



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>





600015709S





178.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LA

TAPISSERIE

DANS L'ANTIQUITÉ

LE PÉPLOS D'ATHÈNE

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DU PARTHÉNON

Restituée d'après un passage d'Euripide

PAR

LOUIS DE RONCHAUD

PARIS

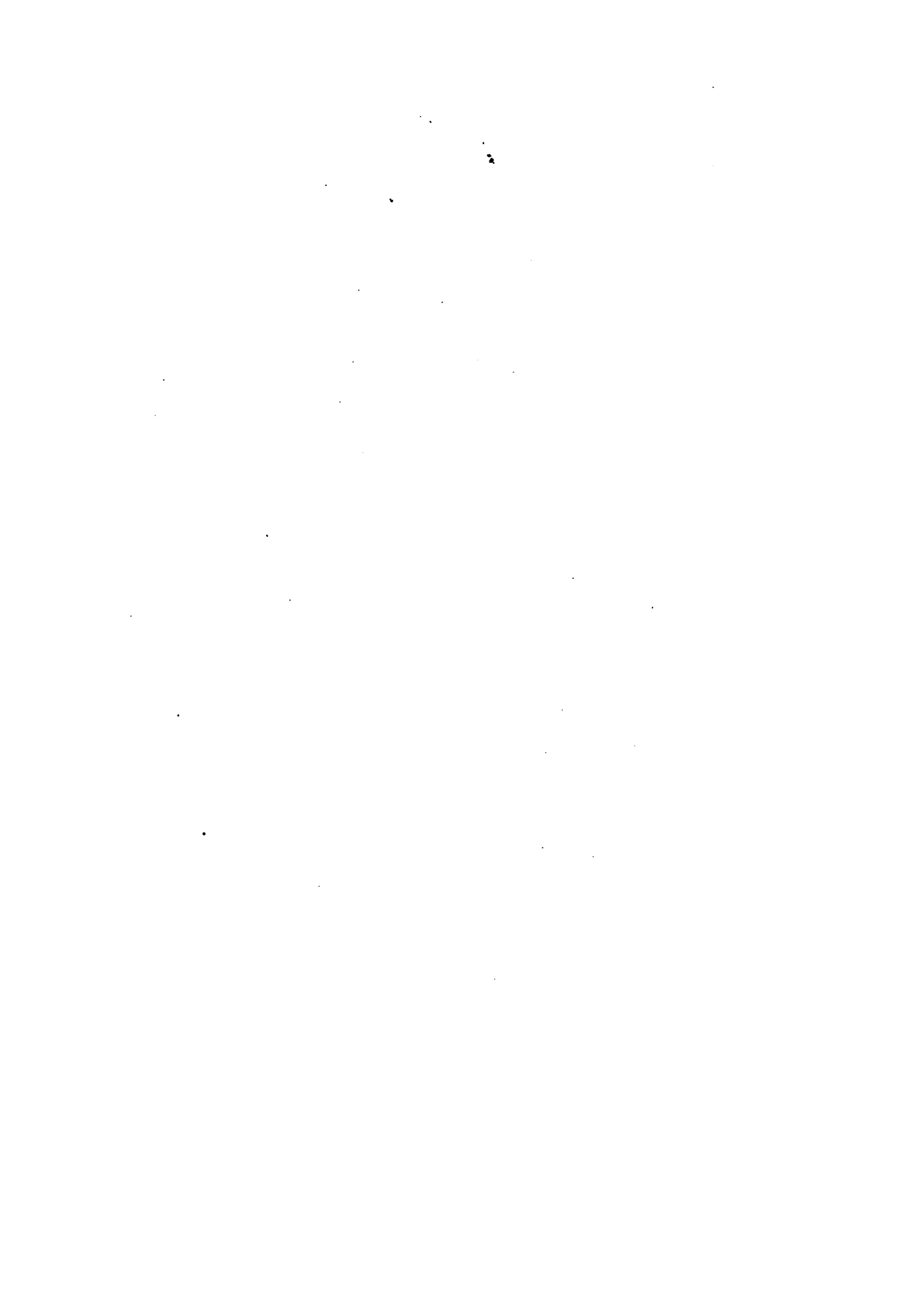
LIBRAIRIE DE L'ART

J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

—
1884

19512. d. 1



BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LA

TAPISSERIE

DANS L'ANTIQUITÉ

LE PÉPLOS D'ATHÉNÉ

ÉDITION TIRÉE A 400 EXEMPLAIRES

PARIS.—IMPRIMERIE DE L'ART

J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR, 41, RUE DE LA VICTOIRE

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LA

TAPISSERIE

DANS L'ANTIQUITÉ

LE PÉPLOS D'ATHÉNÉ

LA DÉCORATION INTÉRIEURE DU PARTHÉNON

Restituée d'après un passage d'Euripide

PAR

LOUIS DE RONCHAUD

DIRECTEUR DES MUSÉES NATIONAUX ET DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

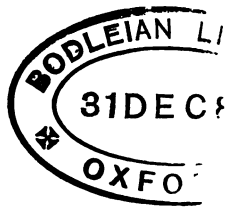
PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

—
1884



INTRODUCTION



On se souvient de l'impression produite par l'apparition du *Jupiter Olympien* de Quatremère de Quincy. La merveille de l'art antique, la sculpture chrysléphantine, jusque-là cachée dans les textes sur lesquels tant de lecteurs avaient passé sans la voir, presque inconnue même des savants, sortait de l'ombre tout à coup, par la découverte d'un savant critique, et nous révélait ses trésors inattendus. Une fois sur la voie, on retrouva partout ses monuments. Perdus pour nos yeux, car ils étaient condamnés par leur nature même à être la proie du temps et des barbares et à disparaître, grands et petits, dans le naufrage de la civilisation antique, ils revivaient pour l'esprit dans l'ouvrage de Quatremère. Lui-même parle des statues chrysléphantines, comparées aux autres œuvres de l'art antique, comme de *constellations* étincelantes parmi *le peuple des étoiles*. « On ne peut, dit-il, parcourir avec Pausanias les contrées et les villes de la Grèce sans être arrêté à tout instant par une de ces merveilles inconnues de nos yeux et non moins étrangères à notre goût¹. »

Après les statues d'or et d'ivoire, on découvrit les statues de marbre peintes, les bas-reliefs peints, les orne-

1. Avant-propos du *Jupiter Olympien*.

ments en métal ajoutés aux statues et aux bas-reliefs. Il se trouva que la Grèce païenne avait eu ses statues habillées, comme l'Italie et l'Espagne catholiques. Les vieux classiques ne reconnaissaient plus leur Grèce de convention. Cette vieille patrie de l'art, qu'ils avaient rêvée froide et pâle, ils la voyaient tout à coup animée et colorée, avec je ne sais quoi de joyeux et de populaire. C'était pour eux un étonnement, presque un scandale.

