* est passé au musée Stieglitz à Petrograd.

Passons maintenant aux tapisseries si précieuses de tissu, soies et fils d'or : l'extraordinaire tapisserie du *Triomphe du Christ*, d'une si douce harmonie, rose rompu de fils d'or, blanc d'ivoire des visages. L'Éternel entre l'empereur Auguste et la sibylle Tyburtine, puis Esther et Assuérus que précèdent trois petits pages adorables ; Mazarin la posséda puis son neveu M. de Villars, et du château des Aygalades, où la vit Millin, elle était passée chez M. Chabrière Arlès, puis par M. Joseph Duveen à la collection P.-Morgan, et enfin chez M. Widener à Philadelphie (Hunter, édition 1912, pl. CCCLXIX et édition des souscripteurs, pl. S, n.). Composée en une sorte de polyptyque en cinq tableaux, sans doute tissée à Bruxelles sous le règne de Philippe et de Jeanne (1486-1506), des copies inférieures et sans richesse d'or sont au musée du Cinquantenaire à Bruxelles (Gobel, n° 119. Destrée, pl. XI-XIII), et à la cathédrale de Saragosse. — Une autre tapisserie incomparable de finesse de tissu à fils d'argent, en triptyque, de la même collection Widener, représente *Jésus et la femme adultère* (Hunter, pl. VII, g) ; —

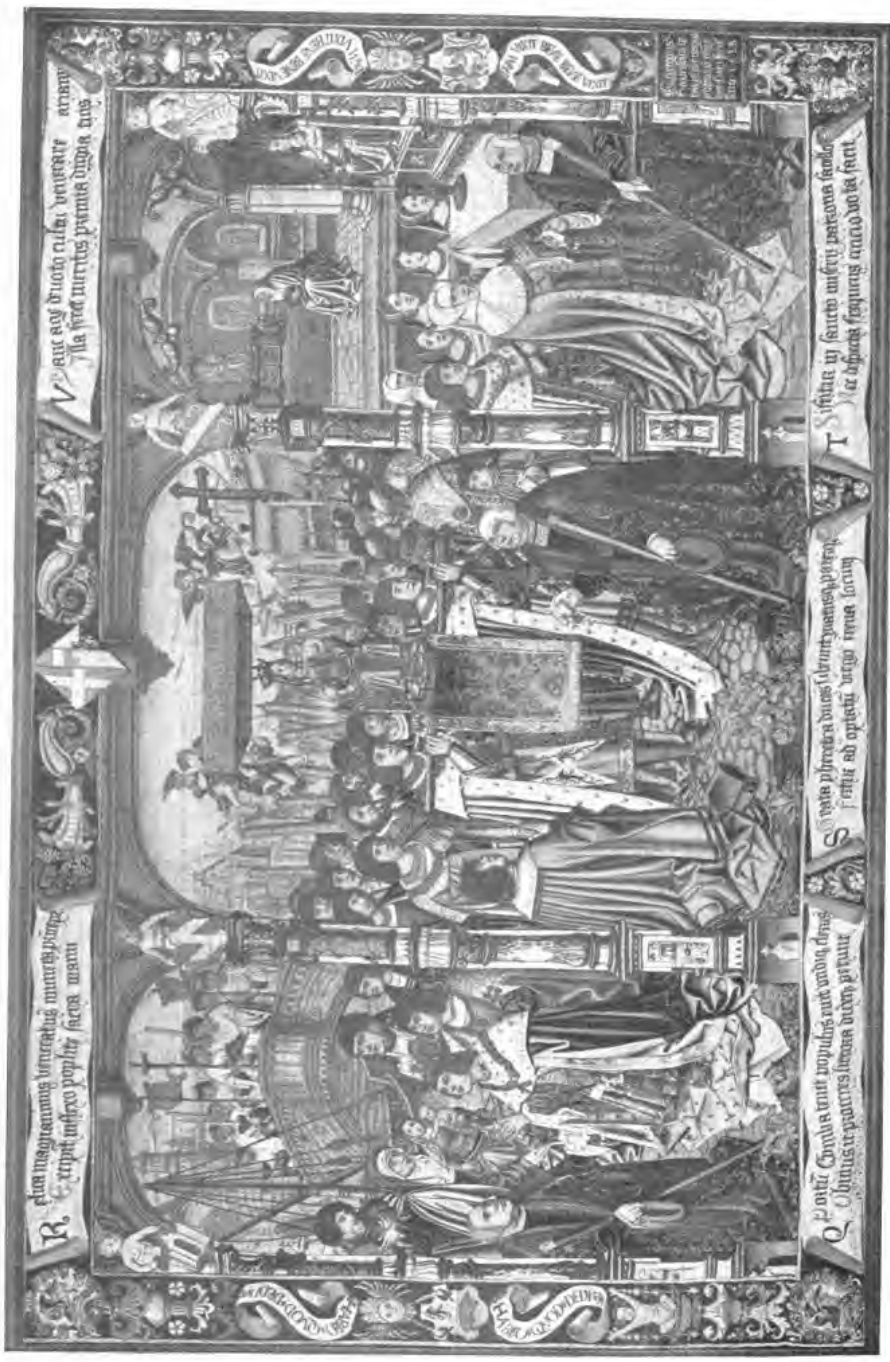
la *Sainte Véronique* des anciennes collections Knole et Morgan, est maintenant chez M. Philippe Lehman (Hunter, pl. VII, e, f, da), — les *Miracles de Saint-Claude* de la collection Bradbury (Hunter, pl. VII, h) et Seymour de Ricci (collection P.-Morgan, pl. V) dont le célèbre monastère en Franche-Comté avait été visité par Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Louis XI et Anne de Bretagne. Cette tapisserie faite pour Marguerite d'Autriche avait été au château de Knole House (à l'archevêque de Canterbury) avant de passer à M. Pierpont-Morgan (*Bulletin du Museum of fine Arts Boston*, repr. vol. XIV, n° 85, octobre 1916. Gobel, fig. 142).

M. C. Marillier en rapproche aussi deux belles tapisseries or et soie à St-John's College d'Oxford, représentant *Esther et Assuérus* et *le petit Moïse présenté au Pharaon*, indiquant par le style et le caractère décoratif des bordures une pleine influence de la Renaissance italienne (*Burlington Magazine*, novembre 1926).

*Tapisseries de la Couronne d'Espagne.* — Mais dans cet ordre rien n'égale pour la beauté et la richesse de la matière, les suites incomparables de tentures de cette époque que possède la Maison royale d'Espagne, qui lui ont été transmises par les successeurs de Charles-Quint, et que le comte de Valencia a publiées. Ce qui caractérise toutes ces suites c'est la symétrie et la plénitude des sujets, dont les compositions abondantes ont encore quelque chose du siècle précédent; la surface murale doit être couverte d'un grand nombre de figures qui la meublent, moins pressées toutefois qu'un siècle auparavant. La richesse des costumes y est extraordinaire; mais tout s'est assoupli, les robes à traînes y ont des plis souples, les femmes sont infiniment gracieuses, tous les visages sont sans rudesse. On a souvent prononcé le nom de Mabuse, et surtout celui de Quentin Matsys. Il est évident que le grand peintre de Bruxelles dut alors exercer sur l'art des haute-lissiers une influence analogue à celle de Van der Weyden trente ou quarante ans auparavant; partout on retrouve sa morbidesse, son charme alangui, son art détendu.

L'une des plus magnifiques séries est celle, en six pièces, de la *Passion* (le dernier repas à Gethsémani, Jésus-Christ au jardin des Oliviers, la rencontre de Jésus et de Marie au Calvaire, la Crucifixion, la Descente de Croix), compositions dessinées par Bernard Van Orley, le peintre de Marguerite d'Autriche qui le 1er septembre 1520 était le témoin au contrat passé entre 1515 et 1530 à Bruxelles par le célèbre haute-lissie

*Pierre de Pannemaker* avec Marguerite, gouvernante des Pays-Bas ; cette



Cliche du Musee de Bruxelles.

Tenture de l'Histoire de Notre-Dame du Sablon, atelier de Bruxelles, datée 1518 (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

princesse la légua à son neveu Charles-Quint en 1538. Le caractère des

figures admirables a éveillé la curiosité des historiens. On a longtemps discuté de l'auteur des cartons, Wauters avait nommé Rogier Van der Weyden à cause d'une certaine analogie de composition avec la célèbre *Descente de Croix* du Prado. Le nom de Quentin Matsys avait été prononcé par M. de Valencia. M. Destrée est venu plus tard en prononcer un autre, celui de Kempenaer, plus connu sous le nom de Pedro Campana, Bruxellois qui vécut longtemps à Séville, jusqu'en 1560 où il était très estimé. Il ne dessina il est vrai des cartons de tapisseries à Bruxelles qu'assez tard, y succédant à Michel Coxcie. En acceptant la date de 1520, il fallait supposer qu'il ait pu recevoir directement la commande de Charles-Quint, pour lequel il avait travaillé aux fêtes de son couronnement à Bologne, ce qui est en contradiction avec le document de commande ci-dessus énoncé.

Une autre suite, réplique de la *Passion*, se trouve partagée : *Le dernier repas* (à M. Philippe Lehman; Hunter, pl. VIII, ca); *Gethsémani*, à M. Widener; la *Montée au Calvaire* (musée Jacquemart André), et la *Crucifixion* au musée Metropolitan de New-York (ancienne collection Hainauer et Dreicer) (Bulletin XVII, 5 mai 1922); Hunter, *Arts and decoration*, décembre 1922.

Les autres tapisseries, d'après les cartons de Van Orley[1], sont d'abord chronologiquement : 1° *Le baptême du Christ* (musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles; Destrée, pl. XXI). 2° *La Crucifixion* (collection Georges Blumenthal). Plus tard : 1° *L'histoire miraculeuse de Notre-Dame du Sablon*, en quatre pièces encore d'esprit très gothique dont une est aujourd'hui au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles. Commandée en 1518 (mention tissée dans la bordure droite) par François de Taxis, maître des Postes de Charles-Quint (son portrait et ceux des autres personnages, Destrée. Catal. pl. XXV-XXVII) (Hunter, édit. de 1912, p. LXXIX). 2° *Romulus et Rémus*, en six pièces (à la Couronne d'Espagne. Valencia, pl. XLI-XLVI). 3° *La bataille de Pavie*, sept pièces au musée de Naples (Hunter, édit. 1912, pl. CCCIX). 4° *Les chasses de Maximilien*, douze pièces (musée du Louvre). 5° Une *Histoire d'Isaac*, en trois pièces (Exposition de Buffalo en 1914), à M. Albright. 6° Une *Histoire de David et Goliath* (Exposition de Bruxelles, 1905, vente collection Foulke, New-York, 1913, pl. XLIII). 7° *Les Mois*, quatre pièces, deux au Metropolitan Museum de New-York, deux au Palais Doria. 8° Une *His-*

[1] *Art in America*, janvier 1913. Tapisseries d'après Van Orley.



Cliché Alinari.

Tenture du Jugement dernier. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVIe siècle (Musée du Louvre. Don de la Société des Amis du Louvre).

*toire de Mercure et Herse* d'après Ovide, complète, au Palais de Justice de Barcelone, huit pièces chez la comtesse de Denia, et deux chez M. G. Blumenthal (cat. pl. XVI-XVII, Gobel, n° 275).

Nous reviendrons plus loin sur la *Bataille de Pavie* et les *Chasses de Maximilien*. M. Friedländer a cherché à établir pour ces deux dernières, ainsi que pour la *Passion* de Madrid et l'*Histoire d'Abraham* d'Hampton Court, la collaboration avec le maître de Pieter Coecke d'Alost, élève de Van Orley.

Le *Dais de Charles-Quint* en trois pièces [Père éternel et Saint-Esprit, Rédemption du péché originel par la Crucifixion (dossier), et Jésus bénissant] est sans doute d'après des cartons de Quentin Mathys. Nous savons par son inventaire le goût si vif que Marguerite d'Autriche avait pour les tapisseries, et que pour protéger cette industrie, elle avait acquis cette suite en 1523, de Pierre Pannemaker. A sa mort, en 1530, Charles-Quint en hérita, et s'en servit à la cérémonie de son abdication. Philippe II l'utilisait dans toutes les grandes solennités (Valencia; Bertaux. Exposition de Saragosse, pl. XLIV et XLV).

*Guillaume de Pannemaker.* — La suite de l'*Apocalypse* a eu pendant longtemps un état civil bien erroné, M. Wittert (les tapisseries de Liége à Madrid) l'ayant dite composée par Van der Weyden, sur la demande du cardinal Nicolas de Cusa, et du chartreux Denis de Ryckel. M. de Madrazo se trompa aussi, en croyant que cette suite provenait de Charles-Quint. Or, c'est Philippe II qui s'en rendit acquéreur, quelques années après la mort de son père, ainsi qu'il résulte de l'acte de décharge du trésorier Domingo de Orbea, daté de 1562 : « A Guillaume de Pannemaker, tapissier qui vint de Flandre, pour apporter la tapisserie de l'*Apocalypse* faite pour le service de Sa Majesté, 60.000 maravédis ». Il fallait connaître bien mal Van der Weyden pour retrouver une parcelle de son génie dans ces compositions qui sentent tant l'influence italienne introduite en Flandre par Van Orley et Gossaert (Mabuse), M. Destrée y a bien remarqué aussi l'inspiration des compositions apocalyptiques de Dürer. Et M. E. Mâle trouvait dans le *Jugement dernier* du Louvre la preuve manifeste de l'influence du théâtre sur les artistes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, et dans l'espèce, le souvenir du Mystère provençal du Jugement dernier. Une pure merveille, ce sont les bordures, où la flore et la faune sont si exactement appropriées au sujet, et l'embellissent.

Il faut en rapprocher la suite du *Credo*, sujet de tapisseries qui sont

dans maints inventaires du XIV^e et du XV^e siècle, comme l'établissent MM. Wood et Seymour de Ricci [1]; une magnifique pièce de cette tenture, qu'avait dû voir jadis au Vatican Barbier de Montaut, a reparu il y a près de quinze ans, et a été révélée par M. Wood, d'une richesse d'imagination et d'une ampleur décorative extraordinaires. — D'une tenture du *Credo* semblant moins ancienne sont des pièces au Metropolitan



Tenture de la Vie de la Vierge, première moitié du XVI^e siècle (Cathédrale de Saragosse).

Museum, de New-York, musée de Boston, C^te Duveen, et fragments chez Demotte; (Hunter, pl. IV, g. 2) d'après un manuscrit illustré (Emile Mâle, p. 261), semblant confondue avec la belle suite des *Sept Péchés capitaux*, célèbre sous le nom d'*Histoire allégorique du Christianisme* [2] composée de huit grands panneaux oblongs; Philippe II posséda deux exemplaires; l'usage et

[1] BARBIER DE MONTAUT. *Tapisseries conservées à Rome.* — B. WOOD. *Burlington Magazine*, février 1914. — SEYMOUR DE RICCI. Catalogue de l'Exposition des tapisseries de M. Pierpont-Morgan à Paris en 1912.

[2] WOOD. The seven deadly sins 10 pl. *Burlington Mag.*, XX, 1912-1914. — SEYMOUR DE RICCI. Catalogue collection Morgan, 1912, X. — DEMOTTE, pl. XXXVIII-XXXXII. — ACKERMAN (P.). Exposition à San Francisco, 1922.

le temps réduisirent l'un à six pièces (les vieux péchés), l'autre à quatre (les nouveaux péchés). La première série provient de Marie de Hongrie, qui, lors de la visite de Philippe II en 1549, avait décoré de tapisseries son château. La seconde est l'œuvre de Guillaume de Pannemaker, travail exquis où l'on ne saurait trop admirer la beauté des figures, comme la Luxure, ou ces belles figures de femmes à cheval sur des mulets, les fleurs, les fruits, les oiseaux, et la grâce des petits génies des bordures. Pinchart a publié un acte par lequel le duc d'Albe avait décidé de ne pas mettre en vente cette tenture, qui faisait partie de la saisie opérée au château de Gaesbeck chez le comte d'Egmont en 1567; tous ses biens furent vendus au bénéfice de l'État, et cette tenture seule fut envoyée en Espagne (collection de Berwick et d'Albe). — Une suite se trouve au château d'Hampton Court, une à la cathédrale de Burgos, et une splendide à la Couronne d'Autriche, au musée de Boston et au château de Haar (Gobel, CXXIII-CXXIV). Une pièce au Metropolitan Museum (Pierpont-Morgan), une autre (Jugement dernier) au Louvre, qui est le dramatique épilogue.

D'une suite inconnue, peut-être de la *Genèse*, devait être une immense tapisserie (6 mètres sur 4 mètres de hauteur) de l'église Saint-Just à Narbonne plus claire et sans entassement de personnages.

Parmi ces suites incomparables de Madrid, que je ne puis étudier toutes, et pour lesquelles je renvoie au si utile travail du comte de Valencia, existe encore au Palais de Madrid, la suite splendide de la *Vie de la Vierge* en six pièces, où les sujets multipliés sont séparés les uns des autres en cinq compositions comme dans le *Triomphe du Christ* (collection Widener) par des colonnettes d'une élégance et d'une légèreté extrêmes; elle est comparable à ce qu'a fait de plus beau Pierre de Pannemaker. Cette série provient de Jeanne la Folle, et l'on sait que son fils Charles-Quint la tenait en si haute estime qu'à son abdication, en 1555, il ne voulut pas s'en séparer, et la fit transporter avec lui au monastère de Saint-Just en Estremadure (Gobel, nos 115-117, Hunter, pl. VII, a ba, b). — Deux pièces de répétition de cette série qui toutes deux se trouvaient jadis à Saragosse, se trouvent partagées entre la cathédrale du Pilar de Saragosse (gloire de la Vierge) et la collection Martin le Roy (*Présentation de Jésus au temple*) (Bertaux, l'Exposition de Saragosse, pl. XLII; *id.*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1909. — J.-J. Marquet de Vasselot, collection Martin le Roy, IV, pl. VII).

Peuvent en être rapprochées aussi quatre pièces de la *Passion du Christ*

aux armes de Pietro Soderini, gonfalonier de Florence (1502-1512) (Destrée, *Revue de l'Art ancien*, 1922, Demotte, pl. LXXV-LXXXI) ; — neuf pièces des *Vertus et des Vices* (Gobel, n^os 87-89), — et neuf pièces des *Honneurs*, vers 1515 (Valencia. Tapisseries de la Couronne d'Espagne, pl. XXXII-XL, et pl. XX-XXII) avec des inscriptions gothiques en latin. La Trinité (en groupes de trois personnages) préside, de grands prélats à chapes et bonnets d'évêques assistent à la création du monde (Adam et Ève, animaux et poissons). De l'air, de l'espace, et des fonds semés de fleurs magnifiques. En haut, des chœurs d'anges délicieux chantant. — A rapprocher d'autres tapisseries telles que la *Royauté*, ou bien encore la *Glorification de Jésus-Crist*, qui, de la collection Somzée, sont entrées au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, — ainsi qu'une admirable tapisserie, aux couleurs riches, noyées dans les ors, de l'église du Pilar de Saragosse, l'*Histoire de Jephté*, décrite par E. Bertaux, qui en signale encore d'autres à la Séo de Saragosse, — et deux tentures de l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* exposées à Madrid en 1892. — Une jolie tenture de la Couronne d'Espagne dite « la *Messe de saint Grégoire* », tissée de laines, de soie et d'or, peut aussi être considérée comme de même origine ; elle avait été envoyée par Jeanne la Folle à sa mère, la reine Isabelle la Catholique (acte de décharge daté 1505) ; son style et le caractère des figures la font très voisine de l'*Histoire de la Vierge*, et la datent vers 1500. Des inscriptions d'un psaume de David s'y lisent, ainsi que les mots « in Bruxelles », relevés sur une bordure du vêtement; précieuse indication, ces inscriptions de bordures de vêtements ayant été reconnues particulières aux ateliers de Tournai et de Bruxelles (à en rapprocher une admirable tenture du musée de Nüremberg datée de 1495 qui appartint jadis aux Holzschuher (Gobel, n° 120). — Une autre riche tapisserie de Madrid, *Jésus sur le chemin du Calvaire*, avec la Crucifixion et la Déposition, acquise en 1524 par Marguerite d'Autriche, porte l'indication « A. Elst » sur la tunique du bourreau (Valencia, pl. XVIII-XIX). C'est précisément le nom d'un haute-lissier, connu aussi sous le nom de Pierre d'Enghien, qui vivait à Bruxelles au début du XVI^e siècle et y était devenu valet de chambre de Philippe le Beau. Sur le bras de la tunique d'un soldat on lit « Mori », — est intimement liée à cette tapisserie la suite des sept pièces de la cathédrale de Trente, *Naissance et Passion du Christ* (Casagrande. Trente, 1903) — une des pièces porte « Peeter de Arsetti » qu'il est cependant difficile d'identifier avec Peter Van Aelst (réplique d'une dans la *Nativité* du Kunstgewerbe Museum de Buda-Pesth).

On a relevé sur une autre tenture, le *Mariage de David et de Bethsabée*, les mots PI. MOER. A. MOER. MOER », sur des bandes de vêtements, à lire Moer on Van Moer, qui rapprochés de Mori, peuvent bien indiquer le même individu.

Notons ici que trois belles tapisseries avaient été tissées en 1501 à l'occasion du mariage de Philippe le Beau et de Marguerite de Savoie, où ils se trouvent représentés (vente de la collection Le Breton, catalogue pl. XXXV-XXXVII ,1924).

M. Emile Mâle, dans *l'Art religieux de la fin du moyen âge* (Paris, 1909, p. 279 et suivantes et 373) a magistralement montré de quelle utilité avaient été pour les peintres de cartons de tapisseries de cette époque les images à compartiments des livres de piété les plus courants du XV^e^ siècle, la Bible des Pauvres et le Miroir du salut. Mais il a montré aussi combien le vieille Psychomachie, l'antique *Bataille des Vices et des Vertus*, sujet de la splendide suite de tapisseries de la Couronne d'Espagne, a été entièrement empruntée à des livres comme le Pèlerinage de Guillaume de Dequilleville, et surtout à des livres gravés allemands, comme le livre d'Augsbourg de 1474, ou à l'ingénieux poème d'Alain de Lille, que l'auteur des cartons de ces tapisseries a suivi de très près, comme il s'inspira de l'œuvre de Jean Lemaire de Belges, grand rhétoriqueur, conseiller de Marguerite d'Autriche, et contrôleur des travaux de l'église de Brou, si étroitement que M. Mâle s'est demandé si ce dernier n'en était pas l'auteur.

Dans l'étude très serrée et très documentée qu'il a consacrée à l'une des plus belles tapisseries de la collection de M. Martin le Roy, M. J.-J. Marquet de Vasselot a cherché à classer les grandes tentures des ateliers de Bruxelles, dont un si grand nombre appartient à la Couronne d'Espagne, par l'analyse de quelques-uns de leurs éléments de décor, et il a cru pouvoir affirmer que les plus anciennes devaient dater des toutes premières années du XVI^e^ siècle, avant 1504. Une série de Madrid (*Vie de la Vierge*) à laquelle appartient la tapisserie de M. Martin le Roy et celle de la cathédrale du Pilar de Saragosse, semblerait être une des plus anciennes. La reine Jeanne la Folle avait possédé ces deux tentures en s'installant à Tordesillas en 1509, et M. Marquet de Vasselot a publié le texte inédit de son inventaire relatif à ces tapisseries. Elle pouvait les tenir de Philippe le Beau, qui, sans doute, les acquit au cours du voyage



Cliché Moreau.

La Vie du Christ. Atelier de Bruxelles, XVIe siècle (Cathédrale d'Aix-en-Provence).

qu'il fit aux Pays-Bas, avant sa mort survenue en 1506. A en rapprocher les tapisseries de la cathédrale de Saragosse, *Salomon et la reine de Saba*, la *Résurrection de Lazare*. — A en rapprocher aussi l'*Histoire de David et de Bethsabée* (dix pièces), et la *Messe de saint Grégoire* appartenant à la Couronne d'Espagne, puis deux belles tentures du musée des Tissus de Lyon (Symbole de la vie et donateur offrant un fruit à l'Enfant Jésus), M. Marquet a pu dans toutes ces tentures noter des caractères communs : une division stricte de la composition par des architectures d'un gothique attardé, colonnettes d'une grande élégance, même groupement et mêmes types des personnages étagés encore les uns au-dessus des autres à la gothique, et assez près de l'art d'un Gérard David, mêmes bordures de fleurs et de fruits, toujours sur fonds foncés et d'un seul tenant. Un type parfait de cette espèce est la tenture de la collection Blumenthal, jadis au marquis de Vibraye, divisée par colonnettes en divers sujets, Charlemagne, Esther et Assuérus, etc... à multiples figures d'un joli caractère (catal. pl. XI).

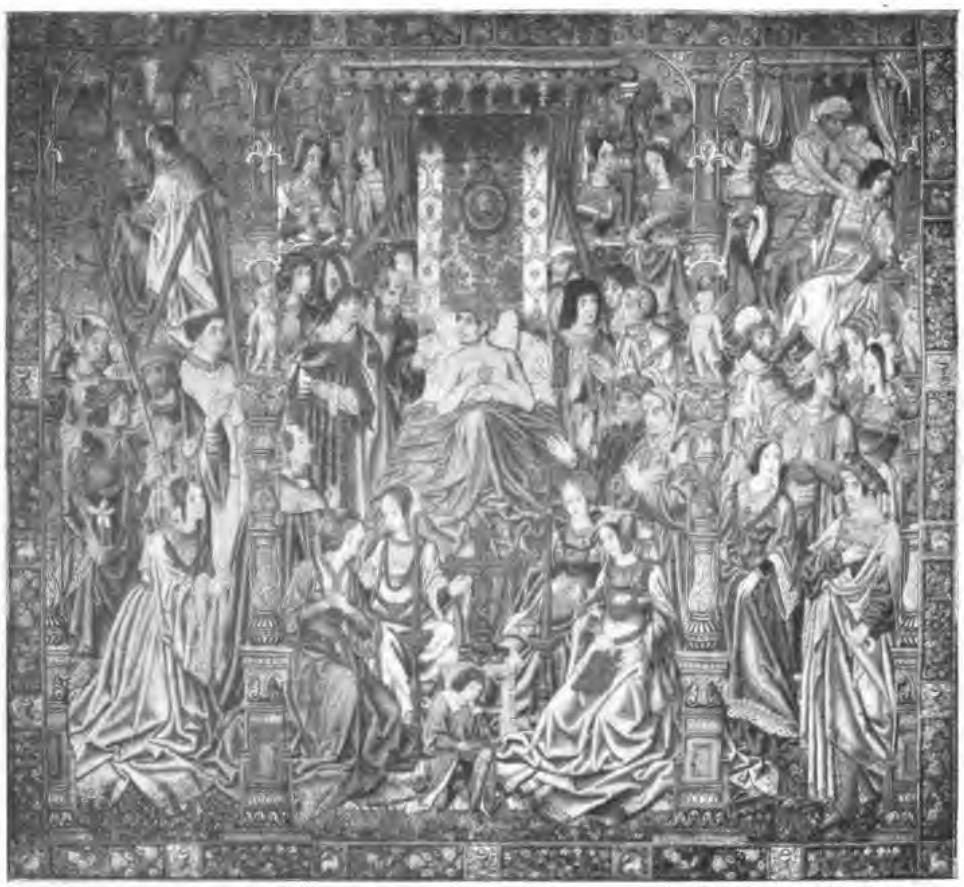
D'accord avec M. J. Destrée nous pouvons sans doute situer à cette place la belle suite de la *Vie du Christ* à la cathédrale d'Aix-en-Provence (15 pièces et 28 tableaux) (Guiffrey, pl. V) d'une grande simplicité et d'une pure clarté, sans accumulation de personnages, ni de détails, chaque personnage jouant un rôle défini dans de calmes compositions; une bande perpendiculaire qui sépare la Flagellation du Crucifiement donne par l'inscription : *Celerarius me fieri fecit A° D^i quingentesimo undecimo*, une date précieuse : 1511. Les armoiries sont celles du cardinal Morton, archevêque de Cantorbéry et de ses successeurs (à la Métropole primatiale de Cantorbéry). A la mort de Charles I^er^ elle fut achetée 1.200 écus par un chanoine d'Aix qui la donna à la cathédrale en 1656[1].

Puis la tapisserie de Bruxelles évolue assez rapidement vers un art de plus en plus compliqué, maniéré et italianisant. La division architectonique en polyptyques disparaîtra, pour laisser les compositions à nombreuses figures et très pompeuses se développer tout à l'aise. Les fonds deviennent clairs. Les bordures de fleurs et de fruits s'interrompent de vases ou d'ornements, et les lois de la perspective s'imposent.

C'est à ce second groupe qu'appartiennent : l'*Histoire de David et de Bethsabée* du musée de Cluny, — le *Jugement dernier* du Louvre, — les *Triomphes*, d'après Pétrarque, trois au Victoria Albert Museum (Chasteté,

[1] *Inventaire des richesses d'art de la France* (Province, Monuments religieux, III, 1901, p. 181). — Destrée (J.). Exposition d'art bruxellois. Van Oest, Bruxelles, 1906. — Algoud (H.). *Revue de l'Art ancien et moderne*, septembre-octobre 1923.

avec deux dates 1507 et 1510, Mort et Amour) (Kendrick, catal. n^os 15-17, Gobel, n° 81), et quatre à Hampton Court, tissées à Bruxelles (à comparer avec la même suite de six pièces des collections de la Couronne d'Autriche d'un style franco-italianisant (Gobel, n^os 72-76, Hunter, édition



Cliché du Musée de Bruxelles.

Tapisserie de la Mort d'Herkenbald. Dessin de Jan van Room ; carton de maître Philippe. Bruxelles, premier quart du XVI^e siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

1912, pl. CCCLXV et CCCLXXV), — *Combat des Vices et des Vertus*, — l'*Histoire d'Eresichton* de l'ancienne collection Somzée (Gobel, n° 102), — le panneau inférieur du dais de Charles-Quint, — et surtout l'intéressante *Mort du duc Herkenbald* au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, dans laquelle la division en compartiments n'est plus assurée par une architecture de colonnettes, mais de pilastres à l'antique. M. Ed. Van Even en publiant les comptes de la Confrérie du Saint-Sacrement de Louvain (*Louvain monumental*, 1860) avait pu révéler les noms des auteurs du

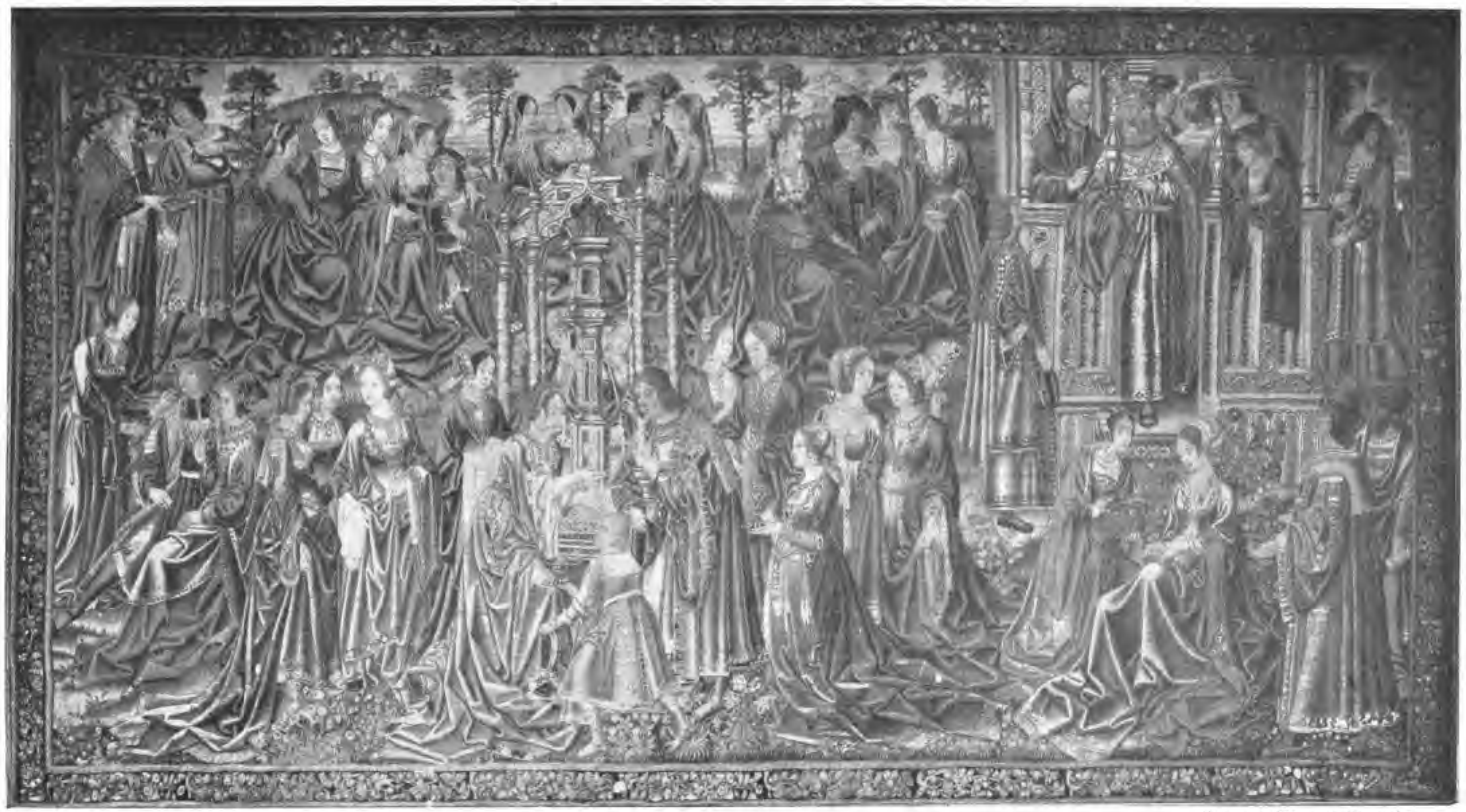
projet. M. Destrée après lui a tâché d'élucider l'histoire de cette tapisserie : commandée en 1513 à la Confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre à Louvain, elle fut composée par un dessinateur connu, Jan Van Brüssel, dit *Jan Van Room*, et le carton peint par un certain maître



Cliché du Musée de Bruxelles.

Tenture de la Déposition de la Croix. Carton attribué à maître Philippe, premier quart du XVI^e^ siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

*Philippe* (est-ce Philippe Van Mol (disait Pinchart), ou Philippe Van Orley, frère de Bernard?) (disaient Van Even, Wauters et Gobel) qui serait sans doute aussi (d'après Destrée) l'auteur d'autres tapisseries du musée du Parc du Cinquantenaire, *la Descente de Croix*, d'après une Pieta de Pérugin où le nom de Philippe est tissé sur le vêtement d'un personnage, de la *Bethsabée à la fontaine*, et peut-être aussi des *Symboles des Évangélistes* (musée de Pienza); le tisseur aurait été un certain Léo



Cliché du Musée de Bruxelles.

Bethsabée à la fontaine. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVI^e^ siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

Déjà très étudié par M. Destrée dans ses « tapisseries et sculptures bruxelloises », cet important atelier de Jan Van Room et de ses élèves produisit un certain nombre de tentures que l'éminent conservateur du musée de Bruxelles a rapprochées et discutées.

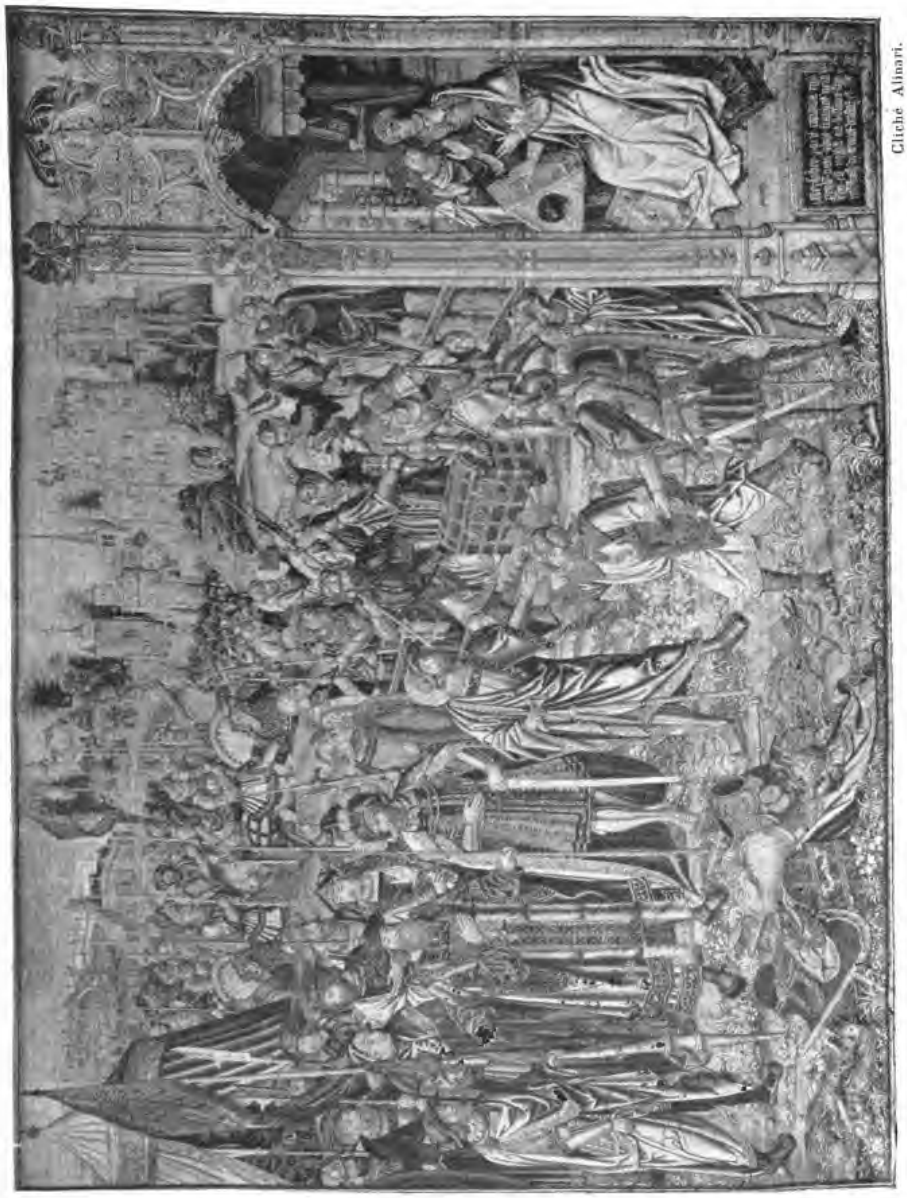
Le chanoine Thiéry a en 1907 dressé une liste de tapisseries pouvant être attribuées d'après signatures plus ou moins modifiées à Jean de Rome, qui, en 1510, aurait fourni onze statues à Marguerite d'Autriche, dont la représentation dans la suite de l'*Histoire de David* du musée de Cluny était signalée par Wauters, alors que la signature y était relevée deux fois par de Mély. Cette magnifique suite de dix pièces expliquées par des cartouches en lettres gothiques suivant le livre biblique de Samuel (II), acquise en 1847 de la famille Serra de Gênes, est de grande richesse de matière, or et argent ; la pièce où David reçoit Bethsabée est magnifique, par l'ampleur de la composition et la somptuosité des costumes (Gobel. n° 267) (trois sont à la Couronne d'Espagne, Valencia, IX-XI, d'autres de la collection Somzée, catalogue de vente, pl. XXIII et une à M. Edw. Faust).

Il a été beaucoup discuté sur les indications ROM. MOR. IRON. ROEM. ROOM. REOON, qu'on rencontre tissées çà et là dans les tapisseries flamandes de 1460 à 1520 ; avons-nous ainsi la signature du peintre qu'on rencontre dans les *Comptes de Marguerite d'Autriche*, dit tantôt Jean de Bruxelles, tantôt Jean de Rome? M. de Mély[1] alla plus loin en relevant IAOROME sur un livre illustré des Heures de la Princesse de Croy, à la Bibliothèque du duc d'Aremberg à Bruxelles (daté 1505). M. Gobel a fait plus en expliquant le double nom (*Wandteppiche*, I, p. 407). M. Thiéry relève toutes ces signatures (*Inscriptions et signatures de Jean de Bruxelles*, Louvain, 1907) par exemple dans la belle suite de la *Passion* (quatre pièces) au musée épiscopal d'Angers, ainsi que le nom du tapissier Pierre Van Aelst (celui de la tenture si italianisante de Trente). Complète en neuf tableaux, les avatars de la tenture d'Angers sont connus : léguée en 1505 à Saint-Saturnin de Tours par Pierre Morin, trésorier général des Finances, vendue à la Révolution à l'église Saint-Étienne de Chinon, de qui la cathédrale d'Angers l'acquit en 1824[2] ; non sans de

[1] Mély (F. de). Jean de Rome, peintre de Marguerite d'Autriche (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1911). *Id. Bulletin de l'Académie des Inscriptions*, 1er décembre 1916.

[2] Barbier de Montaut. *Les tapisseries du sacre d'Angers*, 1858. — De Farcy. *Les Tapisseries d'Angers*. — J. Denais. *Mémoires de la Société Sciences et Art d'Angers*, 1898-1899. — De Grandmaison. *Revue de l'Art ancien*, VIe année, 11e et 12e. — Urseau (chanoine), *Bulletin Archéologique du Comité*, 1917, I, pl. VI, X, XII-XIV.

bonnes raisons Destrée et Deshairs la croient française. Le chanoine Urseau juge de l'ensemble complet par la tenture qui fut *brodée* d'après



Cliché Alinari.

Tapisserie de l'Histoire de David et de Bethsabée. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVI^e siècle (Musée de Cluny).

celle d'Angers, ou sur les mêmes cartons, et qui se trouve à l'église Saint-Barnard de Romans, datée 1555 (voir Perrossier. *Valence,* 1891). — Mêmes constatations dans la belle tapisserie, léguée par le colonel Payne au Metropolitan Museum de New-York, divisée aussi en compartiments

(*Bulletin*, vol. XIII, février 1918). — Tout cela a été clarifié et résumé par M. Destrée (*Maître Philippe à propos de Jean de Bruxelles*, Bruxelles, 1904). M. Hunter tend à identifier ce Jean de Bruxelles avec Jean Mostaert, qui ne semble pas étranger à certaines tapisseries entre 1506 et 1516, et auquel Van Orley dut beaucoup. Depuis lors Mme Ph. Ackermann est allée plus loin encore, et a cru pouvoir retrouver sur les tapisseries du groupe bruxellois quarante noms de dessinateurs de cartons tissés à des places variées (vêtements, armures, robes), retrouvés dans les registres des corporations de Tournai, Bruges et Anvers ; démonstration assez difficilement contrôlable et discutable, loin des tentures mêmes, en l'absence de reproductions lisibles par la photographie de ces signatures (Art. *Bulletin*, décembre 1926 ; *id. International Studio*, LXXVI, 1922, p. 40). Et toutes ces discussions reposant sur des hypothèses viennent d'être très bien résumées par Mme Kuntziger (*Maître Knoest*, brochure, Liége, 1927) qui a découvert sur une tapisserie de ce groupe, l'*Invention de la Croix* au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, la nette signature *Knoest*, maître dessinateur, cartonnier de Bruxelles, émigré à Anvers, maître à la Gilde de Saint-Luc. La signature des tapisseries existe donc : ce n'est plus fantaisie hasardeuse de l'y chercher. Mais il y eut d'autres cartonniers que Maître Philippe à ce moment, et il avait des émules.

De quelques années postérieures seraient l'*Histoire de saint Jean-Baptistes* (quatre pièces, Valencia, pl. XIV-XVII), l'*Histoire d'Enée*, — les *Funérailles de Turnus* (à la Couronne d'Espagne) (Gobel, n° 107, Valencia, pl. XXIX), — et cette célèbre tapisserie de l'*Histoire de Notre-Dame du Sablon* (au musée de Bruxelles), qui est datée 1518. De même pour le *Saint Jérôme* de la collection royale d'Espagne, si proche comme présentation et caractères de la belle tenture de Saint-Martin qui, de l'église de Saragosse, est passée dans la collection Martin le Roy (J. Marquet de Vasselot, IV, pl. VIII) et le *Départ pour la Chasse* (collection Hunolstein). Et plus tardive enfin serait la pièce du fond du dais de Charles-Quint au palais de Madrid, commandée en 1523 par Marguerite d'Autriche à Pierre de Pannemaker.

Vers cette même date de 1515, un comte de Nassau commandait à Bernard Van Orley seize pièces avec les portraits équestres des personnages de sa maison, et on exécutait aussi une grande tenture du *Roi Modus et de la Reine Ratio*, roman alors en vogue, qui est actuellement au palais d'Arenberg à Bruxelles. On y voit des pages et des veneurs tenant des chiens en laisse ; à droite debout un personnage, peut-être

Philippe de Clèves, et sur les côtés les héros du roman. Provenant du château d'Enghien, elle porte des écussons aux armes de Clèves-Luxembourg. Au même palais d'Arenberg, trois autres tapisseries paraissent



Tapisserie de Jésus adoré par les saints et du Concert d'Anges Atelier de Bruxelles, première moitié du XVI^e siècle (Musée du Vatican à Rome).

appartenir aux mêmes ateliers qui firent les tapisseries de Madrid, de même que les deux de la collection Spitzer, si précieuses et si fines, avec des scènes de la vie de la Vierge, divisées en compartiments par des colonnes (V. *Les Arts anciens de Flandre*, de Tulpinck, 1^er vol., 1905. A. Thiéry).

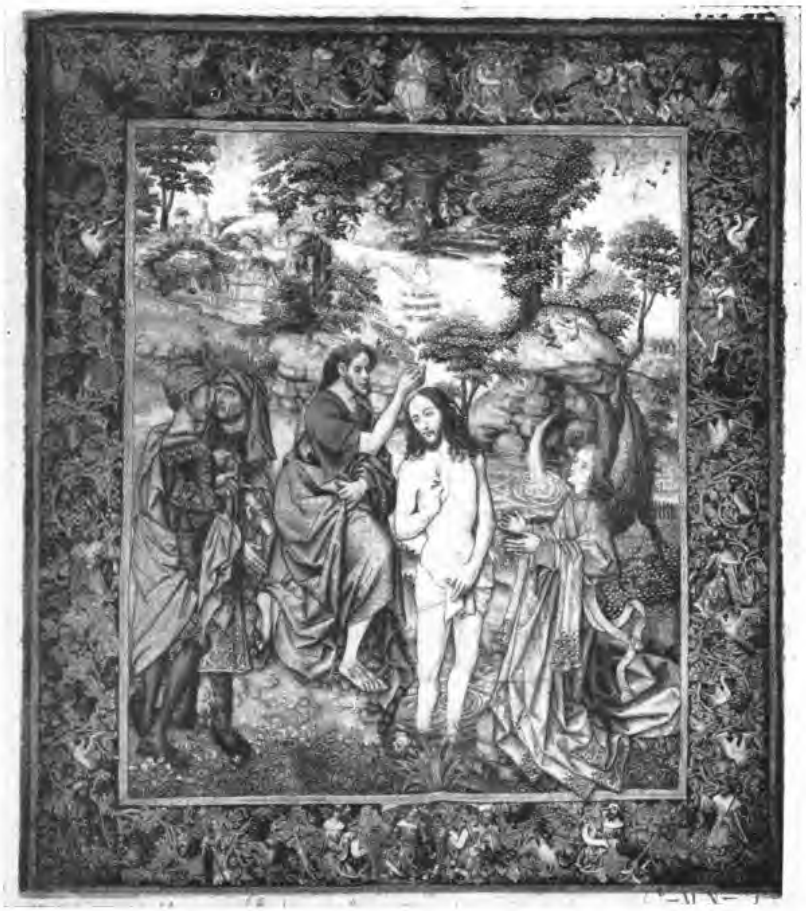
Peut-être un peu plus avancées dans le XVI^e^ siècle seraient ces petites tapisseries extrêmement fines, riches de matières et tissées d'or, destinées aux oratoires. Deux furent léguées au musée du Louvre par le baron Davillier, et représentent le *Christ en jardinier apparaissant à la Madeleine dans un parc,* et une *Mise au tombeau* un peu plus ancienne. — — Au Victoria and Albert Museum la charmante *Adoration de Jésus* (d'environ 1510) accompagnée d'un Concert d'enfants, montre au fond des paysans jouant de la cornemuse, tissée d'or et d'argent avec une bordure étroite de fleurs (Kendrick, cat. pl. XIII). — Au musée de Bruxelles, le *Baptême du Christ*, si fine et rehaussée d'or, avec l'ange agenouillé dans sa grande robe, tenant le manteau, avec sa riche bordure de fleurs, raisins, et personnages (Destrée, pl. XXI-XXIII). Même sujet au Trésor Ecclésiastique de la Hofburg à Vienne. — La splendide série des appartements Borgia au Vatican (Annonciation et Crucifixion, Sainte famille, Eucharistie et Marche au Calvaire) (Gobel, n° 136). — La *Vierge et l'Enfant* du musée archéologique de Madrid. — Au Victoria and Albert Museum (legs H. B. Murray), la large bande en trois scènes (*Déposition*, *Mise au tombeau* et *Résurrection*) (Kendrick, cat. pl. IX) et une autre (du legs David Currie), la *Résurrection* devant les soldats endormis ou se réveillant, rose et or, avec une exquise bordure de fleurs (Thomson, p. 224). Comment dénombrer toutes celles passées en Amérique : la *Vie de la Vierge* et la *Crucifixion* au Metropolitan Museum de New-York (collection Altmann et Dreicer), le *Noli me tangere* (collection Kahn) ; l'*Adoration des Mages* (collection Fl. Mackay), la charmante *Enfance de Jésus* en trois scènes (collection Severance) (V. Hunter, pl. VII, fa) ; la *Sainte Véronique* figure qu'on retrouve dans la suite de la Fondation de Rome à Madrid de type Van Orley, et la *Pieta*, de pur style Van der Goes (sa *Descente de croix*), chez M. Georges Blumenthal[1] ; la *Sainte famille* de M. Arthur Lehman, etc...

Il conviendrait d'étudier une tapisserie tout à fait extraordinaire du premier tiers du XVI^e^ siècle vers 1520, à sujets *civils*, ce qui est bien rare pour l'époque : dans un intérieur où se voit un grand poêle de faïence, trois femmes assises brodent (collection du baron Nathaniel, aujourd'hui Alphonse de Rothschild à Vienne) et deux charmantes petites tapisseries

[1] Ackerman (Ph.). Art. in *America* (juin 1920, p. 145). — Destrée. Van der Goes, p. 48. — Catal. collection Garland, pl. n° 127. New-York, 1909. — M^me^ Rubinstein-Block. Catalogue de la collection G. Blumenthal, vol. IV, pl. XII et XIV, 1927.

du Metropolitan Museum de New-York (donation Gillespie), représentant des *Cours d'amour* (Bulletin du Musée, décembre 1915).

L'événement capital de la fabrication bruxelloise fut sans conteste



Baptême du Christ, première moitié du XVI^e siècle (Trésor ecclésiastique de la Hofburg, Vienne).

l'exécution de la célèbre tenture des *Actes des Apôtres*, d'après les cartons de Raphaël[1] ; il y eut là comme une révolution dans les traditions flamandes. Jusque-là les tisserands n'avaient jamais travaillé que d'après des cartons créés par des artistes qui étaient leurs compatriotes, avec qui ils étaient en parfaite communauté d'idées. Voici que tout à coup l'Italie impose à

[1] MUNTZ (E.). *Les tapisseries de Raphaël au Vatican*. Paris, 1897. — HUNTER (Leland). *The acts of the apostles. International Studio*, 1913. — KUMSCH (E.). *Die Apostelgeschichte*, 32 pl. Stengel. Dresde, 1914.

la Flandre sa conception particulière d'un art qui n'était pas né chez elle spontanément. Les Flamands avaient bien commencé déjà à subir l'impérieuse influence de la beauté ultramontaine, mais ils ne s'étaient jamais astreints à la copie servile. Gardant leur liberté d'interprétation, les haute-lissiers apportaient à l'exécution bien plus ou bien autre chose que le dessinateur n'y avait mis ; dans tous les cas, le dessinateur n'avait travaillé que dans le même esprit, et pour le même idéal décoratif que le tisserand. Et voici qu'il faut maintenant à l'ouvrier se plier aveuglément à la volonté du peintre, reproduire exactement ce trait magistral, suivre d'une main sûre ces contours, restituer en un mot, sans y rien changer, ces compositions d'ailleurs sublimes, dont les cartons demeurent éternellement parmi les plus belles conceptions de l'esprit humain. — Mais nous devons nous demander si c'étaient là de bons modèles de tapisserie. Quelque admiration qu'on leur doive, nous voici loin de ce que nous avons jusqu'ici considéré comme le suprême de cet art. Ces scènes grandioses ont été conçues comme de grandes fresques, elles sont trop vastes, les fonds en sont vides, les ciels creux, l'horizon placé trop bas, les costumes apparaissent pauvres et tristes, quand on se rappelle la variété et la richesse des costumes flamands. Et de plus il faut ajouter que, même en nous plaçant au point de vue strict de l'exécution textile, il ne semble pas que Pierre Van Aelst, tout en les copiant, ait rendu dans leur vérité les compositions originales. Malgré la surveillance de Bernard Van Orley, il en a pris à son aise, les types ont sensiblement perdu de leur noblesse, sont devenus lourds, presque communs, ce qui prouve une fois de plus combien est nécessaire ici une étroite et complète communion d'idées entre l'artiste qui invente et l'artisan qui traduit ou qui interprète.

La suite des *Actes des Apôtres*, une des richesses du Vatican[1], avait été commandée en 1515 par le pape Léon X à un Bruxellois nommé Pierre d'Enghien, dit Van Aelst, que les documents retrouvés aux Archives de Bruxelles par A. Pinchart attestent avoir été alors fort connu. Dès 1497, il était au service de Philippe le Beau comme valet de chambre, tapissier. Puis au service de Charles-Quint, avec salaire journalier, ainsi que l'indique un manuscrit possédé par le comte de Valencia, Livre de l'étiquette

[1] Au sac de Rome en 1527, par le connétable de Bourbon, elles avaient été arrachées à la Sixtine ; deux furent portées à Constantinople, où elles furent achetées par le connétable de Montmorency qui les restitua au Vatican, comme l'indique une inscription en latin à la base de l'une. En 1798, elles furent de nouveau prises par les troupes du général Berthier, et vendues 1.250 piastres chaque. Elles revinrent au Vatican en 1808.

de Bourgogne 1515. De 1515 à 1519, il travailla exclusivement pour le pape Léon X. Les cartons de Raphaël qui lui avaient été confiés étaient au nombre de dix : *La pêche miraculeuse*, *La Vocation de saint Pierre*,



Cliché Alinari.

Tenture des Actes des Apôtres, d'après les cartons de Raphaël. Atelier bruxellois de van Aelst, 1515-1519 (Musée du Vatican à Rome).

*La Guérison du paralytique*, *La Mort d'Ananie*, *La Lapidation de saint Étienne*, *La Conversion de saint Paul*, *Elymas frappé de cécité*, *Le sacrifice de Lystra*, *Saint Paul en prison*, et *Saint Paul à l'Aréopage*. Sept de ces cartons, conservés longtemps au château d'Hampton Court en Angleterre, sont aujourd'hui au Victoria and Albert Museum (Hunter, pl. VII, f); ce fut Charles I^er qui, à l'instigation de Rubens, les acheta en 1630 en

Flandre, où ils étaient restés depuis le XVI^e^ siècle dans la famille de Van Orley. Et Cromwell, en 1653, ordonna de les racheter, quand la République vendit à l'encan le mobilier du malheureux Charles I^er^. Le tissage des tentures fut terminé en 1518, sous la constante surveillance du peintre Van Orley, ainsi que l'atteste Félibien. Il avait donc fallu le court espace de quatre années pour mener à bien ce travail considérable. Il est vrai que le Pape n'avait reculé devant aucun sacrifice. Les cartons avaient été payés à Raphaël 5.000 francs chaque, et l'exécution des tentures revint à peu près à 750.000 francs au titre actuel de la monnaie or.

Lorsque les *Actes des Apôtres* (sept pièces, les autres n'étant pas terminées) furent exposés pour la première fois dans la chapelle Sixtine, le 26 décembre 1519, ils provoquèrent une admiration extraordinaire ; trente ans plus tard, Vasari en parlait encore avec des transports d'enthousiasme. Leur célébrité fut telle que tous les princes de l'Europe voulurent en avoir des répliques ; c'est ainsi que les ateliers de Bruxelles les recommencèrent, et qu'on trouve à Mantoue une suite de dix pièces mieux conservées que celles du Vatican, mais moins riches, sans fil d'or[1] ; à Dresde, six pièces retrouvées dans les combles du Palais, en 1814 ; au musée de Berlin, neuf pièces tissées d'or, ayant jadis appartenu au roi Charles I^er^ ; au Palais Royal de Madrid, à Vienne, à la cathédrale de Lorette. Et nous ne parlons ici que des tentures à la marque de Bruxelles datant du XVI^e^ siècle, car les répétitions de ces mêmes cartons exécutés sous Charles I^er^ à Mortlake, et sous Louis XIV aux Gobelins, prouvent qu'après un siècle et demi le succès des compositions de Raphaël était loin d'être épuisé. La manufacture de Beauvais elle-même les recommença, comme le prouve la suite signée de Behagle, déposée à la cathédrale de la ville.

Van Aelst n'en resta pas là. Le pape Léon X lui donna encore d'autres commandes, entre autres une série de la *Vie du Christ* dont les cartons avaient été exécutés par les élèves de Raphaël, en se servant de quelques esquisses du maître. Une tradition voudrait que ce fut là un cadeau fait au pape par François I^er^. Elle ne fut terminée qu'en 1530, sous le pontificat de Clément VII. Mais cette suite est très inférieure aux *Actes des Apôtres*, aussi bien sous le rapport de la composition que du tissage.

De l'atelier de Van Aelst semble être sortie également entre autres séries moins importantes, la suite des *Jeux d'enfants* commandée par

[1] Luzio. *Bergamo*, 1919. Ce sont ces tapisseries emportées à Vienne en 1866, qui, revendiquées par l'Italie, y sont revenues après la paix de 1918.

Léon X sur les cartons de Jules Romain, plutôt que d'après Jean d'Udine, comme on l'avait dit. Huit pièces de cette série appartenaient à la princesse Mathilde.

L'immense retentissement des *Actes des Apôtres* fit affluer aux ateliers bruxellois de nombreuses commandes. En 1518, c'est l'évêque de Mayence ; en 1530, le roi de Portugal ; en 1538, le roi de France ; ce dernier commande cinq pièces, les Cinq âges du monde, à Melchior Baillif. Mais jamais une industrie n'a plus besoin d'être défendue contre la fraude et la contrefaçon que quand elle prospère. Aussi les édits et ordonnances se succèdent-ils à Bruxelles pendant la première moitié du XVI^e siècle. En 1525, c'est un édit sur la propriété des modèles, et l'interdiction de les copier ; en 1527, c'est une ordonnance sur les marques. Toute pièce fabriquée dans la ville, mesurant plus de six aunes, dut porter dorénavant au bas, d'un côté la marque du fabricant, de l'autre un petit écusson rouge entre deux B en couleur plus claire que le fond. Tout maître ouvrier doit présenter la marque aux jurés, pour la faire copier dans un registre spécial. La marque est donc un fait important à constater, elle établit une distinction notable. Toutes les tapisseries où elle se trouve sont postérieures au 16 mai 1528.

L'initiative de Léon X et le succès qu'elle rencontra exercèrent sur les tapisseries des Flandres une influence décisive, et il faut bien le dire, déplorable. Désormais les vieilles compositions des peintres flamands, si décoratives, vont faire place aux compositions faciles et banales des peintres italiens. Et le mal que les *Actes des Apôtres* avaient déjà engendré allait s'accentuer, sous l'impulsion dure et violente de l'élève de Raphaël, Jules Romain. En dehors des commandes de tapisseries qui lui venaient de la cour de Ferrare, après qu'il eût quitté Rome pour Mantoue, et qui laisserait supposer leur tissage dans les ateliers de Ferrare même, le nombre de cartons qu'il exécuta pour les ateliers flamands est incroyable. Les plus célèbres furent l'*Histoire de Scipion*, et les *Fruits de la guerre ;* comme toutes les tapisseries de cette époque, elles firent naître des répliques aux Gobelins.

L'origine bruxelloise de la *Vie de Scipion* nous est attestée par un extrait des Comptes des rois de France[1]. En 1533, on paya au Primatice 200 écus d'or pour un voyage en Flandre, où il porta un petit patron de Scipion l'Africain d'après le poème latin de Pétrarque : « Africa ». Le roi

[1] Astier (D'). *La belle tapisserie du Roy*. Paris, 1907.

François Ier, pour le château de Madrid, paya 23.000 écus une grande suite de vingt-deux pièces, comme l'a si bien élucidé M. le colonel d'Astier, en en publiant les comptes et la commande à Marc Crétif, et en retrouvant avec l'aide de M. Jean Guiffrey au Cabinet des dessins du Louvre quinze sur vingt-deux des petits patrons originaux ; Brantôme en a vanté la beauté, et rappelé l'admiration qu'excitèrent ces compositions pompeuses mais froides, qui déroulent devant nos yeux ces lents défilés où le vainqueur trône sur un char, comme Jules César dans les fameux cartons de Mantegna. Elles furent brûlées en 1797 pour recueillir l'or qu'elles contenaient. A en croire les mémoires de Brienne, le cardinal Mazarin aurait acquis une suite des tapisseries de Scipion du Maréchal de Saint-André, pour qui cette seconde suite aurait été faite en 1550, et dont une des tapisseries du Louvre porte les armes, elle serait passée ensuite dans les collections du Roi. La série de sept pièces des collections royales d'Espagne fut achetée à Anvers en 1544 par Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint.

La suite des *Fruits de la guerre* (1550) se composait de huit pièces, pleines de combats, de sièges, de supplices, de triomphes, qui avaient été commandées par don Ferrante Gonzaga : elle avait été tissée en 1547 par Jehan Baudouin et signée du monogramme de Martin Reymbouts.

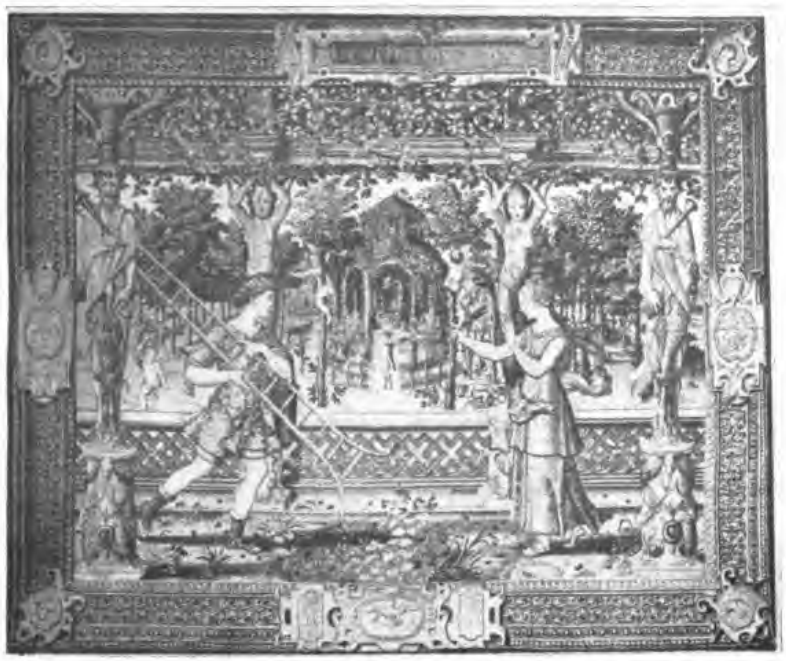
D'une inspiration plus calme est l'*Histoire de Romulus et de Rémus* tissée vers 1540 pour le cardinal d'Este, et qui se trouve aujourd'hui au musée de Bruxelles. — Une autre suite est celle des *Arabesques* ou *mois grotesques*, avec au centre des figures mythologiques (Garde-meuble national de France ; Fenaille, Gobelins, II). — *Les triomphes des dieux* de François Geubels. — *Les jeux d'enfants* au monogramme de Pannemaker à Madrid. — *L'Histoire d'Abraham*, à Hampton Court.

En dehors de Raphaël et de Jules Romain, la collaboration italo-flamande produisait encore des suites remarquables, comme les dix pièces de *Vertumne et Pomone*, compositions aérées, pondérées, claires, de personnages sous de florissantes pergolas, d'une charmante harmonie de ton, acquises par Marguerite de Hongrie, à un certain G. Weseler par contrat de février 1548, complète en neuf pièces dans les Collections Nationales d'Autriche[1] (deux décorent la salle à manger du Palais Royal de Madrid) ; — de même les *Poésies* avec leurs scènes mythologiques ou helléniques, sont également au Palais de Madrid. Mme Kuntziger[2] a clai-

[1] Baldass (L.). *Wiener Gobelin Sammlung*, Vienne, 1920.
[2] Kuntziger (Grick). *Overduk uit oud-Holland Jahrg :* XLIV, IV, septembre 1927.

rement résumé toute l'abondante discussion sur l'auteur réel des cartons de *Vertumne et Pomone* qui serait, selon elle, le peintre graveur Jean Cornelisz Vermeyen, si on compare les figures avec celles de la *Conquête de Tunis*.

D'un vif agrément est aussi cette série de l'*Histoire de Vulcain* en cinq pièces, où le paysage joue un grand rôle, un trop grand rôle peut-être, car les figures y sont un peu perdues, et noyées dans l'espace. De



Tenture de Vertumne et Pomone, milieu du XVI$^{e}$ siècle (Collections Nationales d'Autriche).

remarquables exemplaires en existent au château de la Roche-Guyon.

L'*Histoire de Psyché* mérite aussi de ne pas être oubliée, qui compta vingt-six pièces, aujourd'hui bien réduite. Elle semble se rattacher aux esquisses de Raphaël, arrangées par Michel Coczie et gravées par le maître au dé. Certaines scènes, celle où la vieille raconte à Psyché l'histoire de l'Ane, ou bien Psyché dans le temple de Cérès, sont presque identiques dans l'estampe et la tapisserie. Et cependant il semble ici que l'auteur des cartons a été un interprète plus qu'un copiste, et il paraît avoir apporté une certaine originalité. Cette série est charmante de délicatesse et d'esprit. Félibien, il y a deux cent cinquante ans, ne trouvait pas de peintures qui les valussent. Les tapissiers eux-mêmes y ont apporté le

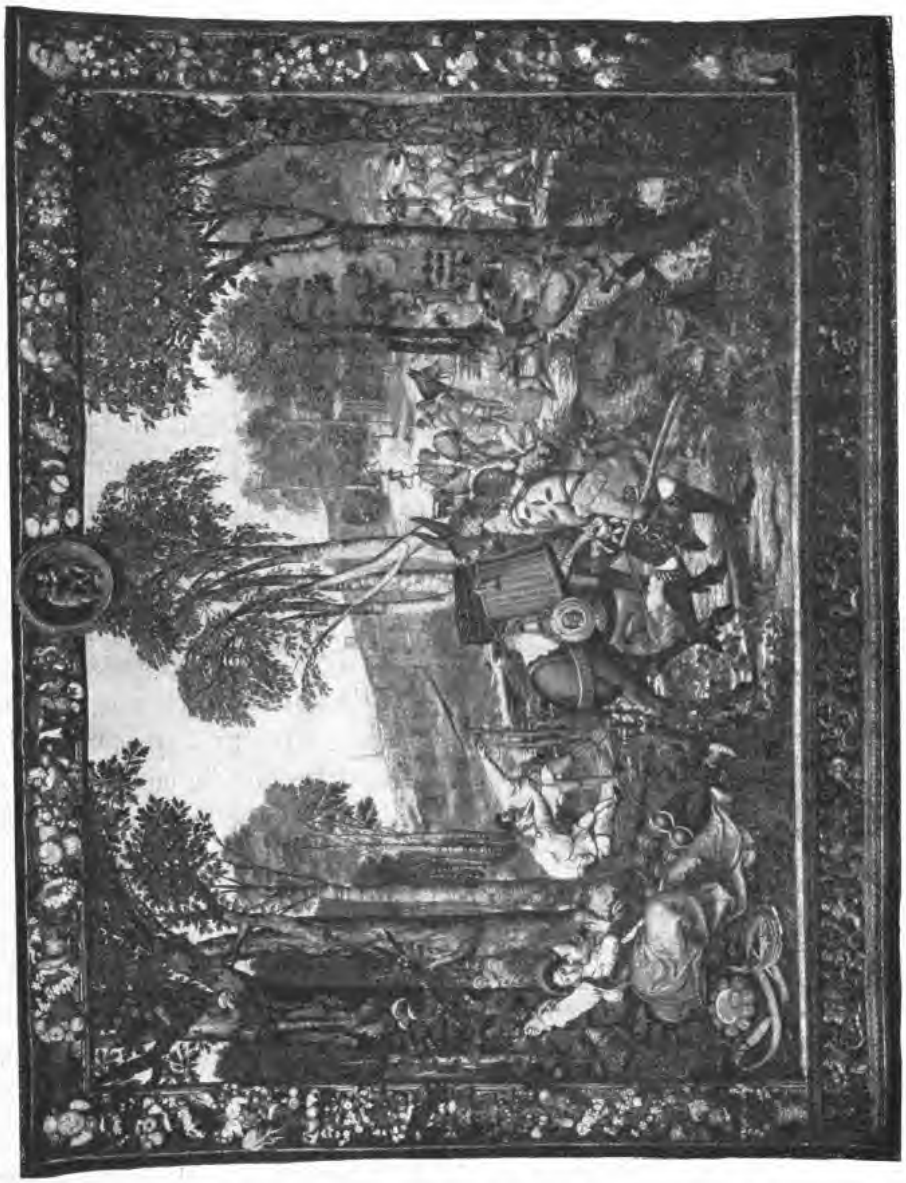
prestige d'un métier merveilleux, d'une finesse et d'une harmonie dans les tons frais et clairs, qui est une pure joie des yeux, tellement ils chantent avec franchise, mêlés à l'éclat des ors étincelants. Nous ne possédons plus de cette suite que les copies qui en furent faites aux ateliers de Paris au début du XVII[e] siècle.

L'*Histoire de Moïse*, peut-être exécutée sur les dessins que Raphaël avait faits pour les Loges, est au musée de Chartres, et les *Triomphes des dieux* de François Geubels, chaque pièce portant une divinité païenne, au Garde-meuble.

Cependant au milieu de cette conquête italienne, les ateliers de Bruxelles devaient maintenir encore, à certaines minutes trop rares, les pures traditions flamandes, ainsi que l'influence de Van Orley, aussi bien dans l'invention et la composition que dans le tissage. Tels sont les *Mois de Lucas*, ainsi nommés parce qu'on les attribua longtemps à tort à Lucas de Leyde, alors que tout y révèle le sentiment et la main d'un Flamand, et une naïveté savoureuse telle qu'on la rencontre aux pages d'un vieux manuscrit. Les douze pièces ont trait aux occupations ou aux plaisirs des diverses saisons, avec les signes du zodiaque dans les bordures. Exécutées pour Charles-Quint, dont le portrait et celui d'Isabelle de Portugal sont dans les médaillons supérieurs, un peu après le mariage de 1526, elles furent offertes plus tard à Mazarin. Possédées par Louis XIV, la préciosité de leur matière fit que sous le Directoire, un siècle après, on les brûla pour en retirer l'or et l'argent. M. Harriman possède cinq pièces de cette suite (Hunter, pl. VIII, e). Cette série fut une de celles qui eurent le plus de succès au XVII[e] et au XVIII[e] siècle. La manufacture des Gobelins l'aurait répétée douze fois (M. Fenaille, *État général des tapisseries des Gobelins*, t. I).

Totalement flamande est cette suite fameuse, dite les *Chasses de Maximilien*, ou bien les Belles chasses de Guise, parce que les ducs en possédèrent une suite. On en avait autrefois attribué les cartons à Albert Dürer, peut-être parce que les costumes de nombreux chasseurs y semblent allemands. Mais on sait maintenant que ce fut Bernard Van Orley qui en reçut la commande, celui-là même qui avait été chargé de surveiller l'exécution des *Actes des Apôtres*. Mais ici Van Orley a oublié tout ce qu'il avait appris de recettes à l'école italienne. Il délaisse les vastes compositions historiques ou philosophiques, dont on avait fait à ses yeux le but dernier de l'art décoratif. Il ne cherche qu'à rendre décorativement les

sites nationaux de la forêt de Soigne, les types et costumes de son pays, en évitant de les idéaliser. Certaines figures y sont de réels portraits (Maximilien, Charles-Quint et son frère Ferdinand). De même il prend peu



Tenture des Chasses de Maximilien. Carton de Van Orley. Bruxelles, XVI^e siècle (Musée du Louvre).

souci de la composition *type*, mais laisse aller sa fantaisie, et ne croit pas son œuvre manquée s'il dresse au premier plan de sa composition un personnage grandeur nature, alors que la scène principale se déroule aux derniers plans en tout petits personnages. Il ne redoute même pas la lai-

deur, du moment qu'elle a du caractère, et cela est bien flamand; les chiens courants n'y sont pas d'une forme épurée. Van Orley eut pour collaborateur, vers 1530, le tapissier bruxellois François Geubels, artiste d'un grand talent. Chacune des douze pièces qui composent cette suite porte un signe du zodiaque dans la partie supérieure, et correspond ainsi à un mois de l'année. Prises à Charles-Quint, après l'insuccès du siège de Metz, elles ont longtemps décoré la demeure que Henri de Guise, dit le Balafré, possédait sur l'emplacement de l'Hôtel de Clisson, devenu de nos jours le Palais des Archives Nationales, et sont entrées depuis, dans un état merveilleux, au musée du Louvre[1].

La renommée des *Chasses* était encore grande cent cinquante ans après, puisque les ateliers des Gobelins furent chargés de les exécuter en hautes et basses lisses, si bien qu'on a pu quelquefois les confondre. La salle à manger du château de Chantilly est décorée de plusieurs panneaux de cette suite, exécutés vers 1685 aux Gobelins, par Jean de la Croix, tapissier de basse lisse, trois autres sont à l'Hôtel de Ville de Chartres et d'autres au château de Pau.

Une autre belle suite est celle de la *Conquête des Indes* par Juan de Castro (dix pièces), riches d'or et de couleurs vives, charmantes de fantaisie, avec des bordures admirables, et la marque de Bruxelles B/B (collection de la Couronne d'Autriche, Gobel, n° 112).

Nous avons rencontré déjà plusieurs fois le nom de Pierre de Pannemaker, auteur de quelques-unes des plus belles tentures que le Palais Royal de Madrid a reçues de Charles-Quint. Cette famille contrebalança longtemps à Bruxelles la renommée de Van Aelst et de Geubels. Les commandes dont l'honoraient les souverains des Pays-Bas sont une garantie du talent consommé de son chef; il avait reçu le titre de tapissier de Madame.

Un de ses descendants, Guillaume de Pannemaker, reçut le 20 février 1549, commande par Charles-Quint d'une des plus belles suites qui soient sorties d'un atelier de Bruxelles, celle de la *Conquête de Tunis*. Les matières les plus précieuses devaient être mises en œuvre : l'Empereur lui-même se réservait de fournir le fil d'or et d'argent, et un de ses agents, Chaussart, séjourna à Grenade deux ans et sept mois pour surveiller la fabrication des soies. Le maître tapissier s'était engagé à occuper constamment à chaque pièce sept ouvriers, soit en tout quatre-vingt-

[1] Alfassa (Paul). *Gazette des Beaux-Arts*, 1920. — Migeon (Gaston). *Album*, A. Lévy, édit., Paris, 1925. — Destrée. *L'Émulation*, 8 août 1923.



Tenture des Plaisirs champêtres, d'après Téniers. Atelier flamand du XVIIe siècle (Musée de Cluny).

quatre. L'œuvre entière en dix pièces était terminée en cinq ans, le 21 avril 1554, et après examen d'une commission déléguée par l'Empereur, Guillaume de Pannemaker fut amené à conduire les tapisseries en Angleterre, où on les embarqua pour l'Espagne. Elles n'ont jamais quitté depuis lors le Palais de Madrid ; on en put admirer cependant quelques unes à l'Exposition de la Toison d'or à Bruges. Le dessin des cartons (tous conservés dans les réserves du musée de Vienne)[1] avait été confié au peintre attitré de Charles-Quint, Jean Vermeyen, natif des environs de Haarlem, qui l'avait accompagné en Afrique en 1535, ce qui lui permit d'y apporter une certaine exactitude, et qui y introduisit le portrait de Charles-Quint et le décor.

Une autre suite très importante fut aussi celle de la *Bataille de Pavie*, offerte par l'assemblée des États généraux des Pays-Bas à Charles-Quint en 1531, quand il entra à Bruxelles, à l'occasion du plus récent triomphe remporté par ses armes en 1525. On y voyait la prise de François Ier (il y est représenté), son embarquement pour l'Espagne, sa captivité à Madrid. Cette tenture orna longtemps le Palais de Bruxelles. C'est même dans la salle qu'elle décorait qu'on reçut en 1556 l'amiral de Coligny, quand il vint ratifier au nom de Henri II, la paix de Vauxcelles, au grand mécontentement de l'ambassade qui souffrit de ce manque de tact. Puis elle disparut, sans qu'on en ait conservé le moindre souvenir. Plus tard on proposa l'identification avec une série de sept tapisseries, laines, soies et or, que M. Gentili retrouva dans le palais de don Alphonse d'Avalos, prince de Pescaire, à Naples. Une indication importante a été fournie par Wauters, qui retrouva dans le testament de l'Infant don Carlos, fils aîné de Philippe II, en date du 19 mai 1564, une disposition de legs de « tentures or et soie représentant la prise du roi François Ier, en faveur de son précepteur Don Honorato Juan. Le dernier représentant de la famille d'Avalos, don Alphonse de Pescara, laissait cette suite au musée de Naples par testament du 18 août 1862. Elles étaient demeurées enfouies dans les magasins jusqu'au jour assez récent où on se décida à les exposer. M. Wauters a très heureusement retrouvé le nom de l'auteur des cartons, c'est Bernard Van Orley, l'auteur des *Chasses*. Le musée du Louvre est assez heureux pour en posséder les dessins[2].

[1] Engerth. *Jahrbuch du musée de Vienne*, 1884.

[2] Beltrami. *La battaglia di Pavia*, 7 pl. Milano. 1896. — Gauthiez (P.). *Gazette des Beaux-Arts*, 1897. — Maindron. *Revue d'Art ancien*, I, p. 277. — Morelli, 14 pl. *Napoli*. 1899. — Païs. *Les Arts*, 16 pl., 1904.

La fin du XVI^e et le XVII^e siècle voient les ateliers de tapisseries s'organiser un peu partout en Europe, grâce aux transfuges des fabriques bruxelloises, aussi bien à Lille, à Arras, à Charleville, à Nancy, à Paris (Gobelins) qu'en Autriche, en Bavière, en Danemark, en Angleterre.

A Bruxelles même on essayait de soutenir les ateliers en les encourageant, pour arrêter la décadence de l'industrie locale. Les artisans, au début du XVII^e siècle, avaient trouvé dans Rubens et ses élèves de précieux auxiliaires. On lui a attribué une *Histoire de Constantin*, dont les cartons auraient servi à la suite de la première manufacture des Gobelins (comme nous le verrons) ; une *Histoire d'Achille* (cinq pièces au musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles (Destrée, cat. pl. XXXIII et XXXIV), et trois au musée de Boston (Hunter, *International Studio*, décembre 1913); une *Histoire d'Ulysse*; une *Histoire de Décius* (Palais Lichtenstein à Vienne, qui possède également les cartons de Rubens grandeur nature) ; cinq pièces de la suite sont à Vienne à la Couronne d'Autriche, et la suite complète à Madrid (collection de la Couronne d'Espagne).

Rubens dessinait vers 1625 le *Triomphe de la Religion* pour l'archiduchesse Isabelle, qui offrait la première suite tissée à un couvent de Madrid. Onze pièces de cette suite étaient dans les collections Berwick et d'Albe (Catalogue de la vente, n^os^ 50-60, à Paris, 1877).

Jordaens était aussi un de ceux vers lesquels les artisans pouvaient encore se tourner. La Maison d'Autriche possède à Schönbrunn, d'après les cartons de Jordaens et de Rubens, une suite (huit pièces) des *Leçons d'équitation du roi Louis XIII*, le roi représenté à cheval sur chacune d'elles, et de grands personnages sur les côtés.

Faute d'artistes créateurs pour lui donner un nouvel élan, la tapisserie, en Flandre, agonise avant de mourir.

Beaucoup de tapisseries de cette époque portent des marques d'ateliers flamands de Bruxelles ; quelques-unes sont citées par Hunter, pages 154-156, entre autres celles d'après les cartons de Louis Van Schoor (fin du XVII^e siècle) et de Jean Van Orley (premier tiers du XVIII^e siècle).

CHAPITRE V

# LA TAPISSERIE EN ITALIE, EN ESPAGNE

Les ateliers fondés par des Flamands. — Le premier atelier de Mantoue. — Des Flamands y exécutent des tapisseries d'après des cartons de Mantegna. — Les ateliers de Venise, de Sienne, de Rome, de Ferrare, de Florence. — La tapisserie en Espagne.

Il est impossible de trouver en Italie la moindre trace d'une fabrication indigène du XIV^e^ siècle, et cependant le goût pour les tapisseries y était déjà bien vif. Nous avons vu le comte de Savoie, Amédée IV, confier en 1376 une commande importante au grand tapissier parisien Nicolas. Battaille. En 1389, le chroniqueur Jean de Mussis reproche aux gens de Plaisance leur goût pour les « banderiæ de Arrassa ». En 1399, François de Gonzague envoyait à Paris une tenture, pour y remplacer les armoiries de Bohême par celles des Visconti.

Au XIV^e^ siècle, certains princes italiens songèrent à affranchir leurs États du tribut payé ainsi aux étrangers. Ils attirèrent en grand nombre des ouvriers du Nord, auxquels ils promettaient certains avantages. Mais ces premiers ateliers n'eurent alors qu'une existence précaire soumise à la fantaisie du prince. Leur tâche remplie, les artisans allaient souvent chercher fortune ailleurs, ils étaient fatalement nomades. D'ailleurs les tapissiers ne trouvaient pas dans ces pays du Midi la clientèle si nombreuse qu'ils avaient dans les pays du Nord. La véritable décoration murale pour l'Italie, c'est la fresque, assurée de durer sous ce merveilleux climat, et qui aurait subi une rapide destruction sous nos cieux humides du Nord. La tapisserie ne pouvait être qu'un art de caprice pour les princes italiens, et si nous devons constater l'extraordinaire développement qu'elle prit chez eux au XVI^e^ siècle, nous verrons aussi que toutes leurs tendances visèrent à en faire une décoration analogue à la peinture ; c'est ce qui détourna cet art de sa vraie destination, qu'avaient si bien comprise les peuples du Nord.

Le plus ancien atelier italien qui nous soit connu est celui de *Mantoue*. Nous venons de dire que François Gonzague y avait montré un goût très vif de ces sortes de choses. Un inventaire de 1406 nous apprend qu'il avait une série de plus de 50 tapisseries. Dès 1419, un tapissier que les textes nomment Johannes Thomae de Francia était installé à la Cour des Gonzague, et y exécutait des travaux pour le pape Martin V. Il y mourut en 1442. Il fut suivi de près par Nicolas de France, puis par Guidone et Adamante, tous deux Français; le peintre Giovanni dei Corradi leur fournissait des cartons. Louis de Gonzague porta l'atelier de Mantoue à son apogée, et la marquise Barbe de Brandebourg n'y contribua pas peu elle-même. L'atelier de Mantoue était alors dirigé par un certain Rinaldo Boteram de Bruxelles, puis par Rubichetto.

Un des plus grands maîtres de la Renaissance italienne, Andrea Mantegna, avait accepté la tâche de fournir des cartons aux tapissiers de la Cour des Gonzague. Il est bien regrettable que nous manquions de détails sur ces travaux, qui jouirent au XVI^e^ siècle d'une extraordinaire célébrité. Les fameux cartons conservés au château royal d'Hampton Court en Angleterre, représentant les *Triomphes de Jules César*, et se développant en longues frises qui rappellent les bas-reliefs antiques, sont généralement considérés comme des modèles que l'illustre peintre avait dessinés, pour l'atelier des tapissiers de Mantoue. Peut-être doit-on mentionner à cette place une petite tapisserie avec *Annonciation* qui de la collection Spitzer (Catalogue, n° 1) est passée en Amérique chez M. Ryerson, d'une richesse de fils d'or extraordinaire et d'une impeccable technique dans la finesse avec laquelle sont traitées les figures. — Mais à la fin du XV^e^ siècle l'atelier déjà languissait. Ce n'est pas cependant que le goût des Gonzague eût diminué pour les belles tapisseries. L'inventaire de leur mobilier, dressé en 1541, compte plusieurs centaines de pièces : c'est pour eux que fut exécutée la suite des *Enfants jouant* qui est à Milan, et celle des *Actes des Apôtres* qui fut transportée à Vienne en 1896.

Les ateliers de *Venise* sont presque aussi anciens que ceux de Mantoue. Deux ouvriers du Nord, Jehan de Bruges et Valentin d'Arras, y venaient établir un atelier en 1421. Leur entreprise fut éphémère. Ils firent sans doute ces nombreux dosserets ou devants d'autels conservés dans les églises de Venise; et le peintre Alvise Vivarini exécutait les cartons pour une suite de l'*Histoire de saint Théodore*.

Le Bruxellois Rinaldo Botteram était venu en 1348 installer des métiers

de haute lisse à *Sienne*. La ville lui avait accordé une subvention dont il sollicita le renouvellement deux ans plus tard, à la condition d'instruire deux élèves. En 1442, il était remplacé par Jacquet, fils de Benoît d'Arras. Pendant dix ans ce Jacquet tissa plus de quarante pièces, une *Histoire de saint Pierre* en six pièces pour le pape Nicolas V, et de très nombreux « bancquiers, espalliers et couvertures », pour le palais de la Seigneurie.

L'atelier de *Rome*, fondé par Nicolas V vers 1455, eut pour chef le Parisien Renaud de Maincourt; il y exécuta une tenture, la *Création du monde*, que les contemporains citaient comme une merveille.

Florence, Pérouse, Urbin, Bologne, Milan eurent également des ateliers d'une certaine activité. Mais de tous ces ateliers du Quattrocento italien aucune pièce ne nous a été conservée, qui ait pu servir de témoin.

Et nous n'en savons pas beaucoup plus sur les ateliers fameux de *Ferrare*, où, dès 1436, travaillait le Flamand Giacomo de Angelo. D'abord chargé de la rentraiture des tapisseries de Nicolas III d'Este, il se vit adjoindre en 1441 son compatriote Pietro di Andrea. Puis d'autres artisans vinrent s'installer à la cour de Lionel d'Este. Borso d'Este développa encore plus l'atelier, qui, sous la direction de Liévin de Bruges, exécutait des tapisseries dont les cartons avaient été demandés au célèbre peintre Cosimo Tura (Venturi en signale une à Monaco, Storia, vol. VII, fig. 426), à Gerardo de Vicence, ou à Ugolino. On y fabriquait aussi quantité de couvertures de mulets, de dosserets, de portières, de garnitures de lits. En 1490, l'atelier se trouvait réduit à un seul ouvrier qui était italien. Le duc Hercule I^er^, qui fit d'ailleurs venir de nombreuses tapisseries des Flandres, faisait travailler un Égyptien, Sabadino, qui était un tapissier d'une rare habileté.

Presqu'égale à l'activité des ateliers flamands fut celle de l'atelier de Ferrare au XVI^e^ siècle, surtout sous le duc Hercule II (1534-1559). Le maître tapissier de l'atelier fut alors Hans Karcher (1536-1559), que son frère Nicolas Karcher abandonnait en 1546 pour aller à Florence. De l'atelier de Ferrare, nous connaissons : 1° les deux pièces à *grotesques* du musée des Arts Décoratifs à Paris. 2° La suite de huit pièces (les *Actes de saint Maurelius et de saint Georges*), à la cathédrale de Ferrare. 3° L'*Histoire de la Vierge*, à la cathédrale de Côme. 4° L'*Hercule tuant le lion de Némée*, chez M. Harding (Hunter, pl. XV, a) d'après les cartons de Battista Dosso — comme aussi une autre suite d'Hercule dont

plusieurs sont au musée des Gobelins. 5° Une suite des *Métamorphoses*, d'après Dosso, dont une pièce, la *Métamorphose d'Aréthuse*, est au musée des Gobelins. Il serait intéressant d'y comparer la suite flamande qui est aux collections nationales d'Autriche, à Schœnbrunn, de même que la belle suite de *Vertumne et Pomone* de Madrid, complète à Vienne (voir ci-dessus). 6° Une suite des *Jeux d'enfants* (six pièces) tissées de soie, or et argent vers 1540, exécutées d'après les cartons de Jean d'Udine pour le cardinal Hercule Gonzague de Mantoue (écusson à ses armes en haut), qui était encore dans la garde-robe des Gonzague d'après les inventaires en 1661-1668. Ce sont des Amours nus, jouant sous des berceaux de feuillages et des treilles, avec vues de montagnes et de villes à l'horizon, une pièce a une grande figure de femme assise à droite ; très délicats de ton, très argentés, très blonds. C'est peut-être la suite signalée chez le baron Worms, qui figura à la vente A. C. d'A (Albert Cahen d'Anvers, 4 mai 1920), et qui se trouve aussi au palais Alle rose à Venise. Une pièce est au Victoria and Albert Museum (legs Salting) d'un paysage clair avec des Amours (Thomson, pl. p. 246).

Rapprochons-en la suite de *Moïse* du Dôme de Milan (5 pièces), aux armes des Gonzague, avec des médaillons carrés à inscriptions au nom de Guillaume, marquis de Mantoue (1550-1587) (trois de ces pièces périrent en 1906 dans l'incendie de l'Exposition de Milan) — les deux tapisseries de *César* (une dans la collection S. Brauer à Nice, l'autre au musée des Arts Décoratifs, César auquel on apporte la tête de Pompée (Hunter, pl XV, c).

Le marquis Campori a attribué aussi à l'atelier de Ferrare au XVI^e^ siècle une série des Villas de la maison d'Este, et une série de chevaux.

Il faut bien reconnaître qu'il ne pouvait être question pour l'Italie de la forte organisation des ateliers flamands : les métiers y étaient trop peu nombreux, les entreprises soumises à trop de fluctuations. Il n'y avait pas de corporations constituées, pas de règlements destinés à assurer la bonne fabrication, ou à garantir les droits des producteurs. Les maîtres tapissiers étaient payés à gages par les princes qui les employaient, quand ils ne traitaient pas à forfait avec eux.

Les guerres qui désolèrent l'Italie au commencement du XVI^e^ siècle, y paralysèrent longtemps le développement de la tapisserie. Un seul atelier, au début, y produisit quelque chose d'intéressant, celui de Vigevano, près Milan, dirigé par Benedetto da Milano. C'est de cet atelier que sortit cette suite des *Mois Trivulze*, commandée par le maréchal Trivulce et

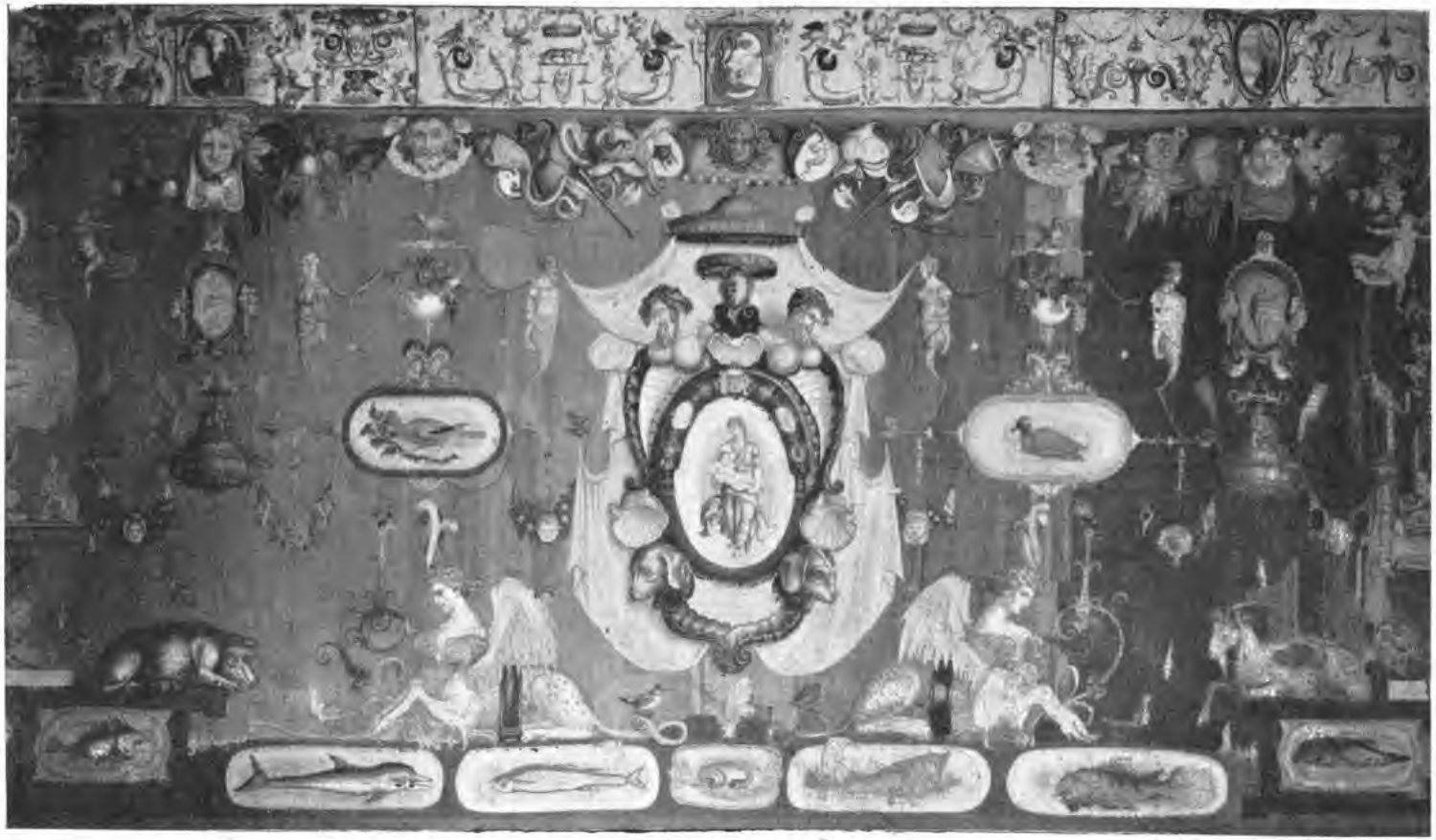
conservée encore aujourd'hui dans le palais de la famille à Milan[1], et peut-être une belle figure de saint Ambroise, collection Salting à Londres (Victoria and Albert Museum). Ces tentures célèbres Trivulce semblent avoir été un peu trop vantées. Le dessin des cartons, qui furent attribués à Bartolomeo Suardi, dit le Bramantino, est assez lourd, la composition manque d'harmonie, les personnages sont pesants. On n'y retrouve aucune des qualités des tentures flamandes de la même époque. Chaque pièce a une bordure garnie d'écussons aux armoiries des Trivulce, et l'une porte cette inscription : « Ego Benedictus de Mediolani hoc opus feci, cum sociis in Viglevani. »

Les métiers de la haute lisse ne firent leur apparition à *Florence* qu'assez tard, en 1546, mais ils prirent de suite un remarquable essor. Poussé par l'exemple de la Maison d'Este, le duc Cosme Ier, en 1537, résolut de doter Florence d'une manufacture capable de lutter avec celle de Ferrare. L'Arazzeria Medicea dura autant que les Médicis, c'est-à-dire depuis 1546 jusqu'en 1737, date à laquelle les ouvriers licenciés furent engagés pour organiser un atelier près de la cour des Bourbons de Naples (Charles VII de Bourbon), ainsi que l'a démontré le colonel d'Astier, qui recopia certaines suites des Gobelins, comme le don Quichotte de Coypel; mais la grande époque finit avec le duc Cosme Ier (1574).

La manufacture eut pour fondateurs les deux plus habiles artistes venus des Pays-Bas : Jean Roost et Nicolas Karcher. Le duc s'engageait à leur fournir un local, à leur verser à chacun 600 écus d'or par an: il leur permettait de travailler pour le dehors, mais s'engageait à leur payer tous les travaux faits pour sa maison. Roost et Karcher devaient installer vingt-quatre métiers, dont douze en marche, et former des apprentis. Roost signait ses œuvres d'une sorte de rébus (un gigot rôti). Karcher avait l'habitude d'inscrire ses initiales au bas de chaque tenture; presque toutes portaient les armoiries des Médicis.

Grâce aux archives presque intactes de la manufacture, M. Conti a pu dresser une liste à peu près complète des tapisseries dues à cette collaboration. — On en connaît d'ailleurs bien peu qui soient hors du musée royal des Tapisseries de Florence, ou hors du Palais Vieux des Ufizzi ou du Pitti. — Un des peintres qui fournirent au duc les plus nombreux cartons, fut le Bronzino. C'est lui qui composa en grande partie l'*Histoire*

[1] Suida (Wilhelm). *Jahrbuch de Vienne*, vol. XXV, 1904.



Cliché Alinari.

Tenture d'après Bacchiacca. Atelier florentin, XVI^e siècle (Musée des Tapisseries de Florence).

*de Joseph* en vingt pièces, qui est sans doute le chef-d'œuvre de Roost et de Karcher. Elle n'aurait pas coûté moins de 60.000 écus d'or. La plupart des panneaux sont tendus dans les salles du Palazzo Vecchio. Le Bronzino avait fait encore une suite du *Parnasse*, et une de *Marsyas*.

En 1550, Roost travaille pour la vieille basilique de Venise à la tenture de l'*Histoire de saint Marc*, dont les cartons étaient de Jacopo Sansovino. Salviati de son côté fournissait les cartons d'un *Ecce Homo* (trois pièces, Thomson ill., p. 252) (Hunter, pl. XV, b) de l'atelier de Nicolas Karcher en 1549 à Florence ; d'une *Pieta*, d'une *Lucrèce*, d'une *Histoire d'Alexandre*. Il Bachiacca y composait ces aimables tentures décoratives des *Douze mois* si précieuses de soie et d'or, avec médaillons camaïeu d'or, six pièces à deux sujets (palais Communal de Gênes et musée des Arazzi) et une suite de grotesques.

Dans toutes ces tentures d'un mauvais dessin se manifestent une affectation, une pompe théâtrale, qui du grand style des époques précédentes ne rappelaient rien. Mais ensuite c'est l'irrémédiable décadence, surtout avec un certain Flamand surnommé Stradan, qui fut le pourvoyeur attitré de la fabrique jusqu'au commencement du XVII^e^ siècle. Sa production folle, d'une prolixité navrante, est la plus pauvre d'invention, la plus vide d'intérêt qu'on puisse rencontrer. — Du début du XVII^e^ siècle semble être une tapisserie de *Dante et Virgile* au musée de Minneapolis — très proche du *Moïse frappant le rocher* du Metropolitan Museum de New-York qui a sur sa lisière la marque de Bernardino van Asselt (Hunter, pl. XV, d).

Mais le principal maître de l'atelier au XVII^e^ siècle avait été le Français Pierre Lefebvre, que Mazarin rappelait en France pour réorganiser l'atelier du Louvre, et qui ne revint à Florence plus tard, qu'après avoir laissé son fils Jean Lefebvre au premier atelier des Gobelins. Une *Bethsabée au bain* est aussi signée avec la date : D. ARTEMI PINX, P. FEVERE PARISIIS EXTRAX, 1663, dans un goût assez nouveau de claire composition libre et gracieuse qui annonce presque le XVIII^e^ siècle (Hunter, pl. XV, da).

Il est quelquefois assez difficile, en l'absence de documents attestant l'origine d'une tenture, de dire avec précision si elle a été exécutée au XVI^e^ siècle en Flandre ou en Italie, car à la fin du XV^e^ siècle les Italiens ne cessaient d'envoyer dans les Flandres des cartons destinés à être traduits en haute lisse. Les cartons de Raphaël avaient déchaîné un grand enthousiasme, et nous savons qu'un Médicis chargeait son correspondant, Thomas Portinari, de faire exécuter des tentures à Bruges sur des cartons peints à Florence.



Cliché Laurent.

Tapisserie d'après un carton de Goya. Atelier espagnol.

A *Rome*, un atelier avait été fondé en 1633 par un Barberini, le cardinal Francesco, neveu du pape Urbain VIII. — La *Vie du Christ* (onze pièces) tissée par Riviera d'après les cartons de Romanelli, jadis exposée au Metropolitan Museum, est aujourd'hui à la cathédrale Saint-Jean à New-York, donnée par M. J. Simpson. Elle porte les armes d'Urbain VIII, et la signature IAC.D.L. RIV. — une suite d'*Apollon* (cinq pièces) est chez M^me^ Twombly. — Une suite de *Didon et Énée* (huit pièces), d'après Romanelli, est au musée de Cleveland.

En 1610, la manufacture était remontée à Rome par le pape Clément XI, sous la direction de Jean Simonet et d'Andrea Procaccini, qui fut appelé plus tard à la direction de la manufacture de Madrid.

Enfin, de 1717 à 1770, ce fut la direction de Pietro Ferloni dont on relève le nom sur la suite de la *Jérusalem délivrée* (cinq pièces) au Metropolitan Museum de New-York (anciennement au duc de Hamilton).

*La tapisserie en Espagne.* — A-t-on fait des tapisseries en Espagne? Bien que Davillier l'ait affirmé et que selon lui des ateliers aient existé en Navarre et à Barcelone dès le début du XV^e^ siècle, et qu'Eug. Muntz ait répété cette affirmation — cependant Riano a déclaré qu'aucun document n'en donnait la preuve pour le moyen âge.

C'est seulement bien plus tard que Pedro Gutierrez, protégé par Philippe II, ouvrait un atelier à Madrid, dont Antonio Ceron devait reprendre la suite. C'est cet atelier de Céron (dit de sainte Isabelle), dont Velasquez peignit un coin dans le fameux tableau des *Fileuses*, mais qui ne put durer longtemps.

Un autre atelier, de Santa Barbara, eut comme premier directeur, engagé en 1720 par ordre de Philippe V, l'Anversois Jacques van der Goten, travaillant à la basse lisse, jusqu'en 1729, copiant de vieilles suites de tapisseries comme la Bataille de Tunis ou l'Histoire de Cyrus, au moment où un Français, Antoine Lenger, y monta des métiers de haute lisse que continuèrent à diriger des artistes espagnols jusqu'au commencement du XIX^e^ siècle.

Les œuvres de tapisserie principales sorties de cette manufacture, dans le dernier quart du XVIII^e^ siècle, sont sans conteste les belles séries d'après les cartons de Goya et ceux de son maître Bayeu (Hunter, pl. XVI, d, da, db), cartons conservés au Prado et à l'Escurial[1]. Entre

[1] *Cruzada Villaumil, los tapices de Goya*, Madrid, 1870, et Léonard Williams (*Arts and crafts of Spain*, III. — Lafond (Paul). *Revue d'Art ancien et moderne*, août-septembre 1912.

1776 et 1791, Goya peignait quarante-cinq toiles représentant les jeux, les promenades du peuple, avec une sincérité, une verve, un sens de la couleur et de la lumière qui, dans la tapisserie, n'ont pas été égalés. Se reporter à la belle exposition de tapisseries faite en 1917 au musée hispanique de New-York, et à son catalogue illustré.

### *La tapisserie en Russie*[1].

Une manufacture de « tapisseries et d'étoffes » impériale était établie en 1716 à Pétersbourg par Pierre le Grand, avec des ouvriers français amenés de Beauvais par Béhagle fils. L'architecte Leblond, les peintres Jean-Marc Nattier et Louis Caravaque y auraient amené aussi des ouvriers. En 1717 le Tsar venait à Paris, visitait les Gobelins où on lui offrait deux suites des *Indes*, ce qui explique qu'on les ait répétées dans la manufacture impériale (Grande salle du Palais Monplaisir à Péterhof). — En 1720, les Français étaient remplacés par les ouvriers russes, leurs élèves. — Et dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle ils ne songeaient comme en France, grave erreur, qu'à rivaliser en tapisseries avec les peintres (voir tous les portraits qui se trouvent à Stockholm, publiés par Böttiger). Au musée d'armes de Moscou est celui de Pierre le Grand, daté de 1840, car la manufacture ne disparut qu'en 1859.

[1] Spiliotti. *Treasures of art in Russia*, 1903. — Polovtsoff (A.) et Chambers (W.). *Burlington Magazine*. 1919.



Tenture suisse, XV^e^ siècle (Musée historique de Bâle).

## CHAPITRE VI

# LA TAPISSERIE EN ALLEMAGNE ET EN SUISSE AUX XV^e^ ET XVI^e^ SIÈCLES[1]

Les ateliers monastiques. — Les sujets religieux. — Les sujets civils en Bavière.

Seule peut-être de toute l'Europe, l'Allemagne au XV^e^ siècle sut échapper à l'action des Flandres. Nous l'avons vue, déjà peut-être dès le XII^e^ ou le XIII^e^ siècle, marcher tout à fait en tête des peuples qui connurent les premiers le métier de la haute lisse, avec les pièces du dôme d'Halberstadt, et elle a conservé quelques spécimens bien curieux de l'art de ses tisserands de tapis noués au XIV^e^ siècle. Eug. Muntz dans une étude de *l'Art* en 1882, mit en lumière qu'à Prague, vers 1360, Charles IV avait installé au Lorenzberg un atelier de tisserands venus d'Orient.

La production des ateliers d'outre-Rhin a fait l'objet de très complètes publications de M. Burckhardt, de M^me^ Betty Kurth, et récemment du duc Luitpold à Munich[2].

Mais on doit reconnaître qu'à la primitive époque gothique il n'y eut pas en Allemagne un développement de l'art de tapisserie comme à Paris, Arras ou Bruxelles. On ne semble pas y avoir connu les tentures

[1] Schmidt (Hermann). *Bildteppiche*. Berlin, 1919. — Burckhardt (Rodolf de F.). *Gewirkte Bildteppiche des XV^e^-XVI^e^ siècles*. Leipzig, 1923. — Kurth (Betty). *Wandteppichen des XV Jahrhunderts*. Jahrbuch de Vienne, 1915. — Id. *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, 3 vol., Vienne, 1926.

[2] *Die frankische Bildwerkerei*. Munchen, 1926.

murales des palais ou des appartements, mais seulement des tentures destinées à être placées au-dessus des stalles de chœurs, ou comme antependium dans les églises. (Musées de Vienne, de Munich, du Victoria and Albert Museum, de Francfort, de Bruxelles, de Mannheim, de Sigmaringen, de Donaueschingen, de Bâle, musée historique de Thun, de Nuremberg, de Fribourg, du Dôme de Mayence, des églises Sainte-Marie de Gelnhausen, de Willingen Wallerstein, de Mainingen, d'Halberstadt.)

Au musée de Fribourg est une pièce du début du XIV^e siècle avec des dragons et des paires d'oiseaux dans des quadrilobes, ainsi qu'une tenture



Tapisserie, XIV^e siècle (Saint Laurent de Nuremberg).

avec *Annonciation*, *Visitation et Adoration* des rois, d'environ 1350 par les costumes. — Et de la deuxième moitié du XIV^e siècle est une suite de douze pièces (au Rathaus de Ratisbonne) avec des hommes des bois et des femmes dans des costumes singuliers, jouant aux cartes ou dansant, ainsi que les tentures de *Sainte Catherine* et des *Apôtres* à Saint-Laurent de Nuremberg.

Une intéressante tapisserie du musée germanique de Nuremberg offre une curieuse représentation des Jeux et récréations de l'époque sur les remparts extérieurs d'une ville fortifiée. Par ses costumes il est possible de la dater de la fin du XIV^e siècle. Une autre, du musée de Bruxelles, a des personnages couronnés, qui, les pieds nus, marchent accompagnés de licornes, symboles de chasteté.

Les tentures assez nombreuses qui nous ont été conservées du XV^e siècle, ne se distinguent, ni par la richesse de la matière, ni par le fini de la

main-d'œuvre. L'Allemagne n'eut pas, comme la Flandre ou la France, de souverains grands protecteurs des arts. Elles ont toutefois une réelle originalité que jamais ne paralysa la fabrication intensive de la Flandre et du Brabant. Exécutées dans des ateliers dépendant de couvents ou de châteaux, elles ont un fort accent particulier et comme un goût de terroir ; elles ne sont pas à grandes dimensions comme les tapisseries flamandes, mais plutôt en longues bandes, destinées à pendre sur les panneaux unis des stalles, ou en antependium. Sans abandonner absolument les sujets religieux, les artistes interprétèrent avec prédilection, semble-t-il, les fictions et les sujets de romans de chevalerie du moyen âge C'est ainsi que dans une tenture appartenant au duc de Saxe-Weimar, au château de la Wartburg, et publiée par M. Guiffrey, se voit un combat d'hommes nus attaquant ou défendant une forteresse, et dont les armes sont des fleurs ; le champ de bataille est un parterre fleuri, égayé d'oiseaux, de lapins et d'écureuils ; à gauche, un banquet où l'on n'a pas l'air de s'ennuyer ; dans les airs flottent des banderoles avec des inscriptions allemandes.

Le prince de Hohenzollern possède une tapisserie qu'on put admirer à l'Exposition de Bruxelles en 1880, et qui présente un sujet de chevalerie développé en plusieurs scènes : le jeune héros voit sa dame sortant du manoir ; puis elle apparaît couchée, entourée de ses parents auxquels un médecin présente une fiole ; des banderoles en allemand s'y montrent encore.

L'une des plus célèbre tentures est celle du musée historiques de Bâle, faite pour la famille badoise des Eberlin, chaque figure debout de *Preux* ayant ses armoiries, Judas avec son sphinx, Arthur avec ses trois couronnes sur sa bannière, Charlemagne avec moitié de l'aigle impérial, Godefroy de Bouillon avec la croix de Jérusalem... (Hunter, pl. XIV, c).

Le musée d'Orléans a une pièce de *Jeanne d'Arc* entrant à Chinon (avec une inscription allemande) alors que Charles VII l'attend sur les glacis du château. — Jules Quicherat l'avait signalée jadis dans les collections du marquis d'Azeglio (autrefois dans une famille de Lucerne).

Les sujets civils dominent dans les tapisseries allemandes gothiques ; des amoureux élaguent des sureaux (musées de Bâle, de Francfort, de Cluny) ou se livrent à des jeux de société. Ce sont encore des sujets symboliques, l'attaque des vices contre la forteresse des vertus (Hôtel de Ville de Ratisbonne) ; ou l'investissement du château d'Amour, d'après le roman de la Rose (à la Wartburg) ; des sujets d'agriculture (labour) et de chasse

(à la cathédrale de Mayence) ; des sujets de poème de chevalerie (à Sigmaringen et au Victoria and Albert Museum), cette dernière bande très intéressante et bien étudiée par le D^r^ Rock ; ou enfin l'histoire douloureuse de Guillaume d'Orléans et d'Amélie d'Angleterre, d'après le poème de Rudolph d'Ems datant de 1341 (à Sigmaringen). Les personnages portent les costumes avec franges et clochettes d'environ 1400, ou bien apparaissent en sauvages chevelus, hommes des bois (musées de Sigmaringen, de Ratisbonne, de Bâle et de Bruxelles), dénotant l'engouement d'alors pour les choses de la nature. Ce ne sont que prairies fleuries, animées de lièvres et de petits chiens (Ratisbonne, Mayence, Francfort, Klagenfurt, musée Art



Tapisserie allemande, XV^e^ siècle (Musée de Nuremberg).

et Industrie de Vienne, deux pièces), des fonds couverts de branches fleuries naturalistes (à Fribourg) ou stylisées comme les vitraux (à Sigmaringen ou à Bâle).

Une des plus belles et charmantes de ces tapisseries rhénanes ou suisses est celle qui des collections d'Engel Gros au château de Ripaille est entrée au musée historique de Bâle, grand bandeau de plus de 3 mètres de large sur 1 mètre de haut à cinq sujets civils (conversation d'amoureux, joueurs d'échecs), avec un fond de pampres et de grappes où picorent des oiseaux, et dans le bas ce parterre fleuri animé de petits oiseaux qu'ont tant aimé les tapissiers du XVI^e^ siècle. M. Burckhardt croit y voir l'influence du maître aux initiales E. S.

Une suite des plus intéressantes, et bien étudiée par M^me^ B. Kurth, est celle du *Milan,* tirée d'un roman français, à travers une version allemande, et toutes les péripéties du récit expliquées par des inscriptions en allemand. Une pièce est au Victoria and Albert Museum, une autre au musée

de Nuremberg, et deux fragments dans des collections allemandes (*Jahrbuck* de Vienne, vol. XXXII, 1915).

Toutes ces tapisseries, que les costumes datent, avec une relative exactitude, du XV^e^ siècle, plutôt en sa seconde moitié, ne sauraient vraiment être considérées comme aussi anciennes que certaines tentures à sujets religieux telles que celles de Nuremberg qui peuvent y avoir été fabriquées à la fin du XIV^e^ siècle : l'une réunit saint Jean-Baptiste, sainte Claire, sainte Agnès, sainte Élisabeth, saint Pierre et saint Paul ; l'autre, dite des 12 Apôtres, se trouve encore à l'église Saint-Laurent, comme peut-être aussi les deux belles bandes du Metropolitan Museum de New-York.



Tapisserie allemande, XV^e^ siècle (Musée germanique de Nuremberg).

Les tentures religieuses qui dateraient du XV^e^ siècle sont encore assez nombreuses. Les musées de Munich et de Nuremberg en possèdent quelques-unes. Au musée historique de Bâle, une tapisserie comporte trois scènes de la *vie du Christ* : au milieu, apparition à la Madeleine, entre présentation au temple et entrée à Jérusalem, et à chaque extrémité quatre saints (Hunter, pl. XIV, ba). Une autre est l'*Histoire de Lazare* avec le temple juif de Jérusalem comme il fut peint en 1491 par A. Koberger, et dans le fond une cité qui ressemble à Bâle. — Au Metropolitan Museum de New-York est une *Adoration des Mages* (ancienne collection Lelong, donation Gillespie) tout à fait comme une miniature du XV^e^ siècle (*Bulletin du Musée*, décembre 1915). — Et M. Kendrick a publié un beau parement d'autel du Bas-Rhin (deuxième moitié XV^e^ siècle) de la collection du colonel Howards, *Vierge et enfant avec sainte Anne*, adorés par sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Barbe — tout à fait dans le style de la fin de Van der Weyden, ou du début de Memling — avec un fond de fleurs grimpantes

le long d'un mur qui est bien allemand (*Burlington Magazine*, septembre 1926). — Le Victoria and Albert Museum expose une bande très curieuse, longuement décrite par le D[r] Rock, qui représente la préparation



Tapisserie allemande, XV[e] siècle (ancienne collection Pierpont-Morgan).

à la vie monastique, avec des légendes allemandes. — Une admirable pièce est la petite tapisserie que M. Pierpont-Morgan avait déposée au Victoria and Albert Museum (*Le Roi Salomon et la Reine de Saba*, avec deux petites figures accessoires) (Exposition du Burlington Club

en 1906). Une réplique dégénérée de la Renaissance est au musée de Bâle.

Jusque dans le XVI[e] siècle avancé les tapisseries suisses-allemandes étaient encore de style gothique, comme dans la *Vie du Christ* (six pièces) au Metropolitan Museum, sans doute alsaciennes avec des inscriptions en allemand et des dates 1592-1595-1598, deux d'entre elles d'après la petite Passion de Dürer.

On n'a encore pu déterminer avec certitude les lieux de fabrication des tapisseries en Allemagne. En 1458, le Conseil de la ville de Nuremberg faisait tisser par les religieuses de Sainte-Catherine du Tabernacle une tapisserie payée 14 florins, peut-être celle qui représente sainte Catherine et les apôtres à Saint-Laurent de Nuremberg. Ce fait indique assez que la plupart des tapisseries à sujets religieux que nous connaissons antérieures au XVI[e] siècle, en Allemagne, ont dû être fabriquées dans les couvents. Celle du musée de Munich (*Adoration des Mages*) fut faite dans un couvent près de Bamberg, d'après un dessin qu'on a attribué à Wolgemuth. Les banderoles à inscriptions révèlent une langue familière propre à l'Allemagne du Sud, et Nuremberg dut en être un des centres originaires les plus importants. Il suffit de se rappeler les emblèmes du fondateur de Wolkemmer avec la houlette, sur le Tapis du Jugement dernier au Musée germanique, et les portraits des fondateurs des Gender (corporations) d'avant 1407, sur le Tapis du musée Industriel de Vienne.

Une curieuse tapisserie allemande, avec représentations *d'Eneas Sylvius Piccolomini et de Frédéric III*, dont les types rappellent certaines figures de Wolgemuth, est passée au Metropolitan Museum de New-York (*Burlington Magazine*, novembre 1907).

M. Forrer a révélé une curieuse bande au séminaire de Strasbourg, de fabrication peut-être locale ; elle représente la légende alsacienne de *sainte Odile* avec une naïveté du XV[e] siècle.

Le D[r] Moritz Heyne a cherché à montrer le développement de l'art décoratif dans les cantons de la Suisse allemande. Bâle possédait, vers 1453, trois ateliers de haute lisse indépendants ; les tapissiers de Bâle figuraient sur les listes d'impôts en 1450. Au musée historique de Bâle des personnages richement vêtus mènent en laisse des dragons fantastiques, au milieu d'une étrange végétation (en tête de ce chapitre), sujets d'inspiration bien allemande, déjà traités par les tapissiers allemands, avec un style et un dessin bien autrement forts ou charmants, comme dans une admirable tenture conservée au petit musée de la cathédrale de Mayence.

CHAPITRE VII

# LA TAPISSERIE EN ANGLETERRE JUSQU'AU XVII[e] SIÈCLE

Les relations entre Flandre et Angleterre. — Les ateliers purements anglais. L'atelier de Mortlake au XVII[e] siècle et au XVIII[e].

Nous savons que dès le VII[e] siècle la principale salle de la demeure anglo-saxonne avait ses murs habituellement revêtus d'étoffes, souvent décorées de figures et de scènes de la vie des héros.

Ces tentures représentaient aussi des scènes de la vie contemporaine, comme celle qu'offrait au X[e] siècle la comtesse de Northumberland à la cathédrale d'Ely. Des dons de même genre furent faits aux églises d'Exeter et de Saint-Alban. L'inventaire du trésor de la cathédrale d'Exeter, dressé en 1327, énumère des tentures de date antérieure offertes par l'évêque Leofric (XI[e] siècle), ou l'évêque Jean (fin du XII[e] siècle), ou encore par l'évêque Robert Blondy, au milieu du XIII[e] siècle. Mais on ne saurait affirmer l'origine vraiment anglo-saxonne de ces tentures, quand on sait, d'après le Cartulaire de l'abbaye de Saint-Vaast, que l'abbé Richard, au début du XII[e] siècle, lui donnait des tapisseries faites à Arras et représentant des scènes de la vie de saint Alban, le premier martyr anglais.

Les relations entre la Flandre et l'Angleterre étaient très intimes. L'Angleterre lui envoyait ses laines, la Flandre lui renvoyait ses tapisseries. Les placiers flamands obtenaient facilement des lettres patentes de négoce. Henri III, en 1224, appuyait dans ce sens Jacquelin, marchand d'Arras.

Ces échanges si actifs entre les deux pays n'empêchaient pas des ateliers de se constituer en Angleterre, sans doute auprès des abbayes, telles que celle de Ramsey, au début du XIV[e] siècle.

De très intéressants documents écrits ont été à cet égard publiés par M. Thomson, dont l'un des moindres n'est pas l'enquête instituée en 1344 par le roi Édouard III sur la manufacture de tapisseries de Londres, qui dut fabriquer d'assez nombreuses tentures, dont on retrouve les donations dans des inventaires d'abbayes de cette époque, ainsi que dans l'in-

ventaire dressé en 1369 à la mort de la reine Isabelle qui possédait de nombreuses tapisseries. Une fameuse suite de tentures d'alors fut l'*Histoire de Guy de Warwick* qui se trouvait au XIV^e^ siècle au château de Warwick et qu'on retrouve entre les mains de Thomas Holland, comte de Kent, en 1398. Et malgré l'importation certaine à la cour des belles tentures des ateliers d'Arras, on n'en retrouve pas moins un certain nombre décrites à l'inventaire qui suivit la mort du roi Henri V en 1422, avec des titres anglais qui ne permettent guère de douter qu'elles aient été fabriquées dans des manufactures anglaises. En 1467, à Édimbourg, un tisserand, John Dolas, était installé pour tisser des tentures. En 1497 John of Kilgour of Dunblane est signalé dans des comptes.