Après Quatremère de Quincy, ce fut au tour d'Hittorf¹ de jeter le trouble dans leurs idées en ajoutant à la polychromie des figures celle des édifices. Tout cela se tenait, et la logique voulait qu'il en eût été ainsi. Une statuaire riche et brillante appelait pour la loger une architecture du même genre, et la coloration des personnages emportait celle des ornements ; le tout répondait à la beauté de la nature méridionale et aux tons chauds des paysages sous un ciel pur et lumineux. Mais la postérité de barbares élevée, sous un ciel brumeux, dans les traditions de cultes sévères, ne comprenait rien à cette architecture, fille du soleil. Aujourd'hui la polychromie a gagné sa cause ; une éducation nouvelle du goût public a ouvert les yeux à ses beautés. Nos jeunes architectes de l'École de Rome y ont beaucoup contribué par les restitutions polychromes de monuments antiques exposées dans nos Salons annuels. Peut être même la mesure a-t-elle été dépassée, et leur imagination d'artiste s'est-elle donné parfois trop libre carrière en des restitutions quelque peu fantaisistes ; mais, par leurs travaux et ceux de nos savants, l'art antique n'en a pas moins retrouvé un élément perdu de sa beauté et le goût moderne acquis un sens nouveau pour l'admiration des œuvres de l'antiquité.

1. *De l'Architecture polychrome chez les anciens.*

Un pas restait à faire. M. Semper, le célèbre architecte allemand, l'a fait dans son *Esthétique pratique*, dont le premier volume est consacré à l'art textile. En voulant rendre, dans la décoration des édifices, son rôle à la draperie, M. Semper a appelé l'attention sur un élément trop oublié, dont on ne peut douter que l'importance ait été grande et l'effet des plus heureux dans l'architecture antique. Sans doute il est allé trop loin en faisant de l'étoffe l'élément principal et, pour employer son expression, *générateur*, le vrai représentant des idées de séparation et d'enceinte, sous le régime de la pierre comme sous celui du bois, et en réduisant les parties solides à n'être que les soutiens de la draperie, faits pour la porter et être cachés par elle. Telle est, en effet, la théorie de M. Semper. Mais si, ainsi formulée, elle semble excessive, il n'en faut pas moins reconnaître que l'étoffe, soit comme tenture, soit comme rideau, a dû jouer un rôle important, nécessaire même, non seulement dans la décoration, mais dans la distribution des plus anciens édifices ; qu'elle a dû être employée non seulement à revêtir des murailles, mais encore à établir des divisions, à fermer des baies ; qu'elle a tenu lieu de cloison, de volet, de toit ; qu'elle a été, en un mot, dans les intervalles laissés par les parties solides des constructions primitives un complément indispensable en même temps qu'un ornement plus ou moins brillant. La logique l'indiquait ; des textes, réunis avec soin, l'ont constaté. Cette révélation, d'ailleurs, était moins faite pour nous surprendre que celle de la statuaire chryséléphantine ou de la polychromie des temples ; le goût moderne y était mieux préparé.

L'étoffe est, en effet, un élément de décoration très en usage dans nos maisons. Tapis, tentures, rideaux, por-

tières, draperies de tout genre abondent dans les appartements des riches contemporains ; tables, lits, sièges y sont recouverts d'étoffes plus ou moins brillantes ; ce sont des articles très prisés du luxe moderne. La ressemblance toutefois est toute superficielle entre l'emploi que nous faisons aujourd'hui de la draperie dans la décoration de nos salons et de nos chambres à coucher et celui qu'en faisaient les anciens dans les diverses pièces de leurs habitations. C'est chez nous la plupart du temps une simple décoration, une pure fantaisie. Au contraire, dans l'antiquité, cet emploi de l'étoffe était, on peut le dire, organique ; il ne servait pas seulement à revêtir des murailles, à cacher des portes, à accroître ou à diminuer la lumière par le jeu des rideaux ; il formait réellement des divisions et des abris, et son importance était si grande, son rôle si essentiel, qu'on ne peut guère concevoir la maison antique sans le système de draperies qui s'y adapte naturellement.

Même en laissant à part l'utilité, et en ne s'occupant que de l'ornement, l'étoffe paraît d'un usage plus sérieux dans la maison antique que dans la moderne. Plus étendu et plus varié que chez nous, cet usage était, en même temps, plus logique et plus discret. Mieux d'accord avec le climat, avec les mœurs publiques et privées, il s'alliait avec l'architecture d'une façon mieux entendue et plus sévère. La variété des tissus et des couleurs répondait à la polychromie des murailles, aux bas-reliefs peints, aux statues colorées, à tout un ensemble riche et joyeux qui répondait lui-même à l'éclat de la nature orientale et méridionale, aux atmosphères lumineuses, aux habitudes d'une vie plus ouverte et plus en dehors que la nôtre. L'étoffe souple et brillante, aux plis lourds ou légers, jetait entre les lignes immobiles de l'architecture, sur la nudité de la pierre ou

le vide des entre-colonnements, la richesse et l'éclat, la grâce et le mouvement des draperies, et donnait aux monuments ainsi parés et ornés un air de fête perpétuelle. Elle mariait ses plis flottants, ses figures et ses ornements avec les tableaux et les arabesques des murailles, avec l'ornementation des vases peints et des pavés en mosaïque, avec les colonnes de marbre dont la profusion fut si grande dans les palais romains¹. En rapprochant la décoration de l'édifice de celle du vêtement, elle mettait comme une harmonie de plus entre l'homme et sa demeure ou celle des dieux qu'honorait son culte; elle ouvrait au sentiment et à l'imagination des voies nouvelles de développement, et même les horizons de la fantaisie, mais sans sortir de la convenance et de la mesure.