Les inventaires du roi Henri VII, et plus encore ceux d'Henri VIII, montrent quelle énorme quantité de tapisseries se trouvaient alors en la possession des souverains anglais. Toutes les collections du cardinal Wolsey étaient de plus passées entre leurs mains. L'inventaire complet des tapisseries se trouve, avec leurs dimensions, au British Museum (Bibl. Harl. n° 1419).

De cet immense amas de tapisseries, peu sans doute étaient anglaises, à ce moment du milieu du XVI^e^ siècle, où les ateliers de Bruxelles inondaient l'Europe de leurs productions. Cependant un moine de Canterbury, d'après les textes, pratiquait alors le métier de tisserand, et les persécutions religieuses des Pays-Bas avaient déterminé de nombreux artisans à ouvrir des ateliers à l'étranger, en particulier en Angleterre, à Norwich, à Colchester, à Maidstone, à Canterbury. York en possédait deux en 1570.

Nous voyons cependant au milieu du XVI^e^ siècle à Barcherston dans le Warwickshire, Richard Hyckes organiser un atelier de tapisseries sous la direction de William Sheldon. Une tapisserie du Victoria and Albert Museum, ayant au centre les armoiries de Sir William Herbert, comte de Pembroke, en serait sortie (*Thomson*, p. 18). Le dessin de grotesques à l'italienne est bien de caractère Renaissance, filtré par les Flandres. Une autre tapisserie armoriale serait aussi à Chawton Manor, datée 1564 — et quatre à Drayton House en Northamptonshire, aux armes de Robert Dudley, comte de Leicester et Warwick, favori de la reine Élisabeth. — Trois autres tardives à York (philosophical Society's Museum) en Worcestershire, aux armes des Sheldon — ainsi que les *quatre Saisons* au marquis de Salisbury. Des fragments à la Bibliothèque Bodleienne portent encore le nom de Hyckes, et représentent des vues à vol d'oiseau de comtés anglais et de la vallée de la Tamise.

Mais ces ateliers n'étaient sans doute pas suffisamment outillés pour exécuter des tentures importantes, en commémoration d'un grand événement national, comme la défaite de l'Armada espagnole. Commande en fut alors donnée à François Spierinck, un habile artisan qui d'Anvers avait émigré à Delft.

### *L'atelier de Mortlake.*

L'exode des ouvriers flamands attirés en France à l'instigation du roi, ne fut pas un cas unique, particulier à notre pays. Une nation voisine a pratiqué à peu près le même embauchage.

Vers 1619, Jacques I$^{er}$, roi d'Angleterre, aurait fait venir des Flandres plusieurs tapissiers expérimentés, les aurait installés dans le voisinage de Londres, à Mortlake, en les plaçant sous la direction de sir Francis Crane, et en calquant cette organisation sur le contrat qu'avaient passé à Paris Marc de Comans et François de la Planche (cela ressort d'une correspondance manuscrite que possède M. C.-E. Newton-Robinson) et tout de suite le nouvel établissement prit un essor remarquable, avec la clientèle de toute la Cour. Un collaborateur y était venu en la personne de Francis Cleyn, primitivement au service de Christian II de Danemark [1].

Ce fut sous Charles I$^{er}$ qu'il atteignit son plus haut degré d'éclat et de prospérité, et dès ce moment, le concours royal le plus absolu lui fut assuré. Pendant seize ans l'atelier rivalisa avec celui des Gobelins et surpassa ceux de Bruxelles.

Un de ceux auxquels l'atelier de Mortlake doit le plus fut le marquis de Buckingham « Sternic », amateur d'une grande expérience.

La première suite tissée à Mortlake fut l'*Histoire de Vulcain et de Vénus* (1620-1622), inspirée d'une tenture bruxelloise de la Renaissance, qui fut exposée à Paris à l'Union centrale des Arts décoratifs en 1876 (v. *L'Art*, 1881). De cette suite tissée d'or sont une pièce à la baronne von Zedlitz (déposée au Metropolitan Museum) et une autre au Victoria and Albert Museum. Toutes deux portent la marque de Mortlake, la croix rouge de Saint-Georges sur champ blanc, et le monogramme de Philippe de Maecht, qu'on avait débauché du premier atelier des Gobelins. — Cinq pièces sont au garde-meuble à Paris et une à Stockholm.

L'acquisition des fameux cartons de Raphaël négociée à Bruxelles par

[1] Anderson (J.-E.). *Short account of the tapestry works at Mortlake.* (Manuscrit à la Bibliothèque du Victoria and Albert Museum.)

Rubens, fournit à la nouvelle manufacture de merveilleux modèles. A l'exposition organisée en 1876, ce fut une surprise générale quand à Paris on vit la suite des *Actes des Apôtres*, tissée à Mortlake, d'après les sept cartons de Raphaël qui sont au Victoria and Albert Museum, possédée par notre garde-meuble (Hunter, pl. XVI, a). Les bordures, surtout, en parurent extraordinaires de finesse, de grâce et d'arrangement, avec des chérubins et des médaillons de la vie du Christ en camaïeu, et bien qu'aucun document n'ait permis de découvrir le nom de l'artiste de la Cour de Charles Ier qui en fut l'auteur, il n'est pas permis de douter que ce fut un très grand artiste, on a dit van Dyck.

Rubens peignit pour Mortlake sur la demande de Charles Ier une suite de six pièces de l'*Histoire d'Achille*, et van Dyck avait eu l'idée, qui ne fut pas réalisée, de quatre pièces de l'*Histoire de l'Ordre de la Jarretière*. Il en fit même un très beau dessin conservé dans une grande collection anglaise. On connaît aussi de lui : 1° une suite de *Jeux d'enfants*, d'après Jules Romain; 2° les *Douze mois*; 3° *les héros et Héro et Léandre* d'après Francis Cleyn, six pièces à Stockholm (Inventaire de 1656).

Continuée sous Jacques II, la fabrication de Mortlake était déjà languissante sous Charles II ; cependant on y mettait encore sur métiers les cartons des neuf *Triomphes* de César d'après Mantegna (1653). La révolution de 1688 dut lui porter le dernier coup.

Bien que très inférieures aux belles suites sorties des ateliers de Paris à la même époque, les tapisseries de Mortlake eurent au XVIIe siècle une vogue incroyable. Toutes les grandes collections du temps, celle de Mazarin parmi tant d'autres, en possédaient. L'inventaire de Louis XIV nous en signale vingt suites, qu'il faut accepter avec prudence, l'attribution de plusieurs d'entre elles aux ateliers anglais étant des plus contestables.

De très complets détails sur l'atelier de Mortlake ont été donnés par M. W.-G. Thomson, dans son *Histoire de la tapisserie*, d'après des documents d'archives.

---

BIBLIOGRAPHIE

THOMSON (W.-G.). *Tapestry weaving in England*. London, 1914.
BIRREL (Francis). English tapestries at Boughtonhouse. *Burlington Magazine*, juin 1914.
KENDRICK. Tapestries at Eastnor. *Burlington Magazine*, octobre, décembre 1915.

CHAPITRE VIII

# LA TAPISSERIE EN FRANCE AUX XV^e^ ET XVI^e^ SIÈCLES

Son arrêt au début du XV^e^ siècle. — Le caractère des tentures à sujets civils de la deuxième moitié du XV^e^ siècle. — Les tapisseries à fonds de fleurettes. — Les suites de tentures à sujets religieux des églises de France.

Après l'admirable floraison de cet art à Paris au XIV^e^ siècle, il semble bien que ce foyer artistique de l'Ile-de-France vit s'éteindre pendant un certain temps sa grande activité. L'occupation anglaise y dut arrêter les industries, et sur le rôle de la taxe imposée à Paris par les Anglais en 1422 on ne trouve que deux tapissiers. Les provinces durent en bénéficier : M. Natalis Rondot a pu signaler l'existence à Lyon, dès 1358, de quelques métiers de haute lisse dont les maîtres devaient occuper un certain rang, puisqu'ils payaient l'impôt le plus élevé. Leur développement dut être bien plus grand au siècle suivant ; il en fut de même à Reims, à Avignon, à Troyes et à Perpignan.

Une autre cause avait d'ailleurs contribué à priver Paris au XV^e^ siècle et même peut-être au XVI^e^, de l'industrie qui y avait été si glorieuse au XIV^e^ siècle : les rois promenaient le siège du gouvernement dans diverses villes, sans revenir se fixer à Paris, Charles VII à Bourges, Louis XI à Tours, Charles VIII à Amboise, Louis XII à Blois, François I^er^ de Fontainebleau à Chambord. Il était assez naturel, dans ces conditions, que les industries de luxe comme celles-là suivissent les souverains dans leurs déplacements.

Il y a extrême pénurie de renseignements et de documents à ce sujet : certaines traditions ont attribué à des Sarrasins fugitifs après la bataille de Poitiers, la fondation des premiers métiers à Aubusson et à Felletin, mais elles ne reposent sur rien. Et cependant entre les premiers ateliers de Paris du XIV^e^ siècle et les ateliers français qui vont nous occuper, n'y a-t-il donc rien eu ? E. Bertaux signale une pièce de transition qu'il a été

jusqu'ici impossible d'étudier, une grande tenture française de la *Cène*, conservée en Espagne dans la cathédrale de Tortose.

Dans toutes les tapisseries restant à étudier, qui sont d'origine française, postérieures nécessairement à la prise d'Arras en 1477, il est évident qu'un autre idéal d'art et de composition a remplacé celui qui dirigeait les haute-lissiers des Flandres au XV^e^ siècle. Ces caractères nouveaux, nous les avons notés dans les tentures de Bruxelles du début du XVI^e^ siècle, mais nous les reconnaîtrons, bien plus accusés encore, dans les tapisseries françaises. C'en est fini de ces compositions touffues, à multiples personnages serrés les uns contre les autres ; mais au contraire s'impose un besoin de clarté, de simplicité, qualités bien françaises. Il semble que le dessinateur de cartons tient à narrer tranquillement et clairement son histoire, et à se faire avant tout bien comprendre. Il ne se disperse plus dans les détails accumulés, mais se résume et se condense. Dans les tentures religieuses, si le but est toujours décoratif, il s'y mêle sûrement d'autres visées. On a dit que les artisans des tapisseries religieuses s'inspiraient de la Vulgate dont les extraits se lisent fréquemment sur les banderoles des Prophètes. Mais ils devaient plus encore à toute cette littérature latine théologique en prose et en vers, comme aussi à cette Encyclopédie latine de Vincent de Beauvais, ou à ces Vies des Saints comme la Légende dorée de Jacques de Voragine.

Parallèlement se développait un art tout civil, où la fantaisie était tout à fait indépendante d'influences extérieures, et qui a produit des tentures où les détails de la nature, observés avec une finesse attentive, étaient rendus avec une rare sûreté et une scrupuleuse fidélité. Déjà on cherchait à narrer par le tissage des sujets de romans ou de chansons, comme dans cette jolie tenture du musée de Padoue, reproduisant un des épisodes d'une chanson picarde « *les fils de Fromont* », par Jourdan de Blaye, — où comme dans cette *Histoire de Gombaut et Macée*, dont on retrouverait trace dans de vieilles légendes ou poésies de France, et dont nous possédons le plus ancien témoin dans la Tenture du musée de Saint-Lô (huit pièces) [1].

Mais ailleurs le tapissier ne pouvait échapper aux lois rigoureuses que lui imposait l'Église, désireuse avant tout de résultats d'édification à l'égard des personnes pieuses. Les programmes étaient élaborés par les

[1] Montaiglon (An. de) et James de Rothschild. *Recueil de poésies françaises des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, t. X. — Guiffrey (Jules). *Études sur une tapisserie française au musée de Saint-Lô*. Paris, Charavay, 1882. — Id. *Gazette des Beaux-Arts*, octobre-décembre 1919.

évêques, les chapitres, les gens d'Église, tous très instruits. Nous avons conservé quelques-uns de ces programmes, d'une telle précision que l'artiste n'avait qu'à travailler sous leur dictée. Les sujets lui étaient fournis, ainsi que la façon de les composer et de les traiter. Un vieux manuscrit conservé à la Bibliothèque de Troyes, et publié par M. Guignard en 1851 (Mémoires fournis aux peintres pour une tapisserie à Saint-Urbain de Troyes) contient avec un luxe extraordinaire de détails, la description d'une suite de tapisseries relatives à la vie de saint Urbain. Le titre même ne laisse aucun doute sur l'esprit dans lequel ce mémoire était conçu : *Mémoire pour l'ordonnance des histoires et mystères qu'ils seront contenus faits et portraits en une tapisserie où notamment sera démontré...* C'est un vrai programme. En 1525, l'église de la Madeleine à Troyes, célèbre par ses vitraux et son jubé, voulut avoir des tapisseries représentant la vie de sainte Madeleine ; Fr. Didier, dominicain, fit un livre, c'est-à-dire un programme détaillé, et Jacquet le peintre, un petit patron sur papier ; puis Poinsète, la couturière, et son ouvrière assemblèrent des draps de lits, pour servir à exécuter les patrons peints par Jacquet. Le dominicain est sans cesse là pour surveiller les travaux.

Il est un certain nombre de pièces de ce dernier quart du xv$^{e}$ siècle pour lesquelles l'attribution d'origine a pu prêter souvent, non sans raison, à quelque hésitation. Elles ne cherchent à rappeler aucunement des souvenirs picturaux ; le sentiment décoratif y est absolu, la fantaisie amusante et naïve : on y sent une recherche originale du caractère des figures et des costumes, un goût pour les détails familiers qui donnent de la saveur à la composition. La nature apparaît stylisée dans le dessin des arbres, mais très vraie dans les premiers plans, avec cette flore si réaliste prise à nos champs et à nos forêts, avec des petits animaux familiers. Les types des personnages et les costumes sont à les rapprocher des monuments de la peinture et de la sculpture, ou des manuscrits, si certainement *français* qu'il n'y a pas à chercher vraiment d'autre origine à ces tentures.

Qu'on considère par exemple une petite bande, fragment d'une grande tenture, qui appartient à l'église Notre-Dame de Nantilly à Saumur; c'est une chevauchée de jeunes hommes et de jeunes dames sur un fond de feuillages, à travers lesquels volent des faucons poursuivant des hérons, ce qui indique surabondamment que nous avons là un sujet de chasse. Les types sont absolument français, et les détails précis des costumes, la forme des coiffures, les accessoires

des harnachements ne permettent pas de douter que cette tenture n'ait été fabriquée en France vers le milieu du xv[e] siècle ; mêmes caractères, avec plus de beauté encore de certains visages, dans un fragment avec une seule figure en pied, mais admirable de caractère, à côté duquel se dresse une grande branche fleurie d'un style incomparable, chez M. G. Blumenthal, dans un fragment de tenture admirable des collections Dupont Auberville et Ch. Mège, passée chez M. Blumenthal à New-York (G. Migeon. *Les Arts*, 1909. M[me] Rubinstein-Block, cat. Blumenthal, tome IV, pl. I et II).

Une suite de trois pièces de plus grande dimension, mais qui ne sont aussi que des fragments, appartenait à la collection Sigismond Bardac, avant d'entrer au Metropolitan Museum de New-York. Dans ces tentures dites « la *baillée des roses* », sur un fond divisé en bandes verticales rouges, vertes et blanches semées de petits bouquets de fleurs, les personnages ne semblent pas reliés les uns aux autres par le lien d'une composition ordonnée, mais pris chacun en particulier, ils sont d'une beauté de caractère, d'une puissance d'accent et d'une noblesse d'allure tout à fait extraordinaires. De plus, la couleur en est superbe, dans la franchise de ses bleus et de ses rouges, et donne une réelle grandeur décorative à toute la composition divisée en lais verticaux. Les costumes rappellent ceux des miniatures du temps de Charles VII et de N. Fouquet. Une tapisserie à lais semblables est tendue dans la salle du lit de justice du procès du duc d'Alençon (Boccace de Munich, 1458) (V. Bouchot. *Exposition des Primitifs français*, pl. XXXIX). — M[me] Rubinstein-Block a clairement rappelé que ces trois couleurs étaient celles de Charles VII, et que cette suite avait pu être faite pour lui, sinon à Tournai, par un ouvrier tournaisien travaillant pour lui en France (*American Journal of archeology*, 2[e] série, vol. XXVI, 1918) (Hunter pl. VI a, en couleurs) (*Bulletin du Musée Metropolitan de New-York*, 1909, p. 150 — 1915, p. 247 et 214 — et 1920 (mars), p. 13. — Kurth, fig. 16-17).

M. Thomson signale une autre tenture curieuse d'un Roi et d'une Reine agenouillés, dans le Hall de Sainte-Mary de Coventry. Et peut-être le souvenir d'un fait historique ancien a-t-il déterminé la mise au tissage vers 1500 de cette jolie scène de Charles VI, arrêté en forêt du Mans par un mendiant, dans sa cavalcade que suivent ses oncles, les ducs d'Anjou, de Berri et d'Alençon (Demotte, pl. CXXXVIII et CXXXIX).

D'une extrême originalité est une tapisserie également à lais verticaux alternants, roses et blancs, avec armoiries (Juvenal des Ursins) et



La baillée des roses. Atelier français, fin du XVe siècle (Metropolitan Museum, New-York.)

devises, et bouquets de fleurs ; sur deux tertres plantés de grands arbres un ours et un autre quadrupède dansent en enserrant l'arbre (collection Arthur Sachs à New-York).

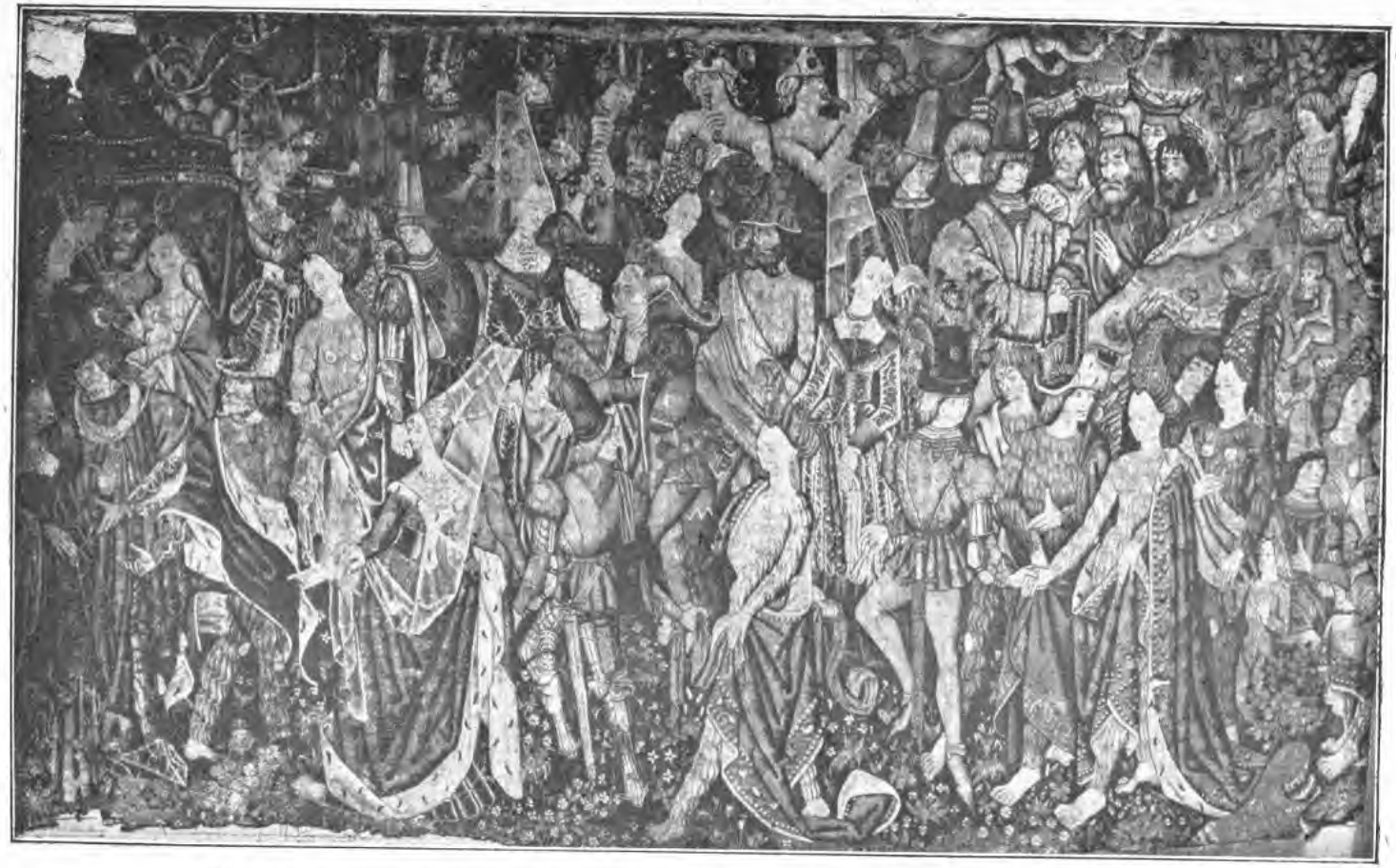
Infiniment curieuse, et vraisemblablement française aussi, par la nature des costumes, et malgré leur étrangeté par le style des figures, est une tapisserie de Notre-Dame de Nantilly à Saumur, le *Bal des Sauvages* ; des gentilshommes, des dames s'avancent en se tenant par la main, au son des hautbois et des trompettes que jouent des musiciens placés au dernier plan sur une haute estrade. Les uns ont conservé leurs riches costumes ; d'autres se sont couvert le corps de longues étoupes en guise de poils, ce qui en fait des sauvages et des sauvagesses tout à fait réjouissants. Malgré le naturalisme voulu de la scène et des types, où flotte comme un parfum flamand, les figures ont de la finesse et de la grâce et une distinction bien française (Guiffrey. *Revue de l'Art ancien* IV, 1898).

M. H. Stein a rappelé qu'on avait tissé sous Charles VII toute une suite de tapisseries en mémoire de ses victoires sur les Anglais, qui décorait jadis le château de Fontainebleau, F. J. d'Alquié (*Les délices de la France,* 1699) en avait parlé après Cassiano del Pozzo qui les avait vues déjà en mauvais état. Mais H. Stein en a retrouvé un plus ancien témoignage dans un manuscrit de Peiresc (Bibliothèque Nationale, nouv. mss. franç. acq. 5174, f° 37) qui, en 1621, dessinait la tapisserie de la *Bataille de Formigny* (1450) avec d'autres dessins et des portraits comme celui du connétable de Richemond à la bataille de Formigny[1]. Une série de six pièces consacrées à *Jeanne d'Arc*, donnée en 1668 au Chapitre de Saint-Eusèbe d'Auxerre pour le chœur en faisait peut-être partie (*Archives de l'Yonne*, G. 2372) — et peut-être aussi une tapisserie de Jeanne d'Arc se présentant à Charles VII, que Quicherat avait connue chez le marquis d'Azeglio (*Bulletin des Antiquaires*, 1859, p. 74) et que Guiffrey avait crue allemande. Constatons encore le souci ancien de représenter des sujets historiques contemporains (batailles de Roosebeck, de Pavie, sièges de Dôle, de Dijon) aussi bien en tapisseries, qu'en médailles.

### *Tapisseries à fonds de fleurettes.*

Enfin il est tout un groupe de tapisseries de la fin du xv[e] et du début du xvi[e] siècles, qu'on n'a jamais, je pense, cherché à contester à la France ; ce sont celles dites « à mille fleurs » dont les fonds le plus souvent bleus

[1] Stein (H.). *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. LX, 1901 (reprod.).



Le Bal des Sauvages. Atelier français, fin du XVe siècle (Eglise Notre-Dame de Nantilly de Saumur).

sont entièrement chargés d'arbustes et de tiges fleuries sur lesquelles se profilent des personnages, alors que les terrains sont émaillés de fleurettes et souvent égayés de petits animaux. Les personnages y sont souvent des bergers jouant du chalumeau, en gardant leurs bêtes, comme dans une belle tenture de la collection de M. Blumenthal.

Mais ce sont aussi parfois, sur des fonds de semblable décoration, des sujets *allégoriques*, comme cette suite « du cerf agile » personnifiant un homme fuyant à travers la forêt les attaques de toutes les infirmités de l'humaine Nature, jadis dans les collections de Kermaingant et de Ganay (Catalogue de vente 1913, pl. LXXIII-LXXIV), aujourd'hui chez M. Arthur Lehman à New-York — ou cette autre suite où le cerf est poursuivi par les chiens de l'Ignorance, tandis que la Vanité (femme vêtue d'une longue robe) sonne du cor, à MM. Wildenstein (Hunter, pl. VI, n), toutes scènes sur de délicieux fonds de fleurs des prés que surmontent de longues banderoles à inscriptions en lettres gothiques, — de même est cette belle tapisserie du *Mariage de Paix et Amour* au musée de Cleveland, avec son beau fond de collines et de châteaux ; et plus admirables encore les deux tentures de la célèbre collection de M. Martin Le Roy, qu'a étudiées M. J.-J. Marquet de Vasselot (Catalogue IV, 1908, pl. III et IV), et dont il a patiemment cherché les sujets dans des auteurs de moralités du xv^e^ et du xvi^e^ siècle, tel cet Henri Baude, auteur de *Dictz moraux pour mettre en tapisserie*, et où d'ailleurs les personnages portent bien des costumes d'une mode déjà italianisante sous Louis XII, adoptée au début du xvi^e^ siècle après l'expédition d'Italie de Charles VIII.

En énumérant ces diverses tapisseries, je n'en ai pas indiqué les dates, qui sont variables, car certaines portent très certainement les caractères du xvi^e^ siècle à ses débuts. Il serait fort difficile d'en préciser les origines, qui sont impossibles à affirmer, en l'état de nos connaissances, et c'est un beau sujet de notre histoire artistique qui reste à traiter.

Un grand point d'interrogation se pose aussi au sujet d'une des tentures les plus célèbres, qui soient conservées dans nos musées, la tapisserie de la *Dame à la Licorne*, du musée de Cluny (*La Tapisserie gothique*, Demotte, 1925, CLXIV-CLXVIII). Cette tenture en six pièces, déjà signalée par G. Sand dans l'*Illustration* en 1847, se trouvait au château de Boussac (Creuse) où elle fut acquise en 1882 par le musée pour la somme de 22.500 francs. Sur un fond rose, ici limité par des comparti-

ments, parsemé de fleurettes (primevères, marguerites, anémones, pervenches, œillets, pensées, violettes, ancolies) et de petits animaux, tout analogue à celui des deux tentures de la collection Martin Le Roy,



Tenture de la Dame à la Licorne. Atelier français, première moitié du XVI^e siècle (Musée de Cluny). Cliché Alinari.

mais avec des figures plus élancées, des arbres et des animaux plus stylisés (en un mot de caractère encore plus gothique, et sans doute un peu plus ancienne que ces dernières), une belle dame, dont la tenture devait célébrer les vertus, vêtue à la mode du commencement

du XVI[e] siècle, debout, joue d'une sorte de harpe posée sur une table placée entre elle et une jeune fille qui l'accompagne : de chaque côté, deux animaux héraldiques, un lion et une licorne, tiennent entre leurs pattes bannières et pennons armoriés de même [1]. Ailleurs, sous une tente dont les rideaux sont tenus écartés par le même lion et la même licorne, la même dame somptueusement vêtue ouvre un coffret que lui présente la suivante [2]. Cette énigmatique tapisserie est très déroutante, car elle ne se rapporte à aucun type connu. Sa beauté décorative et son originalité si rare en font un chef-d'œuvre incomparable de l'art français. M. Kendrick croyait retrouver dans cinq tapisseries de cette suite une représentation allégorique des cinq sens, la sixième, la plus grande, portant une inscription « mon seul désir ». (*Congrès d'histoire de l'art à Paris*, 1921. Actes II, Paris, 1924, p. 662.)

Peut-être serait-il un peu hasardeux d'attribuer, comme l'a fait Eug. Muntz, cette admirable tenture à un atelier de la région même, à Felletin, dont les métiers étaient en pleine activité à ce moment des premières années du XVI[e] siècle. Dans de nombreux inventaires de cette époque sont mentionnées les tentures des ateliers de Felletin. Mais ils ne durent guère produire d'œuvres d'un caractère aussi artistique, s'étant bornés à une fabrication industrielle et courante. Les armoiries répétées sur chaque pièce et se rapportant à la famille des Le Viste, ne sont pas de nature à préciser une origine. Les Le Viste étaient bien originaires de Lyon, mais à en croire Natalis Rondot, l'art de la haute lisse n'y fut pas très développé. M. Henri Martin a cru pouvoir identifier la dame avec Claude Le Viste, fille de Jean. — M. J.-J. Marquet de Vasselot, écartant l'idée d'une fabrication dans la marche de Felletin ou d'Aubusson d'un art bien moins raffiné, a émis l'hypothèse d'une origine tourangelle, entre 1509 et 1513, la Loire ayant été à ce moment le vrai centre artistique de la France. Nous savons à l'appui de cette opinion que deux belles tapisseries à mille fleurs avec personnages qui sont au marquis de la Trémoille au château de Serrant (Maine-et-Loire) furent faites à Tours pour Briçonnet, aux armes de qui elles sont. M. Marquet a cherché à grouper autour de ce type remarquable du musée de Cluny une dizaine

[1] La licorne au moyen âge était le symbole de la virginité, mais seulement si elle était capturée vivante.

[2] Gallier (G.). *Bulletin Monumental*, 1882, p. 567. — *Id.* Notes. Guéret, 1887. — La Villette (de). *Les Tapisseries de Boussac. L'Espérance de Nantes.* Exposition rétrospective de 1886, n° 9. — Grandmaison (de). *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1888. — Guibert (L.). *Les dessins de Gaignières.* — J.-J. Marquet de Vasselot. *Les tapisseries de la dame à la Licorne*, pl. en couleurs. Paris, Lapina, 1926.

de tentures analogues (voir la Collection Martin Le Roy, t. IV, p. 27).

Trois tapisseries sont au château de Rosay-sur-Cher à M. de Toulgoet, dont une de *Narcissus* se mirant dans la fontaine. — Une admirable tapisserie de la collection de M^me^ Brady, *la Visite des Bohémiennes* représente leur arrivée dans un beau parc fleuri devant un fond de ville, où elles abordent des seigneurs et des dames dans les plus beaux costumes



Tenture de Chasse à la Licorne du Château de Verteuil (Charente)
(Collection Rockfeller à New-York).

du temps de Louis XII. Elle est aux armes de la famille Effiat, et était en leur Château près Clermont-Ferrand d'où les acquit Jubinal qui le premier les publia (voir Lacroix. *Costumes du moyen âge*, fig. 369. Hunter, pl. VI, m). — On peut citer encore la jolie tapisserie avec licorne et oiseaux au milieu des fleurs à miss Millett (Hunter, pl. VI, ka) ; le magnifique *Départ pour la chasse* (Demotte, pl. CXXIII) et cet autre si charmant d'un cavalier et deux cavalières avec le faucon sur ce fond de fleurettes pressées (ancienne collection Mége, collection G. Blumenthal à New-York. Hunter, pl. VI, na), et la belle chevauchée du Rathaus de

Ratisbonne (Kurth fils, 18-19) ou celle si curieuse avec un Turc, une femme et son enfant d'après une gravure de Dürer au musée de Boston (Gobel, n° 366) ; la chasse au cerf si vigoureuse de dessin et de couleurs du Metropolitan Museum de New-York ; des tapisseries de chasses ou de bergeries dans les collections du sénateur Clarke, de M. J.-E. Aldred (New-York), aux musées des Arts décoratifs, Victoria et Albert ou de Bruxelles ; et une autre publiée dans Arts décoratifs, 1913, p. 160 ; celle de la Collection A. Bossy (*Les Arts*, 1904, n° 36). D'autres dans les collections Philippe Lehman, Blair, Harriman, Duveen, et plusieurs exquises chez M. G. Blumenthal (*Rubinstein-Block art in America*, décembre 1916, *id.* Catalogue Blumenthal, IV, pl. IV).

Une admirable suite de tapisserie de *Chasse à la licorne* sur fond de fleurettes est passée il y a quelques années du château de Verteuil aux La Rochefoucauld en Charente, dans les collections de M. J. Rockfeller Junior à New-York. Ce sont six pièces, dont quatre (*La Fontaine*, *la Traversée de la Charente*, *le Chien blessé*, *la Mort de la Licorne*) paraissent un peu plus anciennes (vers 1480) que les deux autres (*l'Arrêt* et *la Licorne capturée*). Les lettres F. R., dans le haut d'une des pièces sont peut être les initiales de François de la Rochefoucauld grand-père de François I[er], mort en 1516. On ne saurait assez vanter l'éclat de couleurs de cette tenture, le caractère de dessin des personnages et des animaux, la vivacité, le charme des multiples fleurs de nos champs qui en parsèment les fonds [1].

Parmi les plus belles suites de la *Vie seigneuriale en France*, trois viennent d'être acquises par M. Fl. Mackay à New-York provenant du château de Chaumont (Siple, *Burlington Magazine*, décembre 1927, reprod.). Six pièces sont au musée de Cluny accompagnées de flirt et de musique (Hunter, VI, j), (Demotte, *Tapisseries gothiques*, pl. CLXXIV-CLXXIX) (à rapprocher la tapisserie de la collection Mame, catal. vente à Paris 26 avril 1904, n° 437), — et une de la vente Eug. Lecomte, Paris, 1906, catal. n° 160, plus médiocre à figures maigres et raides, et aussi la suite chez M. J. Duveen (Hunter, pl. XXI, e), — mais surtout les deux exquises tapisseries au musée de l'Évêché d'Angers ; Pierre de Rohan chantant, accompagné sur le petit orgue par sa femme [2] ; ses armes sur écusson sont

[1] Biais. *Réunion des Beaux-Arts des Départements*, 1905-1906. — Roziére. *Bulletin des Antiquaires de France*, 4e trimestre, 1916. — Ph. Ackerman. *International studio*, LXXVI, 1922. — L. Hunter. Edition des souscripteurs, pl. VI, b, c, d, e.

[2] Guibert. *Dessin de Gaignières*, qui nous apprend que P. de Rohan s'était fait représenter sur cinq tentures qui décoraient la salle du château du Verger près d'Angers, — dont la

sur la bordure inférieure (Hunter, pl. XXI, f) (Demotte, pl. CLXII), — celles du musée des Beaux-Arts de Boston (*Bulletin*, février 1916), du musée des Gobelins (Guiffrey, fig. 51) et du musée du Louvre (concerts),



Concert, deuxième moitié du XVI$^{e}$ siècle (Musée du Louvre).

et l'un des plus adorables, le *Départ pour la chasse* de l'ancienne collection Ch. Mège, chevauchée sur admirable fond de fleurettes avec oiseaux[1].

chapelle de Sainte-Croix était ornée de fresques, dit Louis de Farcy — qui cite aussi des fresques profanes qui devaient beaucoup rappeler ces tapisseries au château de Pimpeau-Grézillé (Maine-et-Loire), au château Dissai et à la chapelle de Monrion.

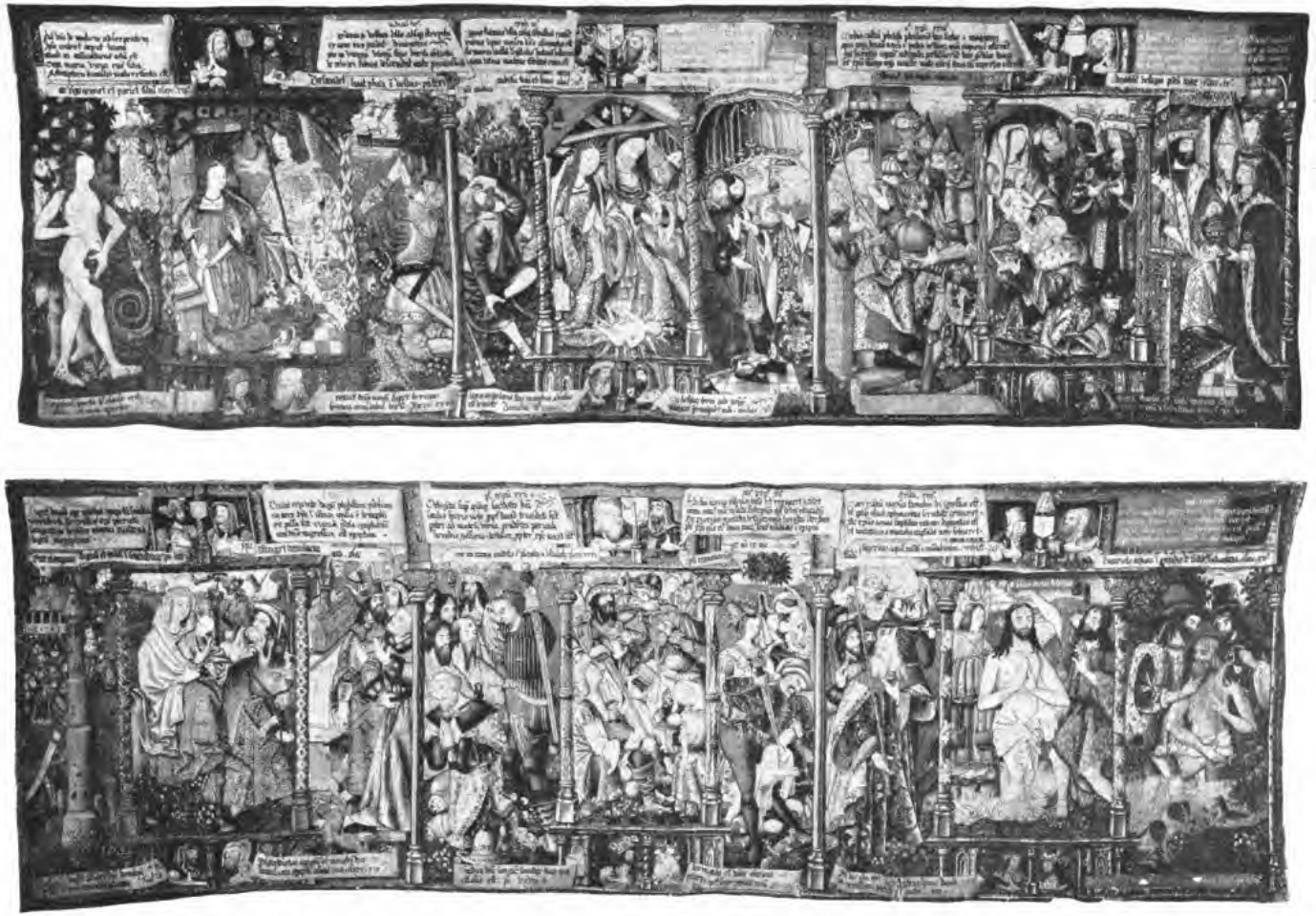
[1] Bertaux (E.). *Revue d'Art ancien et moderne*, 1913, p. 7. — Vitry (P.). *Les Arts*, septembre 1913. — Rubinstein-Block. *Art in America*, décembre 1916, p. 29. — Id. *Catalogue Blumenthal*, t. IV, pl. III.

Parfois des héroïnes viennent se mêler à ces charmants paysages fleuris comme la *Penthésilée* du musée de l'Évêché d'Angers (Demotte, pl. CXXVI, Guiffrey, fig. 50) ; ou cette preuse Hippolyte, reine des amazones, si curieuse avec son grand hennin, et ces branches de feuillages espacés si fermes de dessin (Demotte, pl. CLX) ou la *Sémiramis* de la collection J. Duveen (Hunter, pl. VI, j, a) ; ou un Hercule en armure entre le lion (Héroïsme) et Cupidon (Amour) dans une tapisserie du musée des Arts décoratifs (don Maciet) (Demotte, pl. CXXVII). Il est bien curieux de retrouver dans une fresque du palais Scafania à Palerme, représentant le triomphe de la mort, squelette galopant sur un cheval nu, au-dessus des groupes insouciants de personnages se promenant sur un fond de paysage, le caractère absolu d'une de ces tapisseries, même avec une vasque de fontaine pareille à celle des concerts de Rohan[1].

En dehors de ces délicieuses tapisseries à sujets civils, nous possédons encore en France d'admirables suites de tentures à sujets religieux, qu'on eut longtemps tendance à déclarer flamandes. Il aurait été bien extraordinaire que tant d'opulents prélats qui voulurent enrichir les Trésors de leurs cathédrales de semblables chefs-d'œuvre, aient été tous les solliciter des mains étrangères. Et d'ailleurs de trop grandes divergences séparent irrémédiablement des suites comme la *Vie de saint Remi* à Reims, ou la *Vie de saint Florent* à Saumur, des suites italianisantes que les ateliers de Bruxelles exécutaient alors, à l'encontre des plus vieilles traditions flamandes, pour laisser persister le doute sur l'origine française de ces œuvres charmantes exécutées en France à l'extrême fin du XV^e^ et dans la première moitié du XVI^e^ siècle. L'une des plus anciennes est peut-être une tapisserie (devant d'autel) avec un Christ sortant du tombeau entre deux anges sur un fond bleu semé de bouquets de plantes fleuries (Collection Martin Le Roy, IV, pl. II) que M. Marquet de Vasselot, par comparaison, a pu dater du dernier quart du XV^e^ siècle.

L'incomparable suite, conservée à l'abbaye cistercienne de la Chaise-Dieu en Velay, compte quatorze panneaux, où des scènes de *la Vie du Christ* se rencontrent avec des sujets de l'Ancien Testament (trois pièces de la première série, onze pièces de la deuxième) (Guiffrey, fig. 44-47). Chaque panneau réunit plusieurs sujets superposés, comme c'était alors la coutume ; et M. E. Mâle (p. 249-251) constate que les rapprochements symboliques y

[1] Muntz (Eug.). *Gazette des Beaux-Arts*, 1901. — Kurth, fig. 34.



Tenture de la Vie du Christ, aux armes de l'abbé de Senecterre (1492-1518) (Abbaye de la Chaise-Dieu).

apparaissent nouveaux et sans lien traditionnel, et que même au XIII^e^ siècle on ne peut rien trouver dans l'iconographie monumentale de plus complet et de plus riche ; mais il a démontré magistralement que cette richesse symbolique, comme dans la splendide suite de la Vie de la Vierge à la cathédrale de Reims (1530), dérivait de deux recueils constamment consultés par les artistes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, la *Bible des Pauvres* (XIII^e^ siècle) dont des copies gravées sur bois commencèrent à circuler vers 1460 (édit. Heitz et Schreiber, Strasbourg, 1903) et le *Speculum humanæ Salvationis* (début du XIV^e^ siècle) (édit. Lutz et Perdrizet, Mulhouse, 1907), dont ils n'ont fait que copier les pages dans ces deux tentures. Les armoiries de Jacques de Senecterre, trente-sixième abbé de la Chaise-Dieu (1492-1518), répétées sur chaque panneau, permettent de dater la tenture d'avant 1518, peut-être vers 1500 d'après le style. Guiffrey a prétendu qu'elle avait pu être tissée à la Chaise-Dieu même par des haute-lissiers flamands qui se transportaient avec leurs métiers dans les églises et communautés qui les appelaient, raisons que certains ont pu répéter au sujet de l'admirable Passion de la cathédrale d'Angers [1].

### *Ateliers de la Touraine.*

La cathédrale d'Angers, en dehors de sa fameuse *Tenture de l'Apocalypse*, possède tant d'admirables suites de tapisseries bien françaises du XVI^e^ siècle, qu'elle pourrait en constituer un véritable musée : une grande tapisserie en trois scènes, de la *Vie de saint Saturnin*, dont un autre morceau (une scène) est au château de Langeais, porte des inscriptions latines en lettres gothiques ; suite tissée à Tours en 1527, d'après les cartons d'un Florentin installé en Touraine, André Polastron, et dont les donateurs Jacques de Beaune, baron de Semblançay, et son épouse Jeanne Ruzé, sont représentés sur la tapisserie d'Angers.

Voici donc ainsi repéré un atelier tourangeau déjà pénétré d'influence italienne, vingt ans avant celui de Jean Duval et de ses fils, et peut-être avant le premier atelier de Fontainebleau. D'ailleurs les recherches de M. de Grandmaison et du D^r^ Giraudet [2] ont certifié l'existence d'une activité à Tours, ateliers des Mortaigne, des Duval, des Motheron. En

[1] H. Malègne. *Album*, Le Puy, 1860. — Abbé Bonnefay. *Les tapisseries de la Chaise-Dieu*, Autun, 1901. — Thiollier. *Histoire de la Chaise-Dieu*. — Male (E.), Congrès archéologique du Puy, 1904. — *Revue d'Art ancien et moderne*, 1905, 2^e^ semestre.

[2] Grandmaison. *Documents inédits sur les arts en Touraine*, 1870. — D^r^ Giraudet. *Les artistes tourangeaux*, 1885.

tout cas, on n'ignore plus qu'en 1537 la confrérie de Saint-Sébastien de Saumur commandait à Jean Duval, sur les cartons de Jean Pouzay, une tenture, et que l'église Saint-Pierre de Saumur possède encore une suite de *Saint Pierre* sur laquelle nous reviendrons plus loin, d'après



Tenture de la Passion, premières années du XVI^e siècle (Cathédrale d'Angers).

les cartons des peintres angevins Robert Delisle et Johan Delastre qu'elle commanda à Jean Duval en 1544. Il mourut en 1552.

Revenons à la cathédrale d'Angers qui possède encore la *Vie de saint Martin*, la *Vie de saint Maurille*, que Guiffrey dit avoir été commandée à Paris en 1460 pour le jubé de la cathédrale, la *Vie de saint Jean-Baptiste*, *La Passion* en quatre pièces jadis à Saint-Saturnin de Tours par legs de Pierre Morin du 16 mai 1505 — que Farcy croyait flamande,

mais que Destrée et Deshairs ont eu plus motif de classer française en raison du caractère des architectures ; — sans compter les trois charmantes pièces des *Anges portant les instruments de la Passion*, vêtus de splendides chapes sur un fond bleu foncé, semé de fleurettes, s'agenouillant de distance en distance contre de larges parchemins déroulés à inscriptions. Cette tenture avait été donnée entre 1513 et 1520 au prieuré de Sainte-Croix par Marguerite d'Armagnac, veuve de Pierre de Rohan. A la cathédrale de Troyes, une tapisserie à fond de fleurettes présente aussi deux anges qui portent des armoiries des Dorigny et des Molé.

C'est pour l'abbaye de Ronceray d'Angers qu'avait été exécutée une grande tapisserie représentant l'*Histoire du Saint-Sacrement*, ou *Miracles de l'Eucharistie*, dont il restait encore vingt et un tableaux au château du Plessis-Macé en 1888, et qui, dépecée vers 1890 en un certain nombre de lots, fut vendue à peu près 50.000 francs. Elle avait été donnée à Isabelle de la Jaille, abbesse de l'abbaye du Ronceray (1505-1518) dont elle portait d'ailleurs les armoiries, par Louise Le Roux, et orna le chœur de l'église jusqu'à la Révolution, œuvre absolument française par le style du dessin et les quatrains explicatifs. On retrouve des morceaux de cette suite dispersée : un au musée du Louvre (legs Rochard) (Guiffrey, fig. 48), deux au musée des Gobelins, plusieurs au château de Langeais (exposition de Tours. Album), au musée des Beaux-Arts de Boston (Hunter, édit. 1912, pl. LXXIII), un autre était récemment chez l'expert M. Léman [1].

Au musée diocésain d'Angers est conservé un fragment d'une tenture bien plus ancienne qui avait été donnée par Jean de Beauveau († 1478) au couvent des Jacobins d'Angers, et dont l'effet décoratif devait être assurément remarquable ; sur un fond vert sombre se détachaient des pampres avec les initiales de René d'Anjou, et les armes de Jean de Beauvau, attachées à un arbre entre chaque patron de l'Ordre.

La longue frise de 30 mètres de long sur 1m,50 de hauteur, des épisodes de la *Vie de saint Gervais et de saint Protais*, à la cathédrale du Mans, est bien connue (mêmes sujets sur une pièce sans doute antérieure à la cathédrale de Soissons, donnée par l'évêque Jean Milet, qui vivait dans la deuxième moitié du xve siècle). Cette suite considérable de seize tableaux (deux manquent) narrés avec une si charmante naïveté, où tous les détails de vie humble et familière sont observés et rendus

[1] Godard-Faultrier. Congrès archéologique à Saumur, 1862. — Abbé Albin. *Bulletin monumental*, t. XXXVII, 1871. — Farcy (Louis). *L'Anjou*, 13 octobre 1889.



Tenture de la Vie de saint Étienne. Atelier français, XVIe siècle (Musée de Cluny).

Cliché Annart.

avec un sens pittoresque, et si bien conservée, a de plus le grand intérêt de porter sur le dernier panneau une inscription qui dit qu'elle fut tissée en 1507 aux frais de Martin Guérande, angevin de naissance et chanoine du Mans, représenté à genoux en donateur, puis offerte par lui à la cathédrale pour décorer le chœur (1509). (Göbel, pl. 329-330.)

Il faut en rapprocher la suite admirable de onze pièces (une perdue) de la *Vie de saint Étienne* au musée de Cluny (tenture de chœur). Elle avait été donnée à l'église Saint-Étienne d'Auxerre par l'évêque Jean Baillet, auquel le chapitre adressa ses remerciements (1486-1487), puis dispersée elle fut acquise en 1880 pour 20.000 francs. Chaque pièce en



Tenture de la Vie de la Vierge, 1500 (Église de Beaune).

deux compartiments raconte la vie du premier martyr chrétien, d'après la Légende dorée, et la découverte de son corps[1] (Demotte, pl. XLVII-XLVIII) ; à rapprocher une *Vie de saint Jean* (Demotte, pl. LXIII-LXIV).

L'église Saint-Julien du Mans possède encore deux pièces de la *Vie de saint Julien*, d'une exécution tout à fait remarquable, mais d'une date peut-être un peu plus récente[2].

Saumur possède également de précieuses tapisseries, pour lesquelles nous avons des dates et des documents assurant qu'elles furent fabriquées pour des églises. A l'église Saint-Pierre (d'autres pièces sont à Angers au musée épiscopal), la *Vie des saints Florent et Florian*, commandée en neuf sujets par Jacques le Roy, abbé de Saint-Florent de Saumur (avec son blason surmonté de la crosse abbatiale), cinq pièces, avec ses légendes

[1] Laborde (M. de). Notice des émaux du Louvre, nos 1125-1126. — *Bulletin de la Société historique de l'Yonne*, 1906, t. X. — Monceaux. *L'Art*, 1882. *Chronique des Arts*, 1876. Ventes (avril), p. 152. — Dumonthier. *La Renaissance*, 1919, p. 247.

[2] Albin (Abbé). *Bulletin monumental*, 1871. — *Archives de l'art français*, t. VI, p. 72. — Barbier de Montault. *Province du Maine*, 1899, 7e année. — Ledru (Abbé). *Saint-Julien du Mans, son mobilier*. Mamers, 1900.

explicatives en quatrains français, tissée en 1524. — La *Vie de saint Pierre*, en dix pièces, est de 1546-1548; on a sur cette dernière tenture des renseignements précis : les dessins avaient été exécutés par un peintre d'Angers, Robert de Lisle, et achevés par Jehan de Laistre ; et le tissage confié à un atelier de Tours, sans doute celui de Jean Duval, qui y jouissait alors d'une grande réputation et qui avec ses trois fils fournit de nombreuses tapisseries les églises de la Touraine. Nous savons qu'une série de six tableaux (disparue) lui avait été commandée en 1537 d'après les cartons du peintre Jean de Pouzay de Bourgueil. Deux fragments ont été cédés par M. de Farcy au musée Saint-Jean d'Angers [1]. — A



Tenture de la Vie de la Vierge, 1500 (Église de Beaune).

Notre-Dame de Nantilly, les *Anges portant les instruments de la Passion* diffèrent un peu de ceux d'Angers; ils sont debout dans le cadre d'une baie rectangulaire, sur un fond de losanges et de rosettes, drapés de beaux plis calmes comme dans la sculpture de la Loire vers 1500, — deux pièces de l'*Histoire de la Vierge* sont datées de 1529, — la *Prise de Jérusalem par Titus*, la *Nativité*, et un *Arbre de Jessé* daté 1529 (voir E. Mâle).

### *La Vie de la Vierge à Beaune.*

Les tapisseries de Notre-Dame de Beaune (*Vie de la Vierge*) [2] (Guiffrey, pl. XIII) doivent être considérées comme françaises, au même titre que

[1] Parrot (Armand). Inventaire du Trésor. *Revue des Sociétés savantes*, 7[e] série, 1879. — Palustre. *Gazette des Beaux-Arts*, 1881. — Godard-Faultrier. *Société des Beaux-Arts des Départements*, 1888-1889. — Barbier de Montault. *Revue de l'Art chrétien*, 1903. — Célestin Port.

[2] Jacottet. Musée des familles, XXXVI. — J. Royer. *Mémoires de la commission des antiquités de la Côte-d'Or*, XII[e] année, 1897. — Chaboeuf (H.). *Revue de l'Art chrétien*, 1900. — *Id.* Musées et Monuments de France, 1907, n° 4. — Kleinclausz. *Dijon et Beaune*. H. Laurens édit., 1927.

le *Puits de Moïse*, auquel elle est postérieure, tout en reconnaissant d'un côté comme de l'autre, que les artistes auxquels nous les devons étaient de purs flamands attirés par l'éclat de la Cour de Bourgogne, mais qui apportèrent dans les travaux exécutés en terre française des qualités qu'on ne retrouverait pas dans les œuvres absolument flamandes du même temps. Il en est de même de la charmante suite de l'*Histoire de saint Jean*, au château de Pau, si flamande de caractère[1].

La tenture de Beaune raconte la *Vie de la Vierge* en dix-sept tableaux de dimensions inégales, encadrés d'architectures, et qui forment une bande bien plus longue que haute. Dans un compartiment est représenté le chanoine Hugues le Coq qui la fit exécuter pour l'église : il est agenouillé, en costume de chœur, et la face a tous les caractères d'un réel portrait. Dans un autre, où il est également représenté, se lit l'inscription : « *C'est tapisserie fut faicte l'an de grâce mil V^c* » et au milieu « *S. Hugo abbas cluniacensis.* » Pendant longtemps on n'alla pas plus loin : un nom et une date suffisaient. C'était déjà beaucoup, car les tapisseries datées sont rares. Je crois bien que nous n'avons rencontré que la *Piscine probatique* au Louvre (1486) et la tenture de *Saint Gervais et Saint Protais* du Mans (1509). Mais depuis lors, les recherches de M. Joseph Garnier ont éclairé la question. Le chancelier Rolin, sous Philippe le Bon, s'était retiré à Beaune en 1470 : un document des archives de la Côte-d'Or contient un contrat de 1474 passé au nom du chapitre avec maître Pierre Spicre, peintre à Dijon, pour « les patrons des *Histoires de Notre-Dame*, à exécuter à la détrempe, pour être ensuite traduites en tapisseries ». M^me^ Phyllis Ackermann a retrouvé le nom du dessinateur originaire flamand auquel auraient été demandés les premiers cartons de cette tenture, Pierre Fierret de Bruges, en 1474. Spicre[2], c'est évidemment Spicker, un flamand. Il dut bien s'acquitter de sa tâche, puisqu'en 1475 les chanoines faisaient avec lui un nouveau marché, pour le patron d'une tapisserie à placer derrière le grand autel de la collégiale. Mais les événements politiques y apportèrent sans doute empêchement. Le projet fut repris en 1500 par l'archidiacre Hugues le Coq, qui, sur les cartons de Pierre Spicre, fit exécuter la belle tenture, avec cette seule substitution de l'image de l'archi-

[1] Planté. *Société des sciences, lettres et arts de Pau*, 3^e^ et 4^e^ trim. de 1910 (n° 1184).

[2] Ce nom avait déjà été signalé par M. Vallé, archiviste de Dijon, comme étant sans doute fils de Guillaume Spicre, dont le nom est mentionné dans les statuts des peintres verriers dijonnais, publiés par B. Prost (*Archives historiques artistiques et littéraires*, 1889-1890), sans doute, l'auteur du beau vitrail de l'église Saint-Jean, avec les trois premiers ducs de Bourgogne.



Tenture à pastorales. Art français, commencement du XVIe siècle (Victoria and Albert Museum).

diacre à celle du chancelier Rolin. Bien d'autres tentures entrèrent en outre alors à la collégiale : l'une destinée au maître-autel représentait saint Georges, une autre commandée à Pierre Spicre représentait l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, une autre avait été commandée par le cardinal Briçonet en 1512.

Le caractère de cette belle tenture de Beaune, d'un style si flamand qu'on s'explique que pendant longtemps on l'ait crue telle, c'est sa merveilleuse clarté de composition, son style narratif si simple, où un peu du génie de nos conteurs semble être passé, et la naïveté et le charme de ses figures. Il y a là quelque chose d'indéfinissable, analogue à ce qui différenciait des peintres comme Bröderlam ou Bellegambe des purs flamands de leur époque. Ce sont ces mêmes caractères qu'on retrouve dans quatre grandes bandes divisées par des colonnes, d'un ton rose délicat, et avec armoiries, qui sont au musée de l'Ermitage (collection Basilewski), et qui mériteraient d'être étudiées (vers 1520).

Indépendamment de cette belle suite de Notre-Dame, il existe encore à Beaune, au célèbre hôpital, une série de tentures dont le plus ancien inventaire de 1501 (aux archives de l'établissement) révélait l'existence en trente et une pièces, aux armes du chancelier Nicolas Rolin et de Guigonne de Salins, sa femme, fondateurs de l'hospice. Cette série comprend des pièces de diverses époques, les unes de la deuxième moitié du XV^e^ siècle contemporaines du chancelier Rolin, les autres du XVI^e^ siècle. Il y aurait un très grand intérêt à poursuivre dans les archives de l'hôpital de Beaune des recherches, car bien des tapisseries qui s'y trouvaient alors courent le monde aujourd'hui, et nous avons vu déjà que trois tentures du musée des Arts décoratifs, avec des *Bûcherons*, portant les armes du chancelier, pouvaient être attribuées à un atelier de Tournai.

Enfin nous avons vu plus haut que les tapisseries à légendes explicatives, « à écritaux », comme on disait alors, jouissaient au XV^e^ siècle d'une grande faveur. *Les amours de Gombaut et de Macée*, sujet dont l'origine remonte peut-être à cette époque, furent les prétextes de nombreuses suites pendant près de deux cents ans dans les ateliers flamands et français. Peut-être est-ce d'un atelier tourangeau du XVI^e^ siècle (deuxième moitié) qu'est sortie la suite du musée de Saint-Lô qui fut plus tard répétée aux Gobelins au XVII^e^ siècle. (Voir plus haut, page 316.)

D'une rustique allure sont aussi deux tapisseries du Victoria and Albert Museum, provenant de la collection Soulages (n^os^ 5668-1859), très amu-

santes *pastorales* : un berger tire la chausse d'une bergère qui retient un galant, au fond un pont avec des personnages — le jeu de la main



Tenture de la Vie et de la Mort de la Vierge. Atelier français, première moitié du XVI$^{e}$ siècle (Cathédrale de Reims).

chaude avec une femme mince à robe jaune et à chapeau rouge (Gobel, n° 235) — assez médiocre dessin, très gros tissus, mais très amusants sujets (Thomson, illustr., p. 234).

### *Les tentures de Reims.*

Reims a conservé plusieurs suites de tapisseries fameuses, parmi lesquelles il faut mettre au premier rang les dix-sept pièces *de la Vie et de la Mort de la Vierge* (une, et deux fragments sont au musée), données à la cathédrale par l'archevêque Robert de Lenoncourt, d'après l'inscription sur la seizième (*Mort de la Vierge*) du nom du donateur et de la date d'achèvement, 1530; le blason du prélat se trouve sur chacune des tapisseries. Chacune représente un épisode de la *Vie de la Vierge* qui en occupe le centre et est encadré par un portique de style renaissance (*l'Annonciation* est reproduite par Hunter, pl. IV, o); puis juxtaposant dans chacune des scènes courtes et claires pour la remplir, le peintre a choisi des sujets secondaires empruntés à l'Ancien Testament; et au premier plan à l'angle inférieur, un prophète annonce l'événement, et lui sert de témoin. Rien ne sépare les sujets, qui parfois se pénètrent. De nombreux textes en latin accompagnent les scènes, et en bas deux quatrains en vers français exposent le sujet. La composition y est toujours pleine d'ampleur et de majesté, les figures nobles y sont traitées avec un sentiment très juste, les couleurs en sont brillantes et harmonieuses, et le style général, malgré les constructions Renaissance, est demeuré bien gothique et bien français. Cependant il est peu de tapisseries françaises sur lesquelles on ait plus écrit, et sur lesquelles les avis diffèrent davantage. Loriquet a dit : inspiration flamande, cartons français, peut-être fabrication à Reims même, mais bien plutôt fabrication flamande. Pinchart a dit : le triomphe de la fabrication française; et Soil a naturellement dit : origine certainement tournaisienne, l'évêché de Tournai étant resté suffragant de Reims, et de plus en 1535 le chanoine de Roucy, voulant offrir à Saint-Symphorien une histoire de son patron, fit venir à Reims un tapissier de Tournai, Jehan du Molin. Impossible de comparer, la suite de Saint-Symphorien étant perdue[1].

Le même archevêque de Lénoncourt avait aussi donné en 1531 à la basilique de Saint-Remi une suite de dix pièces de la *Vie de saint Remi*, chacune divisée en quatre compartiments, peut-être d'une beauté d'inspiration encore plus absolue que la suite de la cathédrale, et d'une couleur suave dans ses harmonies roses (Demotte, pl. CXXII-CXXV)[2].

[1] Barthélemy. *Bulletin monumental*, 1846. — Jubinal. — Soïl. *Bulletin de la Gilde*, 1886. — Loriquet. *Les Tapisseries de Reims*. — Sabtor. *Les Tapisseries de Reims*. Reims, 1912. — Emile Male.

[2] Soïl. *XX^e Bulletin de la Gilde de saint Thomas et saint Luc*, 1887. — *Chroniques des Arts*, 25 janvier et 12 décembre 1896.

L'église de Montpezat (Tarn-et-Garonne) possède une suite de la *Vie de saint Martin* (cinq pièces) copiées d'après celles qui avaient été léguées à la cathédrale de Montauban par le doyen Jean d'Auriole vers 1530, peut-être tissées à Tours dans l'atelier de Pasquier de Mortagne[1]. — Il faut



Tenture de la Vie de saint Rémi. Atelier français, première moitié du XVI^e siècle (Eglise Saint-Rémi à Reims).

en rapprocher une bien charmante tapisserie de la *Vie de saint Guillaume* au vicomte Iweagh en Angleterre, dont les sujets si clairement narrés avec élégance, sont divisés par des colonnettes, et en haut règne une frise d'autres petits sujets charmants (Thomson, 2 illust., p. 240).

La cathédrale de Beauvais possède cinq tentures représentant dix des

[1] POTTIER. *Congrès archéologique de 1866.* — GRANDMAISON. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1898.

principaux rois primitifs de la Gaule, tels que nous les a transmis la tradition fantaisiste d'Annius de Viterbe en 1498, complétée par les *Illustrations de Gaule et singularités de Troyes* de Jean le Maire, imprimées à Lyon entre 1509 et 1512. Les noms de ces rois sont inscrits dans les cinq tapisseries : Samothès, Jupiter Celte, Hercule de Lybie, Galathés, Lugdus, Belgius, Jasius, Paris, Remus et Francus. La date de 1530 est tissée dans une de ces tapisseries, qui portent les armoiries du chanoine Nicolas d'Argillières, et n'y serait-elle pas, que dans la tapisserie du roi Belgius est représentée la cathédrale de Beauvais en l'état où elle se trouvait en 1530. Un autre intérêt est de voir représentés dans la tenture des rois Remus et Francus les édifices de Reims, de même que Notre-Dame de Paris figure dans la tenture du roi Paris. M. Guiffrey a pensé que cette tenture assez particulière a pu être tissée dans un atelier éphémère (peut-être flamand), à Beauvais même. (Jubinal.)

Une pièce historique de la même époque, des collections du baron Arthur Schickler, nous a conservé le portrait pour ainsi dire authentique de *Charles VIII* (Exposition des Primitifs français, 1904). Cette image infiniment précieuse, où le roi est représenté à cheval, l'épée haute, le casque empanaché, porte l'inscription : « Carolus, invicti Ludovici filius, ollim Parthenopem domui, saliens, sicut Annibal, Alpes », rappelle la conquête de Naples, donc de ses dernières années avant 1498 (sa mort). Au bas, entre les pieds du cheval, l'animal symbolique de François Ier, la salamandre, avec la légende « vivifico extinguo ». La pièce est encadrée d'une bordure charmante où des ornements losangés séparent des amours lançant des flèches, avec la devise répétée « inquire pacem », de pur esprit Renaissance. De tels portraits étaient alors bien rares ; M. Deshairs fait remarquer que d'après Montfaucon, Pierre de Rohan, à qui on doit tant de tapisseries, était aussi représenté à cheval, en armure, sur une pièce de tenture qui était encore au château du Verger à la fin du XVIIIe siècle.

Au musée du Louvre se trouve une charmante tapisserie française de cette époque, grande frise de 8 mètres de long sur 3 mètres de hauteur, qui y entra sous la Restauration avec la collection Revoil ; Jubinal qui la reproduisit disait qu'elle avait appartenu à Richelieu, puis au marquis de Boisgelin, c'est la *Légende de saint Quentin*. Les épisodes de l'histoire du larron sauvé par l'intervention miraculeuse du saint s'y succèdent, encadrés d'une élégante bordure de pampres. (Laborde. *Les Émaux du Louvre* ; Guiffrey, p. 58.)

Le musée des Antiquités de la ville de Rouen possède une tapisserie



Tenture de la Légende de saint Quentin. Atelier français, milieu du XVIe siècle (Musée du Louvre).

du plus rare intérêt, admirée au Petit-Palais en 1900. Elle représente trois *cerfs ailés*. L'un étendu dans un enclos, où il soutient de ses deux jambes un étendard sur lequel est figuré saint Georges combattant le dragon. Autour de la hampe est enroulée une banderole portant des vers. Ce cerf est accosté de deux autres cerfs debout, une jambe à demi engagée dans l'enclos, et ayant à l'encolure une couronne à laquelle est suspendu un



Le Cerf ailé, deuxième moitié du XVI^e siècle (Musée des Antiquités de Rouen).

écu aux lys de France. Une banderole à inscriptions poétiques se déroule autour de leurs têtes. A un pieu est pendu un écu avec les lys de France, lequel est accosté de deux lions. Des arbres, des rochers et deux castels féodaux servent de fond à la composition. M. Le Breton a étudié cette tapisserie dans un mémoire lu à la Réunion des sociétés des Beaux-Arts, à Paris, le 14 avril 1898. Il la date de Charles VIII ou Louis XII (v. Picot (E.). *Le cerf allégorique*, II pl. Société de reproduction de manuscrits à peintures. *Bulletin monumental*, IV, 1913-1910).

Il conviendrait peut-être d'en rapprocher une tapisserie que Muntz a jadis publiée au chapitre des Tapisseries italiennes, représentant une

figure de femme allégorique, Minerve, très botticellesque, tenant en sa main gauche une branche de laurier, à côté de troncs d'arbres auxquels sont suspendus des boucliers, des armures, et des banderoles à devise et un écu avec des armes dans le haut, qui sont peut-être celles de Guy de Baudreuil, abbé de Saint-Martin-aux-Bois (1520), jadis au château de Favelles (Loir-et-Cher), et vendue par Brauer au musée de Berlin. — Les mêmes armes de Baudreuil se trouvaient sur de petites tapisseries au marquis de Kermaingant, vicissitudes de la vie humaine (vente à New-York, décembre 1926). — A comparer une tapisserie analogue au musée National de Munich, et se reporter au recueil de dessins de Gaignières à la Bibliothèque Nationale (Estampes Cote Pc 18) où l'on retrouverait des documents analogues[1].




Tapisserie allégorique. Atelier français, vers 1520.

M. Jules Guiffrey a retrouvé dans les Archives de nombreux noms de tapissiers de haute lisse à Paris dans ce second tiers du XVI^e siècle, et des commandes en 1542, à Girard Laurens, d'un crucifiement; en 1543, à Guillaume et à Léon Brocquart, d'une tapisserie de Sainte Gene-

[1] *Lettres et arts. Société archéologique de Beauvais*, 1905, 2 pl. — Bouchot. *Inventaire de la Collection Gaignières*, 2 vol. in-8°, 1891. — Id. *Cat. Exposition des Primitifs français*. — Guibert (Joseph). *Les Dessins de Gaignières* (Tapisseries). — Garsonnin (D^r). *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre* (Berri), 1911, n° 1193). — Paul des Forts. *Congrès archéologique de Beauvais*, 1905.

vière, peut-être d'après des cartons de Jean Cousin, pour Philippe le Bel, abbé de Sainte-Geneviève; en 1571, à Pierre Blasse, pour quatre pentes de lits avec Histoire de Tobie. Aucune de ces œuvres ne nous est connue. Toutefois, en s'aidant de M. Coyecque, M. M. Roy a retrouvé trois tapisseries d'après Jean Cousin, aujourd'hui à la cathédrale de Langres[1].

Un atelier fondé avec des ouvriers des Gobelins (Atelier François de Laplanche), par le duc d'Épernon, Nogaret de Lavalette, favori de Henri III, auprès de son château de *Cadillac* en Gironde, exécuta plusieurs tentures dont une *Histoire d'Henri III*, peut-être d'après Tortorel, le graveur des guerres de religion — (trois pièces au musée de Cluny), une nouvelle pièce de la *mort de Henri III* vient d'y être léguée, par M. Vénart, une pièce au musée du Louvre (*Bataille de Jarnac*, 1569). L'atelier dut fermer vers 1639 après la disgrâce du duc d'Épernon[2].

[1] Coyecque. *Histoire générale de Paris. Actes notariés*, t. I, Paris, 1905. — Roy (Maurice). *Mémoires de la Société archéologique de Sens*, fasc. 5.

[2] Bracquehaye. *Les artistes du duc d'Epernon*, Bordeaux, 1897. — Vente du baron Pichon, 1897. — Aubert Delarue. *Bulletin de la Société du protestantisme français*, 1927.



Les Triomphes. Atelier français, deuxième moitié du XVI[e] siècle (Collections Nationales d'Autriche).

CHAPITRE IX

# LES ATELIERS DE LA MARCHE FELLETIN ET AUBUSSON LES ATELIERS DE L'EST. — LILLE ET NANCY

Il y eut là un centre d'activité que nous ne saurions passer sous silence. L'existence des fabriques de la Marche est officiellement constatée dans un édit portant la date du 10 avril 1542. On sait qu'elles étaient en activité au début du XVI^e^ siècle, mais on ignore à quel moment elles commencèrent à travailler. Le premier document où il en est question est l'inventaire des biens de Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, veuve de César Borgia, morte en 1514 ; on y trouve énumérées plus de soixante pièces de Felletin « à décor de verdure, de feuillaige, et bestes », c'est-à-dire toutes de la famille des *verdures*. Comme il ne s'y trouve aucune mention d'Aubusson, devons-nous croire que Felletin l'avait devancé dans cette industrie du textile dans laquelle Aubusson devait introduire les figures ? Cependant notons comme une exception cette suite des *Femmes illustres* en six pièces tissées d'or, acquises par la Compagnie des Indes de Felletin en 1670. La renommée de l'ancienne tenture de *Gombaut et Macé* était encore telle que commande en était faite en 1639 à l'atelier de Léonard la Mazure à Felletin[1], et nous retrouvons d'ailleurs déjà mention d'une tenture de Gombaut et Macé, qui venait peut-être aussi de Felletin, dans l'inventaire des biens de Florimond Robertet (1534). Il semble, d'après les textes, que la fabrication y était demandée aux métiers de la basse lisse travaillant à la pédale, mais on ne connaît aucun spécimen certain de cette fabrication marchoise antérieur au XVI^e^ siècle, et d'ailleurs elle n'avait pas le monopole de ce décor à verdure, d'un usage courant à cette époque.

[1] DUJARRIC-DESCOMBES. *Société archéologique du Limousin*, 1899.

Il ne sera question d'Aubusson que plus tard encore. Malgré les recherches entreprises, l'obscurité des origines de cette fabrique célèbre n'a pas été dissipée. Il n'est pas douteux d'ailleurs que les guerres de religion qui avaient amené à Aubusson des tisserands émigrés d'Audenarde dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle, n'aient causé un bien grand dommage aux artisans de la Marche, comme à tous ceux des autres provinces. Un des meilleurs émigrés fut Pierre Mercier. De plus, les chefs d'industrie travaillaient à l'écart, loin de la Cour, à leurs risques et périls, et leurs livres, s'ils en ont tenu, ont péri depuis longtemps.

M. C. Pérathon a tout fait pour faire connaître le développement de l'industrie de la haute lisse dans la Marche ; il a publié un certain nombre de noms de tapissiers, ainsi que le contrats passés avec eux[1]. Et M. Hunter lui a consacré tout un chapitre de son livre (ch. XIII). Cependant nous ne sommes pas beaucoup plus avancés pour cela. Le travail d'identification des tentures d'Aubusson reste à faire.

Le contrat fut passé par Gilbert Lombard d'Aubusson avec le chapitre de la cathédrale de Reims en 1619 pour quatre pièces de tapisserie à livrer en 1625 à fleurs de lys jaunes sur fond bleu, avec médaillon aux armes du chapitre de la cathédrale de Reims (Sartor, pl. LIX) ou, avec Assomption de la Vierge — autre témoin dans le chœur de Notre-Dame de Nantilly à Saumur.

En dehors de la tenture de saint Saturnin du XVI[e] siècle dont nous avons déjà parlé, la cathédrale d'Angers a deux pièces (huit scènes) de l'*Histoire de saint Saturnin*, archevêque de Toulouse, datée 1649, aux armes de l'église de Saint-Mimbauf qui la commanda à René Jouaneau, tapissier à Reims, et à François Pelerier d'*Aubusson*.

Trois pièces d'une *Vie du Christ* (au Lycée de Tournon).

Sept pièces de la *Jérusalem délivrée*, signées Dorliac Aubusson, vers 1660, à Vallon (Ardèche).

La grande renommée des Gobelins et de Beauvais excitèrent l'émulation des manufactures d'Aubusson, qu'intéressa surtout l'art décoratif de Le Brun dans son Histoire d'Alexandre. — Une petite pièce d'*Alexandre* au musée des Arts décoratifs à Paris, est signée D'AUBUSSON, RAYNAUD, à laquelle vient de se joindre une *Entrée de Babylone* du musée de Cleveland (Hunter, pl. XIII, ba).

[1] *Réunion des Beaux-Arts des départements*, 1899.

Une suite de *Jeanne d'Arc* d'après *la Pucelle* de Chapelain et les gravures de C. Vignon fut exposée à Notre-Dame de Paris en mai 1922, à la fête commémorative de Jeanne d'Arc.

En 1731, à l'effet de relever les manufactures, un teinturier fut envoyé des Gobelins à Aubusson, et aussi un peintre pour rajeunir l'invention des sujets. Ce fut d'abord Dumons (1731-1755), puis Juliard (1755-1781) et enfin Ranson, et même sous Louis XVI on y appela Huet. Ce fut la belle période d'Aubusson.

Les plus beaux cartons d'Oudry y furent envoyés pour y être exécutés (Hunter, XMC. *Arts and decoration*, juin 1915) — et les beaux animaux d'Oudry enrichissaient les verdures d'Aubusson — comme aussi y étaient copiées les plus belles suites de Boucher, la *Suite chinoise* en particulier (trois dans la collection Martin le Roy, Catalogue, par J.-J Marquet de Vasselot), une au musée de Besançon, d'autres à une vente Hôtel Drouot, 5 mai 1905 ; deux à la vente de Curel, 1918 ; six chez le comte Lefebvre de Behaisne, sorties sans doute de l'atelier de Jean-François Picon, un des principaux maîtres d'Aubusson avec signature M. R. D'AUBUSSON, PICON, relevée par M. Pérathon sur une suite appartenant à M. Solanet. — La suite des *Métamorphoses* d'Oudry était aussi copiée à Aubusson (Hunter, *Arts and decoration*, juin 1905).

De J.-B. Huet, Aubusson s'inspira surtout des *Jeux Champêtres* et des *Scènes rurales*, huit pièces de la collection Baumgarten (Hunter, pl. XIII, da) quatre au musée des Arts décoratifs, legs Merville ; M. J.-J. Marquet de Vasselot a étudié trois pièces faites pour un salon bâlois au Segerhof[1] sur commande directe à l'atelier d'E. Grellet d'Aubusson, qui copia une tapisserie d'une suite de six faite à Beauvais d'après J.-B. Huet (pastorales) et d'après deux estampes du même Huet.

M. Deshairs a fort complètement résumé l'activité des ateliers d'Aubusson au XVIII[e] siècle (*Histoire de l'art*, d'André Michel, tome V, p. 845-846) ; les comptes et marchés nous révèlent des prix relativement assez modiques, ce qui indiquerait que la clientèle ordinaire d'Aubusson était la clientèle bourgeoise.

*Les ateliers de l'Est.* — A Reims, un atelier flamand, peut-être installé à Charleville, avait travaillé de 1627 à 1674 ; c'était celui de Daniel Pepersack, qui fit pour l'archevêché une *Vie du Christ* (douze pièces brûlées

[1] J.-J. MARQUET DE VASSELOT. *Jahresberichte. Historiches Museum Basel*, 1925. — Id. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1925, fasc. II.

en 1914), quinze des cartons peints par Pierre Murgalet de Troyes ont été conservés.

A Lille, actif était l'atelier de Guillaume Werniers dans le premier tiers du XVIII[e] siècle, et que continua sa veuve, dont les tentures se distinguent de celles de Bruxelles par les bordures moins richement fleuries (une suite de *Don Quichotte*, en huit pièces ; vente Spetz à New-York, 17 janvier 1923).

A Nancy et dans ses faubourgs à *Malgrange*, ainsi qu'à *Lunéville* dans le premier quart du XVIII[e] siècle, le duc Léopold I[er] de Lorraine attirant des artistes des Gobelins, les installa à Nancy, près de son palais, et fit tisser de nombreuses tentures (les Batailles), pour célébrer son père Charles V de Lorraine. Toutes ces suites, transportées à Florence en 1737, quand la dynastie de Lorraine succéda en Toscane aux Médicis, appartiennent à la Maison d'Autriche qui en hérita de Maria-Theresa épouse du duc François III. Très voisines des tapisseries de Bruxelles contemporaines, avec des bleus plus brillants. La première suite a cinq pièces signées : C. M. E. NANCI 1705 C. M. E. de l'atelier de Charles Mitté. La deuxième suite (vingt-trois pièces), d'après les cartons de Ch. Herbel († 1703) porte mention : FAICT A LA MALGRANGE EN 1725. Il y a encore une suite des *Douze mois* à arabesques et d'animaux sur fond bleu clair, d'une couleur exquise, dont onze pièces sont au Ratschin de Prague et une à Vienne (réserves de Schönbrunn). Inscription : « fait à la Malgrange, 1728 » ; — et deux suites des armoiries locales[1].

[1] MOLINIER (Émile). Tapisseries des ducs de Lorraine. *Bulletin archéol. du Comité des tr. hist.*, 1885.

CHAPITRE X

# L'ORGANISATION DES MANUFACTURES ROYALES EN FRANCE AU XVI[e] ET DÉBUT DU XVII[e] SIÈCLE

L'atelier de Fontainebleau. — Les ateliers de Paris, de la Trinité, du Louvre, des Tournelles et du Faubourg Saint-Germain. — L'atelier du Maincy pour Fouquet.

C'est au cours du XVI[e] siècle qu'une grande transformation dans les conditions du travail allait exercer sur les ateliers français de la haute lisse une influence considérable. Je veux parler de la substitution des manufactures royales, entretenues par le souverain, aux ateliers indépendants [1]. C'est peut-être à cette transformation que cette industrie chez nous a dû de traverser des temps difficiles et de triompher, alors que chez les peuples rivaux elle touchait à une irrémédiable décadence. Mais d'un autre côté, ne devons-nous pas déplorer un état de choses qui allait lui enlever toute indépendance, faire d'elle la source d'un art officiel, où c'est miracle qu'elle ait pu encore, avec quelques artistes tels que Boucher, se libérer de toute sujétion et créer de si libres œuvres.

*Atelier de Fontainebleau.* — La première manufacture royale de tapisseries date de François I[er]. Vers 1530-1535, il installait à Fontainebleau une fabrique qui occupa dès l'abord une quinzaine de maîtres tapissiers. Placée sous l'intendance du trésorier de France, Philbert Babou, sieur de la Bourdaisière, et sous la direction de Sébastien Serlio, architecte italien célèbre, la manufacture destinée à rivaliser avec les ateliers de Bruxelles,

[1] Sur cette période de l'histoire de la Tapisserie en France, capital est le travail de M. Jules Guiffrey, *Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVII[e] siècle.* (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XIX, 1892), — qu'il a repris plus tard en préface à *l'Etat général des tapisseries des Gobelins* de M. Fenaille (ateliers parisiens au XVII[e] siècle, 1923). — M. Marcel Aubert auquel M. Fenaille a si heureusement confié la publication de ce dernier volume des ateliers parisiens, y a ajouté des notices remarquables de claire et précise érudition.

avait pour mission de traduire les cartons du Primatice. L'habile décorateur italien aurait, selon Sauval et Felibien, donné plusieurs modèles de tapisseries, des compositions d'arabesques où les sujets tiennent peu de place, et particulièrement ceux d'une petite tenture de *Scipion* qu'il aurait, sur l'ordre du Roi, portés en Flandre en 1534. Il avait pour collaborateur un graveur orfèvre, Matteo del Nassaro, de Vérone, qui aurait dessiné, dit Felibien, les cartons de deux tapisseries or et soie, en petits personnages représentant les *Histoires d'Actéon et d'Orphée*. Félibien nous a conservé également les noms des principaux ouvriers de l'atelier. Ce Philbert Babou, premier directeur de l'atelier de Fontainebleau, était natif de Tours. Il s'avisa de doter sa ville natale d'une industrie qui avait fait la fortune des Flandres. M. de Grandmaison a retrouvé des documents par lesquels il est prouvé qu'une maison de Tours où était installée une manufacture de tapisseries portait le nom de petite Bourdaisière, du nom de l'intendant de François Ier, et que Jean Duval et ses trois fils y avaient activement travaillé pour fournir de tentures de nombreuses églises de la Touraine, comme nous l'avons vu plus haut.

Bien qu'on ne possède sur la durée de l'atelier de Fontainebleau que des données assez incertaines, il semble avoir continué ses travaux sous le règne de Henri II ; Philibert Delorme en aurait eu la direction. Les troubles qui suivirent la mort de Henri II, et le retour de la Cour à Paris, entraînèrent probablement sa suppression.

Il semble que les artisans placés à Fontainebleau sous la direction du Primatice, ont fait particulièrement des compositions à rinceaux et à grotesques, avec des arabesques souvent au centre des médaillons, rappelant les charmantes fantaisies de Du Cerceau. Un fragment de tenture de ce genre, avec un Bacchus, est passé avec la collection Émile Peyre au musée des Arts décoratifs. Et le musée des Gobelins possède deux pièces presque intactes au milieu desquelles apparaissent *Flore et Cybèle* entourées d'enfants et d'animaux (Guiffrey, *Histoire des Arts industriels*, p. 176, pl. XIV). M. Dimier, dans son étude sur le Primatice, reconnaît l'esprit du grand décorateur dans ces deux tentures, ainsi que dans les deux de *Neptune* et de *Bacchus* possédées par le musée de la Chambre de commerce de Lyon (ancienne collection E. Peyre), toutes quatre faisant partie d'une même tenture des Dieux, qu'on avait à tort attribuée à Du Cerceau. Darcel avait remarqué que le principal élément de l'encadrement consistait en deux croissants adossés, avec quelques ornements. On peut y trouver de plus le chiffre du roi enlacé

entre les deux D et les deux C, chiffres qui dissipent toutes les hésitations. Nous avons bien là une tenture tissée pour Henri II, et très vraisemblablement dans l'atelier de Fontainebleau.

Une autre série, d'un sentiment bien différent, passe également pour l'œuvre des artistes de cette première manufacture royale, peut-être d'Antoine Caron ; c'est l'*Histoire de Diane* en huit pièces : quatre existant encore aujourd'hui au château d'Anet (Eure-et-Loir), une au musée de



Danaé. Atelier de Fontainebleau, milieu du XVI^e siècle (Collections Nationales d'Autriche).

Rouen, et deux dans la collection Harry Payne Withney (Niobé pressant le peuple de ne pas adorer Latone, et la mort de Britomart), et peut-être la dernière dans un fragment de la collection Ed. Kann. Celles d'Anet représentent Latone changeant les paysans en grenouilles, Diane tuant le chasseur Orion, Diane sauvant Iphigénie, et la mort de Méléagre. Tous les éléments du cadre, croissant, arcs, carquois, têtes de cerfs ou de chiens, rappellent la divinité à laquelle la tapisserie est consacrée. Rien n'est plus riche et plus ingénieux que ces admirables bordures où éclate le génie décoratif français (Fenaille. État général des Tapisseries des Gobelins, ateliers parisiens, p. 98, planches). On sent bien qu'alors Philibert

Delorme avait dû remplacer les Italiens, et donner aux ateliers une excellente direction[1].

Mais la suite la plus importante et la plus magnifique qui nous ait été conservée de l'atelier de Fontainebleau, est celle de la Maison impériale d'Autriche, au château de Schönbrunn : les cartons en furent tirés par Claude Badouyn des stucs et des fresques de la grande galerie de François Ier à Fontainebleau, d'après le Rosso, à l'exception de la pièce de la Danse qui est d'après le Primatice (d'après les comptes). Ces six pièces tissées d'or furent tissées par Jean et Pierre Lebries. Sur l'une d'elles François Ier apparaît en empereur romain : les autres sujets mythologiques sont l'histoire de Jupiter et de Danaé, les Centaures et les Lapithes, Cléobis et Biton, la mort d'Adonis[2].

On peut voir à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil précieux de Gaignières portant le titre *Armoiries et devises*, deux modèles de tapisseries qui représentent un type très courant de la Renaissance, mais dont il est resté fort peu de spécimens. Le premier, à caisses d'orangers, avec un écusson surmonté de la mitre, fut tissé pour François de Noailles, évêque de Dax, † 1587; l'autre avec salamandre, fleurs de lys et F couronnés, était sûrement destiné à François Ier. — Guiffrey a publié (fig. 94-95) deux tapisseries à armoiries et devises de la famille Miron, jadis au commandant Jullien de Tonnerre, de qui Brauer les tenait.

*Les ateliers de Paris.* — Pendant que travaillait à Fontainebleau l'atelier fondé par la volonté royale, l'industrie de la tapisserie de haute lisse n'avait pas disparu de Paris, mais elle y végétait assez obscurément. Quelques ateliers faisaient pourtant encore des travaux d'une certaine importance, tel celui de Pierre du Larry, qui avait fait pour l'abbaye de Saint-Denis six pièces de la *Vie du Christ*.

Henri II, qui revenait se fixer à Paris, continuait toujours sa protection à l'atelier de Fontainebleau; mais il s'intéressait particulièrement aux artisans parisiens, et au lieu de les constituer en ateliers royaux, il se contenta de les subventionner, en leur laissant leur pleine initiative. Dès 1550, un certain nombre de ces métiers s'établissaient dans l'Hôpital de la Trinité, situé rue Saint-Denis, sous la direction

[1] Montaiglon. Diane de Poitiers, son goût dans les arts. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878. — G. Le Breton. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1898.

[2] L. Dimier. *La Renaissance illustrée*, avril 1921. — Fenaille. *Etat général des Tapisseries des Gobelins* (ateliers parisiens, 1923, p. 94 et planches).

de Maurice Dubout. Peut-être en est sortie cette suite de l'*Histoire de Diane* (huit pièces) (Fenaille, planches) encore bien dans l'esprit des déco-



Tenture de saint Crespin et saint Crépinien. Atelier de Paris, début du XVII^e^ siècle (Musée des Gobelins).

rateurs du château de Fontainebleau, très riche d'or et d'argent, dont les cartons avaient été demandés à Toussaint Dubreuil (au Garde-meuble national, aux Maisons d'Espagne et d'Autriche et à Morgan Memorial à

Harford). Le Parlement confirma les lettres royales de fondation de cette école de tapisserie le 12 septembre 1551, et elle devait avoir une assez longue existence, puisqu'on la retrouve vivant encore en plein XVII[e] siècle. Une tenture de quatre pièces, en effet, représentant l'*Histoire de saint Crépin et de saint Crépinien*, fut offerte en 1634-1635 à l'église Notre-Dame de Paris par la communauté des maîtres cordonniers de la ville. Une des pièces, portant la date 1635, qui représente les deux saints travaillant, puis martyrisés, est conservée au musée des Gobelins (Fenaille, planche).

Catherine de Médicis montra une sollicitude toute particulière pour l'établissement fondé par le roi ; elle était d'ailleurs assez sensible à l'art, comme le prouve cette suite célèbre de l'*Histoire de Mausole et d'Arthémise*, reine de Carie, où elle se plut à faire célébrer sa douleur de veuve inconsolable[1]. Le succès de ces tapisseries avait été considérable, et pendant plus d'un siècle on les recommença pour célébrer le veuvage d'Anne d'Autriche, mère de Louis XIV. Les cartons en avaient été dessinés dans l'esprit de la Renaissance, par Henri Lerambert d'après les dessins d'Antoine Caron illustrant la chronique de Nicolas Houel (Cabinet des Estampes, musée du Louvre et Bibliothèque royale de Madrid), et l'exécution confiée aux ateliers dirigés par Maurice Dubout. Longtemps négligées, les tapisseries de l'histoire d'Arthémise sont rentrées aujourd'hui dans l'estime des connaisseurs. Malheureusement, si l'inventaire de 1627 mentionne 79 tapisseries de 10 tentures d'Arthémise, le Garde-meuble n'en possède plus que 27, de quatre séries différentes. Cinq pièces sont au Metropolitan Museum de New-York (dont deux entre-fenêtres), dix dans la collection Edw. B. Mac Lean (ancienne collection Ffoulke).

Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale possède un recueil de dessins de Lerambert sur la *Vie du Christ* qui devaient servir de modèles aux élèves des ateliers de la Trinité, pour une suite de tapisseries destinées à l'église de Saint-Merri (cahier de trente-huit dessins formé par Nicolas Houel). L'acte passé entre les marguilliers et le tapissier est conservé à la Bibliothèque Carnavalet, et porte la date de 1584. Cette suite n'existait déjà plus à la Révolution; Piganiol de la Force ne l'a pas mentionnée. Il n'en n'existe plus que deux fragments, une tête de Christ et une tête de saint Pierre (musée des Gobelins, musée de Cluny).

Nous savons que la veuve de Henri II s'était fort intéressée au déve-

[1] GUIFFREY (J.). *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XXV, 1898. — ID. *Les dessins de Houel*. Paris, Champion, 1920. — Fenaille, planches.

loppement de l'art de la haute lisse, pendant la durée de sa régence, et qu'en dehors des ateliers de Paris, elle avait même, dès 1554, songé à



Tenture de l'Histoire d'Arthémise. Attaque d'un fort, d'après Lerambert. Atelier de Paris, début du XVII^e siècle (Musée des Gobelins).

installer à Moulins une manufacture de tapisseries. Nous n'avons aucun renseignement sur l'issue de la tentative faite à Moulins, mais nous savons qu'il y avait à Orléans une manufacture de tapisseries dont la reine suivait avec intérêt la fortune.

Soit qu'ils aient été chassés par les persécutions religieuses, soit que les nombreux avantages qu'on leur offrait à l'étranger les y aient poussés, il est un fait certain, c'est l'exode au début du XVII^e^ siècle de nombreux ouvriers flamands, des plus habiles, pour les pays étrangers. N'étant encore que roi de Navarre, Henri IV avait cherché à en attirer dans ses États. Il n'en eut pas le loisir. Et sitôt maître de Paris, il s'empressa d'en connaître les ateliers. Sauval nous a raconté l'établissement par le roi, en dehors de l'atelier de la *Savonnerie*, dont il avait donné la direction à Pierre Dupont, d'un atelier temporaire dans la maison professe des Jésuites abandonnée (c'est aujourd'hui le lycée Charlemagne), dont il confia la direction aux tapissiers Dubout et Laurent. On ne sait pour ainsi dire rien sur cette manufacture. Comme il s'écoula un certain temps entre le rétablissement des Jésuites dans leur maison, et l'installation des maîtres tapissiers dans la grande galerie du Louvre, on peut se demander si, durant ce laps de temps, les deux tapissiers n'ont pas habité la maison des Tournelles où, pendant quelques années, travaillèrent des ateliers de haute lisse.

Dès 1607, Laurent et Dubout occupent dans la galerie du Louvre les logements les plus rapprochés des Tuileries. Et les fils succédant aux pères, l'atelier de haute lisse du Louvre vécut de longues années encore. Il ne disparaît des documents contemporains qu'en 1671. Que produisit l'atelier royal du Louvre? C'est assez difficile à établir. Les ouvriers flamands installés au faubourg Saint-Marcel, et qui constituèrent la primitive manufacture des Gobelins semblent avoir alors éclipsé l'atelier du Louvre. Toutefois un document contemporain de la plus réelle valeur, l'Inventaire du mobilier de la Couronne, dressé sous le règne de Louis XIV, attribue formellement à l'atelier du Louvre la tenture exécutée sur les cartons de Simon Vouet, d'une série de sujets de l'Ancien Testament, un *Samson au festin des Philistins* à l'ambassade de France à Pétrograd, un *Moïse sauvé des eaux*, et une *Histoire de Jephté*. Elles sont demeurées longtemps ignorées au Garde-meuble national, jusqu'au jour où l'exposition de tapisserie organisée par M. Guiffrey en 1902 au Grand Palais, les révéla au public. Ce fut un émerveillement et l'on était loin de se douter que le peintre ennuyeux qu'est Simon Vouet eût pu réaliser un jour les cartons si puissamment décoratifs de ces deux tentures. La dominante bleu pâle du *Moïse sauvé des eaux*, la splendeur de ce paysage aux grands arbres, la magnificence des étoffes en font une des compositions les plus riches et harmonieuses qu'on puisse rêver.

La tenture de *la Fille de Jephté* ne le cède nullement par la beauté de la couleur, jaune d'or dans une bordure bleu clair; les nuages légers qui flottent dans le ciel, la gaieté de l'atmosphère, en font quelque chose de



La fille de Jephté, d'après Simon Vouet. Atelier de Paris, début du XVII^e^ siècle (Château de Rambouillet).

joyeux, à la façon de Véronèse et de Tiepolo. Le *Moïse sauvé des eaux* a reçu au musée du Louvre un définitif abri; *la Fille de Jephté* est au château de Rambouillet. — Le musée des Gobelins possède encore de cette tenture de Simon Vouet un *Sacrifice d'Abraham* et un *Ravissement d'Élye, sur le Char de feu*. Deux autres suites de Simon Vouet m'ont été

signalées au château de Champchevrier (série des Dieux, ou sujets de la fable) et au château de Cour-Cheverny (Loir-et-Cher) (Fenaille. État général, ateliers parisiens, planches). M. Marcel Aubert y a pu utiliser des notes complémentaires à la si remarquable étude de M. Louis Demonts sur Simon Vouet (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1913).

Il est bien peu vraisemblable que l'atelier du Louvre n'ait pas fait d'autres tapisseries que celles-là, et l'on peut supposer que nombre de pièces, désignées dans l'inventaire royal sous la dénomination vague de tapisseries de la fabrique de Paris, sont sorties de l'atelier du Louvre. Le Garde-meuble ne possède aucune pièce d'une série de *Renaud et Armide* (*Jérusalem délivrée* du Tasse) d'après les cartons de Simon Vouet, mentionnée dans l'inventaire du mobilier de la Couronne au monogramme de Raphaël de la Planche et qui pourrait bien être les tentures de la collection Fenaille, ou de la collection Lemaire, qu'on vit à cette exposition de la tapisserie de 1902 ; cette dernière peut être la suite aujourd'hui chez M^me^ Twombly en Amérique (V. Fenaille, planche).

Un des avantages de l'atelier royal du Louvre sur les ateliers des flamands aux Gobelins, était la supériorité des modèles, grâce à la sollicitude du roi qui lui déléguait un de ses peintres. Henri Lerambert occupa le premier la charge. Laurent Guyot, autre peintre du roi, spécialement délégué aux tapisseries, fit une suite de *Gombaut et de Macée*, dont il avait emprunté la donnée à ces compositions du XV^e^ siècle très populaires dont nous avons parlé. De la série qui figure à l'inventaire du mobilier royal (Fenaille, planches), une pièce a été acquise par le musée des Gobelins : elle porte la marque de Paris (P suivi d'une fleur de lys), très finement tissée, avec une large bordure ; une suite de sept pièces, sans doute du même atelier, est au duc de Buccleuh (château de Broughton) et une autre au musée Carnavalet. — De Laurent Guyot était encore une suite du *Pastor Fido*, d'après la Pastorale de Guarini, dont un spécimen a été retrouvé par M. Guiffrey au château d'Épinay.

Sous le règne de Louis XIII, en dehors des peintres ayant travaillé pour les tapissiers que cite Félibien, et après la publication de l'Ariane de Desmarets de Saint-Sorlin en 1639, avec dix-sept gravures d'Abraham Bosse, une suite avait été tissée, dont deux pièces figuraient à la vente Stanford White en 1907, et trois autres sont dans la famille Guiffrey (Fenaille, *Gobelins*, I, p. 370).

On ne saurait oublier les trois grands maîtres, Le Sueur, Poussin et

Philippe de Champaigne. L'*Histoire de saint Gervais et saint Protais* (martyre et triomphe) était destinée à l'église de Saint-Gervais ; à la suite d'un procès, elle est rentrée dans les magasins de la ville de Paris. Elle est en



Moïse sauvé des eaux, d'après Simon Vouet. Atelier de Paris, début du XVII^e^ siècle (Musée du Louvre). Photo Alinari.

six pièces : trois de Philippe de Champaigne, une de Le Sueur (disparue), une de Goussé, son élève, une de Bourdon. Ces cinq pièces tissées en 1645-1651 aux ateliers du Louvre sous la direction de Laurent sont exposées au musée Galliera[1]. — Philippe de Champaigne avait traité en

[1] Bouvet. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril 1913. — Fenaille, pl.

quatorze pièces des *Scènes de la vie de la Vierge* qui longtemps décorèrent Notre-Dame de Paris, aujourd'hui à la cathédrale de Strasbourg à qui la cathédrale de Paris les vendit[1]. — Poussin, d'après Félibien, aurait fait une *Cène* pour l'autel de la chapelle de Saint-Germain, et peut être une suite de *Diane*, car la tapisserie du Metropolitan Museum de New-York est bien dans son style (Hunter, pl. IX, Ca), mais il semble bien qu'il ait travaillé non pas pour les ateliers de la galerie du Louvre, mais pour ceux de la Planche, au faubourg Saint-Germain, ou pour la première fabrique des Gobelins.

Ces brèves indications nous ont paru nécessaires, pour préciser le mouvement de l'industrie de la haute lisse en France, aux premières années du XVII[e] siècle, qui a précédé et préparé les voies à la manufacture des Gobelins en sa première période. On a été tenté, pendant trop longtemps, de prendre comme point de départ de cette belle renaissance de la tapisserie le règne de Louis XIV, et les efforts communs de Colbert et de Le Brun. Il y a eu auparavant toute une activité déployée dans des ateliers royaux ou privés qui produisit des œuvres d'une fraîcheur, d'une originalité, d'un charme et d'une entente décorative qui n'ont guère été surpassés.

Il ne faut pas oublier que c'est dès 1601 que François Verrier recevait 200 écus pour venir de Flandre s'installer en France, avec des ouvriers exercés. Il fit peu parler de lui, et disparut assez vite. Henri IV avait tenu à ce que ces ateliers des bords de la Bièvre ne demeurassent pas vides, et il avait engagé d'autres flamands, Marc de Comans de Bruxelles et François de la Planche d'Audenarde. Des lettres patentes de 1607 contiennent les privilèges de quinze années qui leur étaient accordés par le roi, avec défense expresse d'ouvrir des manufactures concurrentes. Défense également d'introduire des tapisseries étrangères, sous peine de confiscation et d'amende, régime de protection rigoureux. Un logement assuré, exemption de toute taxe ou impôt pour eux et leurs ouvriers, voilà qui devait tenter des artistes que le travail étranger ne parvenait plus à soutenir. Une clause bien adroitement faite pour séduire des flamands les autorisait à ouvrir des débits de bière en France, partout où bon leur semblerait. Ils s'engageaient à entretenir quatre-vingts métiers en activité à Paris, vingt à Amiens, et à ne pas vendre leur production à un prix supérieur à celui des tapisseries importées des Flandres. Cet ate-

[1] GUIFFREY (Jules). *Revue alsacienne illustrée*, 2 vol. (dont *Album*, 14 pl., Strasbourg, 1902). — FENAILLE. *Etat général, ateliers parisiens*, p. 263, planches.

lier flamand en plein Paris conservait son absolue indépendance, deman-



Histoire de Psyché. Atelier de la Planche, début du (XVII[e] siècle).

dait ses cartons aux artistes qui lui plaisaient, et recevait les commandes des particuliers. Le roi se réservait bien d'utiliser leurs talents pour son

propre compte, mais en payant ses acquisitions, tout comme le premier client venu. En somme c'était l'arrangement idéal, laissant place à l'initiative féconde, nécessitant une activité et une bonne administration, que l'État ne sut pas toujours obtenir de sa propre manufacture.

Le premier établissement des tapissiers flamands fut dans les dépendances de l'hôtel des Tournelles, avant qu'ils allassent se fixer aux bords de la Bièvre, dans le voisinage de l'importante teinturerie fondée par la famille Gobelin, vers la fin du XV^e^ siècle, sur l'emplacement du Vieux-Marché aux chevaux. Les peintres les plus renommés de cette époque sont appelés de suite à y collaborer. Rubens lui-même est sollicité, et il semble que l'*Histoire de Constantin*, dont notre Garde-meuble a conservé plusieurs exemplaires, fut sans doute la première tenture dont les cartons lui aient été demandés. Une suite à Vienne (réserves du château de Schönbrunn) en six pièces, avec de grandes figures, porte dans le bas un P avec fleurs de lys et MF. IT sur les côtés. Il semble bien aussi que la comptabilité de l'atelier à ce moment ait été un peu boiteuse, car une lettre pressante de Rubens à M. Valavés, du 26 février 1626, indique qu'il éprouvait de sérieuses difficultés à se faire payer le prix de ses cartons.

La première manufacture de Comans et de la Planche aux Gobelins, jouit pendant le premier tiers du XVII^e^ siècle, d'une prospérité très grande. Une correspondance retrouvée dans les archives de la famille Barberini le prouve. Il n'est malheureusement rien resté des archives de cette première manufacture des Gobelins. Tous les renseignements qu'on désire trouver sur elle doivent être cherchés dans l'Inventaire du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (Jules Guiffrey, 2 vol., 1885), et dans l'inventaire après décès de F. de la Planche, en 1627. Que de tentures sont citées dans cet inventaire (huit sujets de l'Histoire de France, huit pièces de l'histoire du roi François) dont aucune ne nous a été conservée !

Les lettres patentes de 1607 fixaient à quinze années la durée des concessions aux flamands. Leur association survécut à cette période, puisque le privilège leur fut renouvelé le 18 avril 1625. Ainsi qu'ils y avaient été obligés, ils avaient bien fondé des métiers à Amiens. De plus la ville de Tours, en 1613, leur avait demandé leur concours bénévole pour l'installation de nouveaux métiers qui marchèrent très bien, et furent encouragés par des commandes de très grands personnages, tels que le cardinal Richelieu. La tenture de *Coriolan*, dont partie existe encore au Garde-meuble, provient de la manufacture de Tours.

Il semble que la deuxième génération des deux familles flamandes n'ait pas su conserver à l'association la fermeté qu'elle avait eue au début. En 1630, Raphaël de la Planche, fils de François, quittait le faubourg Saint-Marcel, laissant Marc de Comans seul chef de la maison des Gobe-



La Toilette de Psyché. Atelier de la Planche (Musée des Gobelins).

lins, et venait fonder dans le *Quartier Saint-Germain* une manufacture nouvelle dont l'entrée principale était rue de la Chaise. Elle dura une trentaine d'années, et eut une très grande réputation. On peut compter à l'Inventaire du mobilier de la Couronne une quinzaine de tentures formant un total de plus de cent pièces, sorties de l'atelier de Raphaël de la Planche, et mention de certaines se trouve dans l'inventaire dressé en

1661 par Raphaël de la Planche, après la mort de sa femme. Une tenture de l'*Histoire de Psyché* inspirée sinon copiée de la tenture du XVI^e^ siècle disparue, montre assez quelle influence Raphaël exerçait alors, par ses élèves et les graveurs italiens, tels Agostino Veneziano, dont la copie de gravures est manifeste dans la suite du Garde-meuble, au château de Pau, et dans la collection W. K. Vanderbilt (Hunter, pl. IX, d, e, ea).

Une très belle suite, *Histoire de Diane* (huit pièces), tissée d'or, dans l'une desquelles Diane tire de l'arc en l'air, figure si élégante, porte la marque ]T[, et l'une d'elles le P avec fleurs de lys (collection de la Couronne d'Autriche).

M. J.-J. Marquet de Vasselot a judicieusement rapproché une tenture de M. Martin le Roy (catalogue), une autre de la collection de M. Ffoulke et une troisième à M. Fenaille, et a pu ainsi reconstituer deux séries d'une *Histoire de Didon et d'Énée*, et d'une *Histoire de Renaud et d'Armide*, dont mentions se trouvaient dans l'inventaire précité.

L'atelier était d'ailleurs encore subventionné par le roi, et prolongea son existence jusqu'en 1670, époque où il figure encore sur un plan de Paris. Une suite de la tapisserie de transition entre les grands ateliers des Gobelins, et la manufacture royale de Louis XIV, est celle de la *Soumission à Louis XIV du Grand Condé*. Elle porte les deux dates 1659 et 1664, et offre l'intérêt de deux portraits de Condé et de Louis XIV à ces dates (collection Howard P. Eells, prêtée à Cleveland Tapestry Exhibition, catalogue n° 20). — De la toute jeunesse de Louis XIV seraient encore deux pièces de la collection de Mercy Argentau (de Belgique) vendue le 21 janvier 1921 à American arts Galleries, où Marie Mancini, nièce de Mazarin, apparaît dans une mascarade de chasse.

Pendant ce temps la famille de Comans restait à la tête des ateliers du faubourg Saint-Marcel, et, durant un demi-siècle, prolongea la fabrication des tentures, marquées alors des initiales CC et AC enlacées, et aussi l'initiale P (Paris) précédée de la fleur de lys.

D'un autre côté, l'atelier de la Trinité n'avait pas cessé ses travaux, et continuait à enseigner aux enfants pauvres l'art difficile de la haute lisse.

Enfin un petit atelier fondé à Maincy, près de Vaux, par le surintendant Fouquet, en 1658, mérite aussi une mention. Il y avait un bon nombre d'ouvriers flamands, sous la direction d'un Français, Louis Bla-

mard. Le peintre Le Brun y préludait au rôle de suprême ordonnateur de la décoration des Palais royaux, en dirigeant la décoration du château de Vaux. L'atelier n'eut guère plus d'une dizaine d'années d'existence. Après la disgrâce et la chute de son fondateur, tous les artistes qui y travaillaient passèrent au service du roi. En même temps les précieuses collections d'objets d'art qui se trouvaient au château étaient envoyées à Versailles, en guise de restitution à la Couronne. Deux des plus belles suites que Ch. Le Brun avait composées pour Vaux à l'atelier de Maincy, *Histoire de Constantin* et les *Chasses de Méléagre et d'Atalante* y furent bien commencées, mais achevées aux Gobelins. C'est aussi pour le château de Vaux qu'avait été composée la tenture des *Muses*, une des plus jolies inventions du Maître, ainsi que les portières des *Renommées*, de *Mars*, du *Char du Triomphe*, tant de fois recopiées par la suite aux Gobelins[1].

[1] Chatelain. *Le surintendant Fouquet*. Perrin, Paris, 1903. — Marcel (Pierre). *Charles Le Brun. Les Maîtres de l'art*, Paris, Plon. — Cordey (J.). *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 3 février 1922.

CHAPITRE XI

# LA TAPISSERIE EN FRANCE AU XVII^e^ ET AU XVIII^e^ SIÈCLES
# LA MANUFACTURE DES GOBELINS SOUS LOUIS XIV

La première direction de Ch. Le Brun sous Louis XIV ; celles de Mignard, puis de Mansart et de Robert de Cotte. — Les directions du duc d'Antin et d'Orry sous Louis XV. — La décadence sous Louis XVI.

Il est assez difficile de savoir quelle était au juste la situation de chacun des ateliers qu'avait créés à Paris la volonté tenace de Henri IV, quand Louis XIV monta sur le trône. Leurs efforts dispersés devaient nuire un peu à la bonne réussite de chacun d'eux, et tous avaient dû souffrir des conséquences de la guerre civile. Mazarin, si passionné pour une industrie dont il appréciait en amateur les produits, ne pouvait demeurer indifférent au sort des artisans dont il avait suivi les travaux. Il leur avait fait renouveler leurs privilèges, mais il ne s'en tint pas là. Dès 1647 Pierre Lefèvre, directeur de l'atelier de Florence, était appelé à Paris, sans doute pour réorganiser un des ateliers existants, celui du Louvre. Il n'y resta que trois ans, mais laissa son fils aîné Jean Lefèvre, qui s'installa d'abord dans un logement des galeries du Louvre, puis aux Tuileries. Peu de temps après, un autre tapissier très habile, d'origine flamande, installé à Paris, Jean Jans, était nommé maître tapissier du roi par brevet du 20 septembre 1654.

En 1662, Louis XIV achète d'un sieur Leleu l'hôtel de la famille Gobelin, les anciens teinturiers, au prix de 40.775 livres, puis les années suivantes plusieurs terrains et propriétés adjacentes, à usage d'une manufacture nouvelle dont il fit successivement édifier tous les bâtiments. Par lettres patentes de novembre 1667, elle reçut le titre de *Manufacture royale des meubles de la Couronne*. Dans l'intervalle des deux dates, le projet primitif avait reçu une singulière extension : Louis XIV, en



La Chasse de Méléagre, d'après Le Brun. Atelier des Gobelins (Musée des Gobelins).

donnant son assentiment à cette création, n'avait pas d'autre but que d'augmenter par le luxe des ameublements et la richesse des décorations intérieures le faste traditionnel de la Royauté, en y fabriquant depuis les boutons ciselés et dorés des portes et fenêtres, et les sièges en bois dorés, jusqu'aux tapisseries et groupes de bronze. Pour Colbert, l'entreprise était autrement grande et devait être plus profitable au pays. Il s'efforçait de créer une industrie artistique, *nationale*, supérieure à celle des pays voisins. En liant tous ces efforts, en réunissant toutes ces bonnes volontés sous une direction commune, il allait pouvoir obtenir d'artistes travaillant sous le même toit, dans les œuvres les plus différentes, cette unité de vue et de conception, cette concordance d'esprit et de formes, cette subordination qui sont les éléments essentiels de toute décoration parfaite. Seulement, pour imprimer aux travaux de ce grand atelier l'unité nécessaire, il fallait mettre la main sur un directeur qui seconderait ces grands desseins. Colbert eut la main heureuse. Il choisit Ch. Le Brun, qui, déjà, au château de Vaux, ayait donné des preuves de son goût et de son autorité. Il fallait en effet quelqu'un qui sût imprimer à tout ce qui allait sortir de ce laboratoire artistique le cachet de grandeur et de majesté que Louis XIV recherchait pardessus tout, et en même temps quelqu'un qui, par sa supériorité artistique indiscutée, la précision de ses vues et la justesse de ses idées, sût s'imposer à tout ce monde d'artistes susceptibles et jaloux groupés sous ses ordres[1].

La tâche qu'assumait Ch. Le Brun était énorme. Non seulement on le vit travailler avec une surprenante ardeur à la décoration et à l'embellissement des palais royaux, peindre la grande galerie de Versailles, déployer ses dons de décorateur dans la composition et l'exécution des *Batailles d'Alexandre*, mais il devint aussi l'inspirateur de tous les artistes qui l'entouraient. Son activité était sans exemple, et son autorité put maintenir cette cohésion, cette unité qu'on peut constater pendant trente ans dans les œuvres d'artistes si divers, dont les tempéraments s'étaient fondus si bien que la part de chacun est impossible à discerner. Son influence dominatrice, unique dans l'histoire de l'art, lui a permis de créer un style.

Les lettres patentes de 1667 avaient réglé définitivement l'organisation intérieure de la manufacture, placée sous la surveillance immédiate de

[1] On trouvera dans le livre de M. Henry Havard (*Les Manufactures Nationales*) le détail de toutes ces collaborations. Comme aussi dans l'ouvrage de Henri Jouin consacré à Le Brun.

Colbert. Des privilèges et des exemptions identiques aux avantages concédés par Henri IV aux premiers flamands venus à Paris, étaient accordés aux ouvriers des meubles de la Couronne. Ils recevaient un logement dans les dépendances de l'hôtel, avec un petit jardin, et cela a toujours été, et est encore de nos jours une réelle cause d'attachement des ouvriers à la manufacture, en dépit de la modicité de leurs traitements. Ils ont toujours vécu là dans une sorte de communauté et de solidarité, où l'intérêt commun porté à la prospérité de la maison formait le lien de toutes ces bonnes volontés. Protégés contre l'importation de produits similaires, ils étaient assurés de ne pas manquer de travail ni de salaire. Soixante apprentis devaient y être formés, et y demeurer en cette qualité pendant six ans, puis pendant quatre ans comme compagnons. Après quoi, sur un simple certificat du surintendant, ils recevaient le titre de *maître*. Ils étaient alors libérés de toute taille ou imposition, et avaient « la sauvegarde », c'est-à-dire qu'aucun agent de police ne pouvait, sans ordre spécial, franchir le seuil de leur maison. Enfin, pour la distribution des salaires, le mode de paiement adopté par Henri IV continua d'être en usage. Les chefs d'atelier étaient à leur compte : sous la dénomination d' « étoffe », la Couronne leur fournissait les matières premières, soies, laines, fils d'or et d'argent, dont elle retenait le montant sur le prix des tapisseries qui lui étaient livrées, d'après un tarif établi à l'avance. Mais les maîtres tapissiers n'étaient pas fournisseurs exclusifs de la Couronne, et avaient toute liberté d'accepter les commandes qui leur étaient faites soit par des marchands, soit par de riches particuliers. Les prix de la façon étaient réglés entre les chefs d'atelier et leurs ouvriers, d'après un tarif assez compliqué qui variait selon la difficulté du travail. Il y avait un atelier spécial de teinture, et aussi un atelier de rentraiture.

Les quatre ateliers des Gobelins contenaient à peu près 250 ouvriers, non compris les apprentis. Beaucoup de ces noms d'ouvriers nous ont été conservés. Bien que leur œuvre technique les fasse passer au second plan, il serait injuste que soient voués à l'oubli les noms des excellents collaborateurs d'œuvres admirables : Henri Laurent, Jean Vavoque, Jean Souet, Claude Simonnet.

Ch. Le Brun était chargé de fournir les dessins des tapisseries, comme tous les projets d'embellissement des châteaux royaux. C'est à lui, à son influence et à son goût que nous devons les belles tentures exécutées pendant la première partie du règne de Louis XIV. Pour une œuvre pareille il lui fallut de nombreux collaborateurs, au premier rang

desquels on compte Adam François van der Meulen. Mais il exécuta presque seul les tentures des *Saisons*, des *Éléments*, l'*Histoire d'Alexandre*, les *Festons et rinceaux*, les *Muses*.

Van der Meulen était entré au service de Louis XIV en 1664, et y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1691. Aux Gobelins il fut classé dans les « officiers ayant gages », c'est-à-dire avec des appointements fixes (6.000 livres); il recevait des allocations supplémentaires pour les travaux exécutés hors de son emploi. Il ne dut guère avoir à se louer du roi, car dans un mémoire il se plaignit des retards apportés au paiement de sa pension. Le Brun l'estimait beaucoup et le fit son principal collaborateur pour les cartons de tapisseries de l'*Histoire du Roi*, *des Saisons*, *des Mois* ou *des Maisons royales*. Pour les deux dernières, il ne travailla pas seul. Il avait donné le sujet des fonds, Anguier dessina les architectures, Yvart les grands personnages du premier plan, les tapis et les orfèvreries, Boels les animaux, et J.-B. Monnoyer les fleurs. Un élève de van der Meulen, qui fut aussi son collaborateur, est ce Martin, surnommé Martin des Batailles, qui fut attaché à la personne de Louis XIV et l'accompagna dans ses campagnes.

Un certain nombre d'artistes étaient attachés à la manufacture, et recevaient de ce chef un traitement fixe, en dehors de leurs travaux. Ainsi le peintre Nicolas Loir, qui y fut assidu pendant quinze ans. Émule d'Audran et de Bérain, il exécuta des modèles, entre autres une suite *la Fauconnerie*. Sur l'état de 1675, on rencontre les noms des peintres de Sève, Anguier, Houasse, Monnoyer, Verdier, Bonnemer et Cussac; M. Lacordaire n'en mentionne pas moins de quarante-neuf, sous la conduite de Le Brun.

Il nous faut maintenant établir le bilan des productions de cet atelier si bien organisé. L'Inventaire du mobilier de la Couronne (admirable dépouillement d'archives que nous devons au patient labeur de M. Jules Guiffrey) dressé au début du règne de Louis XIV, et tenu au courant de toutes les additions successives, va nous fournir les renseignements les plus précis sur la période qui s'étend de 1662 à 1694. Les archives de la manufacture font absolument défaut pour cette période, mais nous avons heureusement les Comptes des Bâtiments du roi. Par malheur, s'ils indiquent le plus souvent la somme attribuée à l'entrepreneur dans l'année, ils ne donnent pas le nombre et les sujets des pièces livrées. Nous y voyons figurer pour des sommes annuelles de



Portière des Renommées, d'après Charles Le Brun.

10.000 à 25.000 livres les chefs d'atelier de la manufacture Jans, Lefevre, Mozin et Delacroix. On pourrait évaluer par là la quantité d'aunes carrées fabriquées par chaque entrepreneur pendant la période qui nous occupe; on arriverait ainsi à calculer les dépenses de toute nature faites pour la manufacture pendant les trente et une années de sa plus grande prospérité, et cette somme ne serait guère inférieure à douze millions de francs.

Que trouvons-nous au dépouillement de l'Inventaire du mobilier de Louis XIV? Cent une tentures, comprenant huit cent vingt-quatre pièces, la plupart rehaussées d'or et d'argent. Deux cent sept pièces étaient en laines et soies, mais toutes ces dernières postérieures à 1685.

Au cours de la première période, c'est-à-dire jusqu'en 1673, nous trouvons : 6 portières de *Mars*, 6 du *Char de triomphe*, 2 *Histoires de Constantin* en 5 ou 6 pièces, une suite des *Muses*, une *Histoire de Moïse*, une *Histoire de Méléagre*, 3 tentures des *Éléments*, 3 tentures des *Saisons*.

De 1673 à 1681, on refait quelques-unes de ces suites, puis : deux suites de l'*Histoire du Roi* (16 pièces), 3 *Histoires d'Alexandre* (11 pièces), deux suites *des Maisons royales* (12 pièces), les *Festons et rinceaux*.

Enfin au cours de la troisième période, de 1681-1685 : deux tentures de l'*Histoire d'Alexandre*, *Les Saisons*, 2 pièces de l'*Histoire du Roy*, 6 pièces des *Enfants jardiniers*, 6 pièces des *Maisons royales*, le *Château de Fontainebleau*, le *Siège de Douai*.