L'étoffe est le luxe naturel des civilisations primitives. L'homme commence par orner son vêtement afin de s'y draper avec complaisance; il se sert de l'étoffe pour relever sa dignité et pour donner plus de majesté à son attitude. La femme s'embellit par la parure; la grâce de ses mouvements se communique aux plis de la draperie dont elle enveloppe ses membres délicats, et sa forme apparaît plus séduisante à travers des voiles. Du vêtement la décoration passe à la demeure; d'abord à la tente, cet abri du nomade, sorte de second vêtement, de large manteau, dont il enveloppe avec lui sa famille et ses biens. La tente joue un grand rôle dans l'histoire de la décoration par l'étoffe. Même quand les tribus errantes se sont assises,

1. Voir dans le livre de Friedländer (*Mœurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*, traduction Vogel, tome III, pages 100 et suivantes) les curieux détails sur le goût des Romains pour les marbres précieux et sur l'usage qu'ils en faisaient dans leur architecture.

quand l'abri portatif est remplacé par une habitation fixée au sol, le système de décoration auquel la tente a donné lieu persiste encore dans la maison ; il en règle les tentures et le mobilier. La tente reste, même alors, l'habitation guerrière, et, dans la vie civile, une sorte de brillante représentation du passé à laquelle se rattachent les plus anciennes traditions de la vie nationale ; elle sert pour l'exposition des morts, pour la célébration des fêtes religieuses, comme en Égypte et en Grèce ; les rois d'Orient y rendent la justice ; elle est un symbole de la souveraineté. Nous verrons de quel éclat le génie de la Grèce, marié à celui de l'Orient, avait su doter ces constructions provisoires où triomphait l'art décoratif de l'antiquité. Nous verrons aussi quels éléments de richesse et de somptuosité les temples de la Grèce avaient pu emprunter aux tentes de l'Orient et ce que devait peut-être à cette tradition la décoration du Parthénon.

Le *péplos* d'Athéné, tel est le véritable sujet de cette étude, dont quelques fragments ont paru, en 1872, dans la *Revue archéologique* ; ce péplos qui, détaché des flancs de la déesse après que Phidias l'eut revêtu d'un vêtement d'ivoire et d'or, vint se déployer en draperies splendides dans le sanctuaire d'Athéné Parthénos, autour de la statue chrysléphantine. Les détails que je me suis attaché à réunir sur la tapisserie et la broderie dans l'antiquité orientale, grecque et romaine ; sur l'emploi de la draperie pour la division intérieure et la décoration des édifices antiques ; sur les tentes, ces merveilles éphémères dont la féerique splendeur, qui brille et s'éteint comme une illumination, semble plus appartenir au conte qu'à l'histoire ; ces développements, bien qu'intéressants en eux-mêmes, ne sont cependant qu'une préparation à une restitution de la déco-

ration du Parthénon telle que je la conçois. Il s'agit de rétablir cette *chambre de la Vierge*, formée par la colonnade intérieure de l'Hécatompédon et par le système de draperies suspendues dans les entre-colonnements. Enveloppée de ses voiles de safran, et, comme dit le poète grec, des *ailles des péplos*, l'idole resplendissante apparaissait ainsi dans une sorte de tente royale, sur la montagne sacrée, au milieu de son peuple et des monuments de la cité.

Si la statuaire chrysléphantine a péri tout entière, et si les trésors dont elle se composait ont été la proie des barbares, peu soucieux de respecter des chefs-d'œuvre de l'art, et très avides de l'or, de l'argent et des pierreries; si les couleurs se sont effacées sur les murs et sur les colonnes, sur les figures et les ornements sculptés des temples antiques, on comprend qu'il ne reste rien non plus des draperies qui formaient l'accompagnement des colosses d'ivoire et d'or, et que toute cette décoration si riche et si brillante, toute cette fête des yeux ait été anéantie; elle n'avait pas même besoin, pour disparaître sous la main du temps, de l'écroulement de la civilisation antique; elle devait se flétrir comme un printemps de l'art dont les fleurs passagères se seraient décolorées et effeuillées naturellement, quand même la tempête ne les eût pas brisées et détruites. Rien n'en reste que l'idée qu'on s'en peut faire, et leur restitution plus ou moins conjecturale par l'imagination et l'érudition. J'ai essayé d'ajouter quelques traits à cette résurrection du temple antique dans toute sa splendeur religieuse, et de rendre à la corolle de l'art grec tous ses pétales, si richement colorés, dans la plus parfaite et la mieux épanouie de ses fleurs divines.

CHAPITRE PREMIER

DES TAPIS ET DES ÉTOFFES BRODÉES DANS L'ANTIQUITÉ ORIENTALE, GRECQUE ET ROMAINE

Caractère mobilier de la richesse chez les anciens; des Trésors. — Tapisseries et broderies; principaux centres de fabrication: l'Inde, l'Égypte, l'Assyrie, la Babylonie, l'Asie Mineure. — L'art de tisser et de broder chez les Égyptiens, chez les Hébreux, chez les Assyriens, chez les Babyloniens, chez les Phrygiens et les Lydiens. — Les Phéniciens, leur industrie et leur commerce. — Habilité des femmes grecques dans la tapisserie et la broderie. — La tapisserie à l'époque homérique. — En Grèce, les tapisseries sont d'abord réservées aux temples. — Luxe des tissus historiés; le péplos d'Alcisthènes de Sybaris. — Richesse des vêtements chez les anciens Perses; l'armée de Darius. — Les conquérants macédoniens héritent de la magnificence des rois de l'Orient. — Le vêtement et l'ameublement à Rome. — L'art du tapissier florissant encore en Gaule après la chute de l'empire. — Influence persistante du génie de l'Orient dans l'art décoratif.

Une partie importante de la richesse des anciens consistait en meubles et en objets précieux. Cette richesse mobilière, dans laquelle dormait un capital parfois très considérable, leur tenait lieu de nos valeurs portatives. On la conservait dans les Trésors.

Il y avait de ces Trésors dans la vieille Égypte, comme l'atteste une histoire de voleurs racontée par Hérodote ¹. C'étaient, paraît-il, des cachettes pratiquées dans les murailles et fermées par une pierre qu'on pouvait déplacer aisément, à la condition d'en savoir le secret. On a découvert à Denderah douze cryptes de ce genre, dissimulées

1. II, 121. — Le conte de Rhampsinite a été commenté par M. Maspéro. (*Contes populaires de l'Égypte ancienne*, introduction, pages xxxviii-xli.)

dans les fondations de l'édifice ou réservées dans l'épaisseur des parois.