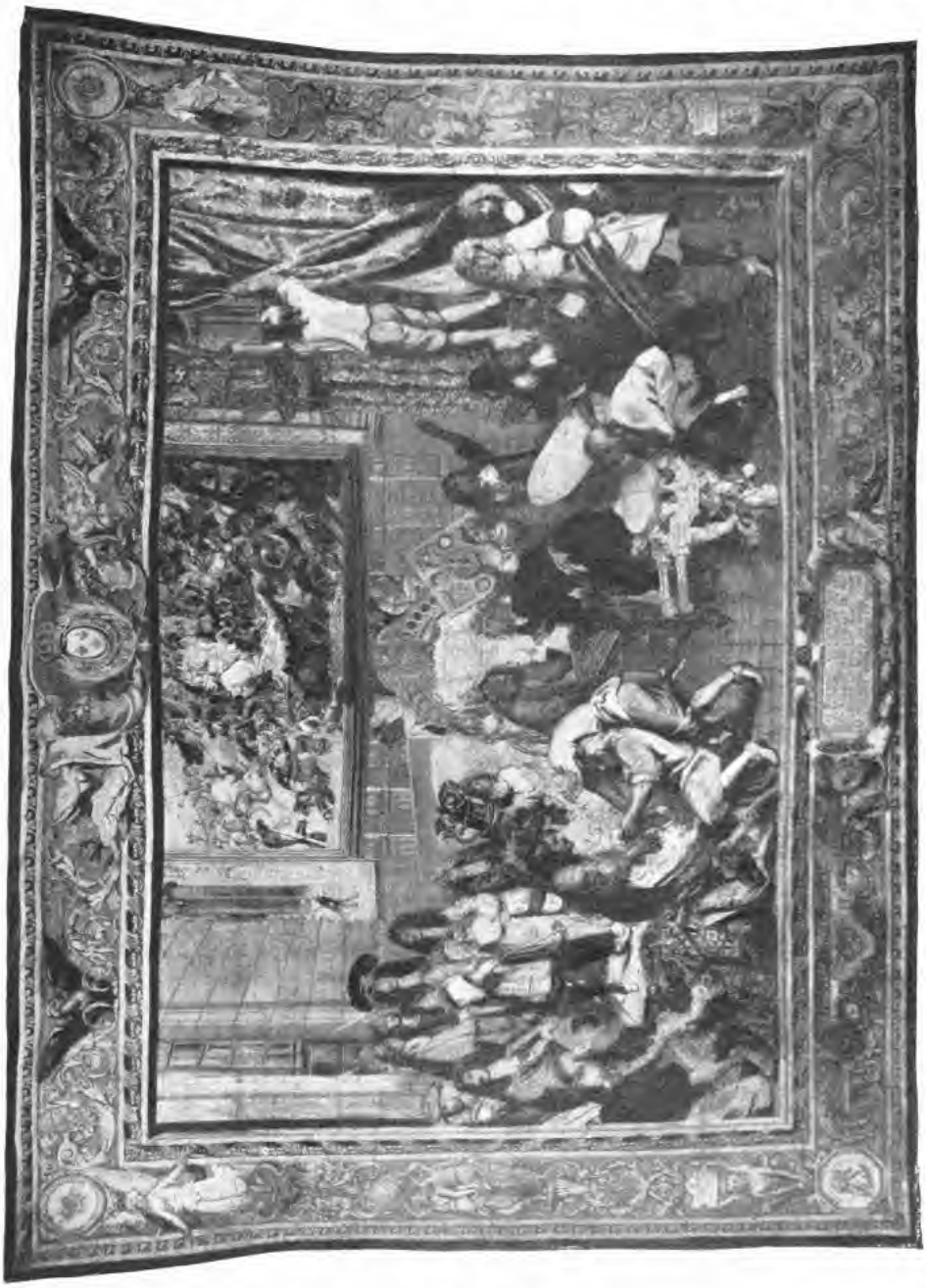
Après 1685, une grande activité règne, mais il faut établir une distinction entre les tapisseries rehaussées d'or, et celles qui n'ont qu'un mélange de laines et de soies. C'est surtout après 1685, qu'on cherche ainsi à réaliser de sérieuses économies.

Il nous est impossible d'étudier ici toutes les tentures sorties de la manufacture des Gobelins, pendant ce long espace de temps. Au surplus, cette étude est rendue assez facile par l'Inventaire du mobilier de Louis XIV qui les énumère, et surtout par l'admirable ouvrage de M. Fenaille, vrai *Corpus* des tapisseries des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles français, et superbe monument élevé, grâce à la haute libéralité de l'auteur, à l'une de nos plus glorieuses industries nationales[1].

Nous prendrons seulement les plus célèbres, qui, à ce titre, exigent quelques mots de commentaires.

[1] FENAILLE. *État général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*. Imprimerie Nationale et Librairie Hachette ; 5 vol.

La plus célèbre à coup sûr, c'est l'*Histoire du Roi*, qui compte



Histoire du Roy. Louis XIV visitant les Gobelins, d'après Le Brun et de Sève le jeune. (Château de Versailles).

seize pièces tissées de soie et d'or. Elle se composait à l'origine de douze pièces; d'autres scènes furent ajoutées après coup aux compositions primitives, dont l'inventaire royal donne la liste exacte.

Les voici dans l'ordre chronologique des événements :

1° Le sacre de Louis XIV à Notre-Dame de Reims. Carton peint par Yvart, d'après Le Brun.

2° L'entrevue de l'île des Faisans. Carton de Le Brun.

3° Le mariage de Louis XIV et de Marie-Thérèse d'Autriche. Carton de Testelin, d'après Le Brun.

4° L'entrée du roi à Dunkerque. Carton de Mathieu, d'après Le Brun et van der Meulen.

5° Renouvellement d'alliance entre la France et les Suisses à Notre-Dame. Carton de de Sève, d'après Le Brun.

6° Reddition de la ville de Marsal en Lorraine. Carton par Testelin, d'après Le Brun.

7° Audience du roi à Fontainebleau donnée au cardinal Chigi, légat du pape, par Antoine Mathieu, d'après Le Brun.

8° Siège de Douai. Carton d'Yvart, d'après Le Brun et van der Meulen.

9° Défaite des Espagnols près de Bruges. Carton de de Sève jeune.

10° Siège de Tournai. Carton de de Sève, d'après Le Brun et van der Meulen.

11° Baptême du Dauphin, par Yvart, d'après Le Brun.

12° Visite de la manufacture des Gobelins avec Colbert, par de Sève, d'après Le Brun.

13° Entrée du roi et de Marie-Thérèse à Douai.

14° Prise de Dôle.

15° Prise de Lille.

16° Audience du roi à l'ambassadeur d'Espagne. Carton de Le Brun.

Pour les faits de guerre on avait choisi non pas les victoires les plus mémorables du règne, mais celles où le roi avait paru en personne. Et dans les scènes d'intérieur, comme l'audience au cardinal Chigi, nous pouvons trouver de précieuses indications sur l'ameublement et la décoration intérieure des appartements de Versailles. Dans cette suite incomparable, on est en effet frappé du caractère de vérité que chaque artiste des cartons a cherché à y apporter, aussi bien de la vérité saisissante des portraits que de l'exactitude des costumes et du mobilier. Et c'est ce qui fera toujours de ces tapisseries des documents historiques du plus haut intérêt. Dans cette œuvre à la gloire du roi, où le caractère pompeux des scènes représentées aurait pu être exclusif de tout autre, il faut admirer aussi la simplicité et la familiarité avec lesquelles certains détails ont été rendus, la grandeur rustique des ambassadeurs suisses, l'empressement

vif et naïf avec lequel les artistes des Gobelins apportent au roi chacun



Le Château de Fontainebleau. Entre-fenêtre des Résidences royales, d'après Ch. Le Brun.

ses chefs-d'œuvre. Et dans les scènes en plein air, avec quel art sont disposés les groupements, les masses; avec quel charme même sont ren-

dus les effets de lumière, la perspective des campagnes, la transparence du ciel, la fumée des canons! Tous ces effets étant obtenus sans que les compositions y perdent jamais leur grand caractère décoratif. Il faut admirer, à l'égal des compositions mêmes, ces bordures merveilleusement combinées, où des motifs de la plus exquise fantaisie, femmes, sphinx, aigles, armoiries, médailles, emblèmes, encadrent les compositions officielles, sans contraster avec elles, sans discordance. La plupart des pièces portent dans leurs bordures latérales les dates du commencement et de la fin du travail; et l'exécution d'une seule exigea parfois cinq années et même davantage. Le musée des Gobelins possède cette suite de l'*Histoire du Roy*, ainsi que le château de Versailles.

Ces belles compositions mises sur les métiers en 1665, et jusqu'en 1680, répétées en 1715 et en 1735 et chargées d'immortaliser son règne, séduisirent tellement Louis XIV qu'il les fit reproduire non seulement en tapisseries, mais en peintures sur une soie qu'on appelait le « gros de Tours » dont le grain donne de loin l'illusion de la tapisserie. Le peintre François Bonnemer excellait dans ce genre de peinture.

Après l'*Histoire du Roy*, les tentures qui furent le plus souvent reproduites, en raison de leur originalité de composition, et de leur caractère décoratif, sont *les Éléments* et *les Saisons*. *Les Éléments* comprennent quatre pièces, avec quatre entrefenêtres qui s'y accordent. Les cartons sont d'Yvart le père. Le *feu* symbolisé par les forges de Vulcain. L'*air* par Junon et Iris sur des nuages. La *terre* par Cybèle et Cérès. L'*eau* par le triomphe de Neptune et d'Amphitrite. La première tenture exécutée le fut par Lefèvre Laurent et les deux Jans père et fils. Elle eut un tel succès qu'elle fut reproduite six fois au XVII^e^ siècle, et les ateliers de Flandre, de Felletin et d'Aubusson ne se firent pas faute d'en tirer de nombreuses copies.

La tenture *des Saisons* semble avoir été destinée à servir de pendant aux *Éléments*. Les sujets d'Yvart le père, de Houasse et de Sève le cadet, sous la direction de Le Brun, sont : le *Printemps*, où Mars et Vénus, assis sur des nuages, reçoivent des fleurs de l'Amour, l'*Été* symbolisé par Apollon et Minerve tenant un grand médaillon où est figuré le château de Fontainebleau, séjour d'été, l'*Automne*, où Bacchus et Diane jouent un rôle identique, avec représentation du château de Saint-Germain, l'*Hiver*, où Saturne et Hébé tiennent un tableau figurant une scène de bal. Cette suite est merveilleuse par l'abondance et le brio avec lesquels sont reproduites toutes choses de la nature, arbres, fleurs et

fruits, entourant de leurs richesses et de leur éclat les dieux et les déesses [1].

La tenture des *Enfants jardiniers*, conçue bien différemment, montre quel parti le décorateur savait tirer du paysage. Elle eut une vogue étonnante, puisqu'en vingt ans on retissa cinq séries complètes de ses six pièces.

Mais il n'est aucune des tentures dues à la collaboration de Le Brun et de ses auxiliaires qui fut plus souvent reproduite que celle des *Mois*, ou *Maisons Royales* (1668-1680). Elle ne le cède en rien, comme composition et comme exécution, aux suites précédentes, et constitue, de plus, pour l'histoire de l'art français un ensemble de documents du plus haut prix. On y trouve en effet bon nombre de monuments d'architecture qui ont été détruits depuis lors, un très grand nombre de pièces d'orfèvrerie, sorties des Gobelins et qui ont disparu dans les creusets de la Monnaie, enfin des représentations de tapis et d'étoffes dont on n'a plus de spécimens. Ce fut encore Ch. Le Brun qui en conçut le majestueux ensemble, et en donna les dessins, aidé par Guillaume Anguier pour les architectures, par Yvart le père pour les figures symboliques, par Boels pour les animaux, Monnoyer pour les fleurs, van der Meulen, Genoels et Baudouin pour les paysages. Toutes les études de ces artistes sont conservées au musée de Versailles. Les douze résidences préférées du roi s'y trouvent associées à des scènes de chasse, et à des promenades, à des cavalcades, à des bals, chaque scène appropriée à l'époque de l'année, encadrée par deux colonnes, deux termes ou deux pilastres, et sur le devant, au premier plan, des valets à la livrée royale étendent sur les balustrades de riches étoffes. Cette suite fut recopiée aux Gobelins du vivant du roi, plus qu'aucune autre. Elle revient dix fois dans l'Inventaire, soit quatre-vingt-huit pièces formant sept tentures complètes. Évidemment le roi prenait un vif plaisir à faire connaître à l'étranger son faste, son luxe, sa magnificence.

L'*Histoire d'Alexandre* devait jouir à la Cour d'une faveur spéciale, par les allusions directes qu'on y pouvait trouver aux principaux événements de la vie du Grand Roi. C'est ce qui la fit reproduire quatre fois aux Gobelins pendant son règne (une suite en haute lisse de 1686 est dans les collections de la Couronne d'Autriche), et recopier à l'infini à Bruxelles, à Audenarde, à Felletin, à Aubusson (une suite, au musée Édouard André, porte les deux B de Bruxelles). La ville de Paris en possède une

[1] Kendrick. *The Hatfield tapestries of the Seasons*, 7 pl. *Walpole Society*, vol. II, 1913. Oxford.

suite curieuse, où la taille des personnages est réduite de moitié. Les sujets fondamentaux de ces tentures sont : la bataille d'Arbelles, — la bataille d'Issus, — Porus devant Alexandre, les reines de Perse aux pieds d'Alexandre, — l'entrée d'Alexandre à Jérusalem. Le Brun qui, là encore, dirigeait les travaux, peignit ici-même cinq compositions entières. L'une d'elles, la famille de Darius aux pieds d'Alexandre, fut même peinte par lui en présence du roi, à Fontainebleau.

Les artistes qui entouraient Le Brun n'avaient pas au même degré que lui cette imagination féconde. L'un des plus éminents, Noël Coypel, puisait ses inspirations chez les Maîtres italiens; mais il apportait à ses compositions un charme décoratif qui manqua souvent à Le Brun. Rien n'égale, à cet égard, ses *Sujets de la Fable* (suite de huit d'après Jules Romain (Palais du T. à Mantoue), suite de huit d'après Raphaël).

Ses *Triomphes des Dieux*, huit pièces d'après Jules Romain, ont toujours compté cependant parmi les plus belles tentures des Gobelins. Elle se distingue des autres par sa disposition en manière d'arabesques, où les personnages emblématiques sont encadrés dans une légère et gracieuse décoration architectonique. La série se composait de huit pièces (Garde-meuble, château de Fontainebleau, Académie de France à Rome, ville de Paris), que compléta Noël Coypel d'après une série de Bruxelles tissée d'or, avec deux pièces (le triomphe de la Philosophie et de la Foi), en s'inspirant de deux tentures du siècle précédent exécutées à Bruxelles dans le goût de Mantegna. Ces deux pièces de Coypel sont au Garde-meuble.

D'ailleurs en dehors de ces belles séries de tentures originales, on reproduisit beaucoup de tapisseries anciennes aux Gobelins, sous Louis XIV : la suite des *Actes des Apôtres*, — la suite de l'*Histoire de Constantin*, différant de la suite faite pour Fouquet à l'atelier du Maincy, quatre pièces d'après les peintures de Raphaël et de Jules Romain et les autres d'après des cartons de Le Brun (collection de la Couronne d'Autriche), — celle de *Scipion l'Africain*, d'après J. Romain, copiée d'après une tenture de dix pièces de Bruxelles au XVI^e^ siècle que possédait Mazarin; — celle enfin des *Chasses de Maximilien*, d'après la tenture de Van Orley (à la Ville de Paris), château de Chantilly, l'hôtel de ville de Chartres).

La suite des *Mois Lucas*, d'après la suite du XVI^e^ siècle de Lucas de Leyde à Bruxelles, avait été tissée pour Colbert avant 1682. Une deuxième suite (dix pièces) est à Pau, vingt et une à Petrograd. La plus belle a été tissée par Michel Audran aux Gobelins pour le comte de Toulouse et à ses

armes dans le premier quart du XVIII^e siècle (dix pièces aujourd'hui chez M. Rockfeller junior à New-York, Hunter, pl. XII, b, c, d) et les deux autres à l'ambassade de France à Petrograd (Fenaille, vol. II, p. 365). On y retrouve dans la tenture « Janvier », Charles-Quint et Isabelle de



La Danse des Nymphes, d'après Noël Coypel.

Portugal, pour lesquels avaient été tissés les premiers *Mois Lucas* au XVI^e siècle. La suite de neuf pièces à Vienne fut tissée à Bruges dans la dernière moitié du XVII^e siècle.

L'état analytique des travaux exécutés à la manufacture des Gobelins de 1664 à 1694 (avec une lacune de quatre années, dont on n'a plus l'état de dépenses) indique assez que durant cette période les ateliers firent preuve d'une surprenante activité. Malheureusement elle n'allait pas tar-

der à subir une éclipse. En 1683, Colbert était mort, et Louvois devenu tout puissant. Déjà, durant sa vie, Colbert avait eu à souffrir des menées sourdes de Louvois auprès du roi. Devenu tout puissant, ce dernier lança le roi dans toutes sortes d'entreprises militaires, pour lesquelles il fallut partout faire des économies. La manufacture des Gobelins dut s'y soumettre, et l'on y supprima l'emploi des fils d'or et d'argent, si coûteux. Le Brun avait beau résister; il avait affaire à plus fort que lui, et abreuvé de dégoûts, il mourait en 1690. Avec un acharnement féroce, Louvois faisait faire de suite un inventaire de tout ce qu'il laissait, afin de jeter dans l'esprit du roi des soupçons abominables : mais cela tourna à la confusion du ministre.

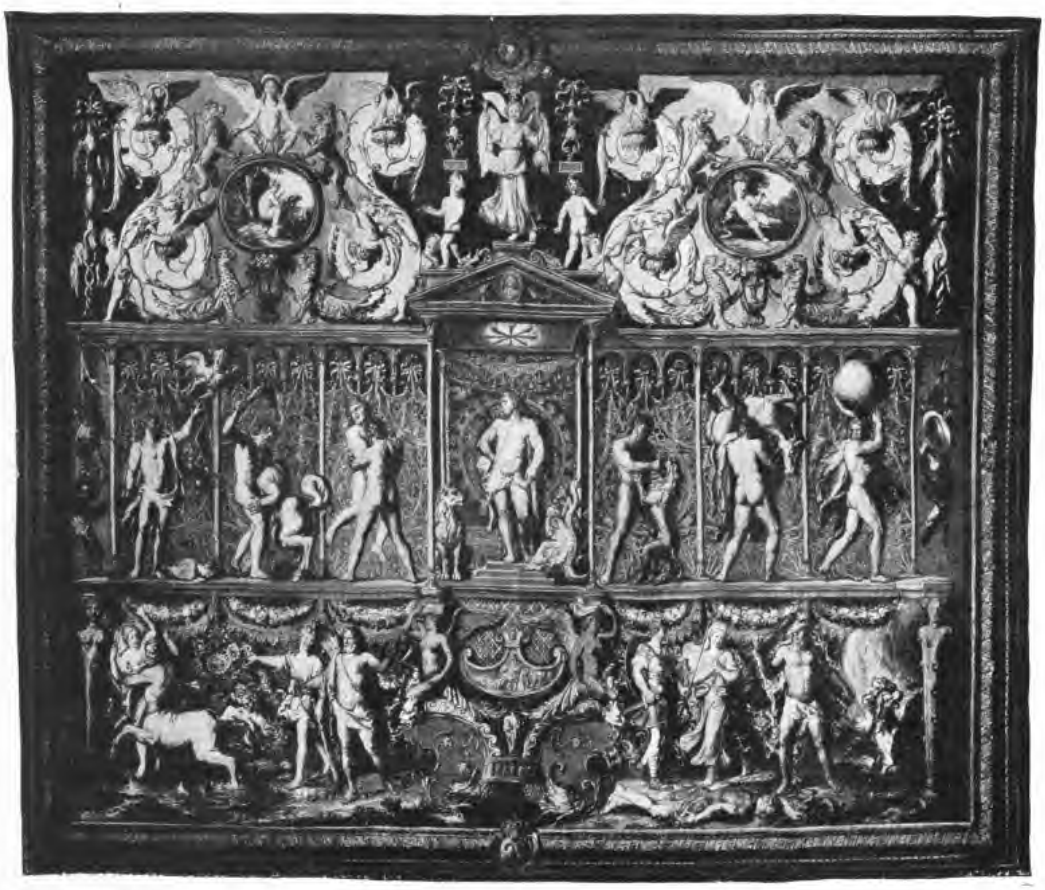
Pour remplacer Le Brun, au lieu de prendre un de ceux qui avaient été de ses intimes collaborateurs, et vivaient depuis longtemps dans la manufacture, en connaissant tous les rouages, Yvart ou Houasse, Louvois alla chercher le vieux rival de Le Brun, le peintre Mignard, âgé de soixante-dix-huit ans, trop âgé pour exercer aucune influence sur l'atelier. Le seul fait intéressant de sa direction, fut l'installation d'une Acamie de dessins d'après l'antique et le modèle vivant, dirigée par deux peintres et deux sculpteurs. Une tenture dite de la *Galerie de Saint-Cloud*, avait été exécutée à partir de 1686 — d'après les peintures dont Mignard avait décoré en 1677 la galerie d'Apollon au château de Saint-Cloud. Mais les guerres avaient amené le départ de nombreux ouvriers; Jans lui-même reçoit un congé, puis il est rappelé un peu après, ainsi que Lefèvre. Les traditions sont rompues, la direction n'a plus d'autorité.

A Mignard avait succédé un architecte, Mansart, qui s'adjoint comme directeur des ateliers l'architecte Robert de Cotte. Il trouva la manufacture désorganisée, le personnel dispersé, les ateliers vides et déserts. Tout était à réparer : l'argent était devenu rare et les ressources limitées. On en était réduit à recopier les anciens modèles. C'est ce que prouve le Registre des entrées des magasins du mobilier de la Couronne à cette époque.

La première *Tenture des Indes* sous Louis XIV est imitée de sujets indiens, d'après les peintures offertes au roi par le prince de Nassau; elle fut plus tard entièrement refaite par le peintre François Desportes (1740), qui introduit quelques plantes et animaux d'Europe (deux suites à la Couronne d'Autriche et au Quirinal, toutes deux signées Neilson (Hunter, pl. XII, e). Le duc d'Albe possédait quatre de la suite signée

Cozette, 1789. C'est à peu près le seul modèle nouveau dont l'exécution soit signalée sous la direction de Mansart. Le moment n'est pas aux grands travaux, on se contente d'exécuter des portières et des entre-fenêtres.

De cette période datent les *Portières des Dieux*, dites aussi *Les Sai-*



Les Triomphes des Dieux.
Le Triomphe d'Hercule, d'après Noël Coypel.

*sons et les Éléments*, et les *Mois grotesques à bandes* de Claude Audran. Les huit tentures des Saisons et des Éléments, personnifiés par un des Dieux de l'Olympe accompagné d'un enfant, d'animaux et d'attributs, sont un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art textile sous la Régence. L'exquise fantaisie, le charme de la composition architecturale et de l'arrangement, révèlent en Claude Audran un des décorateurs les plus ingénieux de son temps. — La tenture des *Mois grotesques* d'après J. Romain (1709) avait été copiée d'une tenture de Bruxelles, XVI[e] siècle, si riche en or

qu'elle fut des dix-sept suites qu'on brûla en 1797 pour en recueillir l'or (il en existe des suites en basse lisse à Pau et au Louvre). Elle avait été commandée pour la décoration de la chambre du Grand Dauphin, au château de Meudon; trois pièces sur douze manquent à la série du Garde-meuble, entourée d'une bordure à losanges où sont répétés les doubles L de Louis, et les dauphins enlacés de l'unique exemplaire royal. Avec ces deux suites, d'un goût si original et très nouveau, l'esprit du XVIII[e] siècle, on peut le dire, vient d'entrer en scène. Un artiste tel que Claude Audran aurait été capable de régénérer la manufacture. Là où il était plus que jamais nécessaire qu'il y eût un peintre d'une délicate fantaisie, on nomma le duc d'Antin.

*La manufacture des Gobelins sous Louis XV.* — Pendant son administration de près de trente ans (1708-1736), le duc d'Antin s'occupa personnellement très peu des travaux de la manufacture, et s'en remit presque complètement à l'architecte Robert de Cotte. De cette époque datent : une suite de l'*Histoire de Louis XIV* en six pièces, une nouvelle suite de la *Tenture des Indes*. En 1711 est commencée la tenture de l'*Ancien Testament* d'après Antoine Coypel en huit pièces [1], qui naturellement appelait une réplique, le *Nouveau Testament*, que composèrent Jouvenet et Restout; quatre pièces se trouvent à l'Académie des Beaux-Arts à Petrograd (Résurrection de Lazare, Jésus chassant les marchands, Pêche miraculeuse, et le Repos d'Emmaüs), dans de larges bordures magnifiques; rapportés en 1717 de France par Pierre le Grand, offertes par Louis XV. Ce fut alors, sur le désir du Czar que le duc d'Antin consentit à ce qu'un certain nombre de tapissiers des Gobelins se rendissent en Russie, pour y fonder une manufacture analogue à celle qui faisait la gloire de la France. Ces deux séries présentent une très réelle valeur artistique, et les compositions ont la plus belle allure décorative. Quant à leur perfection technique, elle est telle que peu d'œuvres du XVII[e] siècle sauraient leur être opposées.

Les ateliers des Gobelins ne chômèrent pas durant les premières années du règne de Louis XV. En 1717 on commençait la tenture des douze *Métamorphoses* d'après Louis de Boulogne et Delafosse, toutes dispersées aujourd'hui dans des collections privées; quatre étaient chez don

[1] NOLHAC (P. DE). *Tapisseries des Gobelins exposées à Versailles pour la visite des souverains belges*, 30 pl. Versailles, 1910 (Société des Amis de Versailles).

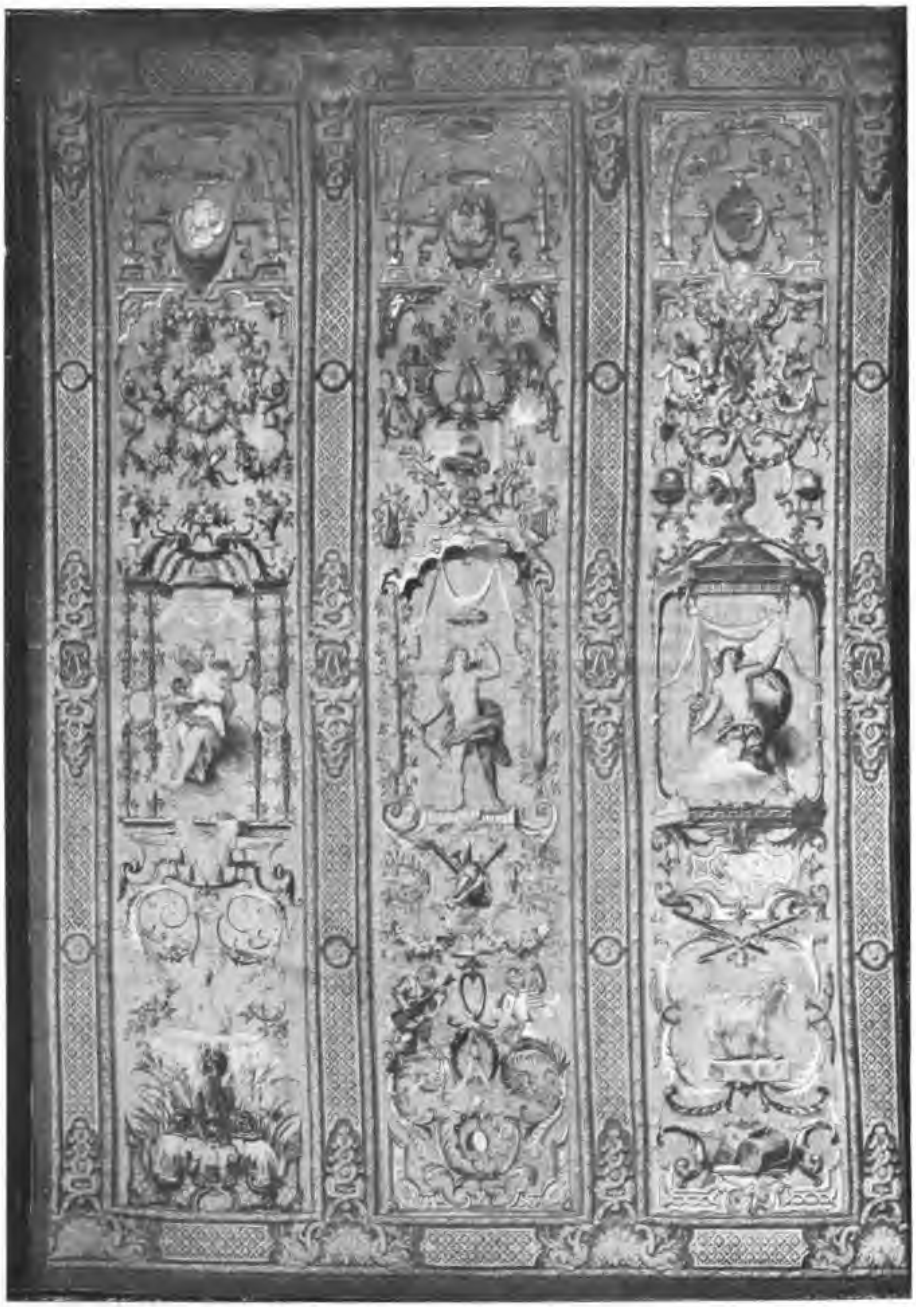


Les Saisons.
Vénus ou le Printemps, d'après Claude Audran.

François d'Assise, et quatre chez Mme Louis Stern. — En 1718 sortaient la première des cinq pièces de l'*Iliade* par Antoine Coypel, et peu après la belle portière de *Diane* et celle des *Armes de France* d'après Perrot.

A 1714 remonte l'exécution des premières pièces de l'*Histoire de Don Quichotte* de Charles Coypel, continuée jusqu'en 1732, suite qui ne fut jamais tissée en suite complète, mais en petites séries selon les demandes. Il avait peint les vingt-huit modèles de ces amusantes tapisseries d'après de vieilles compositions de l'École espagnole qu'il rajeunit et qu'il compléta par des encadrements ; il y consacra de nombreuses années (1714-1751). Il apporta dans ces sujets une verve charmante, et un humour du meilleur goût. Les figures dessinées avec un rare esprit et une fantaisie toute picaresque, font de cette illustration la traduction la plus vivante et la plus pittoresque qui ait jamais été donnée du chef-d'œuvre de Cervantès ; les fonds (*alentours*) soit jaunes, soit cramoisis, ont été surdécorés par Fontenay, Claude Audran, Desportes (paons, chiens et singes), et Tessier (fleurs), sous la direction de Coypel. Les bordures et les encadrements sont peut-être ce qu'on a fait de plus suprenant en ce genre. Les vingt-huit sujets de cette tenture fameuse reçurent deux encadrements différents. L'un, qui comportait des guirlandes de fleurs, des attributs et des médaillons se détachant sur une sorte de damassé, a été tissé tantôt avec un fond jaune, tantôt avec un fond rose. Le seul modèle connu avec l'encadrement primitif dû à Belin de Fontenay, peut-être assisté de Claude Audran, se trouve chez Madame la marquise de Vennevelle.

Le Mobilier national possède des échantillons des deux suites : 21 pièces au Quirinal, 4 au Palais Royal à Stockholm, 6 au Palais de Berlin, 4 chez l'archiduc Ferdinand à Vienne, 6 chez la marquise de Vogüé, 8 chez le duc de Portland, 4 au Palais de Moscou (aux deux L entrelacées dans les angles) ; la tenture sur fond jaune se trouvait tout entière chez le Dr Lannelongue, musée de Castel-Verduzan (Gers). Cinq chez M. Clarence Mackay (Hunter, pl. XII, a, en couleur) ; 5 chez Mme Dixon (anciennement à don François d'Assise et à M. P. Morgan) ; ce sont celles que Louis XVI avait offertes en 1774 à l'archevêque de Reims, qui l'avait baptisé, marié et couronné. Deux ans après, cette suite était vendue avec ses biens après sa mort. M. Hunter a donné tout le détail des diverses pièces de don Quichotte appartenant à Mme Dixon (suite de Cozette, 1773, d'Audran, 1773, et de Neilson, 1783) (V. Hunter, pp. 184-185). Les recherches de M. Fenaille montrent à



Les mois grotesques par bandes.
Avril, mai, juin, ou Vénus, Apollon, Mercure, d'après Claude Audran.

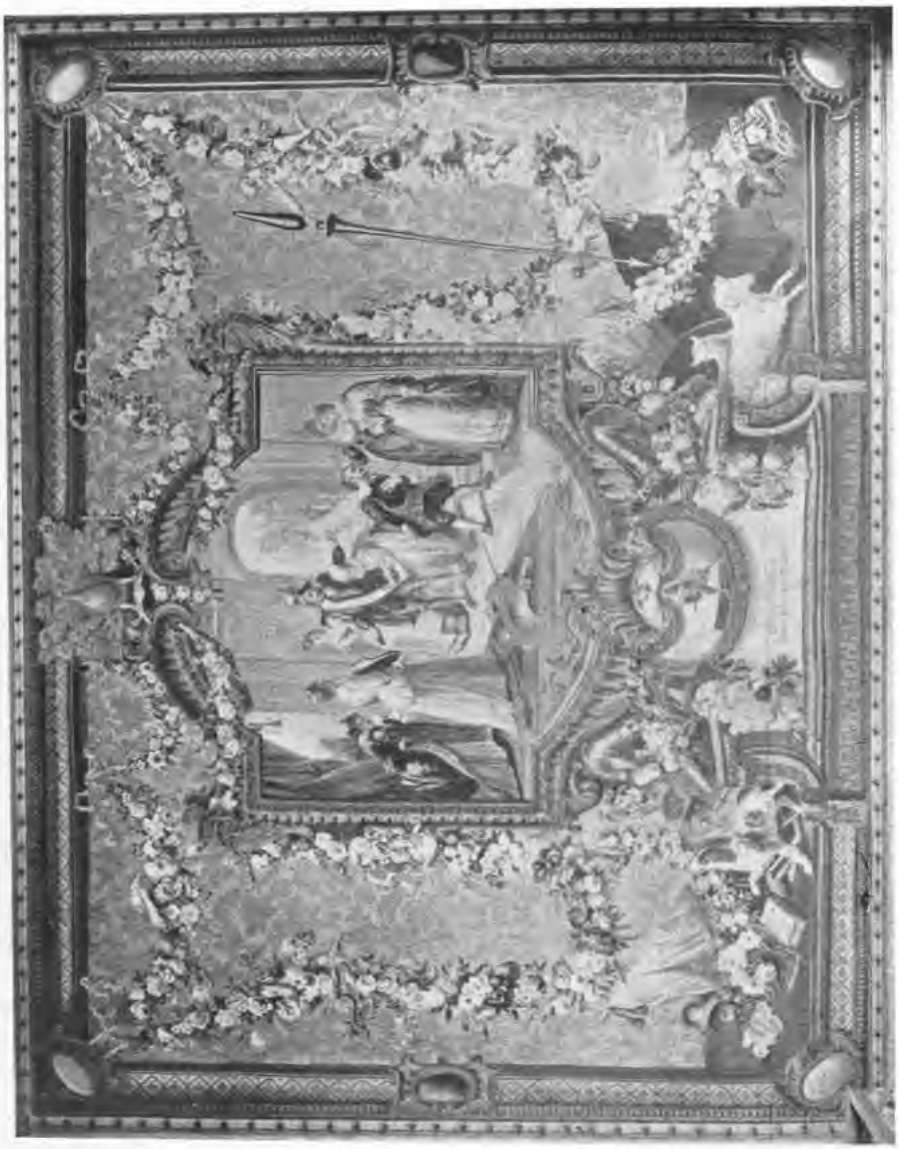
quel point cette tenture fut répétée, 240 pièces en ayant été tissées de 1720 à 1794.



La nouvelle portière de Diane, d'après P.-J. Perrot.

Immédiatement après l'*Histoire de Don Quichotte*, Coypel donnait aux Gobelins les *Scènes de théâtre* en cinq pièces, la tenture des *Opéras*, quatre pièces d'une si belle ordonnance décorative, dont la première

pièce est tirée de l'opéra *Roland* (au château de Compiègne et à Stockholm), les trois autres de l'*Armide* de Quinault. Le Louvre possède les *Noces d'Angélique et de Médor* en exemplaire d'une merveilleuse fraîcheur.



Tapisserie de la Suite de Don Quichotte, d'après Ch. Coypel.

Le règne de Louis XV n'offrant guère d'actions d'éclat à commémorer par le tisserand, comme il y en avait eu sous Louis XIV, le duc d'Antin eut l'idée de profiter de la visite de l'*Ambassade turque aux Tuileries*, reçue par le jeune Louis XV, âgé de onze ans, pour en demander à Charles Parrocel deux cartons (l'arrivée et le départ), d'un

pittoresque amusant par la richesse des costumes, et d'un mouvement qu'y apportaient la foule et les soldats. L'idée lui vint aussi de demander à Carle Van Loo de transposer en scènes turques avec costumes pour la tapisserie ses charmantes peintures décoratives de la chambre de Mme de Pompadour à Bellevue (quatre pièces) dont les cartons, grandeur nature, sont au château de Compiègne.

La mort du duc d'Antin amena un changement de direction à la manufacture des Gobelins; ce fut Philibert Orry, Contrôleur général des finances qui lui succéda. Oudry avait été nommé inspecteur de la manufacture en 1730. C'est lui qui fournit aux ateliers les cartons fort originaux des neuf *Chasses de Louis XV*, qui comportaient d'intéressantes représentations des plus beaux sites des forêts de Compiègne et de Fontainebleau (1733-1745); on en tissa seulement deux suites, toutes signées J.-B. Oudry, avec l'année où fut fait le carton. Dans une des pièces, il s'est représenté lui-même occupé à dessiner, et avec l'inscription : Peint par Oudry 1738. Les *Chasses de Louis XV*, dont une suite est conservée au château de Fontainebleau, et une autre plus riche encore au musée national de Florence, commandée anciennement par le duc de Parme, sont des travaux remarquables par l'harmonie et la vigueur ; mais là peut-être, plus qu'en nulle autre tenture de cette époque, se fait sentir le grave défaut où vont tomber de plus en plus les tapissiers de la haute lisse, cherchant à rivaliser par des effets subtils et nuancés avec les peintres (Hunter, pl. XII ea ).

Une source de renseignements va dorénavant nous fournir des indications nouvelles : ce sont les salons de l'Académie royale, où les peintres pouvaient exposer les modèles présentés à la manufacture[1].

Dès 1737 y paraissaient deux toiles de Al.-Fr. Desportes représentant des fleurs et des animaux étrangers, où il reprenait et rajeunissait un sujet dont le modèle original avait été offert à Louis XIV par le prince Maurice de Nassau. La description très brève du livret ne permettait pas de supposer qu'il s'agit d'un fragment de la célèbre *Tenture des Indes*, si aux Salons suivants on n'y voyait figurer des morceaux qui en font partie incontestablement, et dans lesquels des animaux et des plantes de nos régions viennent se mêler à l'opulence tropicale et aux animaux exotiques du premier modèle. Il s'agirait ici, bien entendu, de la deuxième

[1] M. Jules Guiffrey a publié une réimpression de ces *Livrets du Salon*, travail très utile.

*Tenture des Indes*, pour faire suite à celle de Louis XIV, exécutée par

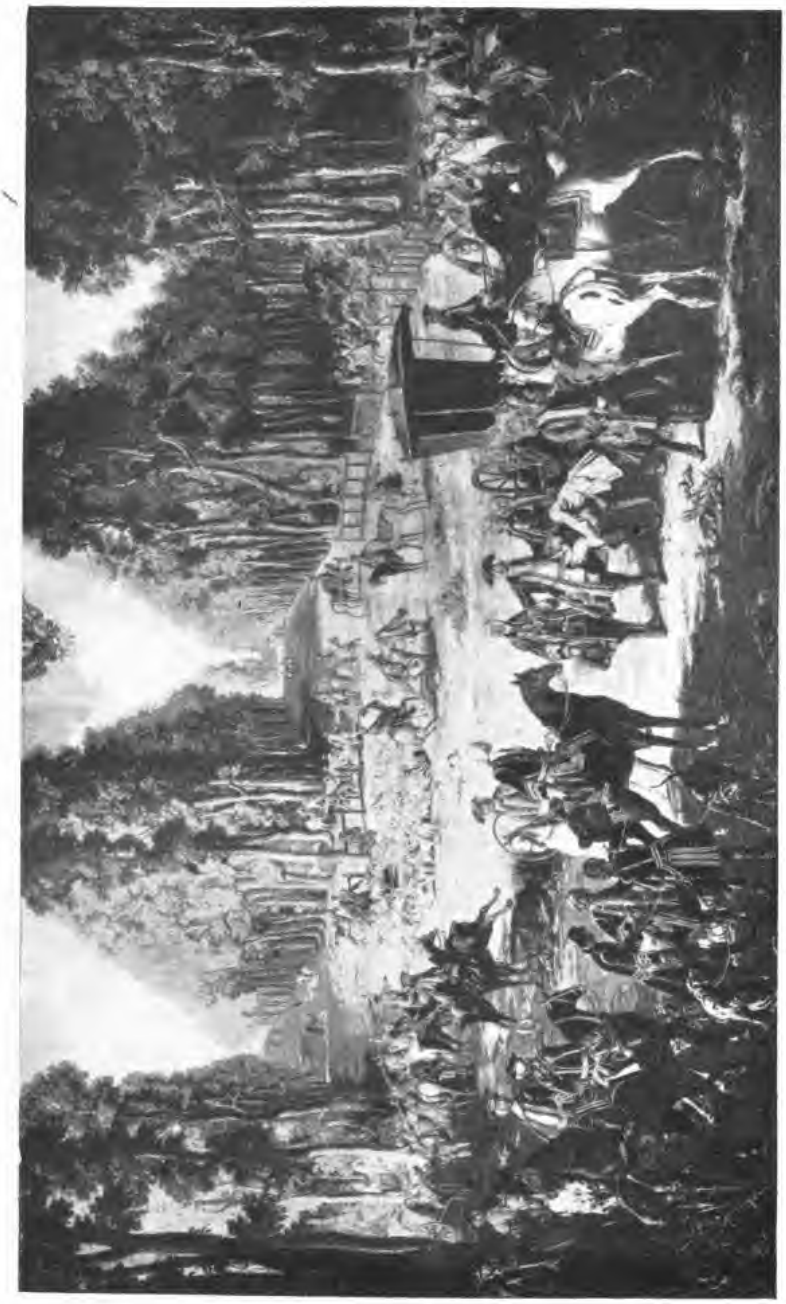


Photo Alinari.

Les Chasses de Louis XV, d'après Oudry, 1733-1745 (Musée des Tapisseries de Florence).

Bonnemère Houasse et Monnoyer. — Une suite complète au palais du gouverneur de Malte.

La même année Jean-François de Troy exposait au Salon la toilette d'Esther pour la *Tenture d'Esther*, dont les autres sujets vont paraître successivement aux Salons suivants (les peintures sont au musée du Louvre, les dernières envoyées de Rome, où de Troy dirigeait l'Académie de France). Cette tenture comportait sept pièces : la Toilette d'Esther, le Repas, l'Évanouissement, le Dédain de Mardochée pour Aman, le couronnement d'Esther, le Triomphe de Mardochée, Aman arrêté par ordre d'Assuérus. La clarté merveilleuse du coloris, la modernité des types, une charmante fantaisie dans la composition firent apprécier au plus haut point à la société contemporaine ces tapisseries exquises. Exécutées par Audran et aussi par Cozette et Monmerqué, elles obtinrent un succès si vif que la manufacture dut en faire treize répétitions. L'exemplaire sans doute le plus parfait de cette suite d'*Esther* se trouve à Rome, dans les Salons de l'Académie de France, un autre est au musée des Offices, un autre au Garde-meuble, et une au château de Compiègne, la supériorité étant aux tentures sorties de l'atelier d'Audran.

Devant le succès considérable obtenu par la suite d'*Esther*, Orry demanda à de Troy une autre tenture, et l'artiste doué d'une vive imagination et travaillant très facilement, exécuta en sept pièces la suite de *Jason et de Médée*, d'après les Métamorphoses d'Ovide. Expédiées de Rome, les toiles arrivèrent en retard, et le Salon fut prolongé de quelques jours, pour donner au public le temps de venir les admirer. — Cette tenture obtint un succès presque égal à celui qui avait accueilli la suite d'*Esther*, et elle fut reproduite plusieurs fois aux Gobelins. Le Mobilier national en possède huit suites de six à sept pièces, et une suite complète est au château de Windsor, une autre au Palais Royal de Stockholm.

L'administration d'Orry, aidée par de Cotte fils aux Gobelins, prit fin en 1745, époque où il fut frappé de disgrâce. Au point de vue de l'art, il faut reconnaître que la manufactare eut en lui un de ses meilleurs administrateurs. Toutes les productions qui en sortirent durant sa direction reflètent le goût le plus délicat, et la plus remarquable entente de la décoration.

Après le départ d'Orry, la manufacture royale des meubles de la Couronne tomba sous l'influence de M^me^ de Pompadour, par l'arrivée de M. Lenormant de Tournehem son oncle, et de M. de Vandières, marquis de Marigny, frère de la favorite. D'excellents directeurs d'ateliers les secondaient heureusement. De Cotte fils ne survécut que peu de temps à la retraite d'Orry ; mais il fut remplacé par Garnier de l'Isle et par Soufflot.

Et trois chefs d'ateliers et entrepreneurs maintinrent si bien les traditions de la maison, qu'on peut se demander si elle en eut jamais de meilleurs.



Le Couronnement d'Esther, d'après Jean-François de Troy.

Les grands artistes collaborateurs y furent Audran père, dès 1733 et jusqu'en 1771, auquel auccéda plus tard son fils; P.-F. Cozette et l'écos-

sais Jacques Neilson qui rendit à la manufacture de si grands services. Cozette, entrepreneur de basse lisse depuis 1736, reprit en 1749 la direction de l'atelier de haute lisse, dans lequel il avait eu pour prédécesseurs Lefebvre fils et Monmerqué. Cozette resta à son poste pendant trente-neuf ans et fut remplacé par son fils, qui était encore à la manufacture au début du XIX^e^ siècle. Neilson, pendant ce temps, réunissait dans sa main la direction de tous les ateliers de la basse lisse, et la conservait jusqu'en 1788.

Ce fut à cette période de l'histoire de la manufacture que les difficultés d'ordre administratif, qui étaient déjà grandes, se compliquèrent de difficultés d'ordre artistique dont il convient de dire quelques mots. Depuis qu'à la fin du XVII^e^ siècle, un peintre avait été chargé de l'inspection permanente des travaux de la manufacture, les conflits n'avaient pas été rares et tendaient à ruiner les anciens procédés d'interprétation. Ce fut surtout Oudry qui fut le plus absolu dans l'autorité qu'il mit à vouloir imposer ses volontés. Il était devenu le véritable inspecteur des travaux, depuis qu'il avait été chargé de surveiller dans les ateliers l'exécution des *Chasses de Louis XV*. Il voulut donc astreindre les tapissiers à la copie littérale des cartons qui leur étaient proposés. Il leur reprochait amèrement de persister à employer « le coloris de tapisserie, dont l'emploi pouvait seul assurer à leurs œuvres une longue conservation ». Il voulait qu'ils donnassent aux ouvrages « tout l'esprit et toute l'intelligence des tableaux en quoi seul réside le secret de faire des tapisseries de première beauté », et il flétrissait « ce travail purement de routine qui ne rend ni le ton, ni la correction des tableaux qu'ils ont à exécuter ».

Mais les chefs d'ateliers revendiquaient le droit de conduire leurs ateliers en dehors des peintres ; « bien peindre et faire exécuter des tapisseries, sont deux choses absolument distinctes. De la manufacture sont sorties des tapisseries faites sous la conduite des seuls entrepreneurs, et c'étaient alors les deux Jans, Lefebvre, Le Blond, Lacroix. Elles étaient, pour la couleur, du ton dont les tapisseries doivent être, étant plus colorées que les tableaux ». C'est l'éternel débat entre l'artiste créateur et l'artisan réalisateur qui connaît mieux que le premier les moyens dont il dispose et les limites mêmes de son art, et auquel aurait toujours dû rester le dernier mot. L'hostilité des deux parts était devenue si grande, que les chefs d'ateliers prirent le parti de ne plus assister aux séances dans lesquelles Oudry était chargé d'indiquer aux tapissiers les corrections à faire aux tentures en cours d'exécution. Il fallut un ordre formel du

directeur pour les y contraindre. Oudry mourut sur ces entrefaites.

La nomination de Boucher, le peintre favori de la Pompadour, et on peut dire de toute la Cour, en 1755, produisit une détente salutaire dans tous les esprits. Il avait déjà exécuté pour les Gobelins des modèles



Portrait de Louis XVI, par Cozette (Chambre de commerce de Bordeaux).

appréciés, et d'après ses peintures Cozette avait fabriqué de 1752 à 1757 pour M$^{me}$ de Pompadour à Bellevue, deux grandes tentures (le *Lever* et le *Coucher du Soleil*) ; les peintures en sont au musée Richard Wallace. La seule suite qui fut tissée pour M$^{me}$ de Pompadour, vendue en Angleterre après sa mort, n'est plus connue.

Ce fut à peu près à cette époque que l'entrée en scène de Jacques

Neilson fut pour la manufacture le plus grand des biens. C'est de cette collaboration que sortirent aux Gobelins ces ensembles de mobilier admirable (à la maison impériale d'Autriche, et au duc de Cumberland) et le mobilier de M^me^ de Pompadour aujourd'hui chez sir Georges Cooper. Non content de soutenir de ses ressources personnelles l'atelier qu'il dirigeait à une époque où la charge d'entrepreneur des Gobelins exposait à une ruine presque certaine, il introduisit dans les procédés de la basse lisse des perfectionnements qui lui permirent de lutter avec la haute lisse, et cela grâce à la collaboration de l'architecte Soufflot et du mécanicien Vaucanson, qui construisirent un métier à basse lisse dont l'ingéniosité a défié le temps, puisqu'on l'emploie encore aujourd'hui à Beauvais; il réorganisa aussi l'atelier de teinture, avec le chimiste Quemiset. Grâce à sa ténacité et à son énergie, il put traverser les temps troublés que la manufacture connut alors.

Boucher si bien accueilli, et si digne de l'être, n'avait jamais pris son emploi au sérieux. Trop de travaux l'accaparaient. Dès 1770 il avait cédé la place à Noël Hallé. Mais alors les inspecteurs duraient à peine quelques années : en 1783 c'est Durameau (pendant quinze jours); puis c'est Taraval, puis Belle et Peyron, puis Pierre. Et 1789 arrive, amenant la tempête où la manufacture, bien que désemparée, heureusement ne sombra pas.

Revenons maintenant un peu sur les travaux qu'exécuta pendant la seconde moitié du XVIII^e^ siècle la manufacture. Tâchons d'en dégager le caractère, et de dire ce qu'elle produisit de bien original, et de si gracieux qu'aucune autre époque ne peut, dans le même ordre d'idées, se flatter d'avoir fait mieux. Les livrets des Salons nous fournissent, ici encore, des renseignements précieux. En 1751 nous y trouvons une grande composition de Restout, *Didon faisant voir à Énée les bâtiments de Carthage*, qui n'était que le début d'une suite de l'*Énéide*. En 1753 Boucher, nous l'avons dit, exposait le *Lever* et le *Coucher du Soleil*, pour être exécutés aux ateliers de Cozette et d'Audran.

La collaboration artistique de Boucher aux Gobelins est une question qu'a débrouillée M. Fenaille, nous éclairant sur les confusions des *Sujets de la Fable* repris par lui avec les *Amours des Dieux*, et du *Lever* et du *Coucher du Soleil* avec les sujets de la Fable, tous sujets qui furent interprétés aussi bien à Beauvais qu'aux Gobelins, ce qui en complique encore l'histoire. Pour les *Amours des Dieux*, série de vingt-deux pièces

d'après différents peintres, Boucher peignit trois cartons, Vénus et Vulcain, Cupidon et les Génies des Arts (chez M. Jacques Seligmann, et au musée des Gobelins). — En 1755 de Restout un *Triomphe de Mardochée*. En 1757 cinq suites nouvelles entrent en cartons aux Gobelins : *Neptune et Amymone*, de Carle van Loo. *Les Forges de Vulcain*, de Boucher dont le beau panneau de Vénus et Vulcain est au musée des Gobelins, signé de Boucher et Cozette ; le sujet en peinture est au Louvre. Les trois pièces d'*Antoine et de Cléopâtre*, de Natoire. *L'enlèvement d'Europe*, par Pierre. *Proserpine rencontrée par Pluton*, de Vien. En 1759, Restout continue la suite d'*Esther*. En 1761 Noël Hallé faisait les *Génies de la poésie, de l'histoire, de la physique et de l'astronomie*, et Bachelier les *Amusements de l'enfance*.



La jeune fille au chat, par Cozette fils (Musée du Louvre) (Collection Camondo).

Au Salon de 1763 se produisait un fait bien caractéristique : un certain nombre de tapisseries des Gobelins y étaient exposées, à la suite des peintures que les peintres y avaient envoyées. Ce qui indique bien que, malgré les dissensions dont la manufacture avait été le théâtre, des chefs d'ateliers comme Audran ou Cozette avaient fini par entrer dans la voie que Oudry leur avait indiquée ; on vit apparaître alors des portraits en tapisserie. Cette même année, Audran exposait le *Portrait du Roi* Louis XV, d'après Michel van Loo. En 1769 Cozette montrait un nouveau *Portrait du Roi*, d'après van Loo, et un de *la Reine*, d'après Nattier. C'était alors la mode des portraits en tapisserie, et Cozette exécuta quatre petites tapisseries de Louis XV et Marie Leczinska, d'après Nattier, de Louis XVI dauphin d'après van Loo, et de Marie-Antoinette

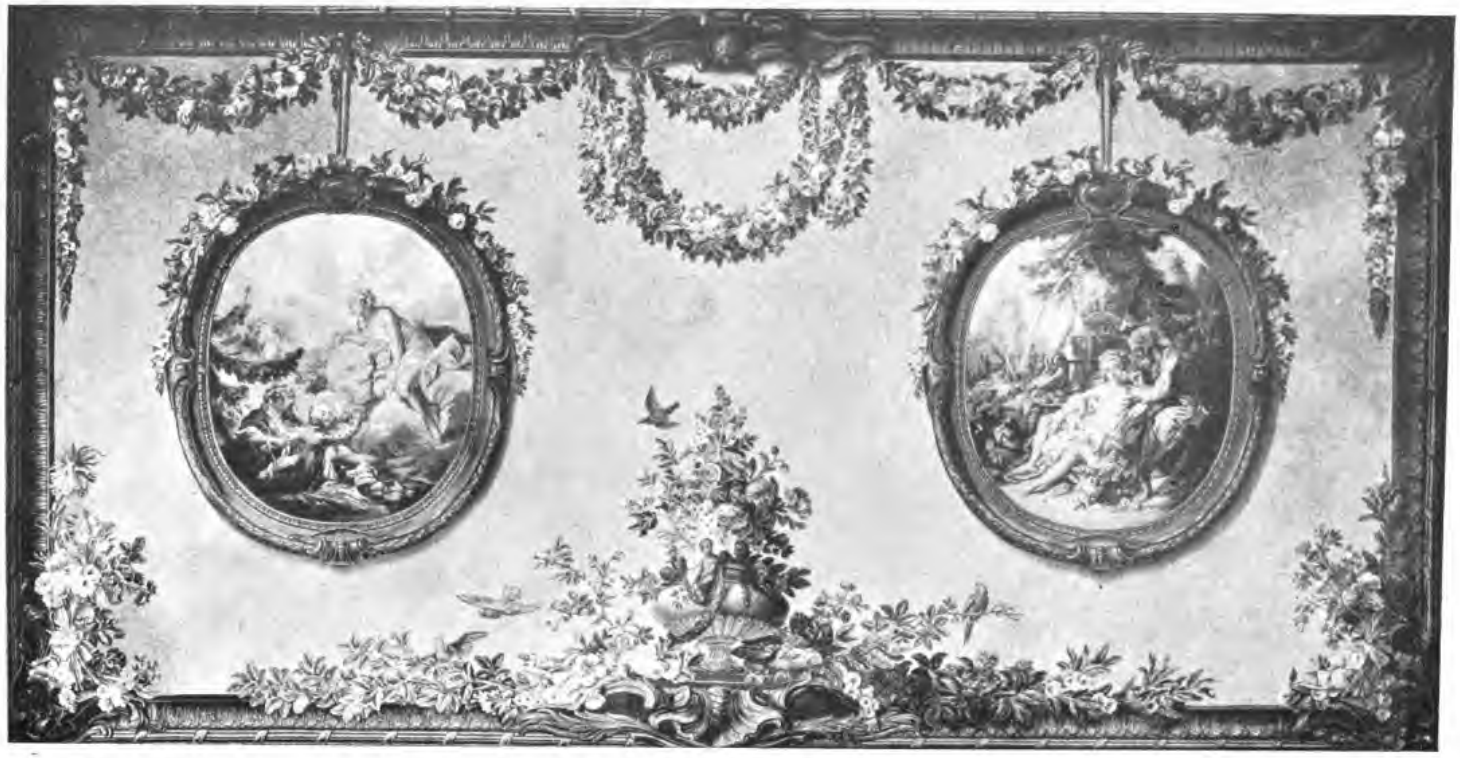
d'après Drouais, que la Chambre de commerce de Bordeaux a héritées du financier Beaujon. On peut voir aussi à Versailles *François Ier et Maria-Thérésa*, tissés par Cozette d'après Ducreux, tandis que Cozette fils faisait des figures de fantaisie comme l'enfant au carton (1764) et la jeune fille au chat de la collection Camondo (Louvre).

La tenture à *cadres ovales, sur alentours damassés* dont Jacques peignit les alentours, et Teissier les fleurs, reste une des plus belles œuvres des Gobelins. Boucher en composa quinze cartons : quatre pièces sont d'après l'histoire d'Amintas et de Sylvia au duc de Portland (Hunter, pl. XII h.), — les onze autres d'après diverses histoires mythologiques (Vertumne et Pomone, Aurore et Céphale, Neptune et Amymone, Vénus et Vulcain) ; on en peut juger par les quatre pièces du musée du Louvre, avec leurs sujets en quatre médaillons sur fond cramoisi, enrichis de guirlandes et de bouquets de fleurs ; et par l'autre suite en trois pièces sur fonds jaunes à la Présidence de la Chambre, une grande suite à doubles médaillons se trouve au ministère de la Marine (Cozette, 1791), six sont au Palais de Pavlosk près Petrograd, un au Kunstgewerbe Museum de Berlin. Des suites furent tissées sans les alentours, une pièce pour MM. Roux et Lambert de Lyon en 1779, deux pièces signées Cozette 1772 sont à la Bourse de Bordeaux. Après la mort de Boucher, Jacques composa un nouvel alentour sans cadre — avec un groupe figures de Boucher (quatre pièces, les seules connues, dans la collection Groult à Paris).

Enfin en 1773 Amédée van Loo faisait tisser la première pièce de la suite célèbre de *la Sultane*, à laquelle venaient s'ajouter en 1775 les quatre autres compositions.

Mais en dehors de ces travaux, la manufacture des Gobelins exécutait un nombre considérable de petites suites d'après Boucher : *Amynthe et Sylvie*, d'un charme si exquis, le *But*, les *Pastorales*. Une *Histoire de Daphnis et Chloé* eut deux suites sous Louis XV, une en quatre pièces pour Philippe d'Orléans, régent ; une en sept pièces d'après Jeaurat (1738-1741) (trois figuraient à la vente Havemeyer à New-York en 1914). De Jeaurat encore les *Fêtes de Village* (Cleveland Tapestry Exhibition, 1918). Enfin *Les amours des Dieux*, de Pierre et de Vien.

Il serait intéressant d'étudier une tapisserie extraordinaire, *Leçon de musique dans un parc*, devant une fontaine, qui rappelle étonnamment Fragonard (collection du baron Louis de Rothschild à Vienne), de même qu'une autre, *Oiseleur dans un arbre*, au pied duquel des jeunes femmes



Tapisserie, d'après Boucher et Tessier (Ministère de la Marine).

sont assises, en rose et blanc, exquise de couleurs (collection du baron Nathaniel, et Alphonse de Rothschild à Vienne) qui sont d'ailleurs peut-être de Beauvais.



Amynthe et Silvie, d'après Boucher.

*La manufacture des Gobelins sous Louis XVI.* — Nous arrivons ainsi au règne de Louis XVI. Les livrets des Salons ne signalent plus, comme auparavant, les toiles destinées à servir de modèles aux tapissiers. Ils se contentent de mentionner les tableaux commandés pour le Roi.

D'ailleurs toutes les qualités si charmantes de la peinture décorative du

XVIII[e] siècle tendent, au déclin du siècle, à disparaître devant l'école classique de Vien et de David. Les dieux de l'Olympe, les déesses aux carnations nacrées, les nymphes rougissantes étaient proscrites ; le beau temps de Boucher, de Coypel et de de Troy était bien passé. Les sujets historiques, les épisodes héroïques de l'histoire ancienne, désormais obtiendront seuls l'approbation des connaisseurs et les faveurs de la Cour. Et la tapisserie allait plus que jamais se poser en rivale de la peinture. On fabriqua alors deux suites de l'*Histoire de France,* l'une d'après Vincent, sur Henri IV, qui est au château de Pau, l'autre d'après divers artistes sur des épisodes variés.

La Révolution respecta l'établissement qui, depuis deux siècles, faisait l'admiration de l'Europe. Et cela malgré Marat qui, en 1790, reprochait aux Gobelins de coûter si cher à l'État, et pour enrichir des fripons et des intrigants. Mais si la manufacture restait debout, du moins des réformes y étaient-elles introduites, dont l'une fut des plus importantes. En 1790 on substituait au système de l'entreprise (dans lequel on avait reconnu de nombreux abus) celui des traitements fixes. On attendait de ce changement une production moins hâtive, une exécution plus soignée. Mais devenus des employés les ouvriers allaient singulièrement se refroidir, n'ayant plus le même intérêt personnel à voir la manufacture prospérer.

Suivre les destinées de la manufacture des Gobelins depuis cette époque jusqu'à nos jours, pendant plus d'un siècle, serait inutile et triste, et je ne m'en suis pas senti le courage. Nous ne pourrions que constater pas à pas une décadence qui s'accentue, parce que toute la force et la raison d'être d'une semblable entreprise ont peu à peu disparu, et n'ont plus laissé place qu'à une routine et à un travail prévus d'avance, et réglés par des habitudes administratives d'où tout caractère d'art est banni.

---

CHAPITRE XII

# LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS[1]

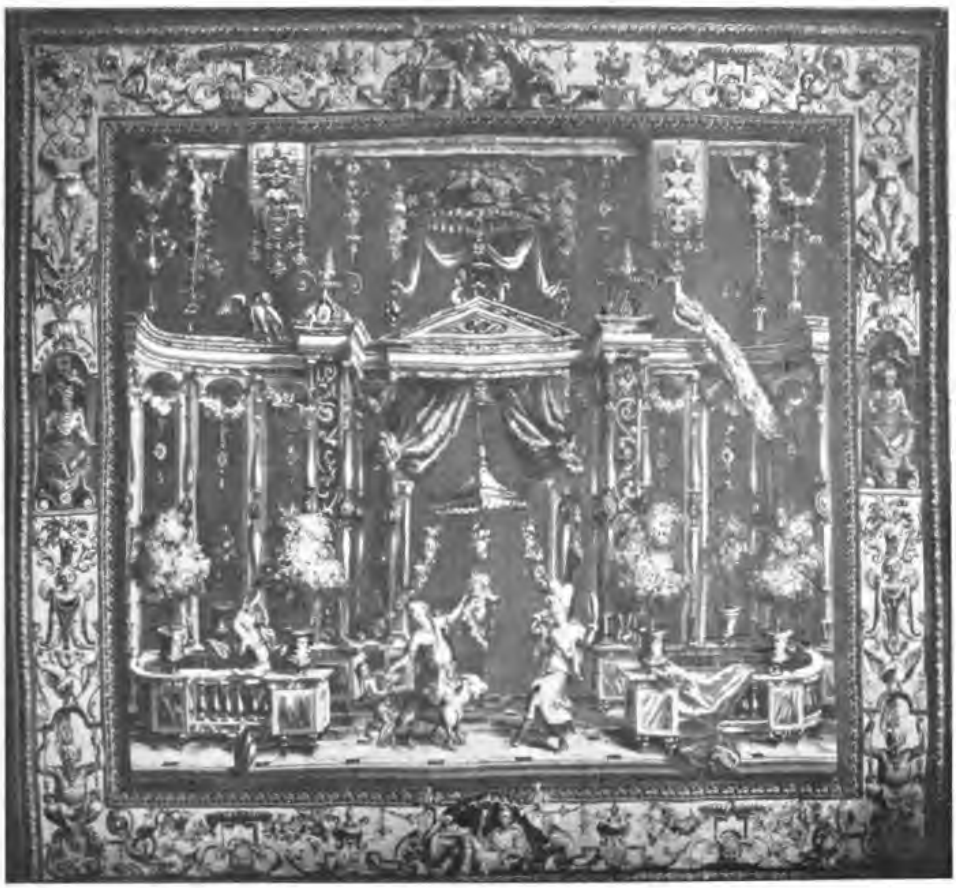
La première direction d'Hynart ; celle de Béhagle. — Le rôle qu'y joua Boucher comme décorateur.

La fondation de la manufacture royale de Beauvais avait suivi de très près celle des Gobelins. Au commencement de 1664, un marchand tapissier, Louis Hynart, natif de Beauvais, qui possédait à Paris rue des Bons-Enfants et en Flandre de nombreux ateliers destinés à alimenter ses magasins de la rue de Richelieu, adressait à la municipalité de Beauvais, dont il était originaire, une proposition tendant à l'installation d'une manufacture de tapisseries de haute lisse. Il y était encouragé par Colbert, car elle répondait à son système économique d'établir sur tous les points de la France des industries nouvelles travaillant pour le public et l'exportation, en dehors d'une manufacture officielle d'État (les Gobelins). Aussi en août 1664, faisait-il signer à Louis XIV un édit pour l'établissement des manufactures royales de la tapisserie « de haute et basse lisses en la ville de Beauvais et autres lieux de Picardie ». Le Roi payait les deux tiers de l'achat du terrain et du prix des constructions nécessaires à la manufacture jusqu'à concurrence de 30.000 livres. Une somme égale était avancée à l'entrepreneur pour acquisition de laines, soies, étoffes et tentures nécessaires, mais remboursable dans un délai de six années. En échange de ces avantages Hynart promettait, de son côté, d'employer la première année 100 ouvriers, 200 ouvriers la seconde, et ainsi de suite, de manière à arriver en six ans au chiffre de 600.

En possession de l'édit royal, Hynart se mit à l'œuvre pour organiser son établissement dit « la manufacture royale de tapisserie ». Mais les

[1] Pour l'histoire de la manufacture de Beauvais, l'ouvrage de M. Badin est d'une grande utilité.

travaux ne marchèrent pas rapidement. Il ne possédait ni l'activité, ni les ressources nécessaires pour mener une aussi lourde entreprise. Au lieu de s'employer tout entier à la prospérité de la nouvelle manufacture, il continuait à s'occuper d'un atelier de douze métiers, qu'il possédait à



Tapisserie d'après Bérain. Atelier de Beauvais (Musée des Arts décoratifs).

Paris, rue des Bons-Enfants. Colbert avait beau le presser. Les avances qui étaient faites à Hynart dépassaient toujours les fournitures qu'il pouvait livrer. Les tentures en possession desquelles le Roi put entrer, figurent dans les comptes pour 73.000 livres. Elles étaient au nombre de vingt-huit, et représentaient des *verdures* peuplées d'animaux et de petites figures d'après les dessins d'un élève de Rubens, Jacques Fouquières (1580-1659). Ce genre demeura l'apanage à peu près exclusif de la manufacture de Beauvais. Un article des dépenses de 1669 nous apprend qu'elle comp-

tait alors 102 apprentis ; nous sommes loin des 5 ou 600 qui lui étaient imposés.

Après une expérience de vingt années qui furent actives, car plusieurs centaines de tapisseries sortirent de l'atelier provincial, dont la suite des *Jeux d'enfants* d'après les modèles de Corneille, la manufacture périclitait, par suite de la négligence d'Hynart et de son fils, et il fallait aviser.

En 1684 le Roi y appelait Philippe Béhagle, issu d'une bonne famille de tapissiers d'Audenarde, fixé lui-même à Paris depuis quelque temps déjà ; il s'était fait connaître en recevant de M^me^ de Montespan la commande d'une suite d'après dessins de Bérain pour le comte de Toulouse. L'activité du nouveau directeur ne tarda pas à relever l'établissement ; il fit reprendre et poursuivre les travaux de construction, que le Roi vint visiter en personne en 1686. En 1694, lors de la fermeture des Gobelins, sa situation était assez florissante pour lui permettre de recueillir et d'employer une partie des ouvriers renvoyés des Gobelins par suite de la pénurie du Trésor.

Il semble bien que Beauvais, sous Béhagle (1684-1705), ait cherché à se hausser aux grandes décorations à personnages dans l'esprit de Le Brun (suite des Conquêtes de Louis le Grand), et M. J.-J. Marquet de Vasselot a pu attribuer à Bérain sous Béhagle, d'accord en cela avec Darcel, Champeaux et Fenaille, deux belles pièces de la collection Martin Le Roy (catal. IV, pl. XII-XIII, *Mars et Apollon*), d'une série des *douze dieux*, dont une autre suite de huit pièces appartint jadis quatre à la famille Bénazet, au château d'Alaincourt (Oise) et quatre au château de Vantoux. Ces tentures, qui sont du style de Bérain, dérivent certainement d'une estampe signée de lui que M. J.-J. Marquet de Vasselot a citée, et dénotent une fois de plus l'influence que ce grand décorateur continua à exercer à Beauvais. Les sujets étaient Amphitrite, Vénus, Eurus, Thétis (où on voyait le jeune amiral recevant cuirasse et casque de Thétis). La tenture des *Triomphes marins*, dont la belle suite de quatre pièces au baron de Hirsch est aujourd'hui en Amérique, tissée d'or et d'argent pour le comte de Toulouse et à ses armes, portait la signature de Béhagle[1].

D'une suite de huit pièces *grotesques* à l'italienne d'après Bérain, six sont chez M. Clarence H. Mackay à New-York (Hunter, pl. XI c, *Les*

[1] Des recherches récentes laisseraient supposer que ces suites proviendraient des ateliers de Lorraine.

*Musiciens*) et une septième au Victoria and Albert Museum, donnée par John Mackay en 1909. Une suite semblable avec autres bordures et deux sujets différents, aussi d'après Bérain, est au musée de l'archevêché d'Aix-en-Provence. Deux autres reproduites par M. Badin (pages 12 et 16) dont une est au musée des Arts décoratifs.

Beauvais fit aussi des *chinoiseries* que dessinait Vernansal, une signée Béhagle dans la vente Gargan en 1904, une autre porte le nom seul Beauvais (Hunter, pl. XI, b), deux sont au musée de Compiègne.

A l'initiative de Bérain et de Béhagle, la manufacture dut la création d'une école de dessin, dont un artiste nommé Lepage eut la direction jusqu'à sa mort.

Quoique la supériorité des Gobelins ne soit pas discutée, il convient de remarquer que la production de Beauvais avait alors atteint une perfection relative. On y faisait des tentures armoriées par exemple pour le maréchal duc de Boufflers, avec portraits médaillons de lui-même et de sa femme, signées Béhagle (collection Archibald Thomson) (*Tapestry Exhibition of Philadelphia*, cat. n° 70, 1915).

En 1698, la manufacture travaillait, pour le compte du roi de Suède, à une suite de tapisseries rehaussées d'or, sur lesquelles nous sommes maintenant éclairés par l'excellent inventaire des tentures de la couronne de Suède que nous devons au Dr Böttiger[1]. Quatre grandes pièces, à Stockholm, composées par Martin des Batailles, l'élève de Van der Meulen, y glorifient la campagne de Charles XI contre le Danemark, avec bordures de Bérain et signature de Béhagle (deux pièces tissées d'or sont à Florence).

L'œuvre la plus considérable sortie de ses ateliers, existe encore aujourd'hui, conservée à la cathédrale de Beauvais. Elle représente les *Actes des Apôtres* d'après Raphaël; presque toutes les pièces portent la signature de P. Béhagle (Hunter, édition de 1912, pl. XCI). L'encadrement formé de guirlandes de fleurs, rappelle le genre spécial de décoration dans lequel les tapissiers de Beauvais excellèrent. Le mémoire rédigé en 1718 par les tapissiers de Paris cite en outre parmi ses productions les *Conquêtes de Louis Le Grand*, les *Aventures de Télémaque* selon Fénelon, d'après les cartons d'Arnault de Bruxelles (Hunter, pl. XI, g), très supérieurs à la suite que tissaient en même temps les Leyniers à Bruxelles; il y avait aussi des verdures.

[1] Böttiger (J.). *Les Tapisseries de l'Etat Suédois*, 4 vol. Stockholm (1895-1898).

Béhagle mourut en 1704. Sa femme et son fils continuèrent l'entreprise de la manufacture pendant six années, puis ses héritiers l'abandonnèrent en 1710, pour émigrer en Russie. Par lettres patentes de 1711, les frères Filleul étaient appelés à leur succéder, mais ils n'avaient aucune des qualités nécessaires pour relever la fabrication, et leur gestion fut désastreuse.

Celle d'Antoine Mérou, qui leur succéda, et qui avait la confiance du Régent, ne donna pas de meilleurs résultats. Des avantages très grands étaient cependant réservés à la manufacture : subvention du Roi, exemption de toutes tailles et impôts, prohibition, dans un large rayon, de toute industrie similaire. De plus, un peintre était attaché à l'établissement pour apprendre le dessin aux apprentis. A partir de 1721, c'avait été Duplessis. La tenture importante alors fut l'*île de Cythère* ou temple de Vénus, six panneaux d'après Duplessis d'un art un peu théâtral, gracieux cependant, mais Boucher fera mieux, un coloris très fin. La gestion de Mérou fut assez mouvementée, jusqu'au jour où on découvrit des falsifications dans ses écritures.

En 1734 il était remplacé par J.-B. Oudry, qui cumula les fonctions de directeur avec celles de peintre de la manufacture, qu'il y exerçait déjà depuis plusieurs années (1726). Il y resta jusqu'à sa mort, en 1755. Il sut rendre à la manufacture toute son activité et sa réputation. Il rétablit l'école de dessin et augmenta le nombre des ouvriers. Il sut renouveler les modèles.

Il entreprend sur ses cartons : Les *métamorphoses* d'Ovide (huit pièces). — Les *fables de La Fontaine*, qu'il avait illustrées déjà de gravures. — Les *amusements champêtres* (huit pièces). — Les *Chasses Nouvelles* (six pièces). — Les *Ports de mer*, les belles Verdures (dix pièces). — *Les comédies de Molière* (quatre pièces, 1731-1732), suite qui se trouvait en exemplaire admirable chez M. Rodolphe Kann (catalogue de vente 1907), et qui est passée après P. Morgan chez M^me^ William Hayward en Amérique (Hunter, pl. XI, ca) ; le *Malade imaginaire* est signé dans le bas à gauche J.-B. Oudry, 1732, et deux autres portent le nom « N. Besnier à Beauvais », le possesseur, qui d'ailleurs en 1734 après la mauvaise gestion de Mérou, avait pris en main la direction heureuse de la manufacture. — Citons encore la *tenture chinoise* d'après Dumont. — La *foire de Bezons*. — *Les fêtes russes et les bohémiens* d'après Casanova, toutes exécutées sur les métiers de la basse lisse que la manufacture devait seuls employer.

Mais aucune parmi ces suites n'eut plus de succès que les *fables de La Fontaine* [1], vingt et une pièces en hauteur (1736) que toutes les manufacture privées françaises et étrangères ont recopiées à l'infini. Très en



Sujets de la fable, d'après Boucher (milieu du XVIII[e] siècle).

vogue étaient aussi les modèles pour décorer le mobilier, canapés, fauteuils, chaises ou écrans (Hunter, pl. XX, e. ea, f.) où l'artiste apporta une singulière ingéniosité à enfermer son sujet dans un médaillon proportionné aux dimensions du siège à décorer.

[1] *Les Fables de La Fontaine.* Réimpression de l'édition Desaint et Saillant, de 1755. Paris, E. Lévy, 1886.

Oudry ne manqua pas d'appeler à lui les meilleurs talents de ce moment, et le succès de la tenture de *Don Quichotte* de Coypel lui suggéra l'idée de demander une tenture analogue de dix pièces à Ch. Natoire (1735-1744), dont plusieurs décorent aujourd'hui le château de Compiègne — et tout l'ensemble l'archevêché d'Aix-en-Provence.

Mais aucun collaborateur de J.-B. Oudry n'apporta plus de rayonnante gloire à la manufacture de Beauvais que François Boucher (45 tapisseries en 6 tentures) : œuvre adorable, et que rien en ce genre n'a dépassée, est cette *Histoire de Psyché*, mise sur métier en 1741 [1], cette admirable suite de cinq pièces qui se trouvait dans la collection Cronier, et dont aucune de nos collections nationales ne possède de spécimen, alors que le Palais de Stockholm possède la série sans bordures acquise par le roi de Suède en 1745 pour 8.835 livres, qui vaudrait aujourd'hui une somme énorme si l'on songe qu'une seule pièce se vendit il y a quelques années près d'un million de francs. Les adorables figures de femmes qui s'y trouvent étaient fournies par des modèles que Boucher n'allait pas chercher bien loin; son ami Bachaumont lui écrivait : « Lis et relis la Psyché de La Fontaine et surtout étudie bien Madame Boucher » — et les tableaux où se groupent les personnages sont d'une fantaisie féerique et d'une couleur harmonieuse et gaie qui en font des fêtes pour les yeux. M. Böttiger, l'éminent conservateur des collections suédoises, a publié une bien curieuse lettre qu'avait écrite Oudry en adressant au Roi les tapisseries qu'il lui avait commandées. Elle renferme d'intéressants conseils pour la conservation des tapisseries : « J'ay faict un roulleau sur lequel j'ay « roullé les tapisseries affin qu'il ne se trouve point de plie sous les bras, « jambe, etc., qui gâte le contour. Je vous demande en grâce, monsieur, « d'ordonner qu'on ne la ploy jamais pour plusieurs jours, et toutes les « fois qu'elle sera détendue pour un certain temps, que l'on la roulle « avec attention, affin qu'il ne se glice point de faux plis. Faute de « prendre cette précaution, de très belles tapisseries de nos collections « publiques se sont trouvées fort endommagées par leurs conservateurs « qui prenaient le plus grand soin de les replier toujours dans les mêmes « plis. » Une suite à laquelle manque la première, appartient à la Couronne d'Italie, et l'une des pièces, la toilette de Psyché, décore une salle du Quirinal (Hunter, pl. XI ea). M. Edward Tuck a généreusement légué au musée de la ville de Paris (Petit Palais) les deux tentures de cette

[1] La Fontaine, *Les amours de Psyché, et les gravures d'Agostino Veneziano*. Paris, Didot. 1825.

suite. Et si M. Georges Gould a un superbe exemplaire en Amérique de *Psyché étalant ses richesses*, M. Alexander Hamilton Rice possède la suite complète (Hunter, pl XXI, c). On lit sur la tenture de Stockholm les signatures de Boucher dans le terrain, et de Besnier et d'Oudry à Beauvais dans le galon inférieur.

Boucher fit encore pour les métiers de Beauvais les charmantes *Fêtes Italiennes* en quatorze pièces petit format entre 1736 à 1762 (Hunter, pl. XI d), chez M. Archer Huntington en Californie — la *Suite chinoise*



Bacchus et Ariane, d'après Boucher.

(six pièces) dont il y avait eu une première série en 1736, puis une seconde en 1743, était faite pour M^me^ de Pompadour ; les petits dessins sont au musée de Besançon, et les cartons exécutés grandeur nature par Dumons ; M. E. T. Stotesbury à Philadelphie possède les deuxième, troisième et quatrième pièces [1] —, la *Pastorale* à palmiers composée en 1764 pour les appartements de la Dauphine à Fontainebleau, qui est aujourd'hui au Palais-Bourbon, — et cette suite merveilleuse de la *Noble pastorale* (1755) en six pièces, vraiment une des plus belles créations de Boucher,

[1] Cette suite de 1736 est indiquée aux Archives de Beauvais : « Six pièces des Chinois livrées à M. Bertin (ministre des Affaires étrangères) pour être envoyées en Chine », en présent à l'Empereur de Chine, Kien Lung : Cinq ont dû rester au musée de Pékin ; une, *les Jeux Chinois*, était restée depuis son envoi au XVIII^e^ siècle, roulée dans un grand tube de fer-blanc. Elle est ainsi arrivée dans un extraordinaire état de fraîcheur entre les mains de M. F.-F. Prentiss (*Cleveland Exhibition* de 1918) (Hunter, pl. XI da).

détruite en 1871 par l'incendie aux Gobelins, aujourd'hui complète chez M. Huntington (Californie) jadis à R. Kann (catalogue de vente, Paris, 1907), pièces séparées chez MM. Harry Payne, Whitney, et Mme C.-B. Alexander. — Les *Amours des Dieux* en neuf pièces (1749), d'après Ovide. Quelques-unes de ces tentures, à sujets des Dieux, décorent les appartements de la Présidence du Conseil à Buda-Pesth. D'autres se trouvent au château royal de Coblentz et au Palais de Stockholm, au Quirinal, au Metropolitan Museum de New-York (Hunter, pl. XI), *id.* Arts décorations



La Joueuse de guitare, des Jeux Russiens, d'après Leprince.

(mars 1923), et dans les collections en Amérique de Mme E.-F. Hutton et Georges P. Baker ; — La suite des Fragments d'*opéras* en cinq pièces, est de 1752 (Hunter, édit. de 1912, frontispice en couleurs).

Devant ces adorables compositions d'amour païen, de volupté, de lumière, de vie heureuse, on se rappelle le mot de Goncourt : « Ce n'est l'Olympe ni d'Homère, ni de Virgile, c'est l'Olympe d'Ovide ».

Bien que Boucher fût mort en 1770, son art, son goût, ses traditions lui survécurent : il inspirait encore en 1780 Jean-Baptiste Huet, dessinant les *Pastorales* (dix pièces) ; Mme G. Gould en avait quatre, M. G. F. Baker quatre aussi, deux à la collection de Camondo au Louvre, une des plus belles suites faites à Beauvais sous Louis XVI, avec ses décors de palmiers et ses draperies bleues.

Charron succéda à Oudry, puis de Menou à Charron. Aux grandes ten-

tures avaient succédé les tapisseries de dimensions réduites, les *Pastorales* et les *Bergeries*. On fabriquait aussi à Beauvais des tapis, et on livrait au commerce de nombreux sièges, fauteuils et canapés. D'excellentes collaborations furent alors celles de Deshayes, « *l'Iliade* » en 1761, de Leprince (*Les Jeux Russiens*, 1769), six pièces dont quatre sont à l'archevêché d'Aix-en-Provence ; — et de Casanova (*Les amusements de la campagne*, huit pièces, 1772), — *Les Bohémiens*, six pièces, — *Les quatre âges*, — *Les six convois militaires*, 1787, — tentures qu'accompagnaient généralement des sièges dont les dossiers répétaient des personnages ou des groupes.

De Lavallée Poussin il y eut encore deux suites de la *Conquête des Indes* en 1785 et 1788, la première chez M Clarence Mackay, la deuxième au château de Compiègne — et une Histoire d'*Alexandre*. — Et de Desoria, une *Histoire d'Achille* (1792-1793) (Hunter, pl. XI, ga).

La Révolution arrêta l'essor de la manufacture de Beauvais, sans la faire disparaître. Comme les Gobelins, elle a continué jusqu'à nos jours.



Canapé, d'après Boucher.

CHAPITRE XIII

# LES TAPIS DE PIED EN FRANCE

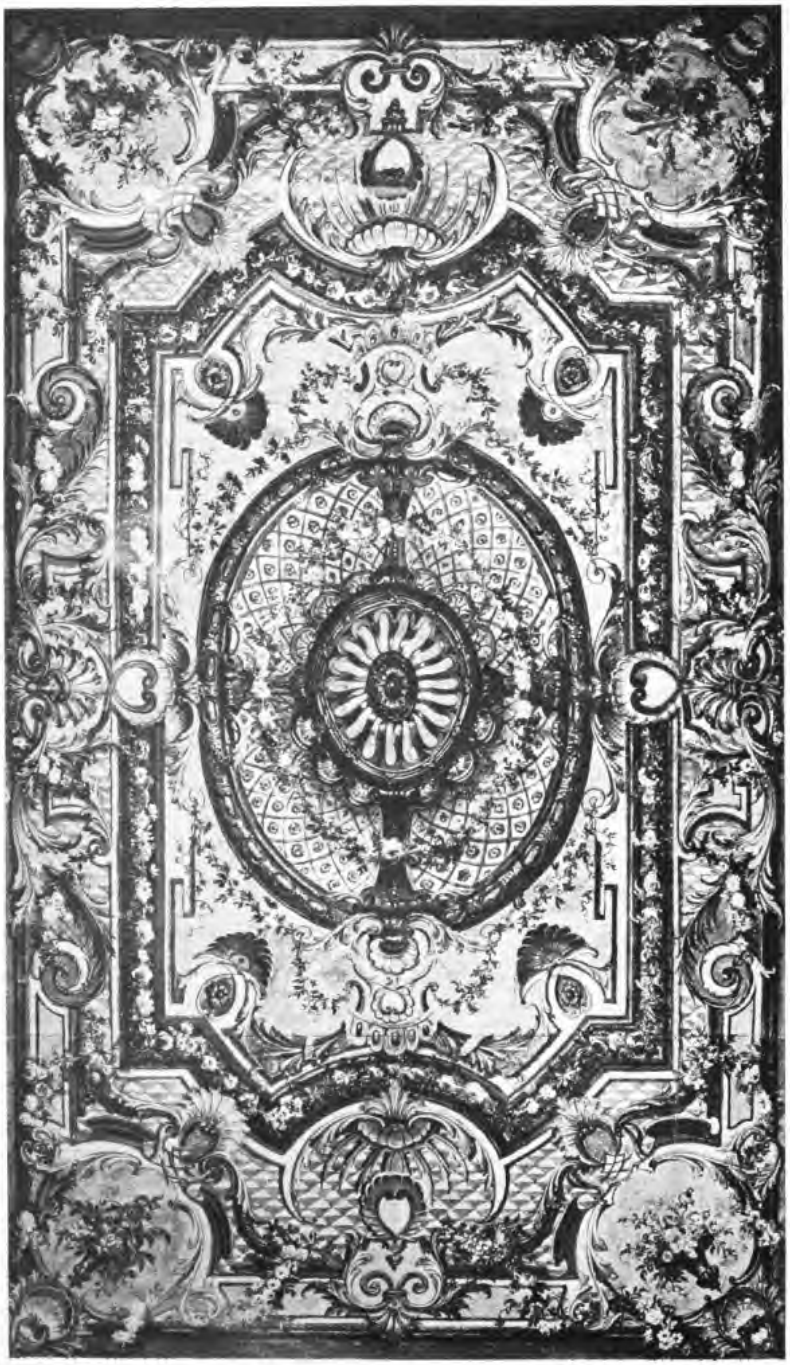
Il semble bien que l'industrie des tapis de pied nous est venue, comme tant d'autres, de l'Orient, sans qu'il nous soit possible de connaître des spécimens extrêmement anciens de cette fabrication orientale.

Il paraît aussi que ces tapissiers sarrasinois dont nous avons constaté la mention dans le livre des métiers d'Étienne Boileau, prévôt des marchands de Paris sous le règne de saint Louis, y fabriquaient des tapis de haute laine analogues à ceux de l'Orient, et en auraient recueilli les traditions laissées par ces Sarrasins qu'écrasa Charles-Martel. C'était déjà l'avis de ce tapissier du XVII^e^ siècle, Pierre Dupont, dans cette curieuse plaquette de 1632, *La stromatourgie*, dont Darcel écrivit la préface pour une nouvelle édition.

De cette industrie du tapis au haut moyen âge nous n'avons rien recueilli, si ce n'est les pièces du Trésor d'Halberstadt, étudiées ci-dessus, qu'on a prises longtemps pour des tapisseries, et qui indiquent assez qu'à cette époque ancienne les procédés étaient bien connus pour faire des tapis veloutés.

*Manufacture de la Savonnerie*[1]. — Il est donc excessif d'attribuer à ce Pierre Dupont, fondateur de la manufacture de la Savonnerie, sous les auspices du roi Henri IV, l'honneur d'avoir sinon inventé, du moins réappliqué dans notre pays les traditions de cette fabrication. Ses innovations semblent avoir surtout consisté à substituer au dessin à-plat des orientaux, à leurs ornements géométriques ou à leurs représentations décoratives figurées, l'imitation du relief et la disposition en guirlandes, en bouquets et en mascarons, qui étaient alors les grands éléments de l'art

[1] Braquenié et Magniac. *La manufacture de la Savonnerie du quai de Chaillot.*



Dessin-modèle d'un tapis de la Savonnerie.

décoratif français. Quand il traitait les figures, il semble qu'il ne les ait guère déformées décorativement, ainsi que l'indiquerait un morceau conservé au musée des Gobelins, qu'on attribue à Pierre Dupont, et qui représente une *Allégorie de la mort de Louis XIII*, dans laquelle le Roi transmet le pouvoir à son fils Louis XIV, en présence de la reine Anne d'Autriche, vêtue en Minerve, du jeune duc d'Orléans, et de la Renommée.

En 1604, Dupont, jeune encore, présenta à Henri IV des travaux assez remarquables pour déterminer le Roi à lui donner un atelier et un logement au rez-de-chaussée de la grande galerie du Louvre, en attendant qu'il reçût l'autorisation d'établir en 1627 un atelier privilégié à Chaillot, dans des bâtiments d'abord destinés à une savonnerie, puis à un asile d'orphelins, avec obligation pour le maître tapissier d'enseigner son métier à ces enfants. Dupont avait alors pour associé Simon Lourdet, qui ne tarda pas à l'évincer pour rester seul maître de la Savonnerie, alors que Dupont végéta jusqu'à la fin de sa vie, dans son atelier du Louvre qu'il avait réintégré.

Simon Lourdet, par de nouvelles lettres patentes de 1643, obtenait avec le titre officiel d' « Entrepreneur de la manufacture royale des tapis de Turquie et du Levant », une prolongation de privilège pour dix-huit années. Les peintres chargés de fournir des modèles à l'atelier étaient Baptiste Monnoyer, Francart, de Blain de Fontenay, Le Moyne, Baudrin, Yvart.

Le musée du Louvre a un grand paravent à six feuilles, et le château de Pavlosk près Petrograd un autre donné par Marie-Antoinette, avec sujets des Fables sous des arcatures artificielles à fonds de paysages.

Ce fut Philippe Lourdet, ayant succédé à son père, qui fit exécuter le célèbre tapis de la grande galerie du Louvre, dont Baudrin, Yvart et Francart avaient fourni les modèles peints. C'est une des œuvres les plus considérables en ce genre qu'on connaisse, car elle ne comprenait pas moins de quatre-vingt-douze pièces de dessins variés, et les comptes des bâtiments nous révèlent que, de 1664 à 1683, il fut payé 250.591 livres pour cet énorme travail. Le décor était de grands rinceaux de feuilles d'acanthes combinés avec des fleurs et des moulures, encadrant soit des fonds diversement colorés, soit des médaillons, avec figures en camaïeu et paysages. La mort de Philippe Lourdet obligea sa veuve à se rapprocher de Louis Dupont, fils de l'ancien associé de son beau-père, et au sortir de la terrible crise que traversa la Royauté à la fin du XVII^e^ siècle, et qui frappa si rudement les manufactures royales,

un regain d'activité reprit après 1711 et la Savonnerie trouva là quelques années de prospérité. Mais la situation redevint très vite pré-



Paravent en Tapis de la Savonnerie, XVIIIe siècle (Musée du Louvre).

caire. La manufacture se trouva pendant la Révolution dans la plus grande détresse, puis se releva un peu sous le Consulat, jusqu'au jour où elle fut définitivement réunie à celle des Gobelins.

# BIBLIOGRAPHIE

## SOURCES LITTÉRAIRES

VORAGINE (Jacques de). *La légende dorée*, Gosselin, Paris, 1843.

MICHELANT (H.). *Le Roman d'Alexandre*, par Lambert li Tors et Alex. de Bernay. Stuttgard, 1846.

ROTHSCHILD (Baron James de). *Le mystère du Vieil Testament* (Société des anciens textes français). Paris, 1878.

JOURDAIN DE BLAYE. Edition Konrad Hoffman. Erlangen, 1882.

JULLEVILLE (Petit de). *Les mystères*. Paris, 1880.

MEYER (P.). *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*. Paris, 1886.

DOUTREPONT (G.). *La littérature française à la Cour des ducs de Bourgogne*. Paris, 1909.

BÉDIER (J.). *Les légendes épiques, formation des Chansons de gestes*. Paris, 1914-1921.

BÉDIER et HAZARD. *Histoire de la littérature française illustrée*. Paris, 1924.

GAUTIER (Léon). *La chanson de Roland*. Tours, 1920.

MALE (Emile). *L'art religieux du XIII^e^ siècle en France*. Paris, Colin, 1902.

— *L'art religieux de la fin du moyen âge*, XV^e^ siècle. Paris, Colin, 1908.

CONSTANS (Léopold). *Le roman de Troie par Benoist de Saint-Maure* (Société des anciens textes français). Paris, 1904.

LA VULGATE. *Biblia sacra. Pustet. Ratisbonne*. Rome, 1922.

ROBLOT-DELONDRE (M^me^). *Sujets antiques dans la tapisserie. Revue archéologique*, 1915.

HYDE (James). Iconographie des quatre parties du monde dans la tapisserie. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.

## OUVRAGES GÉNÉRAUX

JUBINAL (Achille). *Les anciennes tapisseries historiées*. Paris, 1838. Album.

LACORDAIRE. *Catalogue du Musée de tapisseries de la Manufacture des Gobelins*. Paris, 1861. *Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries à personnages*. Paris, 1840.

RONCHAUD (de). *La tapisserie dans l'Antiquité*. Paris, 1884.

GUIFFREY (J.). *La tapisserie. Bibliographie critique*. Paris, Picard, 1904.

GUIFFREY (J.), MUNTZ (Eug.) et PINCHART (A.). *Histoire générale de la tapisserie* : I. *Tapisseries françaises;* II. *Tapisseries italiennes, allemandes, anglaises;* III. *Tapisseries flamandes*, Paris, 1879-1884.

GUIFFREY (Jules). *Histoire de la tapisserie*. Mame, Tours, 1886. *Id.* La tapisserie jusqu'au XVI^e^ siècle. (*Histoire des arts industriels*). Paris, Lévy, 1910.

MUNTZ (Eug.). *La tapisserie* (Bibiothèque de l'enseignement des Beaux-Arts). Paris, 1881. — ID. *Tapisseries, broderies, dentelles*. Librairie de l'art, 1890.

HAVARD (Henri). *La tapisserie*. Paris, Delagrave, 1890.

THOMSON (W.-S.). *History of tapestry*, London, 1906.

ROZZI (S.-B.). *L'arte arazzo*. Milan, 1907.

ALAN COLE. *Tapestry*. — *Encyclopedia Britannica*, 11^e^ éd., décembre 1911.

DESHAIRS (L.). Trois chapitres dans *Histoire de l'art* d'André Michel, tomes V-VI.

HUNTER (Leland). *Practical book of Tapestry*. Nouv. Edit. Philadelphie, 1925.

— *Tapestries in American Museums and at the Metropolitan Museum*. International Studio, 1912-1913.

— *Catalogue of the Tapestry Exhibitions*. Brooklyn, Avery library, Buffalo (1914), Philadelphia (1915), Cleveland (1918), Détroit (1919).

ACKERMANN (Phylis). *Tapestries of five centuries*. International Studio, 1922. — ID. *Catalogue of Exhibition m.* S. Francisco, 1922.

SCHÜETTE (Maria). *Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters*. 3 vol., Hiersemann, Leipzig, 1927.

ATELIERS FRANÇAIS DE PARIS ET FRANCO-FLAMANDS (ARRAS, ETC...), XIV^e^-XV^e^ SIÈCLES

GODARD FAULTRIER. *Tapisseries de la cathédrale d'Angers, de Saumur et de Nantilly*. Congrès archéologique de France à Saumur, 1862.

JOANNIS (de). *Les tapisseries de l'apocalypse de la cathédrale d'Angers*. Angers, 1863.

BARBIER DE MONTAULT. *Les tapisseries du Sacre d'Angers*. Angers, 1863.

FARCY (Louis de). *Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers*. Angers, 1875. *Histoires et descriptions des tapisseries de la cathédrale d'Angers*, Revue de l'art chrétien, 1887-1888. *La cathédrale d'Angers. Les objets mobiliers*. Angers, 1901.

GIRY (A.). *La tapisserie de l'apocalypse d'Angers*. L'Art. 1876.

PETIT (M.). *Les apocalypses manuscrites du moyen âge et les tapisseries d'Angers*. Le Moyen âge, mars 1896.

GUIFFREY (Jules). *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIV^e^ siècle* (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, tome X), et Mémoires de la Société des antiquaires de France (XXXVIII). *Les origines de la tapisserie de haute et basse lisse*, Mémoires de la Société d'histoire de Paris, tome VIII. *Inventaire des tapisseries de Charles VI*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1887.

DELISLE (L.) et MEYER (Paul). *Les manuscrits de l'apocalypse* (Société des anciens textes français), F. Didot, 1901.

VAN DRIVAL. *Les tapisseries d'Arras*, Bulletin monumental, 1863, tome XXIX. Bulletin des antiquaires de France, 1863; Congrès des Sociétés savantes, 1864; Mémoires de l'Académie d'Arras, XXXVI; Revue de l'art chrétien, 1867; Revue des Sociétés sav., 1876.

GUESNON. Le haut-lisseur Pierre Féré d'Arras. *Revue du Nord*, 1910, 3^e^ livraison.

BOYER DE SAINTE-SUZANNE. *Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute et de basse lisse*, 1879. *Les tapisseries d'Arras*, Bulletin monumental, 1879.

DEHAISNE (Chanoine). *Tapisseries de haute lisse à Arras avant le XV^e^ siècle* (Société des Beaux-Arts des départements, 1879, vol. III-IV). — *Id.* Documents inédits. Bulletin des commissions d'art et d'archéologie. Bruxelles, 1882.

MUNTZ (Eug.). *Les tapisseries d'Arras à la fin du XIV^e^ siècle*. Courrier de l'art, 1886, et Archives des arts, p. 14.

SOIL (Eug.). *Tapisseries du XV^e^ siècle conservées à la cathédrale de Tournai*. Carré, Lille, 1883. — *Id.* Les tapisseries de Tournai, Lille, 1892. — *Id.* Notice sur les tapisseries de Tournai. Congrès archéologique d'Arras, 1880.

VOISIN. *Les anciennes tapisseries de Tournai*. Bulletin de la Société historique de Tournai, tome IX.

KURTH (Betty). *Die Blutzeit der Bildwirkenkunst zu Tournai*. Jahrbuch des Musées d'Autriche, XXXIV, 1917. — ID. *Gotische Bildteppiche aus Frankreich und Flanders*. Munich, 1923. — ID. *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, 3 vol. in-4°. Bâle, 1926. — ID. *Die frankische Bildwirkerei*, herausgeben von Luitpold Herzog in Bayern. Pantheon Casa Firenze. Munich, 1926.

PINCHART. *Rapport sur la tapisserie de haute lisse*. Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 1859, Archives des arts et sciences, 1860.

PINCHART. *Notice sur Rogier van der Weyden et les tapisseries de Berne.* Bulletin de l'Académie de Belgique, XVII, 1864.

KINKEL. *Die Brüsseler Rathausbilder des R. van der Weyden und deren Kopien in den burgundischen Tapeten zu Bern.* Zurich, 1867. — Id. *Mosaik zur Kunstgeschichte.* Berlin, 1876.

STANZ. *Die burgunden Tapeten in Bern.* Berne, 1865.

STAMMLER (J.). *Die burgunden Tapeten in historischen Museum zu Bern.* Berne, 1889.

— *Der Paramentenschatz.* Berne, 1895.

— *Le trésor de la cathédrale de Lausanne*, Lausanne, 1902 (Mémoires de la Société d'histoire de la Suisse romande), tome V, 2e série.

— *Der neu eingerichtete Kirchensaale in Hist. Mus. zu Bern.* Grunau, Berne, 1905.

WIESE (Arthur). *Die Cæsar teppiche.* Berne, Francke, 1911.

SCHLOSSER (Julius von). *Der burgundische Paramentenschatz des Ordens von goldenen Vliesse.* Vienne, 1912.

FONS MELICOCQ (de la). *Tapisseries fournies à Valenciennes par les hauts lisseurs d'Audenarde* (Revue universelle des arts, 1862).

MARMOTTAN. *La tapisserie du Tournoi de Valenciennes.* Journal des Arts, 16 novembre 1901.

SOIL. *Documents relatifs à des tapisseries d'Audenarde.* Bruxelles, Paris.

CAUWENBERGHE (VAN). *Les anciennes tapisseries à Audenarde.* Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique, XIII.

PROST (B.). *La tapisserie de Saint-Anatoile de Salins* (Gazette des Beaux-Arts, 1892).

WARBURG. *Burgundische Teppiche ; Zeitschrift fur bildende Kunst*, 1907, XVII.

HOUDOY (Jules). *Les tapisseries de haute lisse, la fabrication lilloise.* Paris, Lille, 1871.

— *Les tapisseries de la conquête du royaume de Thunes.* Lille, 1871.

LES TAPISSERIES DE BRUXELLES (XVe-XVIe SIÈCLES)

DESTRÉE (J.). *L'industrie de la tapisserie à Enghien.* Enghien, 1900.

— *Etude sur les tapisseries exposées à Paris en 1900.* Annales de la Société archéologique de Bruxelles en 1903 (tome XVII).

— *Maître Philippe.* Bulletin des musées royaux, décembre 1902.

— *Les tapisseries française des musées royaux de Belgique.* Bulletin des musées royaux, 1904.

— *Tapisseries et sculptures à l'Exposition d'art ancien bruxellois.* Bruxelles, 1905.

— *Les tapisseries des musées royaux du Cinquantenaire.* Bruxelles, 1910.

— *Hugo van der Goes.* Bruxelles, 1914.

WAUTERS. *Les tapisseries bruxelloises.* Bruxelles, 1878.

WAUTERS et KEULLER (H. L.). *Les tapisseries historiées à l'Exposition de 1880.* Bruxelles, 1881. *Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques.* L'Art, 1881.

DONNET. *Les tapisseries de Bruxelles, Enghien et Audenarde* (Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1894).

— *Documents.* Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, 1896-1898.

PINCHART. *Archives des arts*, 1860, 1863.

— *Notice sur les tapisseries.* Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie, IV.

— *Histoire de la conquête de Tunis.* L'Art, 1875.

WITTERT. *Les tapisseries de Liége à Madrid.* Liége, 1876.

BARBIER DE MONTAULT. *Inventaire descriptif des tapisseries de haute lisse conservées à Rome.* Arras, 1879.

BODENHAUSEN (E.). *Gérard David und seine Schule.* Munich, 1905.

MUNTZ (E.). *Tapisseries allégoriques inédites.* Monuments Piot, IX, 1902.

Dineux. *Tapisseries des Flandres.* Archives littéraires du Nord de la France, 1re série, tome IV.

Parfouru. *Les anciennes tapisseries du Palais de Justice de Rennes.* Champion, Paris, 1904.

Wauters. *Jan van Room.* Gazette de Bruxelles, 21 septembre 1904.

Thiéry. *Les tapisseries historiées signées Jan van Room*, 1907.

Valencia (Comte de). *Tapices de la Coroña de España*, 2 albums, Menet Hauser, Madrid, 1903.

Colbert (A.). *Royal spanites of tapestries*, 277 illustrations. Londres, 1921.

— Exposition historico-europea de Madrid, 1893.

Monzo (E.-T.) et Canton (F.-S.). Los tapices de la casa del Rey. Madrid, 1919.

Bruges (Exposition de la Toison d'or. Chefs-d'œuvre d'art ancien. à Bruges en 1907. *Union des arts décoratifs.* 5e Exposition. Catalogue 1876.

Friedlander (Max). *Bernard van Orley*, Jahrbuch des musées de Prusse, XXX, 1908-1909.

Hoentschel (Collection). Vol. I (tapisseries) passées dans la collection P. Morgan. Paris, 1908.

Ricci (Seymour de). *20 tapestries from the Morgan Collection.* Paris, 1913.

Spitzer (Collection). Les tapisseries, par E. Muntz. Paris, 1893.

Ffoulke (Collection of tapestries), 74 illustr. New-York, 1913. — *Id.* XVIIIe siècle.

Somzée (Collection). Catalogue 1901. Tapisseries des Flandres. *Burlington Magazine*, 1913-1914.

Sartor. *Les tapisseries de Reims*, 1912.

Vatican. *History and treasures.* New-York, 1914.

Kendrick. *Catalogue of Tapestries in the Victoria-Albert Museum.* London, 1924.

Marquet de Vasselot (Jean). *La Collection Martin Le Roy*, tome IV. Paris, 1908.

Bertaux (Emile). *Les tapisseries de Saragosse.* Gazette des Beaux-Arts, mars 1909.

— Exposition rétrospective de Saragosse. Paris, Lévy, 1908.

Montserrat (Jose), Abizanda (Manuel). *Los tapices da Sarragosse.* Sarragosse, 1917.

Göbel (H.). *Wandteppiche der Niederlande*, 2 vol. texte, 2 vol. planches, 508 illustr. Leipzig, 1923-1928. Abrégé en 1 vol. en anglais. New-York, 1924.

Demotte. *La tapisserie gothique.* (Préface de S. Reinach. Paris, 1924.) 100 pl. en couleurs.

TAPISSERIES ITALIENNES

Muntz (Eug.). Les tapisseries italiennes de *Histoire générale de la tapisserie* (cité).

— *Bulletin de l'Union Centrale*, 1876. *Chronique des arts*, 1875, p. 341, 348, 356, 363. — 1876, p. 369, 214, 229. — 1877, p. 112, 139. — 1879, p. 161, 217, 328. *Courrier de l'art*, 1882, tome II, 1883, tome III. *Archives des arts*, 1890, p. 45. *Revue critique d'histoire et de littérature*, 1875. *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, p. 173.

Campori (Marquis). *L'arazzeria Estense.* Modène, 1876.

Conti. *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, 1875.

Gerspach. *Les manufactures d'art des Médicis.* Magasin pittoresque, 1901.

Braghirioli. *Sulle manifatture di arazzi in Mantova*, 1879.

Gentili (Pietro). *Sulla manifattura degli arazzi.* Rome, 1874

Darcel. *Chronique des arts*, 1875.

Barbier de Montault. *Mémoires de l'Académie des sciences d'Arras*, 1878, X.

Leroi (Paul). *La fabrique de Turin.* L'Art, 1875.

Urbain de Gheltof. *Degli arazzi in Venezia.* Venise, 1878.

Rivoli (Duc de). *Les triomphes en tapisseries*. Chronique des arts, 1886 à 1890.

Astier (D.). *Fabrique royale de la tapisserie de Naples*. Paris, Champion, 1906.

Geisenheimer (Hans). *Gli arrazzi nella sela del dugento à Firenze*. Bolletino d'arte, III. fasc. 4.

TAPISSERIES ALLEMANDES ET SUISSES

Lessing (J.) et Creutz. *Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland*. Berlin, 1872.

Muntz (Eug.). *Les tapisseries allemandes*. L'Art, juin 1882.

Wauters. *Art ancien à l'Exposition nationale belge*, 1880.

Falke (Otto von). *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, tome I. Berlin, 1906.

Forrer. *Das Odilienberg. Seine Vorges christlichen Denkmaler*. Strassburg, 1899.

Heyne (Moritz). *Kunst im Hause*. Bâle, 1880.

Derleden (von) et Spamer (Ad.). *Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause*. Regensburg, 1910.

Kurth (Betty). *Jahrbuch des musées de Vienne*, 1915.

Burkhardt (R.). *Gewirkte Bildteppiche des XV-XVI^e s. in Hist. Mus. zu Basel*. Leipzig, 1923.

Schuette (Maria), cité plus haut, 1927.

TAPISSERIES FRANÇAISES

Guiffrey (J.). *Revue de l'art ancien et moderne*, 1898. — *Bulletin du Comité des travaux historiques*, 1888.

Perathon (Cyprien). *Essai de catalogue descriptif des anciennes tapisseries de Felletin et d'Aubusson*. Limoges, 1894. — *Iconographie des tapisseries d'Aubusson*. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1899.

Jacotto (Abbé). *Musée des familles*, 1868, 1869.

Chabeuf (H.). *Revue de l'art chrétien*, 1900.

Loriquet. *Les tapisseries de la cathédrale de Reims*, 1872-1876.

Guiffrey (Jean). *La guerre de Troie*. Revue de l'art ancien et moderne, 1899.

Le Breton. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, avril 1898.

Bosseboeuf (Abbé). *Une manufacture de tapisseries à Tours*.

— *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, XIII-XIV.

Lhuillier. *La tapisserie dans la Brie et le Gâtinais*, broch., 1885.

Grandmaison. *La tapisserie à Tours en 1520* (Société des Beaux-Arts des départements, 1888). — Id. *Les arts en Touraine*.

Guiffrey (Jules). *Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVII^e siècle* (Mémoires de la Société de l'histoire de Paris, tome XIX, 1892).

Dimier. *Le Primatice*. Paris, Leroux, 1902.

Guichard et Darcel (A.). *Les tapisseries décoratives du garde-meuble national*. Paris, Baudry, 1881.

Williamson (E.). *Catalogue illustré des tapisseries du garde-meuble exposées au Palais de l'Industrie en 1885*. Paris, 1886.

Dilke (Lady). *French furniture and decoration in the XVIII^e S*. London, 1901.

Astier (d'). *La belle tapisserie du Roy et les tentures de Scipion l'Africain*. Paris, Champion, 1907.

Guillaumot (C.-A.). *Notice sur l'origine et les travaux de la manufacture impériale des Gobelins, suivie du catalogue des tapisseries qui décorent l'appartement et la galerie de l'Exposition*. Paris, an VIII et an XII, in-8°.

GUILLAUMOT (C.-A.). *Notice sur l'origine et les travaux de la manufacture royale des tapisseries des Gobelins et des tapis de la Savonnerie. Catalogue des tapisseries et des tapis exposés.* Paris, in-18, éditions diverses en 1838, 1844, 1846 et 1847.

LACORDAIRE (A.). *Notice sur l'origine et les travaux des manufactures de tapisseries et des tapis réunies aux Gobelins et catalogues des tapisseries qui y sont exposées.* Paris, in-8°, 1852, 1853, 1855 (et six autres éditions jusqu'en 1869). Cet ouvrage est le premier travail vraiment scientifique, composé sur des documents authentiques, concernant les origines et l'histoire des Gobelins.

TURGAN. *Les grandes usines de France : Les Gobelins*, in-8°, 1860, planches. Nouvelle édition en 1897 sous le titre : *La manufacture nationale des Gobelins.*

DARCEL (A.). *Notice historique sur les manufactures nationales des tapisseries des Gobelins et de la Savonnerie. Catalogue des tapisseries exposées et de celles qui ont été brûlées dans l'incendie du 25 mai 1871.* Paris, 1872, in-8°.

DARCEL. *Manufacture nationale des Gobelins. Catalogue des tapisseries exposées dans les galeries le 15 juin 1878.* Paris, in-12, 1878, 1881, 1883, 1884, 1885.

BOYER DE SAINTE-SUZANNE. *Les tapisseries françaises. Notes d'un curieux.* Paris, Rouveyre, 1879, pet. in-4° [La manufacture des Gobelins va de la page 162 à la page 286].

CURMER. *Notice sur Neilson.* Paris, 1878.

GERSPACH. *Revue des arts décoratifs*, tome I.

HAVARD (H.) et VACHON (Marius). *Les manufactures nationales : les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais*, P.-C. Decaux, 1889, gr. in-8°, planches.

GERSPACH. *La manufacture des Gobelins.* Paris, 1892, in-8°, planches.

— *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892. Histoire, commentaires, marques.* Paris, 1893, in-8°.

DARCEL et GUIFFREY. *Histoire et description de la manufacture des Gobelins.* Paris, Plon, 1905, gr. in-8°. Extrait de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, contenant le catalogue détaillé des tapisseries, étoffes et dessins conservés dans les magasins des Gobelins.

VAUCAIRE (Maurice). *Tapisseries des Gobelins sur les cartons de Boucher.* Les Arts, octobre 1903.

FENAILLE (Maurice). *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours (1600-1900).* Paris, Hachette, 1903-1923, 5 vol. in-fol. avec 300 héliogravures hors texte et index.

GUIFFREY (Jules). *Les Gobelins et Beauvais.* Paris, Laurens, 1907.

— *Destruction des plus belles tentures du mobilier de la Couronne en 1797.* Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris, tome XIV, 1888.

BÖTTIGER (J.). *La collection des tapisseries de l'Etat suédois*, 4 vol., Stockholm, 1895-1898.

BALDASS (Ludwig). *Die Wiener Gobelinssammlung*, des collections de la Couronne d'Autriche, 300 illustrations. Vienne, 1920. — Et un catalogue sommaire, 24 pl.

VON BIRK (E. Ritter). *Inventar der in Besitze des allerhoechsten Kaiserhauses* (Flandres et Gobelins. Jahrbuch des Musées d'Autriche, I. 1883, II, 1885).

DUBOS. *Notice historique sur la manufacture royale des tapisseries de Beauvais.* Beauvais, 1834, in-8°.

BOYER DE SAINTE-SUZANNE. *L'atelier de tapisseries de Beauvais.* Monaco, 1876, in-8° (tiré à 75 ex.). Voy. aussi plus haut le livre de MM. Havard et Vachon sur les manufactures nationales.

BOUSSON (Ernest). *La manufacture nationale de tapisserie de Beauvais. Son fonctionnement actuel et son rôle artistique.* Beauvais, 1902 et 1905 (2e éd.), in-8°, 22 p., 3 planches.

VAUCAIRE (Maurice). *Tapisseries de Beauvais sur les cartons de Boucher.* Les Arts, août 1902 et juin 1903.

BADIN (Jules). *La manufacture de tapisseries de Beauvais*, 2 vol., Paris, Société de propagation des livres d'art, 1909.

CHAPITRE XIV

# LES TAPIS DE PIED EN ORIENT

Le mystère des origines. — L'utilité de consulter les miniatures de manuscrits. — Les décors à figures. — Les décors floraux. — Tapis persans. — Leur beau moment sous les Séfévides au XVI^e^ siècle.

Le terme de tapis, au moyen âge, a été employé dans un sens étendu, mais nous entendons ne parler ici que des tapis veloutés, bouclés ou noués, c'est-à-dire des grandes pièces tissées sur les métiers, et dans lesquelles les laines ou les soies, débordant en boucles du fond de la trame, étaient ensuite égalisées au ciseau, et formaient une surface dense et élastique, destinées à être étendues sur le sol.

Toutes les descriptions rencontrées dans les auteurs anciens de pièces, dites « tapis », pourraient nous induire en erreur, si nous n'y prenions garde. Je me dispenserai donc de parler à cette place des pièces de tentures si recherchées par les cours de Rome et de Byzance, ne relevant pas de notre sujet, des fameux « tapis » brodés à l'aiguille dont a parlé M. Karabacek, que l'armée d'Héraclius trouva dans le palais de Dastegird, quand Chosroès II fut vaincu, et des merveilleux tapis tramés d'or et d'argent et garnis de pierres précieuses, que les armées khalifales trouvèrent comme butin dans le palais de Ctésiphon, capitale des derniers rois Sassanides. Est-il exact qu'un fragment de tapis sassanide serait à Moscou dans les collections du prince Lobanoff ? Attendons qu'on le publie.

M. J. Strygowski a, pour la première fois, cherché le caractère décoratif des plus anciens tapis dans les mosaïques à fleurs antiques ou chrétiennes, où déjà, aux temps romains ou byzantins, on pouvait distinguer ces trois espèces de décors, géométriques, floraux et à figures; et il pense avoir retrouvé dans la mosaïque d'Orphée, à Jérusalem, l'imitation d'un tapis. Il considère de même que les tapis de la Perse ancienne,

comme le tapis de Chosroès, ou celui de Mutawakil décrit par Masoudi, avec des médaillons-portraits dans les bordures, comme sont représentés les saints dans les mosaïques et les miniatures, appartiennent au groupe de la tradition hellénique. Il est d'ailleurs surprenant que dans l'étude



Tissu de soie sassanide ayant influencé les tisserands de tapis (Kuntsgewerbe Museum de Berlin).

des tapis d'Orient, on n'ait jamais songé aux tapis byzantins. Nous avons une description détaillée du tapis de la Néa à Constantinople, monument qui date de 867.

Nous ne pouvons de même, encore nous prononcer sur la fabrication de tapis au Turkestan chinois d'après les trouvailles de MM. Von le Coq et Aurel Stein.

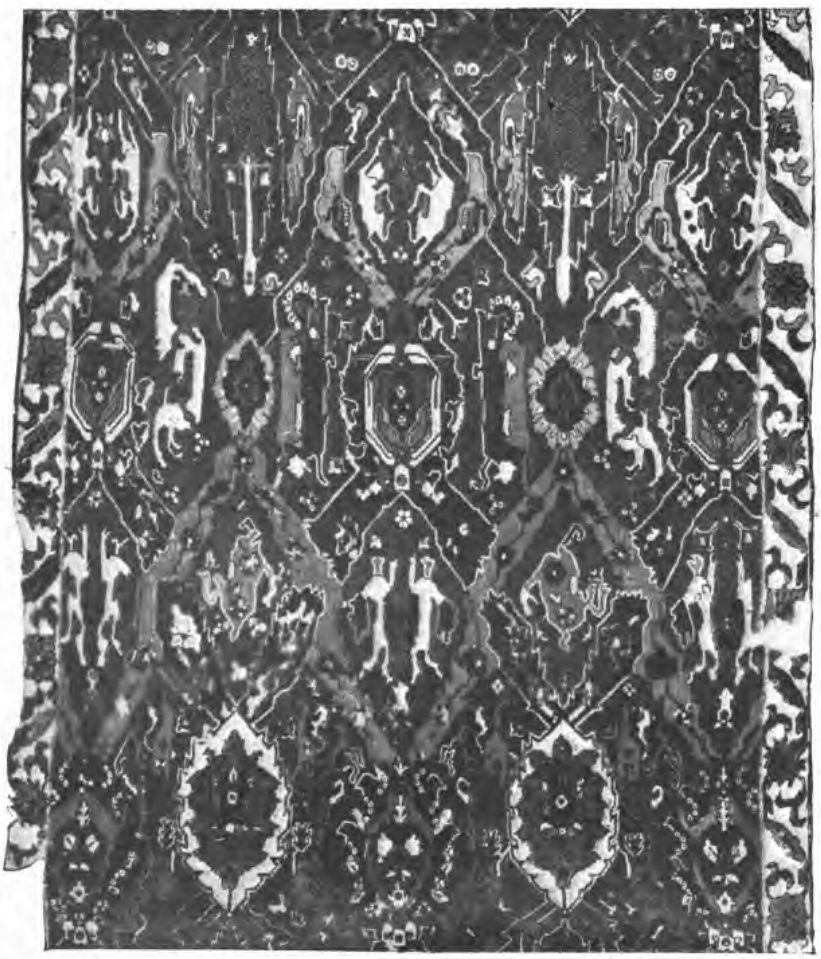
Il semble bien que l'Orient musulman ait commencé par continuer à fabriquer le genre de tapis tissés d'or et de soie, d'après les traditions de la Perse ancienne, de ceux dont parle Yakout dans son *Dictionnaire géographique*, comme étant fabriqués à Kaschan. Il cite également une ville d'Arménie, Van, comme célèbre pour ses tapis de haute lisse ; faut-il y voir un des premiers centres de fabrication des tapis, dont d'ailleurs aucun spécimen ne serait parvenu jusqu'à nous ?

Il n'est pas possible actuellement de dire en quel point de l'Asie (nous supposons provisoirement que c'est en Perse), ni à quelle époque l'art de tisser les tapis noués prit naissance en Orient. En effet, tout texte certain nous fait défaut, de même que tout tapis portant une inscription, si ce n'est un fragment très précieux avec quelques caractères couffiques provenant de Foustat (au musée du Caire), le fragment d'un tapis de soie à fleurs et animaux des collections Hew. Myers, ainsi que les trois qui se trouvent encore à la mosquée Ala-ed-Din de Konia, alors que pour les autres arts décoratifs de l'Islam nous avons des monuments à inscriptions certaines. Un seul tapis porte avec lui ce témoignage, mais il confirme seulement l'assurance qu'il nous avait donnée par son aspect, que nous avions là un très beau monument de la fin du XVI^e^ siècle, né en Perse, où cet art était alors à son apogée, et y avait été préparé par de longs siècles antérieurs de perfectionnement.