Dans la Grèce héroïque, ces Trésors étaient la partie la plus remarquable des demeures princières. C'étaient des constructions en forme de dômes, destinées à la conservation des armes, coupes et effets précieux (*κειμήλια*). Les temples avaient leurs *οὐδοί*, sortes de mystérieux souterrains où s'entassaient leurs richesses¹. La piété des peuples en avait rempli le *λαῖνος οὐδός* de Delphes, déjà mentionné par Homère². Les temples eux-mêmes, les brillants sanctuaires, tout resplendissants des riches offrandes dues à la piété ou à l'ostentation, étaient des sortes de Trésors ; les richesses qu'on y accumulait faisaient partie de la fortune publique : c'était comme une réserve sacrée à laquelle on ne devait toucher que dans les cas extrêmes³.

Un spécimen intéressant de ce genre de constructions nous a été conservé dans le fameux Trésor des Atrides, à Mycènes, ouvert de nos jours par lord Elgin, ainsi que d'autres édifices du même genre et de la même destination⁴. Les tombeaux étaient également des Trésors. On y renfermait de l'or et des objets précieux, sans doute pour l'usage des morts, car on croyait au besoin qu'ils en pouvaient avoir dans leur vie souterraine. Au temps des empereurs romains, une des manières de s'enrichir était le pillage des anciennes tombes royales⁵.

1. O. Müller, *Manuel d'archéologie*, § 48. Voir la traduction anglaise de J. Leitch publiée sous le titre : *Ancient art and its remains*, avec les additions de Welcker, pages 23, 24.

2. *Iliade*, IX, 404.

3. De Ronchaud, article *Aurum*, dans le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio.

4. Pausanias, II, 16, 6 ; O. Müller, *Ancient art*, § 49.

5. Philostrate, *Vie d'Apollonius*, VII, 23.

Les femmes avaient leurs *θαλαμοί*, ou chambres secrètes, où elles serraient leurs effets les plus précieux. Homère nous montre Hécube descendant dans une chambre parfumée où étaient gardés de précieux tissus historiés, ouvrages des filles de Sidon, afin d'y chercher le riche péplos qu'elle voulait présenter à Athéné dans son sanctuaire ¹.

Aujourd'hui encore, en Turquie, — c'est M. Dumont qui nous l'apprend dans une relation de voyage où il a plus d'une fois rapproché des usages modernes ceux de l'antiquité, — on trouve en chaque palais la chambre des fourrures. Les pachas y font garder les pelleteries qu'ils reçoivent en cadeaux de leurs administrés et dont ils se font des revenus considérables ².

Dans tous ces *Trésors*, l'étoffe tient une place importante. Elle est souvent accompagnée des pelleteries, qui furent de tout temps un article très estimé. Ces peaux d'animaux, au pelage varié, dont l'effet était très décoratif, servaient aux mêmes usages que les tapis : on en faisait des vêtements et des couvertures, des tentes et des lits ; on les étendait sur le sol ou sur des meubles ; on en couvrait, en guise de caparaçons, le dos des chevaux ; on les suspendait en rideaux et en tentures aux murailles.

L'Égypte, l'Assyrie, la Babylonie, l'Inde, l'Asie Mineure, renfermaient les plus anciens centres de fabrication des tapis et des étoffes variées, brochées ou brodées. Un commerce actif répandait de peuple à peuple, dans tout le

1. *Iliade*, VI, 287, 295.

2. Albert Dumont, *le Balkan et l'Adriatique*, page 74. — Les rois francs eurent aussi leurs *Trésors*. Grégoire de Tours (*Historia ecclesiastica*, VI, 35) nous apprend ce qu'était le Trésor d'un jeune prince mérovingien. On y trouvait, entre autres effets précieux, des *vêtements de soie*.

monde antique, les produits de cette industrie riche et brillante. Les Phéniciens, ces grands navigateurs et ces grands marchands de l'antiquité, qui remplaçaient par le génie du commerce le génie créateur dont la nature ne les avait pas doués¹, colportaient sur leurs navires, avec les peaux de lion et de panthère tirées de l'Afrique, des tissus brodés fabriqués à Sidon et en d'autres lieux. Plus tard, les Grecs devaient joindre à leurs autres dons l'esprit de trafic et l'instinct du voyage. Hardis navigateurs à leur tour, ils devinrent les intermédiaires naturels entre l'Orient et l'Occident. La Grèce a été le grand centre de civilisation dans le monde antique; elle y tenait, comparativement, à peu près la même place et y jouait le même rôle que l'Europe tout entière dans notre monde moderne; l'Italie, la Sicile, vers lesquelles se dirigeaient ses colonies, étaient vis-à-vis d'elle à peu près dans le même rapport que l'Amérique vis-à-vis de nous. Plus tard, au moyen âge, nous verrons les Juifs et les Syriens apporter et répandre les richesses de l'Orient dans l'Europe encore barbare; ils reprenaient le rôle des Phéniciens et le gardèrent jusqu'à l'époque où les peuples européens, réveillés d'un long sommeil et inspirés par le génie de la civilisation, établirent entre eux et avec le Levant les relations du commerce moderne. Cependant l'Orient n'a pas cessé, et il continue encore aujourd'hui, d'alimenter de ses produits le luxe européen, et les Orientaux sont restés nos maîtres dans l'art décoratif.

Les Égyptiens étaient d'habiles tisserands, et la beauté,

1. M. Mommsen les compare à ces oiseaux qui transportent des graines dans leur bec et les sèment au hasard, sans conscience de leur œuvre de propagation végétale. (*Histoire romaine*, traduction française, tome III, page 5.)

la variété de leurs tissus étaient célèbres. Ils savaient représenter des animaux avec des fils de diverses couleurs. C'est ce qu'on a appelé l'*opus polymitarium*¹. Hérodote fait mention de travaux de ce genre exécutés par des artistes égyptiens au temps d'Amasis. Il s'agit de deux cuirasses, dont l'une, donnée par ce prince aux Lacédémoniens, est ainsi décrite par Hérodote : « Elle était de lin, ornée d'un grand nombre d'animaux tissus en or et en coton. Chaque fil méritait une admiration particulière. Quoique très menus, ces fils étaient composés chacun de trois cent soixante autres fils, tous très distincts². »

L'autre cuirasse, dont il est aussi question dans Hérodote, avait été offerte par le même Amasis à la déesse de Lindos. Au temps de Pline, on voyait encore, dans le temple d'Athéné de l'île de Rhodes, les restes de cette cuirasse très détériorée par la curiosité des visiteurs. Un consulaire, Mucianus, l'avait examinée et s'était assuré de la vérité de la tradition, d'après laquelle chaque fil était composé de trois cent soixante-cinq brins³.