Est-il possible de faire un classement rationnel des tapis d'Orient[1] ? Celui qu'on peut proposer, en attendant mieux, est un classement par types, qui, pour être un peu plus libre que le leur, ne diffère pas sensiblement de celui qu'ont adopté les archéologues allemands, et pour lequel ils ont pris pour base l'étude des tapis représentés dans les tableaux des Écoles de peinture, flamande, hollandaise et italienne des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Il y avait là en effet un excellent critérium ; la présence si fréquente de tapis de certains genres bien déterminés dans les tableaux de ces trois Écoles nous apportait la certitude que ces types de tapis ne pouvaient pas être d'une date postérieure à celle où les tableaux avaient été peints. Il fallait toutefois apporter un certain scepticisme à considérer comme tels tant de tapis de ces espèces arrivés jusqu'à nous, qui n'étaient que des répétitions modernes, preuves du respect des artisans d'Asie Mineure à leurs traditions ; on aurait pu, d'un autre côté, objecter qu'ils pouvaient être d'une date bien antérieure, et en l'absence de toute inscription de

[1] On trouvera le sujet des Tapis d'Orient plus développé dans un long chapitre du *Manuel d'art musulman*. Tome II. Paris, Picard, 1927.

date qui leur manquait, impossible à préciser. Mais le fait même de leur fréquence indique assez l'intense importation qui était faite alors de ces produits surtout par Venise et par Bruges, par suite de l'engouement dont ces tapis étaient les objets, principalement de la part des peintres.



Tapis, Arménie (Musée Friedrich à Berlin).

Mais depuis lors, M. Martin a cherché à dater les tapis d'après un critérium qui paraît devoir donner de meilleurs résultats encore, d'après les miniatures de livres persans dans lesquels on peut les rencontrer.

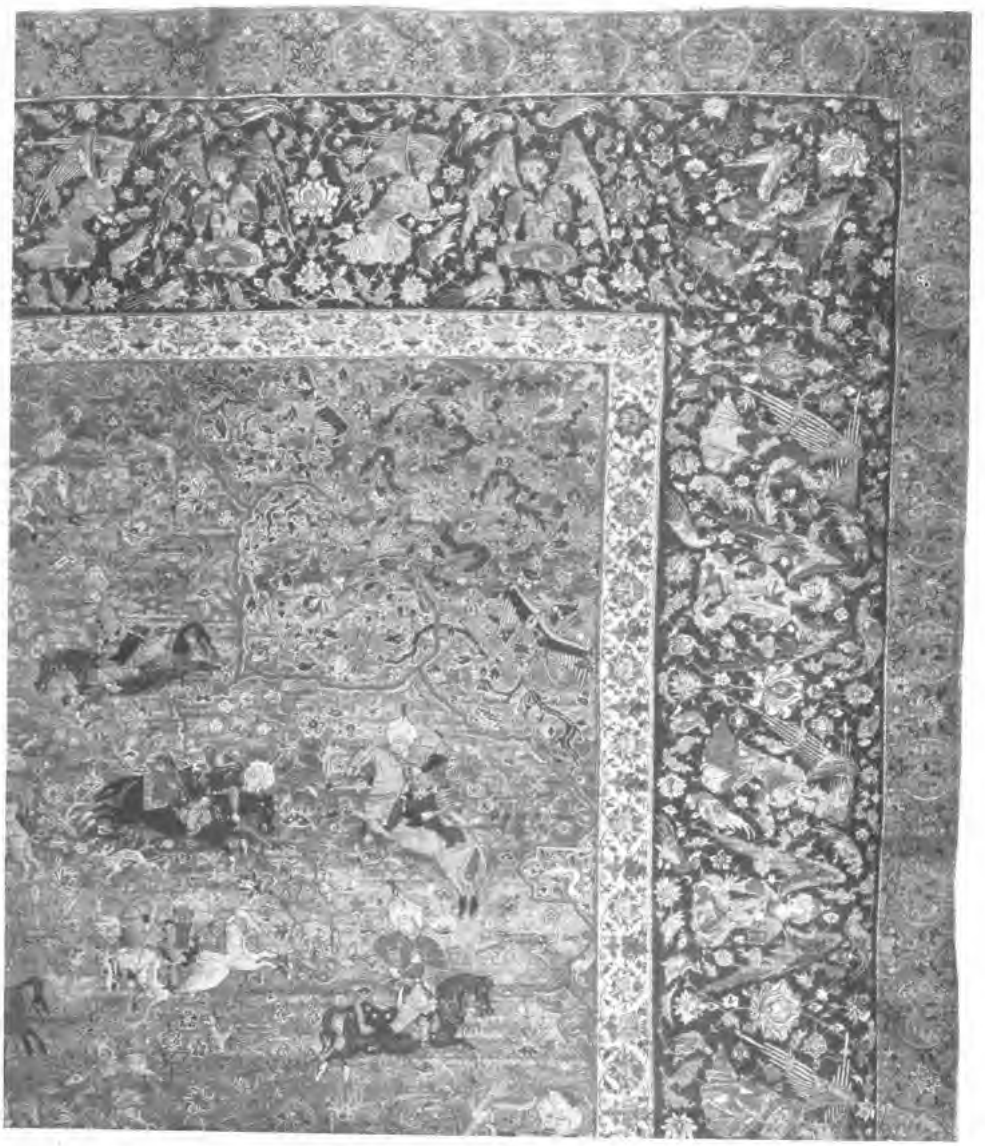
*Tapis Archaïques à décor très stylisé.* — Parmi les tapis qui ont paru longtemps les plus anciens, conservés dans nos musées et collections,

doit être cité tout d'abord un grand tapis qui de la collection de M. Th. Graff à Vienne est passé au Friedrich Museum de Berlin, décoré d'un dragon debout dans un médaillon, et, dans les médaillons voisins, de taureaux, de panthères, de lièvres disposés deux à deux. Les encadrements et bordures des médaillons offrent des ornements, qu'on ne saurait prendre pour de vraies inscriptions, et qu'on doit considérer comme des rébus, quoiqu'en ait pu dire M. Karabacek qui crut pouvoir l'attribuer à un atelier syrien d'Édesse au commencement du XIII^e^ siècle, opinion qu'a critiquée M. Riegl, qui a voulu lui donner une origine plus orientale et plus voisine des pays chinois. Mais ces deux opinions, qui faisaient remonter au commencement du XIII^e^ siècle les tapis d'Orient, n'ont pu trouver depuis lors crédit parmi les spécialistes. Selon M. Martin, il existerait un tapis tout semblable à la mosquée de Konia, et portant les mêmes inscriptions qui se trouvent sur cet édifice seldjoucide du XIII^e^ siècle. M. Martin avait proposé une origine arménienne, et depuis M. U. Pope a proposé une origine caucasienne, et seulement des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, avec des survivances obstinées d'ancien style, comme le croient MM. Sarre et Kuhnel, se ralliant aux considérations déterminantes qu'apporte M. Arménag Sakisian à les attribuer à l'Arménie.

D'autres tapis présentent un décor d'oiseaux affrontés, très raides et extraordinairement stylisés, dans les *Fiançailles de la Vierge* de Buonaccorsi (National Gallery, 1109), et dans une *Madone* de Lippo Memmi de 1350 (au musée de Berlin, 1072) ; dans d'autres peintures des tapis renferment l'aigle double à deux têtes (Simone Martini à Naples, Giotto à la sacristie de Saint-Pierre de Rome).

Le Kunstgewerbe Museum de Berlin possède encore d'autres tapis, qui paraissent très archaïques; une longue galerie où apparaît comme motif une sorte d'arbre, dont le tronc grêle projette à angles droits deux supports portant des grandes fleurs à formation architectonique ; au milieu une arcade fermée d'une sorte de volet, est surmontée d'un toit pyramidal, et sur les côtés s'étendent des feuilles rigides, anguleuses avec des crochets, tapis dans lequel M. F. Sarre a cru retrouver un type hispano-mauresque. — Un autre fragment de tapis n'a plus que deux médaillons renfermant, stylisé à l'extrême et presque totalement déformé, le sujet du dragon combattant le phénix, d'un dessin très dur et très net; ce tapis est d'un tissu sec, à motifs bleus et rouges sur fond jaune vif. M. Bode a fait un rapprochement ingénieux, en retrouvant une peinture qui restitue ce tapis si particulier et par conséquent la date approximati-

vement ; c'est la fresque de Domenico di Bartolo, à l'hôpital de la Scala à Sienne, entre 1440 et 1444. Ce serait donc un tapis de la première moitié du xv[e] siècle, selon lui.



Tapis à sujets de chasse. Art persan, xvi[e] siècle (Collections Nationales d'Autriche).

Tout en faisant la part de l'interprétation que les anciens peintres italiens faisaient des choses qui les inspiraient, il n'est pas douteux que les tapis qu'ils représentaient devaient être d'un dessin sommaire et

fruste. D'où venaient-ils ? Sans doute des régions de l'Asie antérieure qui n'étaient pas trop éloignées de la mer. Ces grands tapis étaient trop lourds, et leur valeur marchande était trop minime pour justifier de coûteux et longs transports par terre. Marco Polo, en parlant de cette industrie en Asie Mineure, dans l'empire des Seldjoucides, désigne les Arméniens et les Grecs comme les artisans de ces beaux tapis.

Ainsi que l'a proposé M. Strygowski, il semble qu'on pourrait classer les tapis en trois grandes familles :

1° Les décors *géométriques*, qui dérivent des nomades de l'Asie centrale, plutôt des tribus turques que des Mongols ;

2° Les décors à *figures*, qui se ressentent d'influences chinoises ;

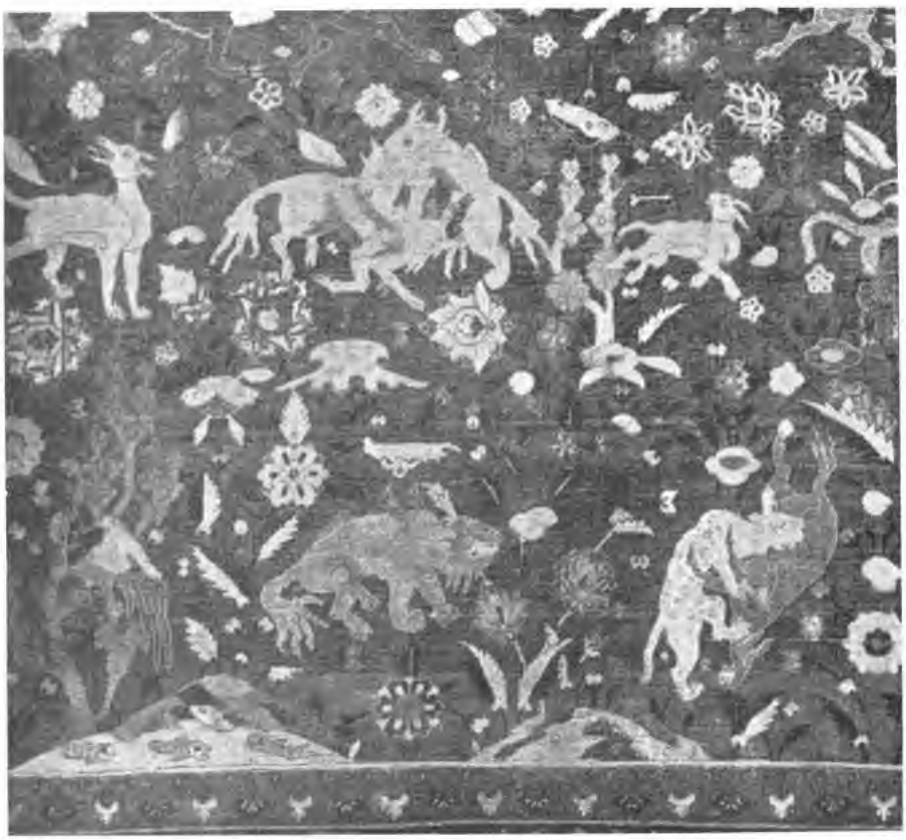
3° Les décors *floraux*, où se retrouve surtout la tradition persane-hellénistique.

M. Martin considère comme les plus anciens, les tapis de l'époque des Mongols (1258-1369). Il aurait pu noter que les scènes de combats d'animaux se retrouvent déjà sur la façade de Mschatta en Palestine. (Musée Friedrich à Berlin.)

*Tapis à sujets de chasses ou de combats d'animaux.* — Un groupe vraiment important, assez homogène, sans doute de la fin du XV^e^ ou début du XVI^e^ siècle, et qui marque pour l'industrie des tapis orientaux le point où s'est manifesté au plus haut degré le génie décoratif des artistes persans, est celui des tapis de chasses ou de combats d'animaux; il nous a paru intéressant, pour bien démontrer la force persistante d'influences anciennes, de rapprocher un tissu de soie byzantin et un tapis persan du XVI^e^ siècle, où ce même décor presque identique se répète. Ces tapis sont parfois tissés de soie, de fils d'or et d'argent, le plus souvent de laines très fines et très brillantes mêlées de soies, et ces derniers ne sont pas les moins beaux par la puissance décorative. C'étaient œuvres infiniment estimées à l'époque où on les exécuta, car beaucoup parvinrent en Europe comme cadeaux aux maisons régnantes. Le plus célèbre et l'un des plus beaux qui existent est le fameux tapis « de la chasse » qui appartient aux Collections Nationales d'Autriche, et y est entré comme cadeau du czar Pierre le Grand ; il est conservé au château de Shönbrunn près de Vienne. Un grand médaillon central très fin s'enlève sur un champ entièrement couvert de chasseurs tirant de l'arc, ou de cavaliers au galop chassant de l'épieu et de l'arc les antilopes, les sangliers, les bouquetins, dans les mouvements les plus variés. Une admirable bordure répète des

groupes de deux génies ailés, au milieu de rinceaux fleuris, l'un assis recevant les hommages d'un autre demeuré debout. — Un don royal a fait passer du Château de Monza au Musée Pezzoli à Milan, un grand tapis de chasse signé et daté Ghiyatod din 1521.

Des tapis très analogues se trouvent chez le baron Maurice de



Tapis à combat d'animaux. Art persan, XVI^e^ siècle (Collection de M. Aynard).

Rothschild, au musée des Arts décoratifs (dons de M. Jules Maciet), et au musée Friedrich de Berlin (dépôt du D^r^ Bode). Ce dernier est le type du grand tapis à médaillon central, se continuant de part et d'autre par un deuxième médaillon ovale, puis par un troisième en forme d'éventail ; quelques détails particuliers s'y rencontrent : les rubans ondoyants (qui ne sont que le tchi chinois, nuage stylisé et éclair), les racines des arbres et des fleurs indiquées sous la forme d'un amas noueux avec prolongements, l'oiseau du décor chinois, le fonghoang. A citer encore les splendides tapis de ce genre au Victoria and Albert Museum, au

Kunstgewerbe Museum de Berlin, au musée du Commerce à Vienne, chez Madame la comtesse de Béhague, et au Musée du Louvre.

Parfois ce type de tapis, tout en conservant des compositions décoratives du même genre, est plus riche encore, tout tissé de soies, de fils d'or et d'argent. Tels sont les tapis du musée Stieglitz à Pétrograd, du musée Poldi Pezzoli à Milan, du musée des Arts décoratifs (ancienne collection Goupil), et ceux de la collection du baron Edmond de Rothschild.

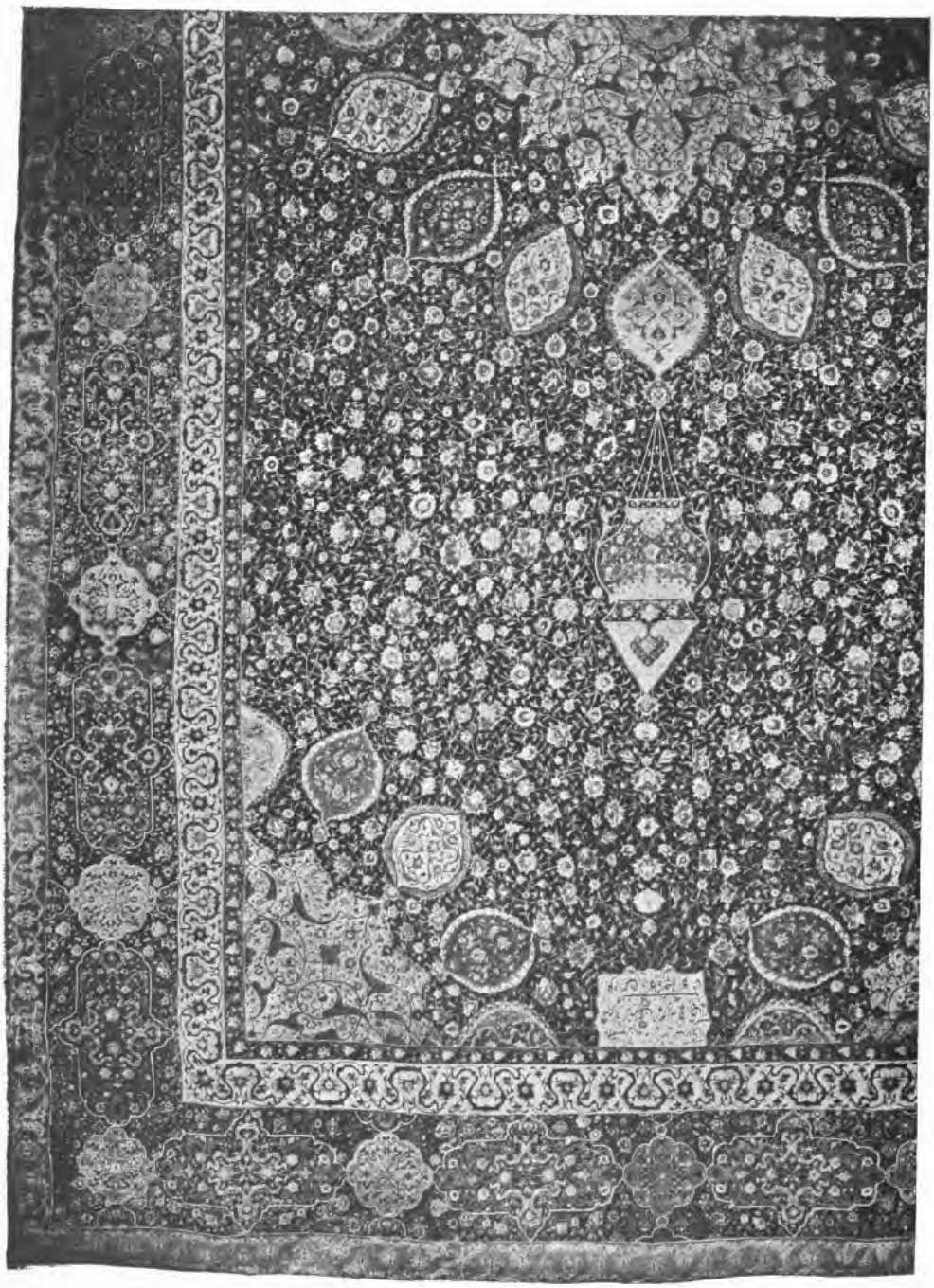


Tapis tissé de soie et d'or à inscriptions.
Art persan, fin du XVI[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs).

Il se peut que les combats d'animaux prennent plus d'importance dans le décor de certains tapis de laine comme celui, si fin, de M. Sarre à Berlin, sur lequel on voit, au milieu de rinceaux fleuris, des lions attaquer des onagres qu'ils renversent, ou dans le beau petit tapis que M. Peytel donna au Musée du Louvre si grand de caractère, de dessin, dans lequel on retrouve la même façon puissante et grandiose d'indiquer l'attitude du fauve, la détente d'un muscle ou l'attache d'une épaule, que dans les grandes frises des monuments assyriens du British Museum.

Une petite série de tapis tout à fait à part, sûrement persans, offrent une technique très particulière, celle de la haute lisse, en point de tapisserie; le plus beau de tous est celui que M. Doistau offrit au musée du Louvre, décoré d'animaux et de cavaliers.

Un tapis qu'on peut dire unique est celui du musée du Commerce à Vienne, décoré sans symétrie, comme une miniature ou une reliure



Tapis à décor floral, daté (1540) d'Ardebil (Perse) (Victoria and Albert Museum).

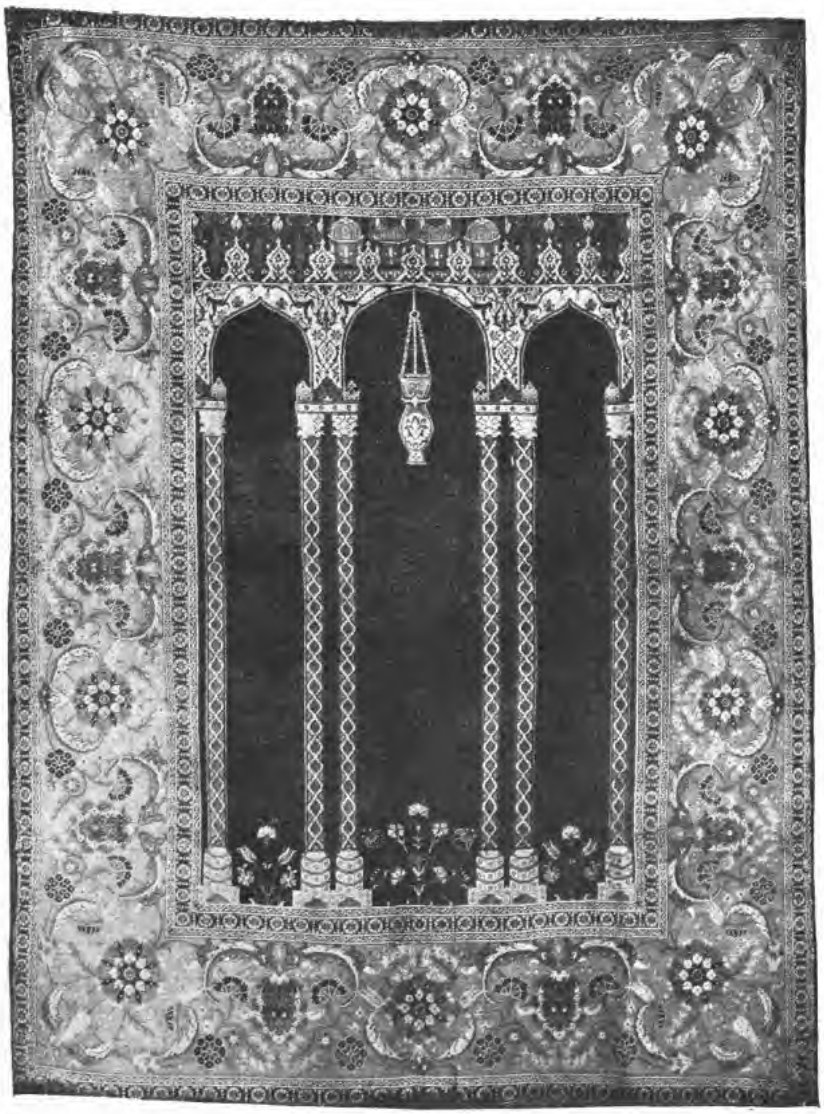
de livre, avec fantaisie de liberté, d'arbustes fleuris et de buissons sur lesquels sont perchés des petits oiseaux; sur le sol des grues, des faisans, des paons traités d'une façon assez réaliste, et non plus stylisée, peut-être d'origine indienne.

*Tapis à grandes fleurs, lampes et vases.* — Il est un autre groupe, nombreux et admirable des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, celui des tapis à grandes fleurs, à lampes de mosquées et à vases. Ici les types de fleurs extrêmement stylisés sont empruntés au lys, au soleil; elles sont portées sur de longues tiges minces, qui parfois ont la raideur de montants de ferronnerie. Ce sont aussi des bouquets de narcisses, de jacinthes, de tulipes émergeant de vases, ou bien des lampes de mosquées suspendues par leurs chaînettes (musée du Commerce à Vienne, Kunstgewerbe Museum de Berlin, musée des Arts décoratifs de Paris, collection Sarre), mais aucun n'égale l'immense et extraordinaire tapis du Victoria and Albert Museum. Sur un fond bleu semé d'une riche décoration de rinceaux fleuris et de tiges fines, un grand médaillon central jaune pâle est entouré de seize cartouches verts, rouges et crème. Des deux centraux pend une lampe de mosquée. Le grand intérêt réside dans un cartouche placé à l'une des extrémités du champ, qui porte une inscription en caractères noirs sur fond crémeux : « Je n'ai d'autre refuge dans le monde que ton seuil, ma tête n'a d'autre protection que ton porche, travail du serviteur en cet endroit béni; Maksoud de Kachan en l'année 946. » Nous avons donc là un document unique sur l'art des tapis de Perse, daté de l'année 1540, c'est-à-dire au cours du règne de Shah Thamasp, tapis qui fut fait pour la mosquée des Séfévides d'Ardebil, d'où il sortit pour entrer au Victoria and Albert Museum.

Un autre groupe, tout parallèle au précédent, est celui des *tapis à décor floral* flexible et souple, sans intervention d'aucun autre élément décoratif; les fleurs (pivoines) et les feuilles librement dessinées se trouvent réunies par de fines tiges flexibles, ou par les rubans, qui sont sans doute encore des tchi chinois. La date de ce groupe doit être postérieure à celle des tapis de chasse et de combats d'animaux, qui sont toujours d'un dessin bien plus noble et plus serré, et aussi d'un plus grand style, sans doute de la fin du XVI^e^ et du commencement du XVII^e^ siècles.

*Tapis à décor floral rigide.* — Une série de tapis, à grands médaillons centraux, ont un décor floral extrêmement stylisé et d'une grande rigidité

(Kunstgewerbe Museum de Berlin, collection Stroganoff) ; on en a trouvé un assez grand nombre de grandes dimensions surtout en Italie,



Tapis de Yordez, XVII^e siècle (Collection de M. Doistau).

en Espagne, en Portugal, en Tyrol, en Allemagne. On les rencontre dans des tableaux de Zurbaran, de Terburg, d'Holbein. La période de production en dut être durant une centaine d'années : XVI^e et XVII^e siècles.

*Tapis de décor rigide à ferronnerie.* — Cette série, extrêmement nom-

breuse, est celle de ces tapis de laine de petite dimension, à divisions, à compartiments inflexibles, et dont le décor sans fantaisie est toujours d'une raideur géométrique, sortes de grandes fleurs extrêmement stylisées dressées sur des tiges qui se brisent en bras de ferronnerie.

Symétrie, stylisation excessive, raideur anguleuse, coloris net et tranché très vigoureux; — on les rencontre surtout dans les tableaux de l'École hollandaise du XVII^e^ siècle.

Tous ces tapis à base géométrique ne doivent pas être persans, mais bien plutôt d'Asie Mineure. Les armateurs Vénitiens qui faisaient l'importation avaient surtout des relations commerciales avec les côtes de la Méditerranée les plus proches et les plus accessibles. Ces tapis étaient de trop peu de valeur pour valoir les difficultés et les frais de transport d'un pays éloigné comme la Perse, barrée d'ailleurs de l'Europe par la domination des Turcs. La croyance à une origine caucasienne n'est guère plus valable, car la chute de Constantinople avait rendu l'accès de la mer Noire de plus en plus difficile aux chrétiens, si bien que les colonies génoises menacées durent s'en retirer; au contraire les relations avec les côtes de Syrie et d'Asie Mineure étaient toujours très suivies.

De même origine doivent être aussi de petits tapis de prières avec motifs d'architecture, arcatures et colonnettes, simulant sans doute la niche sainte, le mirhab, dont les plus anciens ne doivent dater que du XVII^e^ siècle. Toute une catégorie, que les marchands dénomment Jordez, provient même peut-être des provinces de la Turquie d'Europe.

*Tapis de l'Inde.* — Au cours du XVII^e^ siècle des ouvriers persans fabriquaient dans l'Inde de très grands tapis surtout à décor floral pour orner les mosquées et les Palais des grands Mogols.

Les plus anciens sont peut-être des tapis singuliers, très stylisés, décorés de têtes d'animaux fantastiques à l'extrémité de grands rinceaux (musées du Louvre et des Arts décoratifs. Collections Sarre et Alph. Kann).

*Tapis dits polonais.* — Enfin un certain nombre de tapis étaient dits *polonais*, désignation qui date de l'Exposition universelle de 1878, où quelques-uns (déposés depuis au musée de Cracovie) avaient été exposés par le prince Czartoryski, dont ils portaient les armes dans des médaillons centraux. On avait même cru voir dans les bordures la lettre M, marque de Mazarski, qui fabriqua à Sluck, au XVIII^e^ siècle, toutes ces ceintures de

soie lamées d'or et d'argent, de technique et de décor tout à fait persans. Le décor habituel de rinceaux et d'arabesques est floral, mais très interprété, très stylisé, plus rigide et plus froid que ce que nous connaissons du décor floral persan. Ces tapis sont d'une richesse de matière extraordinaire, toujours tissés en soies sur un fond d'or et d'argent. On les attribua à l'époque de Sobieski, roi de Pologne (1629-1696), soit qu'il les ait fait fabriquer en Pologne par des artisans orientaux, soit qu'il les ait rapportés dans les butins de ses expéditions dans le Caucase et la Tartarie. L'étude reprise par M. U. Pope tend à les maintenir persans ; des tapis semblables se trouveraient avec inscriptions datées au mausolée de Chah Abbas II à Koum (1661).

---

## BIBLIOGRAPHIE


Lessing (Julius). *Altorientalische Teppichmuster*. Wasmuth, Berlin, 1877.

— *Modèles de tapis orientaux d'après les tableaux*. Paris, F. Didot, 1879.

Karabacek. *Die persische Nadelmalerei Susandschird*. Leipzig, 1881.

Riegl (Aloïs). *Altorientalische Teppiche*. Vienne, 1895.

Robinson (Vincent). *Eastern Carpets*, 12 early Examples. London, 1882.

Teppich erzengung im Orient, Herausgegeben von KK. Osterr. Handelsmuseum, Vienne, 1895.

*Les Tapis d'Orient*, Album en 3 langues, publié par le Musée Commercial autrichien à l'occasion de l'Exposition de Vienne. Vienne, 1893-1896. Nouvelle édition revue par F. Sarre et Trenkkwald, 1927.

Gulkenkian. *La fabrication des tapis en Orient*. Revue archéologique, 1891.

Griggs. *Asiatic carpets designs*, 6 livraisons. Quaritch, Londres.

Mumford. *Oriental ruggs*. Londres, 1901. — Id. *On oriental Carpets*. Burlington Magazine, 1903.

Bode (Dr). *Vorderasiatische Knupfteppiche*. Seemann, Leipzig.

— *Altpersische Knupfteppiche*. Berlin, 1904.

Scala (Von). *Altorientalische Teppiche*. Leipzig, 1906.

Martin (F.-R.). *History of oriental Carpets, before 1800*, 3 albums. Quaritch, London, 1906.

Sarre (F.). *Mittelalterliche Knupfteppiche der Kleinasiatischer und spanischer Kunst* (Kunst und Kunsthandwerk, Vienne, 1907, X).

— *Die Austellung in Munchen*, 1907. *Die Teppiche*, 46 pl. Munich, 1912.

Kendrich. *Victoria-Albert Museum Carpets 1921*. Album, 20 pl. 1924.

Pope (U.). *Catalogue of early oriental Carpets*. Chicago, 1926.

Migeon (Gaston). *Manuel d'art musulman*. Les Arts industriels; II. Tissus et tapis, nouvelle édition ; Picard, Paris, 1927.


---



Point de Venise, fin XVI^e^ siècle (Collection de M^me^ Jean Marquet de Vasselot).

# QUATRIÈME PARTIE

# LA DENTELLE

## CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

La dentelle à l'aiguille. — L'origine en Italie, à Venise. — La dentelle au fuseau.

La dentelle est un tissu à fond clair, entièrement constitué par le travail de la dentellière. Il n'y a que deux genres de dentelles : la *dentelle à l'aiguille* et la *dentelle aux fuseaux*. Ce n'est qu'au XVIII^e^ siècle, que le mot « dentelle » se généralisa : jusqu'alors on s'était servi du terme « *passement* » qui, aujourd'hui, n'est plus du tout employé. Et sous ce nom, on comprenait tout ce qui était « broderie à fond clair ». D'ailleurs, de tout temps, on fabriqua ce tissu à fond clair, même aux époques les plus anciennes du temps des Pharaons.

Toutefois ces « passements » n'étaient pas, à proprement parler, ce que nous appelons aujourd'hui « dentelle ». C'était des broderies ajourées demandant, pour être exécutées, un support initial. Il y en avait de trois sortes : la broderie à *points coupés*, c'est-à-dire que pour varier les broderies pleines en fil de lin sur toile, et obtenir des effets par opposition des *mats* et des jours, on coupait la toile dans certains espaces réservés entre les motifs brodés ; ces à-jours, d'abord peu fréquents, le devinrent de plus en plus, quand on vit l'excellent parti qu'on en pouvait tirer. On broda aussi « *à fils tirés* », c'est-à-dire en retirant de la toile

certains fils, et en ne conservant que ceux qui devaient relier et soutenir les différentes parties du dessin brodé ; — on broda aussi sur une toile claire, « *un quintin* », du nom de la petite cité bretonne où ce travail se faisait. Puis on élargit de plus en plus les mailles de ces toiles claires, jusqu'à en faire un vrai filet. C'est ce qu'on appelle le « *lacis* » : on remplissait ensuite certaines mailles, suivant le décor qu'on devait exécuter, au point de reprise ou de marque, et l'on obtenait le « *filet brodé* ».

Tous les documents antérieurs à la deuxième moitié du XVI^e^ siècle, livres de patrons, gravures, portraits et miniatures, nous prouvent que, seules alors, ces broderies claires étaient connues. Le moyen de diffusion qui, jusque-là, avait été employé, devenait insuffisant. Les répétitions faites à la plume sur parchemin, ou échantillonnées à l'aiguille sur des morceaux de toile, ne pouvaient se répéter à l'infini. L'invention de la gravure allait être d'un grand secours aux brodeurs.

L'idée de reproduire le dessin de broderies à fond clair, semble avoir été d'abord exploitée par Pierre Quinty, de Cologne, qui fit paraître en 1527 son « livre nouveau, subtil, touchant l'art et la science tant de brouderie, fronssure, tapisseries, comme autres métiers qu'on fait à l'aiguille ». Il ne contenait que des dessins de broderies, et pas de dentelles.

Mais, à mesure que de nouveaux livres de patrons apparaissent en France, en Italie et ailleurs, on voit la transition de la broderie en clair à la dentelle se faire peu à peu, son apparition n'étant pas antérieure au milieu du XVI^e^ siècle. On voit apparaître des « bordures à dents » plus ou moins hardiment découpées, indépendantes du support initial : nous avons ainsi le « passement dentelé » (et c'est peut-être là l'origine du terme de *dentelle*) dans lequel le travail se fait en quelque sorte en l'air, sans avoir recours aux supports de toile ou de lacis.

Une mode nouvelle, venue d'Italie, celle des cols en toile tuyautée, qu'on appelait « fraise », motiva l'emploi considérable des dentelles pour les border. En même temps apparaissaient les entre-deux dans les robes et dans les pourpoints. Les premiers livres de patrons où se rencontrent les dessins de ce genre sont italiens, notamment : « Opera nuova che inviqua alle donne a cuscire », par Tagliente (G. A.), Venise, 1527. Puis, à la même époque, les livres de modèles de Vavassore, et celui de Francisque Pélegrin[1], qui obtient un privilège de François I^er^ et vient se faire imprimer en France (1530). Mais il est bon d'affirmer une fois de plus,

[1] Migeon (Gaston). *Le livre de pourtraiture*, réimpression. Schemit, Paris, 1908.

après Séguin, que tous ces modèles sont de broderie, ou de pourtraicture, c'est-à-dire de décoration assez généralisée.

Plus tard un certain Frédéric Vinciolo, que Catherine de Médicis avait fait venir d'Italie pour faire ses fraises ou collerettes godronnées, devait réunir ses dessins et patrons dans un recueil qui est le plus complet qui soit connu, et qui porte la date de 1587.

Ainsi les premiers livres de patrons étaient bien sortis de Venise,



Point de Venise à l'aiguille, milieu du XVI^e siècle (Collection de M^me Doistau).

qui semble avoir été la source première de ce travail délicat, et qui, pendant longtemps, demeura le principal centre de production. C'est aussi dans l'œuvre d'un maître de Venise que nous voyons apparaître pour la première fois, la dentelle, dans un portrait de femme de Carpaccio, peint dans les premières années du XVI^e siècle, et qui se trouve au musée de l'Académie, à Venise. Il semble donc bien avéré que ce furent les Italiens les inventeurs du point à l'aiguille, dont ils avaient trouvé les éléments constitutifs dans les broderies orientales, et que c'est à l'art du brodeur qu'ils avaient emprunté le point de boutonnière, ou point noué.

C'est une étude attachante de suivre le développement de cet art de la dentelle, d'après les costumes, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos

jours [1]. Il est intéressant alors de constater que ce n'est pas le costume de la femme, mais le costume de l'homme qui détermina le grand mouvement artistique de la dentelle. C'est en effet les costumes de la cour des seigneurs, les aubes et les rochets des prélats, qui nécessitèrent alors l'emploi considérable des dentelles. Sous Henri IV et Louis XIII, on fit même de la dentelle un usage qui tourna presque à l'abus. Il y eut alors des Édits royaux restrictifs. Dans l'ameublement, on se servit aussi de la dentelle pour orner les rideaux de lits, les courtines, les baldaquins; on en mit même dans la garniture des carrosses.



Guipure de Venise, XVI[e] siècle (Musée des Arts Décoratifs. Don de M[me] la marquise Arconati).

Dès la fin du règne de Louis XIII, la dentelle était devenue un procédé franchement séparé de la broderie. Partout des centres actifs de production s'organisaient, pour cette industrie nouvelle. D'ailleurs, le jeune roi de France allait en déterminer le développement d'une extraordinaire façon, et sous son règne vont apparaître tous les procédés de dentelle dont la fortune fut si grande jusqu'à nos jours. Le point de Venise, que seul jusqu'alors nous avions rencontré, se transforme, et l'on vit de nouveaux centres de production, à Alençon, à Argentan, à Bruxelles, et en Angleterre.

Amené à étudier les dentelles dont l'Union des Arts décoratifs fit une admirable exposition en 1906, M. L. Deshairs fit un certain nombre de

[1] Duplessis (S.). *Revue des arts décoratifs*, février-mars 1887.

judicieuses observations à ce sujet : que si les dentelles portent le plus souvent des noms de pays ou de villes, il n'en faut pas toujours conclure qu'elles y ont été sûrement fabriquées (la Valenciennes, au XVIII^e^ siècle, était du travail des femmes d'Ypres; le point d'Angleterre était fabriqué en Flandre; on faisait du point de Venise en France, et du point de France en Italie), — que dans des dentelles de même origine les caractères ont varié d'âge en âge, — qu'on ne saurait prendre comme critérium absolu de datation l'aspect du fond et le caractère du dessin, — et que par conséquent l'étude de la dentelle est une science infiniment complexe et relative.

## I

### LA DENTELLE A L'AIGUILLE

Point de Venise. — Point de France. — Ateliers d'Alençon et d'Argentan.
Point de Bruxelles. — Point d'Angleterre.

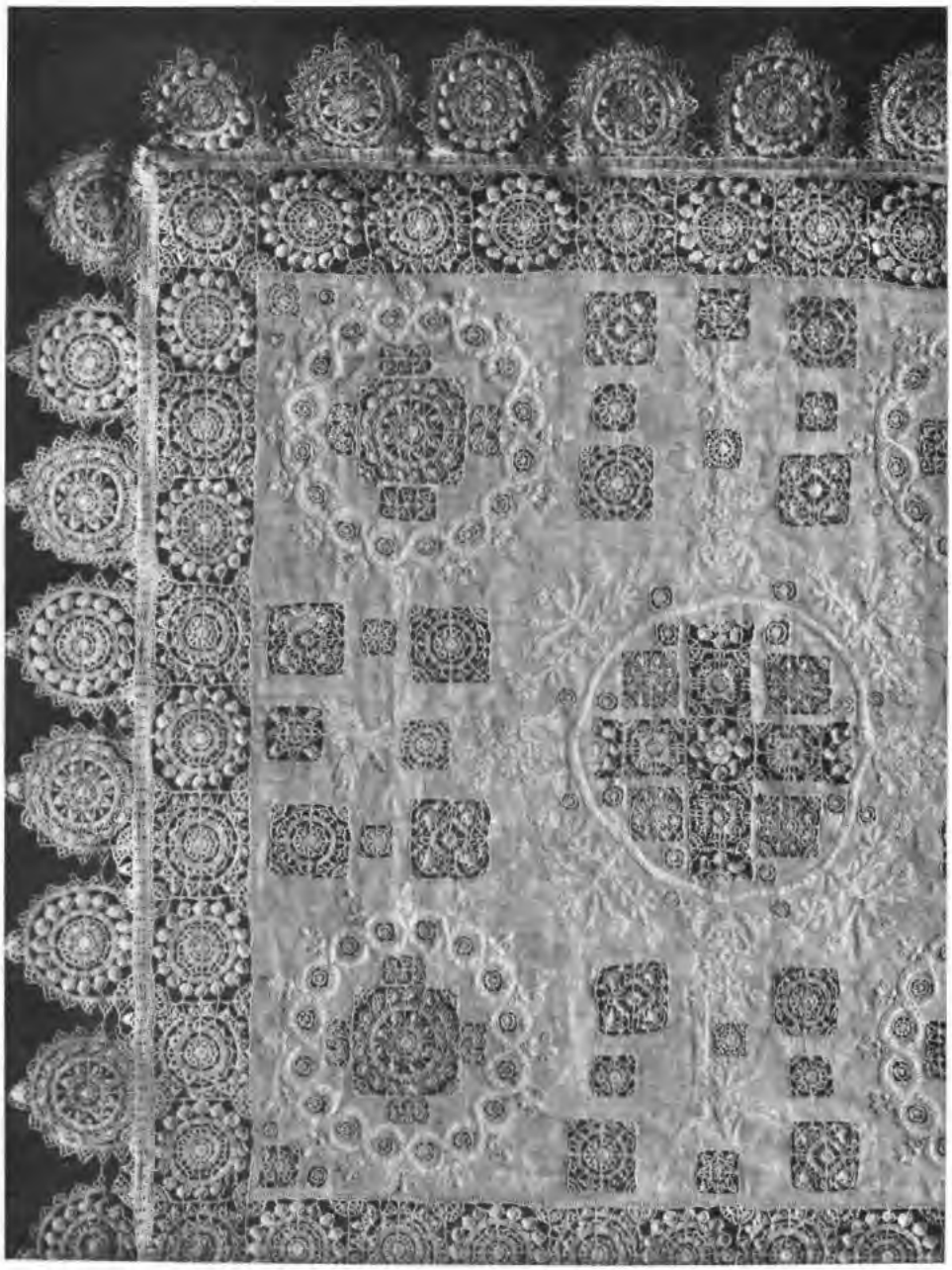
*Point de Venise.* — Les plus vieux points rappellent les anciennes compositions imaginées pour les points coupés, fils tirés, et filets brodés. En général ce sont des ornements géométriques, des carrés, des triangles, des rosaces, des polygones étoilés, faits par bandes reliées entre elles après coup. Jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle, le dessin est traité sans relief, c'est le Venise plat.

Puis, peu à peu, le décor à ramages a succédé au décor géométrique; les beaux points à rinceaux grêles et plats, à animaux, à personnages et à feuillages gothiques, rappelant le décor oriental, sont de cette époque. L'origine en peut être cherchée du côté des îles grecques et de Raguse, qui s'était alors posée en rivale de Venise.

Au commencement du XVII^e^ siècle et surtout après 1640, la composition, dans les points de Venise, se ressent de l'évolution générale de l'art. Des rinceaux puissants, rappelant les pentures de ferronnerie, qui s'enlacent et se pénètrent, portent des ramages à flores robustes mais conventionnelles, festonnés et rebordés en fermes reliefs. C'est une dentelle chargée de broderies, d'un effet somptueux et lourd.

Venise avait alors accaparé la production et le commerce de toutes les plus belles dentelles à l'aiguille, et le chiffre d'affaires qu'elle faisait

alors pour la cour de France, centre de toutes les élégances, était énorme. Mais dès le XVIII[e] siècle, Venise imitait la France, et produisait

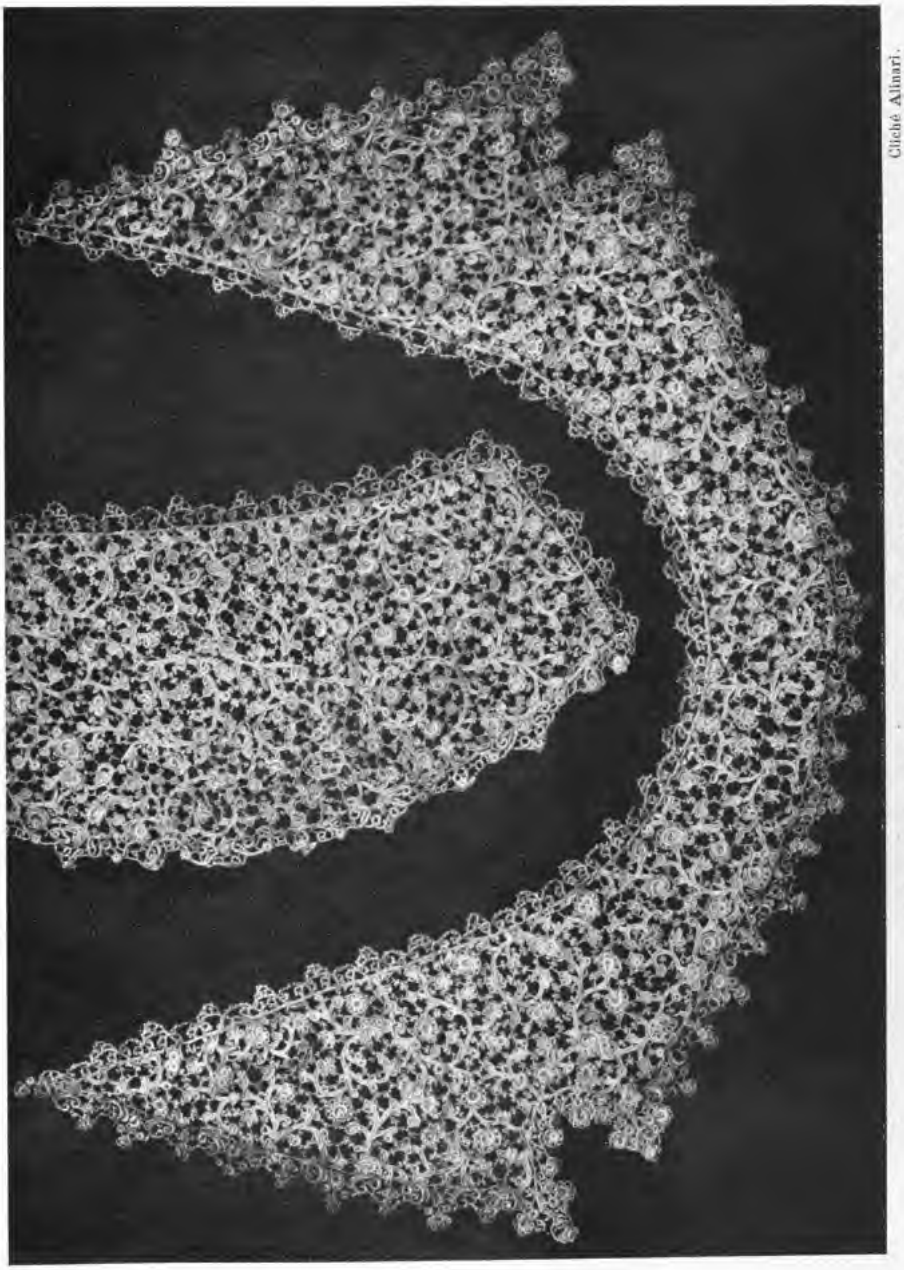


Cliché Alinari.

Dentelle en point de Venise, XVI[e] siècle (Musée de Cluny).

ces dentelles d'une fantaisie si délicate qu'on appelait les *points de roses*. Elle adoptait aussi le réseau, qu'on appela *point de Burano*.

*Point de France. Ateliers d'Alençon, d'Argentan.* — C'est alors que le jeune souverain de France, Louis XIV, prenant conseil de son ministre

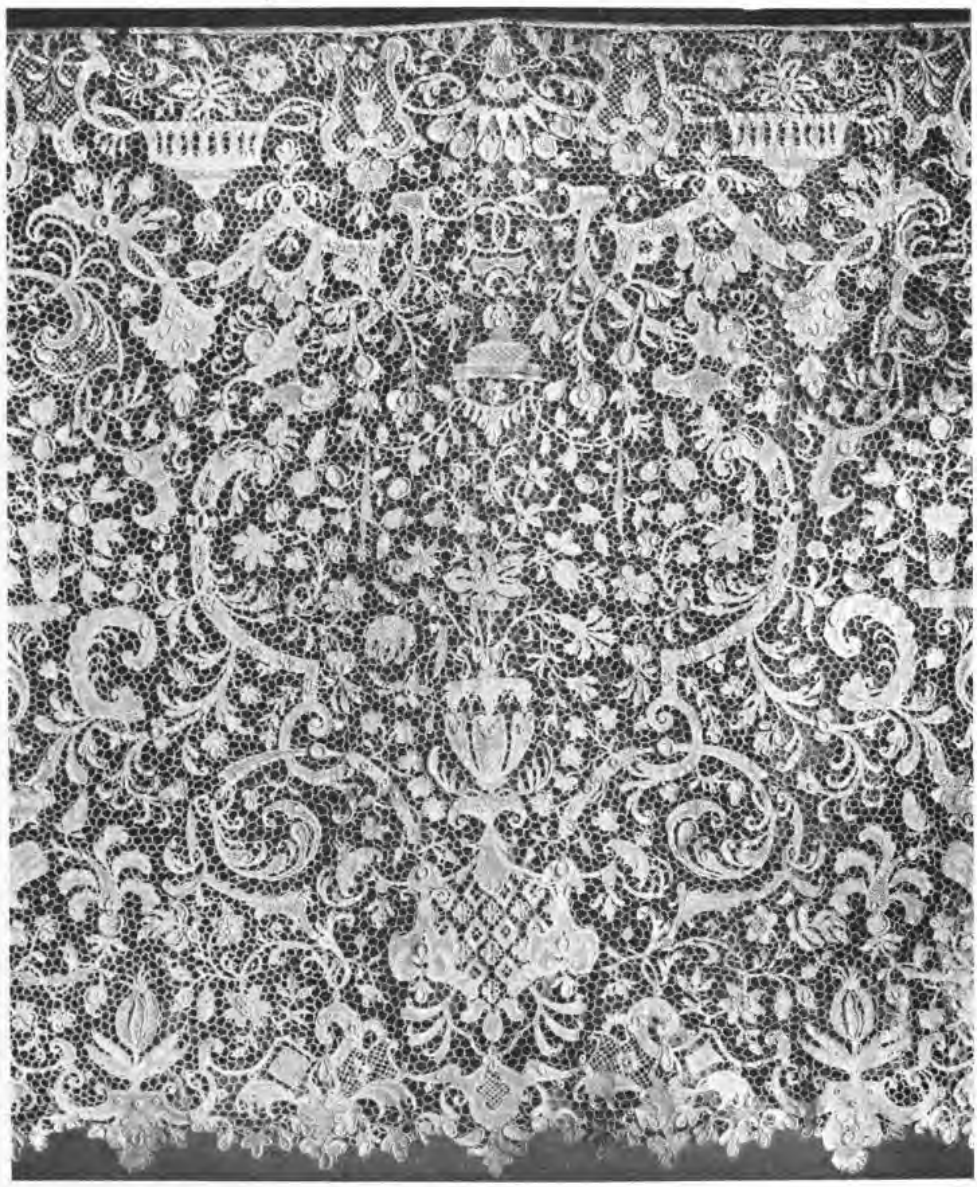


Cliché Alinari.

Col en point de Venise, XVIe siècle (Musée de Cluny).

Colbert, entreprend de doter le royaume de la belle industrie qui faisait la richesse de Venise. D'ailleurs on travaillait déjà la dentelle en France,

et certaines villes s'y étaient même fait une réputation d'habileté. Colbert s'informa d'abord quelles étaient les villes les mieux préparées par leur



Point de France à l'aiguille. Époque Louis XIV (Musée des Arts Décoratifs).
(Don de Mme L. Normand.)

industrie locale au développement de cette fabrication, et il les choisit pour y fonder les manufactures privilégiées.

Mgr de Bouzy, archevêque de Béziers, était alors ambassadeur à

Venise; Colbert le consulta, il apprit ainsi que, dans tous les couvents et les familles, on se livrait à ce travail. L'ambassadeur proposa même quelques ouvrières, les meilleures, qui pourraient fort bien faire l'éducation de celles de France. Ces dernières, d'ailleurs, ne tardèrent pas à être bientôt aussi habiles que leurs professeurs.

Ainsi, le 5 août 1665, Colbert accordait un privilège exclusif de dix ans, et une gratification considérable à une compagnie, dont le premier soin, pour établir ses manufactures, fut de choisir les villes où l'on fabriquait déjà des dentelles, soit à l'aiguille, soit aux fuseaux. Les premiers centres furent donc : Aurillac, Sedan, Reims, Le Quesnoy, Alençon, Arras, Loudun, et tous les produits durent porter le nom de « Point de France ». On ne s'était d'ailleurs pas contenté de faire appel aux ouvrières de Venise ; pour pratiquer à peu près tous les points connus, on fit venir des ouvrières d'un peu partout. Voltaire dit quelque part, qu'il en vint 30 de Venise, et 200 de la Flandre.

Nulle part la tentative ne donna de plus brillants résultats qu'à *Alençon*, où les mains étaient déjà très expérimentées. Aussi Colbert résolut-il d'y installer une manufacture spéciale, dont la direction fut confiée à J. Provost et à sa femme, en 1665.

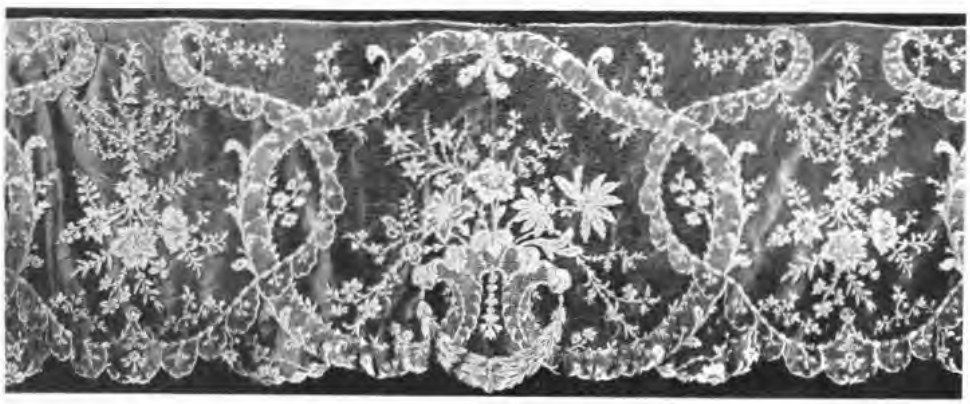
Il est certain qu'entouré d'artistes qui fournissaient des dessins pour tout ce qu'on entreprenait à la cour, Louis XIV ne dut pas s'attarder à faire copier servilement les premiers modèles apportés par les ouvrières de Venise. L'atelier des Gobelins, où travaillait une pléiade de dessinateurs pour tapisseries, costumes et décorations de fêtes, dut certainement fournir des dessins pour les manufactures de dentelles. Il est même probable que, par un naturel choc en retour, les transformations que l'on peut constater dans les dessins de dentelles de Venise de cette époque furent provoquées par les travaux que l'on faisait alors en France, car il est assez curieux qu'on ne pourrait les constater dans aucun des livres vénitiens de patrons, qui ont été conservés de cette époque.

A la noblesse du style vénitien, M^me^ de la Perrière à Alençon avait su allier le bon goût français, en allégeant les formes un peu lourdes de l'Italie par une grande variété de détails délicats pratiqués avec ingéniosité. On prend à Alençon l'habitude de préciser la forme des contours en les festonnant sur un crin, voire même sur un cheveu, pour les pièces les plus précieuses. C'est ce qui leur donna une netteté supérieure à toute autre.

De plus, de grands artistes, comme Bérain et Le Brun, donnaient à la nouvelle fabrication une allure bien française. Il est aisé de constater

ce qu'étaient ces premiers points de France sur les portraits peints postérieurs à 1665. Les motifs sont d'inspiration absolument française, et bien souvent les attributs du Roi-Soleil y interviennent.

Il s'est donc fabriqué à la fin du XVII^e^ siècle le même genre de dentelles à Venise et en France. Les différences s'y marquent seulement par les caractères du dessin. Ils restent bien italiens à Venise, avec des rinceaux gracieux et à fleurs épanouies, traitées un peu à l'orientale avec un certain abandon. En France l'ornementation est plus pondérée, plus précise, plus arrêtée, puisant dans une architecture idéale une logique et un équilibre inconnus à l'Italie. Les compositions, pleines de



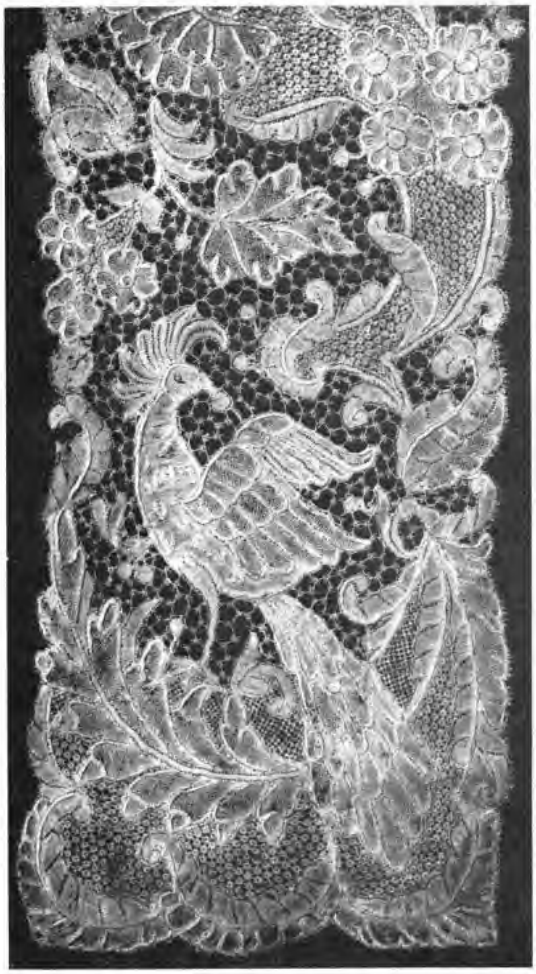
Point à l'aiguille d'Argentan. Point de France, XVIII^e^ siècle (Musée des Arts Décoratifs).

clarté et de mesure, présentent des éléments symétriques que rompent de gracieux motifs pittoresques. Mais le procédé de fabrication est toujours bien vénitien, en ce sens que les détails floraux s'y brodent reliés par des brides plus ou moins picotées. La tendance d'Alençon sera peu à peu de remplacer ces brides, qui chevauchent avec une irrégularité capricieuse, en les maintenant par un réseau à grandes mailles hexagonales régulières ornées de picots.

Jamais peut-être les dentelles n'eurent en France une plus grande vogue que sous Louis XIV. On les portait non seulement dans les costumes de ville et de fêtes, mais même aux armées : et ne savons-nous pas que dans une bataille, il y eut une trêve entre les ennemis, pour remettre les dentelles en ordre ? On les portait au col, tuyautées ou plates, et à la fin du règne de Louis XIV, en cravates largement nouées. Outre les cols et les manchettes pour les deux sexes, les femmes avaient des tabliers luxueux, même en cérémonie, comme on le voit encore en

Hongrie. On portait aussi la dentelle dans les coiffures, qui ainsi vous grandissait, comme M^me^ de Fontange la mit à la mode. A l'église, on en faisait des aubes et des voiles de calices.

Sous la Régence et avec le style rococo, la dentelle a toujours une grande importance. Les canons que portaient les hommes à la cour de Louis XIV ont disparu. Restent les jabots et cravates, et les manchettes. La femme porte plus de dentelles qu'elle n'en portait sous le règne de Louis XIV, tours de cou, tours de gorge, manchettes longues. L'époque du rococo fut le meilleur moment de la dentelle en France. Elle est encore très fine sous Louis XVI, très mince, avec des branches délicates, et des motifs distribués avec goût.