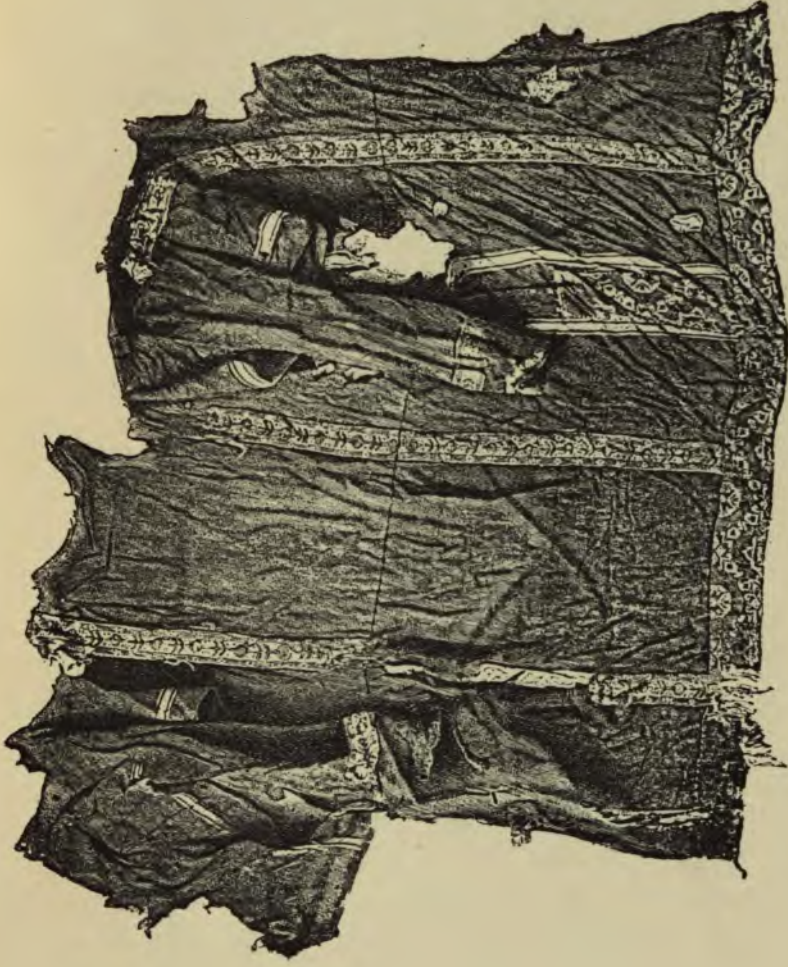
Ézéchiel parle de l'art de broder comme d'un art égyptien : « Byssus varia de Ægypto texta est tibi in velum ut poneretur in malo⁴. » Suivant Martial, le *peigne*

1. De Saulcy, *l'Art judaïque*, page 33.

2. Hérodote, III, 47.

3. *Histoire naturelle*, XIX, 1, 3, édition Sillig. Pline mentionne à ce sujet les toiles de Cumes, faites avec le lin de Campanie, qui n'étaient guère moins admirables. Chaque maître fil s'y composait de cent cinquante autres. Ces toiles étaient employées pour la chasse, et telles étaient leur force et leur souplesse qu'elles enchaînaient les sangliers et résistaient au tranchant du fer. Elles étaient avec cela d'une finesse si grande, d'une si infinie ténuité, qu'elles passaient par un anneau, et qu'un seul homme en portait sur lui de quoi entourer tout un bois.

4. XXVII, 7.



ÉTOFFE ÉGYPTIENNE.
(Musée du Louvre.)

des bords du Nil l'emportait sur l'aiguille de Babylone :

Victa est
Pectine niliaco jam Babylonis acus,

ce qui veut dire que les dessins formés à la main dans le tissu même par les artistes égyptiens étaient supérieurs aux broderies à l'aiguille des Babyloniens ¹.

Beaucoup d'étoffes égyptiennes, dit Wilkinson, présentaient des dessins variés exécutés en couleurs par le travail du métier, indépendamment de ceux qu'on obtenait par la teinture et la peinture ². Les habits coloriés qu'on voit représentés dans les peintures égyptiennes, portés par des femmes de haut rang ou par des divinités, ressemblent pour le style des dessins à nos modernes indiennes, sauf qu'elles étaient de lin probablement au lieu de calicot. Quelques-uns étaient sans doute brodés à l'aiguille, d'autres tissés avec des fils d'or ³.

Les étoffes égyptiennes étaient de lin ou de chanvre; la laine y fut aussi employée, mais seulement, paraît-il, à une époque relativement récente ⁴. Hérodote nous montre

1. « La tapisserie se distingue de la broderie en ce que les figures y font partie intégrante du tissu, tandis que dans celle-ci elles sont simplement superposées sur un tissu déjà existant. Elle se distingue, d'autre part, des étoffes tissées ou brochées en ce que chacune de ses productions est exécutée à la main et non obtenue au moyen d'un mécanisme répétant à l'infini le même motif. » Eugène Müntz, *la Tapisserie*, nouv. éd., pages 7 et 8.

2. *The Manners and Customs of the ancient Egyptians*, nouvelle édition de Samuel Birch, 1878, tome II, page 166.

3. Wilkinson, tome I^{er}, page 168. — Dans un bas-relief peint du musée du Louvre qui représente la déesse Hathor en rapport avec le roi Seti I^{er}, la robe de la déesse porte une inscription en couleurs où se lit la légende du roi.

4. De même la soie. Voir Müntz, *la Tapisserie*, page 18.



SÉTI 1^{er} ET LA DÉESSE HATHOR.

Bas-relief du Musée du Louvre.

les Égyptiens s'enveloppant par-dessus leur vêtement de lin (καλάσιρις) d'un manteau de laine blanche; mais ils ne portaient pas ce manteau dans les temples, et on ne les ensevelissait pas avec ce manteau ¹; la religion l'interdisait. Dans les idées égyptiennes, adoptées par les pythagoriciens, la laine était impure comme provenant d'un animal, tandis que le coton, la *laine de bois* (εἶρος ἀπὸ ξύλου) était pure comme produit végétal ².

On donnait le nom de byssus à une étoffe précieuse faite de lin ou de chanvre ³. Les textes égyptiens mentionnent, sous les noms de *pek* et de *suten sés*, deux espèces de byssus particulièrement estimées, sortes d'étoffes royales dont la fabrication semble avoir été un privilège des temples ⁴. Dans le roman de *Setna*, traduit du démotique par M. Eugène Révillout, conservateur-adjoint du Musée égyptien et professeur à l'École du Louvre, le roi se couvre de pek en signe de deuil ⁵. Dans le même roman, nous voyons l'autre espèce de byssus employée en couverture de lit; nous la voyons envelopper d'un voile transparent les membres charmants d'une jeune femme pour une séduction irrésistible ⁶.

On a déjà vu dans Ézéchiel le byssus artistement

1. Hérodote, III, 81.

2. Suivant Pline, on appelait *xylon* le cotonnier et *xylines* les étoffes qui en provenaient. (XIX, 2, 6.)

3. Ou de coton. Philostrate (*Vie d'Apollonius*, II, 20), dit que le byssus était le produit d'un arbre et remarque qu'il était également estimé en Inde et en Égypte. Comp. Pline, XII, 21; Strabon, XV, 20 et 21.

4. Décret de Rosette. Voir Eugène Révillout, *Chrestomathie démotique*, pages 173, 180, et *Revue égyptologique*, livraisons 11-111, page 113.

5. Pages 27 et 89.

6. *Ibid.*, pages 35, 38, 141, 149.



ÉTOFFE ÉGYPTIENNE.
(Musée du Louvre.)

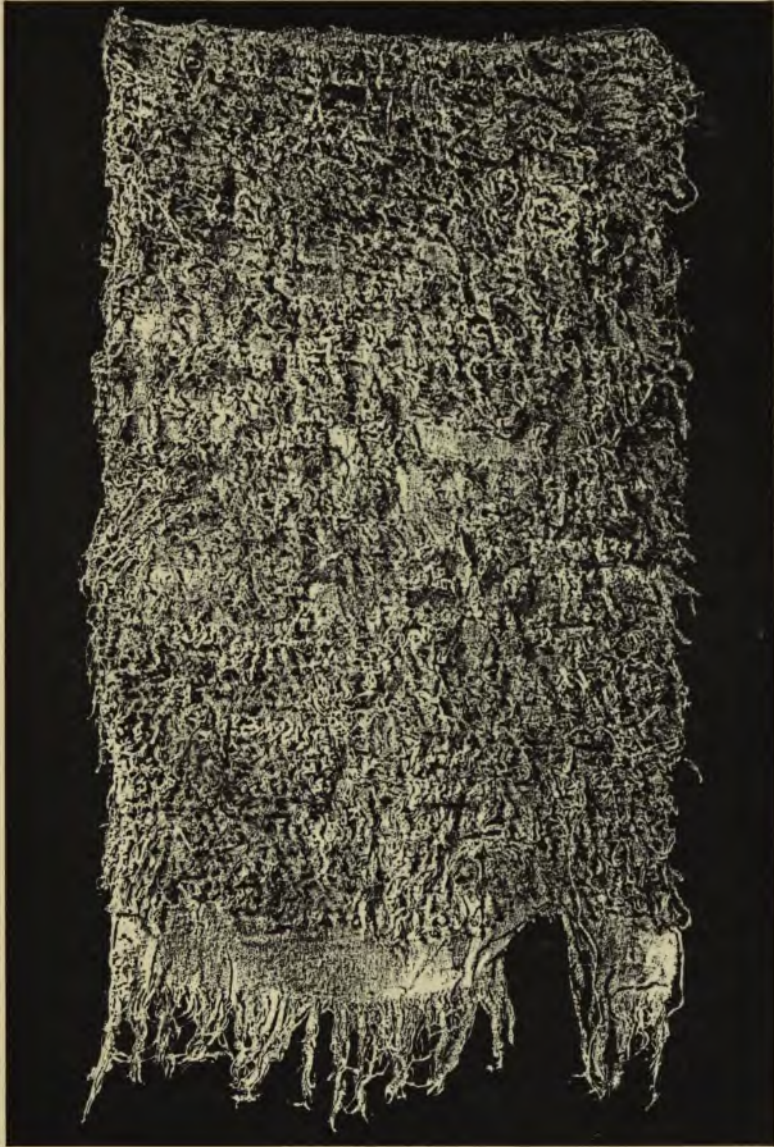
travaillé former des banderoles au haut des mâts. C'était le pavillon royal.

Il y eut aussi certainement des tapis de laine. On en étendait sous les animaux sacrés, on les en couvrait¹. Le *Livre des Proverbes* de Salomon parle de tapis égyptiens étendus sur des lits par des courtisanes juives comme d'articles précieux de leur luxe galant². Dans son excellent livre sur la *Tapissérie*, où il résume d'une manière si complète et si intéressante l'histoire de cet art méconnu, si plein pourtant de séductions, M. Eugène Müntz décrit d'après Wilkinson un tapis égyptien conservé dans une collection anglaise : « On y voit, au centre, sur un fond vert, un jeune garçon en blanc, ayant une oie au-dessus de lui; viennent ensuite une bordure de lignes rouges et bleues, des figures blanches sur un fond jaune, des lignes bleues et des ornements rouges, puis une nouvelle bordure rouge, blanche et bleue. »

Les armoires de la salle civile, au musée du Louvre, renferment quelques échantillons rares de tentures antiques et des spécimens curieux de la broderie égyptienne. Le lin est la matière de ces étoffes; un seul morceau m'a paru provenir d'un tapis de laine. Les autres sont des lambeaux de toile teinte; certains sont ornés de passements de fils de couleurs variées, d'autres sont semés de petites houppes qui les font ressembler à une toison. Il y a une mousseline qui a pu envelopper quelque *Tububu*, comme l'héroïne du roman de *Setna*. On a trouvé dans les tombeaux de Thèbes

1. Diodore de Sicile, I, 84; Wilkinson, tome II, page 175, et tome III, page 244. On possède au Louvre une statuette d'Apis avec un tapis figuré sur le dos.