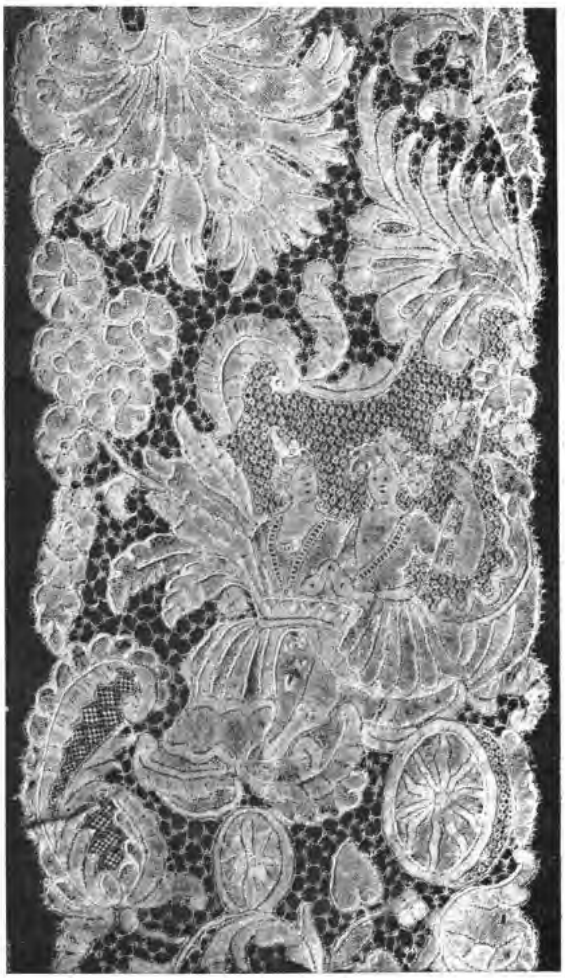


Point d'Angleterre, XVIII^e^ siècle (Collection de M. Orville).

En résumé, sous Louis XIV, le dessin, d'abord imité de Venise, évolue vers les compositions de Bérain. Au commencement du XVIII^e^ siècle, les motifs plus près de la nature, les fleurs et les branchages très fournis, sans solution de continuité, sont très caractéristiques, avec les guirlandes et les festons encadrés d'un fin réseau, et rehaussés d'à-jours variés. Sous Louis XVI, se généralisent l'ordonnance à semis avec de petits motifs, les fleurettes, les accessoires lyriques et champêtres, les bouquets, avec une bordure découpée. Sous le Directoire, la mode corrigea un peu ces dispositions à semis. D'une façon générale, les détails principaux sont toujours cernés de ces festonnages sur crin qui précisent si nettement les contours.

Alençon, parmi les ateliers français, tint toujours la première place, suivi de près par Argentan et Sedan. Argentan exécutait des travaux du même genre, et ses ateliers eurent la spécialité des objets de grande dimension. Mais toute cette industrie normande était déjà bien déchue à l'époque de l'Empire.

*Point de Bruxelles et point d'Angleterre.* — Le point de Bruxelles s'est confondu avec le point d'Angleterre, et voici pourquoi. Au XVII^e^ siècle, le Parlement anglais, protectionniste à outrance, voulut défendre l'importation des points de Bruxelles. Mais la mode en décidait autrement, et quand la demande a ainsi ses exigences on finit bien par tourner les édits somptuaires les plus impérieux.



Point d'Angleterre, XVIII^e^ siècle (Collection de M. Orville).

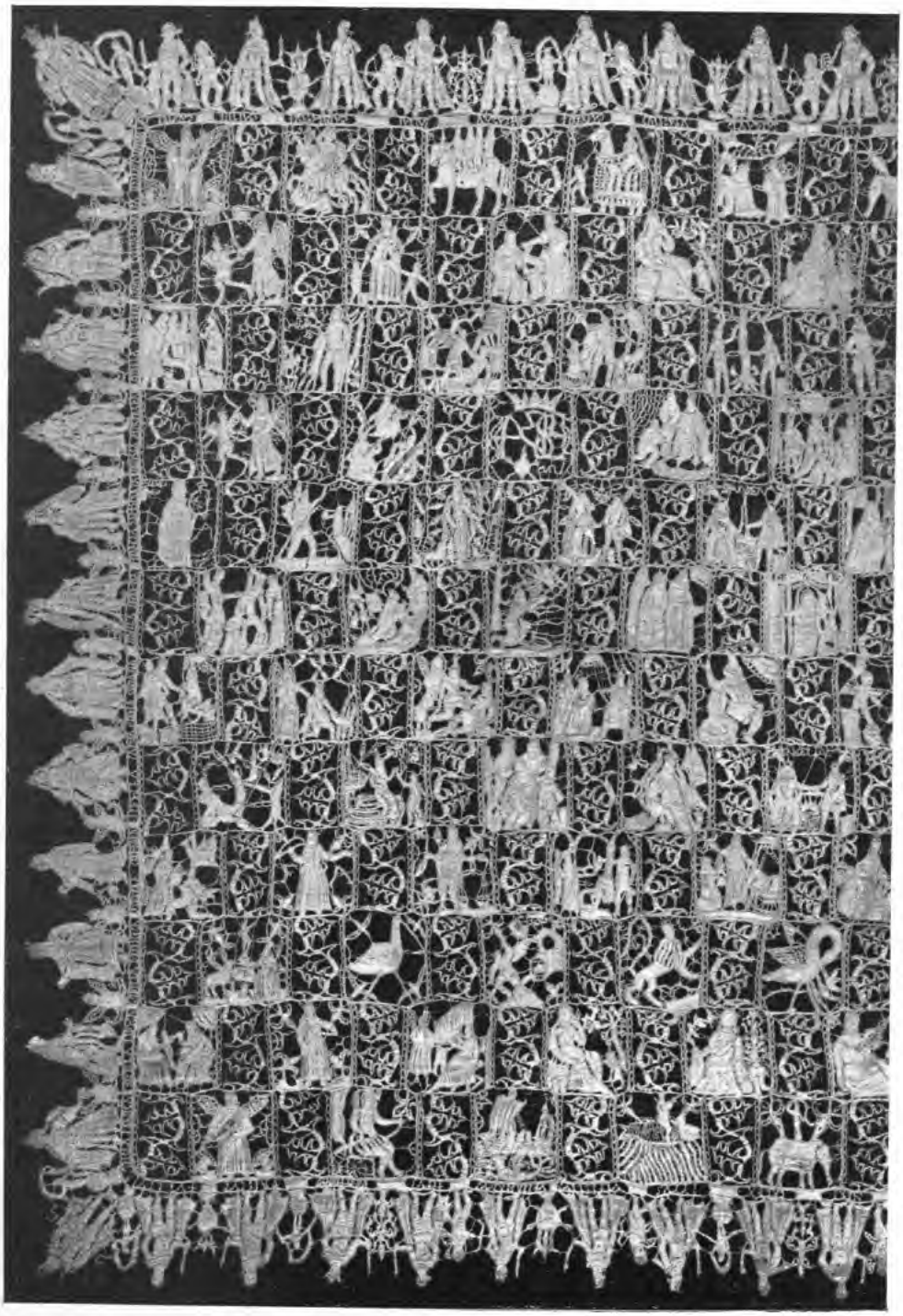
On fit donc venir en Angleterre des ouvriers belges, pour organiser une industrie similaire. Mais la tentative ne réussit pas. D'abord parce que le sol anglais se prêtait mal à la culture de l'espèce de lin indispensable pour faire les fils dont on se servait, et de plus le climat ne s'accordait pas avec les exigences d'une fabrication aussi délicate que celle de la dentelle à l'aiguille. Les résultats étaient si médiocres qu'il fallut recourir à d'autres expédients. Alors on fit de la fraude, on entra les points de Bruxelles en Angleterre, et on les vendit sous le nom de points d'Angleterre. Bruxelles se gardait bien de réclamer, ne demandant qu'une chose : conserver sa riche cliente.

L'histoire du point de Bruxelles est bien semblable à celle du point d'Alençon. C'est encore l'inspiration de Venise, avec une tendance qui ira s'accentuant de plus en plus au réalisme dans les détails. Le fil y est extraordinairement fin, fait d'un lin très spécial, et dans la pratique du réseau, c'est ce fil qui permettait de défier la concurrence. Le travail était divisé par fragments, sur des morceaux de parchemin où se lisait le dessin; on assemblait ensuite les diverses parties au point de raccroc, comme on faisait à Alençon. L'extraordinaire ténuité des fils rendait ce travail long; et à force d'être maniée, la pièce finissait par être salie par la main des dentellières. Pour éviter de dispendieux et fâcheux lavages, on finit par mettre à la mode le port de dentelles jaunes, auxquelles on donnait même artificiellement cette couleur.

Dans les vieux points de Bruxelles, la fleur et le fond étaient travaillés ensemble, par petits morceaux. Pour les relier, on ajoutait quelques détails de tiges fleuries et feuillés, et les fonds sont alors à brides. Le réseau n'apparaît qu'au XVIII^e^ siècle, mais souvent alors les deux procédés, brides et réseau, voisinent ensemble sur la même pièce. Le décor est à ordonnance de lignes sinueuses, qui font place aux semis, aux assemblages de fleurs, de branches, de colonnettes, de guirlandes, avec pois, étoiles et fleurettes.

*Dentelles espagnoles.* — Jusqu'à ces derniers temps, les dentelles ayant pu sortir d'ateliers originaux d'Espagne avaient été assez peu étudiées; une riche collection acquise par le musée des tissus de la Chambre de commerce de Lyon, en facilitera singulièrement l'étude : elle avait été constituée tout entière en Espagne par un artiste, M. José Pasco. (Voir l'article de M. Raymond Cox, *Revue de l'art ancien*, novembre 1908.)

Son extrême variété, la multiplicité de ses matières, lin, chanvre, agave, soie, et même les métaux précieux qui les colorent et leur donnent une séduisante polychromie — la comparaison et le rapprochement avec tant de dentelles conservées dans les trésors de vêtements liturgiques des églises d'Espagne — autoriseront bien des classifications nouvelles. — Quelques pièces, au dire de certains érudits, remonteraient même à l'époque des rois catholiques, et un certain nombre de motifs y évoquent l'influence moresque. Il existerait encore à Barcelone une amicte en dentelle d'or à l'aiguille, du XIV^e^ siècle, ayant appartenu à la quatrième femme de Jaime II d'Aragon, Élisenda de Moncada, — et dans



Dentelle aux fuseaux, point de Bruxelles, offert aux archiducs Albert et Isabelle en 1559 (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles).

un inventaire moins ancien, de 1469, seraient mentionnés et décrits de véritables passements à l'aiguille et aux fuseaux, commandés pour le mariage d'Isabelle la Catholique et de Ferdinand.

De semblables monuments de la dentelle, à cette date, ébranleraient certainement les opinions admises, et rendraient discutable l'antériorité de l'Italie et des Flandres dans la création des premières dentelles.

## II

### LA DENTELLE AUX FUSEAUX

Ateliers de Valenciennes, de Malines, de Chantilly. — L'application.

C'est un tissu formé en croisant et en tressant des fils enroulés d'un bout sur des fuseaux, et fixés de l'autre bout par des épingles sur un coussin, appelé carreau ou oreiller, sorte de boîte carrée rembourrée intérieurement. Un cylindre, rembourré lui aussi, tourne sur un axe dans une ouverture ménagée au centre du carreau : sur ce cylindre est fixé un parchemin piqué de trous d'épingles, qui suivent le dessin du modèle à reproduire. Les épingles fichées dans les trous au fur et à mesure de l'avancement du travail, servent de jalon et maintiennent le point.

On a beaucoup discuté si la dentelle aux fuseaux avait une origine plus ancienne que la dentelle à l'aiguille : c'est peu probable, car on les voit toutes deux se développer parallèlement.

La Flandre prétendait à l'honneur d'avoir trouvé la dentelle aux fuseaux. Mais aucune preuve n'est venue confirmer absolument la chose, et Séguin le conteste même, en ce qu'aucun livre de patrons publié en Belgique ne donne de dessins pour dentelles aux fuseaux ; il en fait même revenir l'honneur de l'invention aux Italiens, et s'appuie pour cela sur un recueil précieux de dessins gravés pour dentelles aux fuseaux, le *Pompe* imprimé à Venise en 1557, et qui donne la plus ancienne date certaine de l'apparition de ce type. En 1598, paraissaient à Montbéliard les premiers modèles pour le fuseau publiés par Soillet. A cette date, il ne paraît pas qu'on songeât déjà à la dentelle en Flandre, du moins industriellement, car il semble bien, d'après un splendide napperon acheté par le musée de Bruxelles, qu'on y fit de rares œuvres de dentelle dès le dernier quart du XVI^e^ siècle. Une bonne indication est

fournie par le livre des modèles édité en 1561-1562 à Zurich, chez Froschower, qui dit dans la préface « que l'art du gros fil à dentelle employé pendant vingt-cinq ans en Suisse, montre qu'il fut introduit en 1536 par des commerçants de Venise et de l'Italie ». Gènes et Milan faisaient d'ailleurs une quantité de dentelles d'or et d'argent à mailles.

*Ateliers de Valenciennes.* — La dentelle dite de « Valenciennes » est universellement célèbre. On y fit d'abord ce travail d'un plat serré, qui est demeuré le tissu même des fleurs dans la Valenciennes.



Dentelle d'Angleterre aux fuseaux, commencement du XIX^e^ siècle (Musée des Arts Décoratifs).

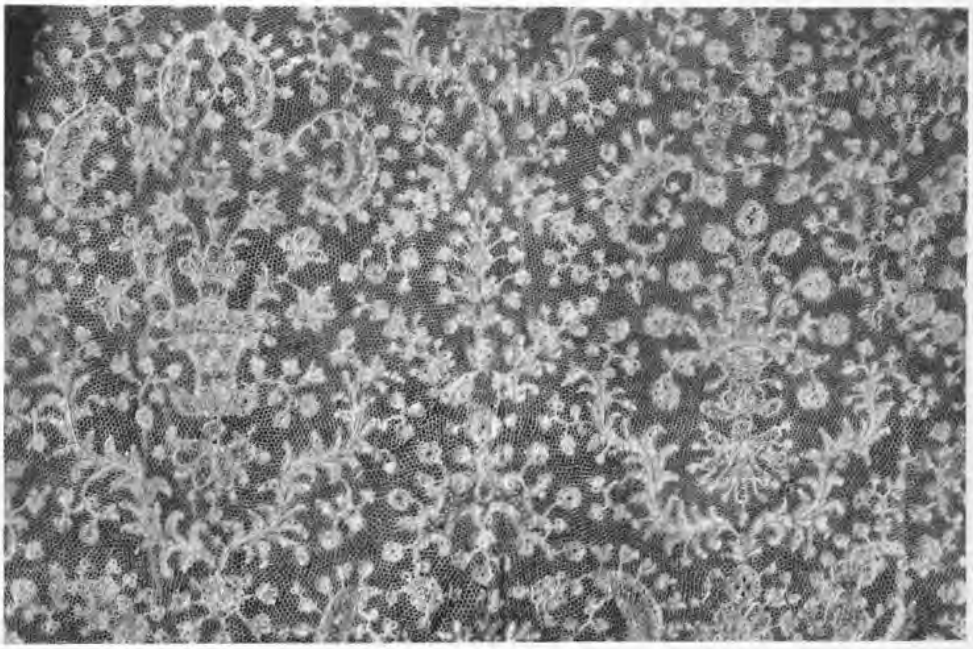
Cette dentelle se fait avec le même fil, fleurs et fond. Ce fond est à réseau, le toilé de la fleur ressemblant à de la fine batiste. C'est la dentelle la plus délicate, et la plus longue à exécuter ; il fallait de longs jours de travail pour achever une paire de manchettes.

Le décor de la Valenciennes est surtout floral, et le répertoire de ses modèles limité (tulipes, œillets, iris, anémones). Sa grande caractéristique, c'est que la fleur n'est jamais cernée d'un cordonnet ; cette absence de relief facilite bien le lavage, et cette dentelle passe mieux que tout autre sous le fer à repasser.

*Ateliers de Malines.* — Ce qui distingue au contraire la Malines, c'est un gros fil plat qui cerne la fleur. Le toilé de cette dentelle, son rempli, est encore plus fin que celui de la Valenciennes, et c'est pour en déli-

miter la forme qu'on a senti le besoin de le contourner d'un fil plat un peu brillant, qui en accentue le dessin. C'est la plus souple de toutes les dentelles. Le fond est formé d'une petite treille ronde très légère et très fine, qui est certainement la plus jolie de toutes les mailles aux fuseaux.

Très à la mode sous Louis XV, elle a beaucoup exploité les dessins rocailles ; sous Louis XVI, on fit principalement des guirlandes et des enlacements ajourés, et quand on en vint aux petits semis, la Malines



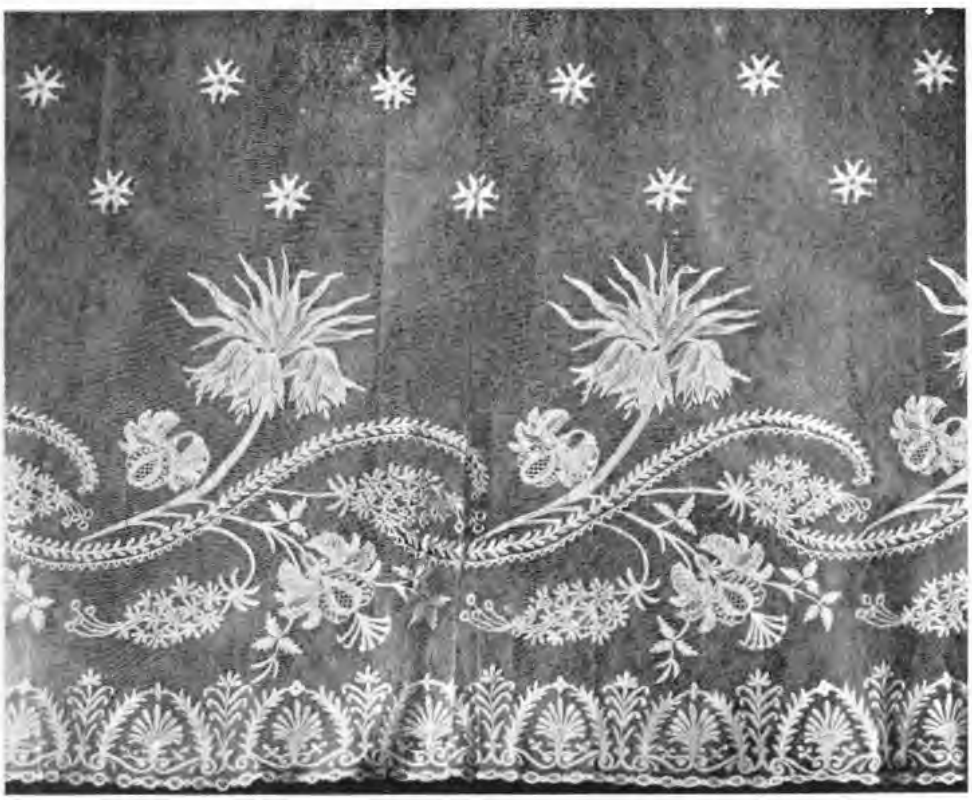
Point de Flandre aux fuseaux, XVIIIe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

allia admirablement ces dessins très légers avec la transparence et la régularité de ses jolies petites mailles. Il n'est pas de dentelle qui s'allie mieux avec la gaze et la mousseline.

« Malines » est un terme générique, car on la fabriqua aussi bien à Anvers et à Louvain. On en fit à Lille et à Arras même, d'un genre semblable, mais en plus ordinaire, les fils étant plus gros, la maille moins bien formée ; le travail cependant était conduit de la même façon.

*Ateliers de Chantilly.* — Chantilly passe pour avoir été au XVIIIe siècle le centre de ralliement des dentellières dispersées dans l'Ile-de-France. L'atelier se créa surtout une réputation, quand il s'appliqua à la produc-

tion de dentelles noires. On rencontre fréquemment dans ses dessins les vases et les corbeilles fleuries, qu'on retrouve d'ailleurs dans la fabrication céramique de Chantilly, à la même époque. La matière employée est une soie appelée « *Grenadine d'Alais* » ; les fils retors qui la composent perdent par cette torsion une partie de leur brillant ;



Rochet en point de Bruxelles du cardinal Fesch, 1er Empire. Legs de la princesse Mathilde (Musée des Arts Décoratifs).

ce qui a fait croire que le Chantilly était fait avec du fil de lin noir.

Après avoir fait la fortune de Chantilly et des environs jusqu'à Gisors, cette fabrication a disparu de l'Ile-de France, et s'est transportée, au cours du XIXe siècle, en Normandie, autour de Caen et de Bayeux.

A mesure que le travail aux fuseaux se répandait dans les divers pays, chacun se l'assimila, et produisit le genre de dentelle qui convenait le mieux à sa fabrication locale.

En Italie, alors que Venise demeurait attachée à ses travaux de point

à l'aiguille, Milan et Gênes pratiquaient plus volontiers la dentelle aux fuseaux, et ce travail à « rosaces » bien exécutées, mais de qualité forte, où les pleins l'emportent sur l'ajourage. Travaux admirables par la matière et le corps qu'ils présentent. Des critiques du temps trouvaient que le point de Gênes avait le corps un peu gros. On semble être bien revenu de cette idée, et rien en réalité n'est plus riche et plus cossu qu'une belle



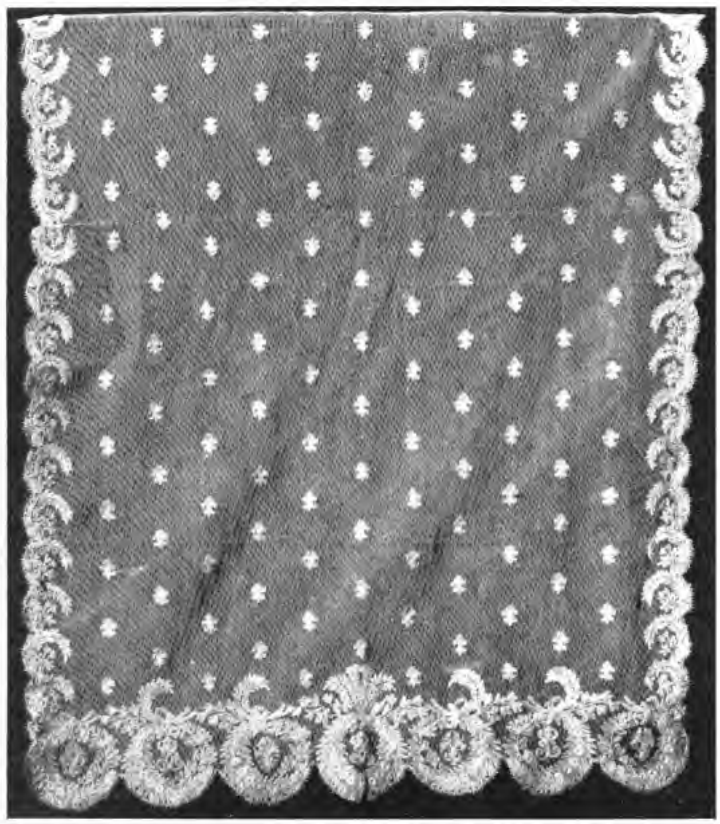
Cravate de Napoléon Ier au sacre (Musée des Arts Décoratifs).

guipure de Gênes, dans laquelle le caractère des dessins reste toujours un peu géométrique, et la division par bandes.

La dentelle n'échappa pas à cette évolution fatale qui tua bien des industries d'art par la nécessité du « bon marché. » Pour faire vite, on substitua l'*application* à la dentelle à réseau, c'est-à-dire qu'on réappliquait des fleurs bien exécutées par d'habiles ouvrières, sur un fond préexistant. Ce travail se faisait un peu en Angleterre, mais beaucoup en Belgique, ce qui n'empêchait pas que le tout fût vendu sous le nom d'application d'Angleterre.

Enfin, vers 1830, l'invention du tulle mécanique donna un élan tout nouveau à ce genre de travail. Le prix se trouvant bien diminué par la

substitution du tulle au vrai réseau il s'est consommé des quantités énormes de ces « applications de Bruxelles », nom nouveau qui signifie l'application sur tulle. On put ainsi se livrer à la fabrication des grandes pièces, qu'on n'aurait jamais pu exécuter auparavant, à cause du prix auquel elles seraient revenues, tels les grands châles, les rideaux, les



Point d'Angleterre aux fuseaux, commencement du XIXe siècle (Musée des Arts Décoratifs).

voiles de mariées. Mais qui ne sent que le tulle, apprêté et sans souplesse, n'a pas le charme qu'avait le vrai réseau. Et puis l'emploi du coton, tant pour la fleur que pour le fond, ne donne plus le moelleux du vrai point d'Angleterre en beaux fils de lin.

La ville de Bruxelles, et quelques autres en Belgique, comme Gand et Alost, ont tiré très grand profit de cette fabrication. Malgré quelques essais de concurrence tentés en Angleterre et en France, la Belgique est demeurée sans rivale pour les dentelles d'application.

L'invention de Jacquard en 1837, adaptée aux métiers, compléta

l'imitation de la dentelle véritable par la fabrication des « tulles brochés ». Cette nouvelle industrie, par le bas prix de sa production, se développa dans des conditions de prospérité tout à fait exceptionnelles, à Nottingham, à Lyon, à Saint-Pierre-lès-Calais, qui, d'un simple faubourg de Calais, avec ses 1.200 habitants, est devenu depuis lors une ville de 50.000 âmes.

---

## BIBLIOGRAPHIE


Bury-Palliser (Mme). *History of lace*. London, 1865.

— *Descriptive catalogue of the lace in S. Kensington Museum*. London, 1873, Supplément of Alan Cole, London, 1891.

Séguin (J.). *La dentelle*. Paris, Rothschild, 1875.

Lefébure (A.). *Broderies et dentelles*. Paris, Quantin, 1887.

Drèger. *Entwickelungsgeschichte der Spitze*.

— *Catalogue de l'Exposition de Vienne*, 1906.

— *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Tome I, Berlin, 1906.

Elisa Ricci. *Antiche Trine Italiane*, 2 vol., Bergamo, 1908.

Charles et Pages. *Les broderies et les dentelles*, 1re série, Paris, Juven, 1906,

Despierres (Mme). *Histoire du point d'Alençon*. Paris, Renouard, 1886.

Laprade (Mme de). *Le point de France*. Paris, Laveur, 1905.

Kumsch (E.). *Spitzen und Weiss-Stickereien XVI-XVIIe S. Museum zu Dresden*. Dresde, 1889.

Zur Strassen. *Spitzen und Weiss-Stickereien XVI-XVIIe S. Museum zu Leipzig*. Leipzig, 1894.

*Dentelles du Musée historique des tissus de Lyon*. Paris, Calavas, 1904.

Deshairs (L.). *Dentelles anciennes et modernes au Musée des arts décoratifs*. Art et décoration, août 1906.

Migeon (Gaston). Francisque Pelegrin. *Le livre de pourtraiture*. Paris, J. Schemit, 1908 (Réimpression du livre gravé de 1530).

*Merletti Ricami. Libri e antechi modelli. Statuto di italiano*. Bergame, 1908-1909.

Naber. *Dentelles anciennes et modernes*. Exposition de Haarlem, 1903, 38 pl. Van Oest, Bruxelles, 1909.

Van Overloop. *Matériaux pour servir à l'histoire de la dentelle en Belgique* (Musées royaux), 3 fasc. in-f°. Van Oest., Bruxelles.


---

# TABLE DES ILLUSTRATIONS


Tissu copte, VI-VII^e siècles (British Museum). . . . . 1
Tissu copte, V^e siècle (British Museum). . . . . 6
Tissu copte, sujet antique, V^e siècle (British Museum) . . . . . 9
Tissu copte (British Museum). . . . . 11
Tissu copte, VI^e-VII^e siècles (British Museum) . . . . . 13
Tissu copte, VI^e-VII^e siècles (British Museum) . . . . . 15
Tissu de soie sassanide, vers 600 (Victoria and Albert Museum, Londres. Musée des Arts décoratifs, Paris) . . . . . 17
Tissu de soie sassanide provenant de l'église Sainte-Ursule de Cologne, VI^e-VII^e siècles (Musée d'Art industriel de Berlin) . . . . . 21
Tissu de soie sassanide, VI^e-VII^e siècles (Musée d'Art industriel de Berlin. Musée germanique de Nuremberg). . . . . 23
Tissu de soie byzantin de l'ancienne abbaye de Siegburg, deuxième quart du X^e siècle (Kunstgewerbe Museum, Berlin). . . . . 24
Tissu de soie byzantin, VII^e siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles) . 25
Tissu de soie byzantin, milieu du VI^e siècle (Musée de Cluny) . . . . . 27
Tissu de soie byzantin, VI^e-VII^e siècles (Victoria and Albert Museum ; Musée de Cluny ; Musée des Tissus de Lyon) . . . . . 29
Tissu de soie byzantin, VI^e-VII^e siècles, provenant de Saint-Servais de Maëstrich (Musée des Arts industriels, Crefeld) . . . . . 31
Tissu de soie byzantin à sujet chrétien, VI^e siècle (Trésor de Sancta Sanctorum à Saint-Jean de Latran, Rome). . . . . 33
Tissu de soie byzantin, dit suaire de Saint-Victor, VI^e-VII^e siècles (Trésor de la Cathédrale de Sens) . . . . . 35
Tissu de soie byzantin provenant de l'église de Mozat, VI^e-VII^e siècles (Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon). . . . . 37
Tissu de soie byzantin, VII^e siècle (Bibliothèque Vaticane). . . . . 39
Tissu de soie byzantin dit suaire de Saint-Germain, de l'église Saint-Eusèbe d'Auxerre (Victoria and Albert Museum. Musée du Bargello). . . . . 40
Tissu de soie byzantin, dit manteau de Charlemagne (Cathédrale de Metz). . . . 43
Tissu de soie persan, IX^e-X^e siècles (Kunstgewerbe Museum, Berlin) . . . . . 46
Tissu de soie persan VIII^e-IX^e siècles (Eglise de la Couture, Le Mans). . . . . 46
Tissu de soie arabe, VIII^e-X^e siècles (Musée Lorrain, Nancy) . . . . . 47
Tissu de soie, dit suaire de Saint-Josse, art persan, deuxième moitié du X^e siècle (Musée du Louvre). . . . . 48
Tissu de soie à inscription coufique. Art arabe d'Egypte, X^e-XI^e siècles (Eglise Saint-Etienne, Chinon) . . . . . 49
Manteau de soie, au nom du roi de Sicile Roger II, daté 1133 (Trésor National d'Autriche). . . . . 53
Tissu de soie sicilien ou hispano-moresque XI^e siècle (Musée de Cluny) . . . . . 55

Tissus de soie arabe et hispano-moresque (Musée de Cluny) . . . . . 57
Tissu de soie persan, XVI^e siècle (Collection Kelekian . . . . . 59
Tissu de soie persan, XVI^e siècle (Collection Kelekian) . . . . . 60
Tissu de soie persan, XVI^e siècle (Collection Kelekian) . . . . . 61
Tissu de soie persan, XVI^e siècle (Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon) . . . . . 63
Velours de Scutari, Turquie, XVI^e-XVII^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 64
Soie persane, fin du XVI^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 66
Tissu de soie. Art allemand, XIII^e siècle (Eglise Saint-Rambert, Loire) . . . . . 68
Velours italien, XV^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 69
Tissu de soie, atelier de Lucques, XIV^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 71
Tissu de soie, atelier de Lucques ou de Venise, XV^e siècle (Kunstgewerbe Museum, Berlin) . . . . . 73
Tissu de Florence, deuxième moitié du XV^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . 74
Velours génois ou vénitien, XV^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 75
Velours, ateliers de Venise, XV^e siècle (Musée Poldi Pezzoli, Milan) . . . . . 76
Tissu de Pérouse, XV^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 77
Soie. Art italien du XVII^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 79
Brocatelle. Art espagnol du XVI^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 81
Velours. Epoque de Louis XIII (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 85
Velours. Epoque de Louis XIV (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 87
Soie de Lyon, fin du XVIII^e siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 88
Soie. Epoque de Louis XVI (Musée des Arts décoratifs. Don de M. Marquereau) . 89
Soie de Lyon. Décor de Philippe de la Salle (Musée des Arts décoratifs. Don de M. Lehmann) . . . . . 91
Velours de Grégoire . . . . . 92
Toile de Sion. Art italien, XIV^e siècle (Musée historique de Bâle) . . . . . 93
Toile de Jouy (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 95
Tissu de soie, Chine, époque des Hans, I^e ou II^e siècle de notre ère, trouvé au Turkestan (Mission Aurel Stein) . . . . . 98
Peinture murale à Kyzil (Turkestan) (Musée Ethnographique, Berlin) . . . . . 99
Tissu de soie de bannière. Chine, influence iranienne, première moitié du VIII^e siècle (Temple d'Horiuji, Nara) . . . . . 101
Tissu de soie (Trésor du Shosoin, Nara) . . . . . 103
Tissu de soie, daté 731. Chine (Trésor du Shosoin, Nara) . . . . . 103
Tissu de soie, Japon, XIV^e siècle . . . . . 105
Tissus brochés japonais . . . . . 107
Tissus de soie japonais, Foukousa . . . . . 109
Broderie byzantine du monastère de Classe (Musée de Ravenne) . . . . . 115
Broderie byzantine. La chape de Léon III (Trésor du Vatican), X^e-XI^e siècles. . . . 117
Antependium brodé de Rupersberg, XII^e siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles) . . . . . 129
Broderie allemande du Trésor de Saint-Ewald, à Cologne (XIII^e siècle) . . . . . 131
Broderie allemande du dôme d'Halberstad (XIII^e siècle) . . . . . 132
Parement de l'ancien hôpital de Malines, broderie allemande, fin du XIII^e siècle (Musée de Cluny) . . . . . 133
Parement d'autel de Kloster Kamp, art allemand XIV^e siècle . . . . . 134
Parement d'autel. Art allemand, XIII^e siècle (Cathédrale d'Anagni, Italie) . . . . 135
Antependium de Pirna, XIV^e siècle (Musée de Dresde) . . . . . 136
Orfrois, opus coloniense, XIV^e siècle (Victoria and Albert Museum) . . . . . 137
Chape de Syon, broderie anglaise, XIII^e siècle (Victoria and Albert Museum) . . . 142
Chape en broderie, opus anglicum, XIV^e siècle (Trésor de la Cathédrale de Pienza) 143
Housse de selle en broderie (Musée de Cluny) . . . . . 145
Chape brodée, opus anglicum, XIII^e siècle (Musée civique de Bologne) . . . . . 147

Arbre de Jessé, broderie anglaise, XIVe siècle (Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon) . . . . . 149
Croix de chasuble, broderie, opus anglicum, fin du XIVe siècle (Collection de M. Martin Le Roy) . . . . . 151
Antependium de broderie par Jacopo Campi, XIVe siècle (Musée des Tapisseries, Florence) . . . . . 153
La Crucifixion, broderie italienne, XVe siècle (Ancienne collection de M. Hochon). 155
Décollation de saint Jean, broderie italienne, XVe siècle ; carton attribué à Pollaiolo (Opera del Duomo à Florence) . . . . . 157
Broderie du XVIe siècle. Art espagnol . . . . . 161
Broderie de la reine Mathilde à Bayeux . . . . . 167
Aumônière en broderie française, XIVe siècle (Trésor de la cathédrale de Troyes). 169
Parement d'autel, art français, fin XIIIe siècle (Hôtel-Dieu de Château-Thierry) . . 171
Triptyque en broderie française, XIVe siècle (Musée de Chartres) . . . . . 173
Mitre peinte en noir sur soie blanche, XIVe siècle (Musée des Archives Nationales). 175
Broderie, Art français, XVIIIe siècle (Musée des Arts décoratifs. Don de Mme Doistau) . . . . . 177
Tapisserie. Allemagne, XIIIe siècle (Dôme d'Halberstadt) . . . . . 191
Tapisserie. Allemagne, XIIIe siècle (Dôme d'Halberstadt) . . . . . 192
Tenture-tapis. Allemagne, fin du XIIIe siècle (Dôme de Quedlimburg) . . . . . 193
Un prophète. Tenture de l'Apocalypse, atelier parisien de Nicolas Battaille, XIVe siècle (Cathédrale d'Angers) . . . . . 197
Tenture de l'Apocalypse. Atelier parisien de Nicolas Battaille, XIVe siècle (Cathédrale d'Angers . . . . . 199
La Vierge présentant l'Enfant Jésus au grand prêtre. Tapisserie, ateliers de Paris, XIVe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire à Bruxelles) . . . . . 205
La Crucifixion, fin du XIVe siècle (Metropolitan Museum, New-York) . . . . . 206
Adoration des Mages, milieu du XVe (Metropolitan Museum, New-York) . . . . . 207
Tenture de Saint Piat, 1402 (cathédrale de Tournai) . . . . . 211
Tapisserie d'après un roman picard, XVe siècle (Musée de Padoue) . . . . . 213
Tenture à sujets de chasse. Art franco-flamand, XVe siècle (Château de Hardwick, au duc de Devonshire) . . . . . 214
Tenture à sujets civils. Art franco-flamand, XVe siècle (Musée des Arts décoratifs) . 215
Tapisserie à conversation d'amoureux. Atelier français, deuxième moitié du XVe siècle (Musée du Louvre. Legs du baron Ch. Davillier) . . . . . 217
Tapisserie de la Passion. Atelier français, XVe siècle (Cathédrale de Saragosse) . . 219
Les sept Sacrements, milieu du XVe siècle (Metropolitan Museum, New-York) . . . 221
Tenture de l'Histoire d'Alexandre, milieu du XVe siècle (Palais Doria, Rome) . . . 223
Adoration des Mages. Ateliers d'Arras, première moitié du XVe siècle (Musée historique de Berne) . . . . . 224
Tenture de l'Histoire de Trajan. Ateliers d'Arras, première moitié du XVe siècle (Musée historique de Berne) . . . . . 225
Tenture de l'Histoire de Jules César. Ateliers d'Arras, première moitié du XVe siècle (Musée historique de Berne) . . . . . 227
Tenture d'Esther et d'Assuérus, deuxième moitié du XVe siècle (Musée de Nancy). 229
Tenture d'Esther et d'Assuérus (Musée du Louvre) . . . . . 231
Tenture de l'Histoire d'Hercule. Atelier franco-flamand, deuxième moitié du XVe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles) . . . . . 233
Tenture de la guerre de Troie, troisième quart du XVe siècle (Collection F. Mackay, New-York) . . . . . 235
La Multiplication des pains. Atelier flamand, milieu du XVe siècle (Musée du Louvre. Donation du baron Adolphe de Rothschild) . . . . . 237
Tenture de la vie de saint Pierre, 1460 (Cathédrale de Beauvais) . . . . . 239
Tenture de la vie de saint Pierre de la cathédrale de Beauvais (1460) . . . . . 241

Les Bûcherons, deuxième moitié du XVe siècle (Musée des Arts décoratifs, Paris) . 242
Tenture du chevalier du cygne, deuxième moitié du XVe siècle (Eglise Sainte-Catherine, Cracovie) . . . . . 243
Tenture du behourt d'armes. Atelier franco-flamand, début du XVIe siècle (Musée de Valenciennes) . . . . . 245
Tenture de saint Anatoile de Salins, 1501 (Musée du Louvre). . . . . 247
Tapisserie du Triomphe de la Vierge. Atelier flamand, daté 1485 (Musée du Louvre. Legs du baron Ch. Davillier). . . . . 249
L'Annonciation, fin du XVe siècle (Musée des Gobelins). . . . . 251
Tapisserie à verdure. Audenarde, XVIe siècle . . . . . 252
Tapisserie de saint Luc peignant la Vierge, d'après une peinture de Rogier, van der Weyden. Atelier flamand, fin du XVe siècle (Musée du Louvre. Legs de M. E. Leroux). . . . . 255
Tenture du Triomphe de la Vierge. Art flamand, XVe siècle (Trésor de la Cathédrale de Sens). . . . . 257
Tenture de l'Adoration des Mages. Art flamand, XVe siècle (Trésor de la Cathédrale de Sens) . . . . . 259
Tenture de l'Histoire de Notre-Dame du Sablon. Atelier de Bruxelles, datée 1518 (Musée du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles). . . . . 263
Tenture du Jugement dernier. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVIe siècle (Musée du Louvre. Don de la Société des Amis du Louvre). . . . . 265
Tenture de la Vie de la Vierge, première moitié du XVIe siècle (Cathédrale de Saragosse). . . . . 267
La Vie du Christ. Atelier de Bruxelles, XVIe siècle (Cathédrale d'Aix-en-Provence). 271
Tapisserie de la mort d'Herkenbald. Dessin de Jan van Room ; carton de maître Philippe, Bruxelles, premier quart du XVIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles) . . . . . 273
Tenture de la Déposition de la Croix. Carton attribué à maître Philippe, premier quart du XVIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles). . . . . 274
Bethsabée à la Fontaine. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVIe siècle (Musée du Parc du Cinquantenaire, Bruxelles) . . . . . 275
Tapisserie de l'Histoire de David et de Bethsabée. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVIe siècle (Musée de Cluny) . . . . . 277
Tapisserie de Jésus adoré par les saints et du Concert d'Anges. Atelier de Bruxelles, première moitié du XVIe siècle (Musée du Vatican, Rome) . . . . . 279
Baptême du Christ, première moitié du XVIe siècle (Trésor ecclésiastique de la Hofburg, Vienne) . . . . . 281
Tenture des Actes des Apôtres, d'après les cartons de Raphaël. Atelier bruxellois de van Aelst, 1515-1519 (Musée du Vatican, Rome) . . . . . 283
Tenture de Vertumne et Pomone, milieu du XVIe siècle (Collections Nationales d'Autriche). . . . . 287
Tenture des Chasses de Maximilien. Carton de Van Orley, Bruxelles, XVIe siècle (Musée du Louvre). . . . . 289
Tenture des plaisirs champêtres, d'après Téniers. Atelier flamand, XVIIe siècle (Musée de Cluny) . . . . . 291
Tenture d'après Bacchiacca. Atelier florentin, XVIe siècle (Musée des Tapisseries, Florence) . . . . . 299
Tapisserie d'après un carton de Goya. Atelier espagnol. . . . . 301
Tenture suisse, XVe siècle (Musée historique de Bâle) . . . . . 304
Tapisserie, XIVe siècle (Saint-Laurent de Nuremberg). . . . . 305
Tapisserie allemande, XVe siècle (Musée de Nuremberg). . . . . 307
Tapisserie allemande, XVe siècle (Musée de Nuremberg). . . . . 308
Tapisserie allemande, XVe siècle (Ancienne collection Pierpont-Morgan) . . . . . 309
La baillée des roses. Atelier français, fin du XVe siècle (Metropolitan Museum,

New-York) . . . . . 319
Le Bal des Sauvages. Atelier français, fin du XVe siècle (Eglise Notre-Dame de Nantilly, Saumur) . . . . . 321
Tenture de la Dame à la Licorne. Atelier français, première moitié du XVIe siècle (Musée de Cluny) . . . . . 323
Tenture de Chasse à la Licorne du château de Verteuil (Collection Rockfeller, à New-York) . . . . . 325
Concert, deuxième moitié du XVIe siècle (Musée du Louvre) . . . . . 327
Tenture de la Vie du Christ, aux armes de l'abbé de Senecterre, 1492-1518 (Abbaye de la Chaise-Dieu) . . . . . 329
Tenture de la Passion, premières années du XVIe siècle (Cathédrale d'Angers) . . 331
Tenture de la Vie de saint Etienne. Atelier français, XVIe siècle (Musée de Cluny). 333
Tentures de la Vie de la Vierge, 1500 (Eglise de Beaune) . . . . . 334 et 335
Tenture à pastorales. Art français, commencement du XVIe siècle (Victoria and Albert Museum) . . . . . 337
Tenture de la Vie et de la Mort de la Vierge. Atelier français, première moitié du XVIe siècle (Cathédrale de Reims) . . . . . 339
Tenture de la Vie de saint Remi. Atelier français, première moitié du XVIe siècle (Eglise Saint-Remi, Reims) . . . . . 341
Tenture de la Légende de saint Quentin. Atelier français, milieu du XVIe siècle (Musée du Louvre) . . . . . 343
Le Cerf ailé, deuxième moitié du XVIe siècle (Musée des Antiquités, Rouen) . . . 344
Tapisserie allégorique. Atelier français, vers 1520 . . . . . 345
Les triomphes. Atelier français, deuxième moitié du XVIe siècle (Collections Nationales d'Autriche) . . . . . 346
Danaé. Atelier de Fontainebleau, milieu du XVIe siècle (Collections Nationales d'Autriche) . . . . . 353
Tenture de saint Crespin et saint Crépinien. Atelier de Paris, début du XVIIe siècle (Musée des Gobelins) . . . . . 355
Tenture de l'Histoire d'Arthémise, attaque d'un fort, d'après Lerambert. Atelier de Paris, début du XVIIe siècle (Musée des Gobelins) . . . . . 357
La fille de Jephté, d'après Simon Vouet. Atelier de Paris, début du XVIIe siècle (Château de Rambouillet) . . . . . 359
Moïse sauvé des eaux, d'après Simon Vouet. Atelier de Paris, début du XVIIe siècle (Musée du Louvre) . . . . . 361
Histoire de Psyché. Atelier de Delaplanche, début du XVIIe siècle . . . . . 363
La Toilette de Psyché. Atelier de Delaplanche (Musée des Gobelins) . . . . . 365
La Chasse de Méléagre, d'après Le Brun. Atelier des Gobelins (Musée des Gobelins) . . . . . 369
Portière des Renommées, d'après Charles Le Brun . . . . . 373
Histoire du roi Louis XIV visitant les Gobelins, d'après Le Brun et de Sève le jeune (Château de Versailles) . . . . . 375
Le Château de Fontainebleau. Entre-fenêtre des Résidences royales, d'après Le Brun . . . . . 377
La Danse des Nymphes, d'après Noël Coypel . . . . . 381
Les Triomphes des Dieux. Le triomphe d'Hercule, d'après Noël Coypel . . . . . 383
Les Saisons, Vénus ou le printemps, d'après Claude Audran . . . . . 385
Les mois grotesques par bandes. Avril, mai, juin, ou Vénus, Apollon, Mercure, d'après Claude Audran . . . . . 387
La nouvelle portière de Diane, d'après P. J. Perrot . . . . . 388
Tapisserie de la Suite de Don Quichotte, d'après Ch. Coypel . . . . . 389
Les Chasses de Louis XV, d'après Oudry, 1733-1745 (Musée des Tapisseries, Florence) . . . . . 391
Le Couronnement d'Esther, d'après Jean-François de Troy . . . . . 393

Portrait de Louis XVI, par Cozette (Chambre de commerce de Bordeaux) . . . . 395
La jeune fille au chat, par Cozette fils (Musée du Louvre. Collection Camondo) . . 397
Tapisserie, d'après Boucher et Tessier (Ministère de la Marine) . . . . . 399
Amynthe et Silvie, d'après Boucher . . . . . 400
Tapisserie, d'après Bérain. Atelier de Beauvais (Musée des Arts décoratifs) . . . . 403
Sujets de la fable, d'après Boucher (milieu du XVIIIe siècle) . . . . . 407
Bacchus et Ariane, d'après Boucher. . . . . 409
La Joueuse de guitare des Jeux Russiens, d'après Leprince . . . . . 410
Canapé, d'après Boucher . . . . . 411
Dessin-modèle d'un tapis de la Savonnerie . . . . . 413
Paravent en tapis de la Savonnerie, XVIIIe siècle (Musée du Louvre) . . . . . 415
Tissu de soie sassanide ayant influencé les tisserands de tapis (Kunstgewerbe Museum, Berlin) . . . . . 423
Tapis, Arménie (Musée Friedrich, Berlin) . . . . . 425
Tapis à sujets de chasse. Art persan, XVIe siècle (Collections Nationales d'Autriche) . . . . . 427
Tapis à combat d'animaux. Art persan, XVIe siècle (Collection de M. Aynard) . . . 429
Tapis tissé de soie et d'or à inscriptions. Art persan, fin du XVIe siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 430
Tapis à décor floral daté (1540) d'Ardebil (Perse) (Victoria and Albert Museum) . . 431
Tapis de Yordez, XVIIe siècle (Collection de M. Doistau) . . . . . 433
Point de Venise, fin XVIe siècle (Collection de Mme Jean Marquet de Vasselot) . . . 436
Point de Venise à l'aiguille, milieu du XVIe siècle (Collection de Mme Doistau) . . 438
Guipure de Venise, XVIe siècle (Musée des Arts décoratifs. Don de Mme la marquise Arconati) . . . . . 439
Dentelle en point de Venise, XVIe siècle (Musée de Cluny) . . . . . 441
Col en point de Venise, XVIe siècle (Musée de Cluny) . . . . . 442
Point de France à l'aiguille. Époque Louis XIV (Musée des Arts décoratifs. Don de Mme L. Normand) . . . . . 443
Point à l'aiguille d'Argentan. Point de France, XVIIIe siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 445
Point d'Angleterre, XVIIIe siècle (Collection de M. Orville) . . . . . 446
Point d'Angleterre, XVIIIe siècle (Collection de M. Orville) . . . . . 447
Dentelle au fuseau, point de Bruxelles, offert aux archiducs Albert et Isabelle en 1559 (Musée du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles) . . . . . 449
Dentelle d'Angleterre au fuseau, commencement du XIXe siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 451
Point de Flandre au fuseau, XVIIIe siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 452
Rochet en point de Bruxelles du cardinal Fesch, 1er Empire (Musée des Arts décoratifs. Legs de la princesse Mathilde) . . . . . 453
Cravate de Napoléon Ier au sacre (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 454
Point d'Angleterre au fuseau, commencement du XIXe siècle (Musée des Arts décoratifs) . . . . . 455

# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION . . . . . 1

## PREMIÈRE PARTIE

### LES TISSUS DE SOIE DÉCORÉE, DE LAINE ET DE COTON

#### CHAPITRE PREMIER

LES TISSUS COPTES

Leurs caractères antique, chrétien et ornemental. — Leur technique. — Phase antique. — Phase byzantine. — Phase sassanide . . . . . 7

#### CHAPITRE II

TISSUS D'ORIGINE SASSANIDE

Rapprochement avec les grands monuments de la sculpture sassanide, avec les orfèvreries du même art. — Influence exercée par la Chine. — Importation de tissus de soie chinois. — Les sujets de chasse à caractère hiératique. — L'affrontement et l'adossement. — Le Pyrée et le Hôm. — Classement des tissus. . . . . 17

#### CHAPITRE III

TISSUS D'ORIGINE BYZANTINE

Ancienne importation en Orient de tissus chinois. — Justinien, le premier, organise l'élevage du ver à soie en Orient. — Le décor *continu* dans les tissus byzantins. — Ordonnance en roues. — Sujets de courses de chars. — Sujets de combats de cirques. — Sujets chrétiens. — Tissus à inscriptions et à décor pseudo-sassanides. . . . . 24

#### CHAPITRE IV

LES TISSUS MUSULMANS

Persistance de l'ordonnance décorative de Byzance. — Du goût des sujets de chasse. — Les tissus fatimides d'Egypte. — L'influence sassanide et égyptienne. —

Tissus seldjoucides. — Tissus syriens. — Tissus de soie et velours persans. — Tissus de soie siciliens et hispano-moresques . . . . . 44

CHAPITRE V

TISSUS ALLEMANDS

Le tissage des couvents. — L'atelier de Ratisbonne . . . . . 67

CHAPITRE VI

TISSUS ITALIENS

Les ateliers de Lucques, de Sienne, de Venise, de Gênes, de Florence. — Le décor architectural. — Le décor à ferronneries . . . . . 69

CHAPITRE VII

TISSUS FLAMANDS

Grande rareté du tissage de la soie en Flandre avant le XVI^e siècle. — Grande importation d'Orient et d'Italie. . . . . 80

CHAPITRE VIII

TISSUS FRANÇAIS

Première installation d'ateliers lyonnais. — L'industrie de la soie protégée par le roi à Tours. — La sériciculture sous Henri IV. — L'influence italienne ne prévaut plus sous Louis XIV. — La grande industrie de la soie à Lyon. . . . . 83

CHAPITRE IX

LES TISSUS DE SOIE EN CHINE ET AU JAPON

Le tissu de soie au Turkestan chinois. — Influence par choc en retour de l'art sassanide en Chine. — Les plus anciens tissus de soie japonais. — Les soies brochées. — L'affrontement des motifs. — L'impression du pochoir. — Les robes d'acteur. — Les montures de Kakemonos. — Les foukousas. . . . . 98

DEUXIÈME PARTIE

LA BRODERIE

Considérations générales. — Les études sur la broderie. — Leur importance. — Les divers genres de broderies . . . . . 111

CHAPITRE PREMIER

BRODERIES BYZANTINES

Leur diffusion en Europe après la prise de Byzance par les Croisés. — Les broderies byzantines fameuses conservées en Italie. — La dalmatique de Léon III au Vatican. . . . . 114

## CHAPITRE II

### LA BRODERIE EN OCCIDENT

Les ateliers monastiques. — Les divers vêtements sacerdotaux. — L'étroit rapport décoratif entre les broderies et les miniatures ou la sculpture. — L'inspiration de la flore de nos pays au XIII^e^ siècle. — Les tendances réalistes. — L'art laïque au XVII^e^ siècle . . . . . 119

## CHAPITRE III

### LA BRODERIE EN ALLEMAGNE

Influences antiques, puis byzantines. — Les broderies de la reine Gisèle de Hongrie. — Les broderies romanes et gothiques. — L'*opus coloniense* . . . . . 126

## CHAPITRE IV

### BRODERIES ANGLAISES, OPUS ANGLICUM

Rapprochement des plus anciennes avec les miniatures de manuscrits anglo-saxons. — Les ornements de Thomas Becket à Sens. — La grande floraison de la broderie aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles . . . . . 140

## CHAPITRE V

### LA BRODERIE EN ITALIE

Les ateliers de Milan, de Florence. — La collaboration des grands maîtres au XVI^e^ siècle. . . . . 153

## CHAPITRE VI

### LA BRODERIE EN ESPAGNE. . . . . 161

## CHAPITRE VII

### LA BRODERIE DANS LES FLANDRES

Les brodeurs de Bruges. — Travaux pour la Cour de Bourgogne . . . . . 164

## CHAPITRE VIII

### LA BRODERIE EN FRANCE

Œuvre primitive, supposée mérovingienne. — La tapisserie de Bayeux. — Les brodeuses d'aumônières. — Sujets encadrés au XIII^e^ siècle comme dans les vitraux. — Éléments empruntés à la ferronnerie. — Personnages sous des arcatures. — Les motifs vulgarisés plus tard par les livres de modèles et de patrons. — Les broderies des Valois, pour la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit. — La broderie des vêtements sous Louis XIV . . . . . 166

# TROISIÈME PARTIE

## LA TAPISSERIE

Considérations générales. — Le sens du mot tapisserie. — L'usage des tentures. — La tapisserie de haute lisse. — Les conditions décoratives de la tapisserie . 180

## CHAPITRE PREMIER

### LES ORIGINES

Les origines de la tapisserie de haute lisse. — L'organisation des Corporations. — Tapissiers sarrasinois. — Tapissiers nostrez. — Les textes anciens où il est question de tapisserie. — Confusion entre tapis et tapisseries. — Les premiers essais en Allemagne au haut moyen âge. — Les tentures d'Halberstadt et de Quedlimburg vers 1200. . . . . 187

## CHAPITRE II

### LA TAPISSERIE EN FRANCE ET EN FLANDRE AU XIV$^{e}$ SIÈCLE. — PARIS ET ARRAS

Lutte de pré-apparition entre archéologues. — Les ateliers de *Paris ;* celui de Nicolas Battaille, auteur de la tenture de l'Apocalypse d'Angers ; sa parenté avec des manuscrits contemporains. — Les ateliers d'*Arras;* leurs travaux pour la cour de Bourgogne. — Les tapisseries faites pour Charles V et pour Philippe le Hardi . . . . . 195

## CHAPITRE III

### LA TAPISSERIE EN FLANDRE ET EN BOURGOGNE AU XV$^{e}$ SIÈCLE

Les ateliers d'Arras. — Représentations de faits contemporains pour Charles VI et les ducs de Bourgogne. — Les tentures du musée de Berne. — Les ateliers de Tournai, de Bruges et d'Audenarde . . . . . 209

## CHAPITRE IV

### LES ATELIERS DE BRUXELLES AU XV$^{e}$ ET AU XVI$^{e}$ SIÈCLES

Comment ils ont subi au début l'influence de Rogier van der Weyden. — Les tapisseries du Trésor de Sens. — L'influence de Quentin Matsys au XVI$^{e}$ siècle. — Les tapisseries de la Couronne d'Espagne. — La richesse du tissu en soies, et fils d'or et d'argent. — L'influence italienne et la tenture des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël. — La tradition réaliste flamande persiste dans les Mois Lucas et les Chasses de Maximilien. . . . . 254

## CHAPITRE V

### LA TAPISSERIE EN ITALIE, EN ESPAGNE

Les ateliers fondés par des Flamands. — Le premier atelier de Mantoue. — Des Flamands y exécutent des tapisseries d'après des cartons de Mantegna. — Les

ateliers de Venise, de Sienne, de Rome, de Ferrare, de Florence. — La tapisserie en Espagne. . . . . 294

## CHAPITRE VI

### LA TAPISSERIE EN ALLEMAGNE ET EN SUISSE AUX XV^e ET XVI^e SIÈCLES

Les ateliers monastiques. — Les sujets religieux. — Les sujets civils en Bavière . 304

## CHAPITRE VII

### LA TAPISSERIE EN ANGLETERRE JUSQU'AU XVII^e SIÈCLE

Les relations entre Flandre et Angleterre. — Les ateliers purement anglais. — L'atelier de Mortlake au XVII^e siècle et au XVIII^e . . . . . 311

## CHAPITRE VIII

### LA TAPISSERIE EN FRANCE AUX XV^e ET XVI^e SIÈCLES

Son arrêt au début du XV^e siècle. — Le caractère des tentures à sujets civils de la deuxième moitié du XV^e siècle. — Les tapisseries à fonds de fleurettes. — Les suites de tentures à sujets religieux des Églises de France. . . . . 315

## CHAPITRE IX

### LES ATELIERS DE LA MARCHE, FELLETIN ET AUBUSSON. LES ATELIERS DE L'EST, LILLE ET NANCY

. . . . . 347

## CHAPITRE X

### L'ORGANISATION DES MANUFACTURES ROYALES EN FRANCE AU XVI^e ET DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE

L'atelier de Fontainebleau. — Les ateliers de Paris, de la Trinité, du Louvre, des Tournelles et du Faubourg Saint-Germain. — L'atelier du Maincy pour Fouquet . . . . . 351

## CHAPITRE XI

### LA TAPISSERIE EN FRANCE AU XVII^e ET AU XVIII^e SIÈCLES. LA MANUFACTURE DES GOBELINS SOUS LOUIS XIV

La première direction de Ch. Le Brun sous Louis XIV ; celles de Mignard, puis de Mansard et de Robert de Cotte. — Les directions du duc d'Antin et d'Orry sous Louis XV. — La décadence sous Louis XVI . . . . . 368

## CHAPITRE XII

### LA MANUFACTURE DE BEAUVAIS

La première direction d'Hynart ; celle de Béhagle. — Le rôle qu'y joua Boucher comme décorateur. . . . . 402

CHAPITRE XIII

LES TAPIS DE PIED EN FRANCE. . . . . 412

CHAPITRE XIV

LES TAPIS DE PIED EN ORIENT

Le mystère des origines. — L'utilité de consulter les miniatures de manuscrits. — Les décors à figures. — Les décors floraux. — Tapis persans. — Leur beau moment sous les Séfévides au XVI[e] siècle. . . . . 422

QUATRIÈME PARTIE

LA DENTELLE

Considérations générales. — La dentelle à l'aiguille. — L'origine en Italie, à Venise. — La dentelle aux fuseaux . . . . . 436

CHAPITRE PREMIER

1° LA DENTELLE A L'AIGUILLE

Point de Venise. — Point de France. — Ateliers d'Alençon et d'Argentan. — Point de Bruxelles. — Point d'Angleterre . . . . . 440

2° LA DENTELLE AUX FUSEAUX

Ateliers de Valenciennes, Malines, Chantilly. — L'application . . . . . 450

TABLE DES ILLUSTRATIONS. . . . . 457

1142. — EVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. — 4-29