2. « Intexui funibus lectulum meum, stravi tapetibus pictis in Ægypto », dit la courtisane au jeune homme qu'elle veut attirer. (*Liber proverbiorum*, VII, 16.)



ÉTOFFE ÉGYPTIENNE.
(Musée du Louvre.)

des fauteuils d'ébène recouverts de riches étoffes¹. Il y avait des coussins faits de coton colorié, de cuir peint, ou d'un tissu d'or et d'argent².

La conquête arabe trouva l'Égypte toute pleine de trésors longuement accumulés. L'inventaire des richesses d'un favori disgracié du sultan mamlouk El-Malek-en-Nasser (xiv^e siècle) mentionne, avec l'or et les pierres précieuses, des *étoffes* et des *vêtements brodés*; celui du khalife abbasside Mostanser (xiii^e siècle) mentionne, au milieu de richesses de tout genre, des *tentes*, des *pavillons*, des châteaux formés *d'étoffes d'or, de velours, de satin, de soie de Chine, figures*, etc.³

Les Égyptiens modernes fabriquent encore aujourd'hui des tissus de soie brodée d'or sur des métiers d'une construction toute primitive; les femmes travaillent dans les harems au tissage et à la broderie, elles s'y adonnent de préférence à la couture. Les boutiques du Caire regorgent d'étoffes orientales fabriquées en Égypte ou venues d'ailleurs⁴. L'Orient ne se comprend pas sans la richesse des étoffes et des couleurs; elle est fille de son soleil.

Les Hébreux durent apprendre des Égyptiens l'art de la peinture en matières textiles. Pour ces pasteurs du désert, la tente était le monument national, qu'ils devaient aimer à décorer; l'art égyptien leur fournit pour cela les tapis et les tentures aux couleurs variées que nous aurons à décrire en parlant du Mischkhan. M. de Saulcy regarde

1. Wilkinson, tome II, page 166.

2. *Ibid.*, tome I^{er}, page 409, et la planche coloriée en tête du volume.

3. Voir dans l'*Égypte à petites journées*, de M. Rhoné, une note sur les trésors des khalifes du Caire, page 402.

4. H. de Vaujany, le *Caire et ses environs*, pages 35, 78, 120.

comme particuliers aux Hébreux le tissage en poils de chèvre et la préparation des peaux de bélier teintes en rouge¹.

Comme les Égyptiens, les Hébreux aimaient les beaux vêtements; leurs habits sacerdotaux étaient particulièrement riches et élégants. M. Ledrain décrit ainsi, d'après Josèphe², le costume des cohènes de la famille d'Aaron : « Ils portaient un costume particulier dont les trois parties principales étaient le caleçon de lin, descendant probablement jusqu'aux genoux, l'élégante tunique (kitthônet) sans plis, qui pressait le corps et en faisait ressortir les formes, et la ceinture de lin, que l'on adaptait à la tunique, et dont la longueur permettait de la rejeter sur l'épaule et d'en laisser retomber à flots sur le corps la belle étoffe..... La longueur de cette ceinture aurait été, d'après la Guémara de Jérusalem, de trente-deux aunes. Elle avait la forme arrondie de la dépouille d'un serpent, avec les radieuses couleurs blanc, hyacinthe, pourpre, cramoisi³. »

Le grand cohène portait dans les cérémonies une toge violette appelée *méhil*, descendant jusqu'aux talons et serrée à la taille par une ceinture de couleurs variées. Pardessus brillait l'*éphod*, veste de fin lin aux couleurs d'hyacinthe, de pourpre et de cramoisi, pressée à la taille par une ceinture pareille, et ornée, au pectoral, de douze pierres précieuses portant les noms des fils de Jacob⁴. C'était là encore un souvenir de l'Égypte. C'est en qualité de juge que le grand-prêtre avait ainsi le *zodron* sur son pectoral, et ce symbole de vérité rappelait la pierre gravée que les

1. *Histoire de l'art judaïque*, page 33.

2. *Antiquités judaïques*, III, 7, 2.

3. Ledrain, *Histoire du peuple d'Israël*, tome I^{er}, page 139.

4. Ledrain, *Histoire d'Israël*, tome I^{er}, page 140.

juges égyptiens portaient suspendue au cou par une chaîne d'or¹.

L'éclat des pierreries s'allie d'une façon toute naturelle avec les belles étoffes et les riches broderies, ainsi qu'avec l'or et l'argent. Leurs constellations brillantes ajoutaient à la solennité des cérémonies religieuses. Elles donnaient aussi plus d'éclat à la royauté. La reine de Saba en apportait en présent à Salomon, et elles brillaient avec l'or d'Ophir, la pourpre tyrienne, les verreries d'Akko, parmi la foule des objets rares et précieux qui faisaient de la cour du khalife juif le lieu de réunion de toutes les splendeurs de l'Orient².

Les étoffes assyriennes étaient célèbres par l'éclat et la beauté de leurs broderies³. Elles reproduisaient des figures humaines ou symboliques, des processions d'animaux, des fleurs et d'autres emblèmes. C'est de l'Orient qu'est venu tout un monde fantastique d'êtres merveilleux, sphinx, griffons, figures ailées, animaux à tête humaine; de l'Orient qu'ont passé en Grèce ces zones de tigres, de boucs, de mouflons qu'on trouve sur les bas-reliefs assyriens et qu'on retrouve sur les vases grecs archaïques. C'est de l'Orient encore qu'avaient été apportés aux Hellènes certains motifs d'ornementation comme la rosace, la palmette. Ces ornements convenaient aux étoffes brodées aussi bien qu'aux

1. Diodore de Sicile, I, 75; Élien, *Histoires diverses*, XIV, 34; Ledrain, lieu cité.

2. Sur la cour de Schelomo (Salomon), voyez Ledrain, lieu cité, tome I^{er}, pages 340 et suivantes.

3. Suivant Martial, qui oppose au *peigne égyptien* l'*aiguille* babylonienne (voir le texte cité plus haut), les Babyloniens auraient surtout excellé dans les broderies à l'aiguille, tandis que le travail égyptien consistait en fils variés introduits dans le tissu même; c'est ce qui distingue aujourd'hui la *tapisserie* de la *broderie*.

coupes de bronze, aux stèles ou aux briques peintes; les châles et les tapis assyriens, transportés par le commerce, ont pu les fournir aux artistes grecs¹. Les tapissiers grecs ont pu s'en inspirer comme les sculpteurs et les céramistes. On a rappelé à ce sujet le fameux péplos d'Alcisthènes de Sybaris, lequel offrait les images des principaux dieux de la Grèce entre deux bordures décorées de figures orientales : *le haut représentant les animaux sacrés des Susiens, le bas ceux des Perses*². M. de Longpérier a fait remarquer que la description par Aristote de cette pièce d'étoffe peut s'appliquer exactement à des vases trouvés en Étrurie, sur lesquels des scènes de la mythologie hellénique sont accompagnées de frises à processions d'animaux d'un caractère asiatique frappant³.

Dans les sculptures assyriennes, tous les grands personnages, rois ou dieux, sont vêtus de ces étoffes brodées dont la richesse et la beauté semblent ajouter à la majesté de leur attitude. M. Layard décrit un bas-relief de Ninive où la robe du monarque et celles des personnages qui l'accompagnent sont couvertes de dessins très finement exécutés. Sur la robe royale on voit comme sujet principal deux rois en adoration devant l'emblème du Dieu suprême. Les bordures qui entourent les groupes sont composées

1. Collignon, *l'Archéologie grecque*, page 30.

2. Aristote, *De mirabilibus auscultationibus*, XCIX; de Longpérier, *Antiquités assyriennes du Louvre*, 3^e édition, page 19.

3. Cette tradition d'emprunt mutuel de motifs ornementaux entre les divers arts décoratifs serait encore vivante aujourd'hui en Orient au rapport de récents voyageurs. M. James Baker a signalé la ressemblance, pour les dessins et les couleurs, entre des tapis turcs et les mosaïques d'une église de Salonique qui était originairement un temple païen. (*La Turquie*, traduction française, page 369.)

d'animaux extraordinaires, de sphinx, de griffons, de chevaux ailés. Les habits des prêtres et des eunuques sont de même genre et non moins beaux que le vêtement royal. Leurs broderies figurent des hommes en lutte avec des monstres ailés, des autruches devant un arbre sacré, et toutes sortes d'élégants emblèmes parmi lesquels l'ornement le plus remarquable est une fleur à sept pétales¹.

« Ces dessins soigneusement sculptés, dit M. Layard, ont sans doute l'intention de représenter des broderies de soie, de lin, ou des étoffes de laine, dans la fabrication et la teinture desquelles les Assyriens avaient acquis une si grande perfection, que la beauté de leurs habits était encore en proverbe longtemps après la chute de l'empire... Les robes, telles qu'on les voit dans ces sculptures, doivent avoir été ces *vêtements teints* et ces *ouvrages de broderie* dont il est fait mention si souvent dans la Bible, comme servant à l'habillement des princes et aux dons les plus magnifiques des souverains. Les ornements et les figures pouvaient être ou teints, ou tissés au métier, ou brodés à l'aiguille². »

Les monarques ninivites devaient avoir un goût prononcé pour les tissus brillants, car on les voit, dans les inscriptions, exiger en tribut des peuples vaincus des étoffes teintes en pourpre et en *berom*³. Nous verrons plus loin que ces étoffes devaient servir à la décoration de tentes splendides.

Les manufactures de Babylone n'étaient pas moins

1. Layard, *A popular account of discoveries at Nineveh*, 1856, pages 95 et suivantes.

2. Layard, lieu cité.

3. Oppert, *Expédition en Mésopotamie*, tome I^{er}, pages 312, 320, 322, 325, 326, 327, etc.

renommées que celles de Ninive. Leurs tapisseries représentaient des figures d'animaux fantastiques ¹. L'éclat varié des vêtements babyloniens leur a fait comparer le plumage du paon : *Plumato amictus aureo babylonico* ². Selon Pline ³, les tissus de couleurs variées étaient appelés *babyloniens*, du nom de la ville qui en avait les manufactures les plus vantées. Les châles babyloniens étaient fort estimés à Rome, où ils servaient quelquefois de couvertures de lit ⁴. Caton, toutefois, ne partageait pas le goût qui commençait à s'éveiller de son temps pour les produits du luxe oriental. On raconte qu'il fit vendre un de ces châles brodés ⁵ trouvé dans l'héritage d'un ami.

Les tapissiers babyloniens ne figuraient pas seulement sur leurs tapisseries les sujets favoris de l'art national ; ils empruntaient aussi des sujets étrangers, par exemple à l'histoire et à la mythologie des Grecs. Apollonius de Tyane en vit de ce genre à Babylone. On y trouve, dit-il, « des Andromèdes, des Amymones, et la figure d'Orphée y revient sans cesse. Les Babyloniens aiment beaucoup Orphée ; peut-être en considération de sa tiare et de ses braies... On voit encore sur ces tapisseries Datis saccaquant l'île de Naxos, Artapherne assiégeant Érétrie, et les prétendues victoires dont s'enorgueillissait Xerxès : c'était, par exemple, la prise d'Athènes, le passage des Thermopyles, et, ce qui est encore plus dans le goût des Mèdes, les fleuves taris, la mer enchaînée et le mont Athos percé ⁶. »

1. Θηρίων τερατώδεις μορφάς. Philostrate, *Imagines*, II, 31.

2. Publius Syrus dans Pétrone, *Satyricon*, LV.

3. *Histoire naturelle*, VIII, 48.

4. Lucrèce, *De Natura rerum*, IV, 1023.

5. Ἐπίδημα τῶν ποικίλων βαβυλώνιον. (Plutarque, *Caton*, IV.)

6. Philostrate, *Vie d'Apollonius*, I, 25, traduction Chassang.

La ville sainte de Borsippa était célèbre pour ses fabriques de tissus de lin ¹.

Outre ses fabriques indigènes, Babylone avait des entrepôts sur le Tigre et sur l'Euphrate pour les marchandises qui lui étaient apportées par le commerce ². Il y avait dans ces marchandises des produits de l'Inde, de la Perse, de l'Arabie et d'autres contrées avec lesquelles la Babylonie était en relations commerciales. Il est probable que le nom de Babyloniens fut donné souvent à des tissus de ces divers pays achetés sur les marchés de Babylone. De même, plus tard, on dut appeler tapis de Perse, tapis d'Alexandrie, des produits de diverses régions asiatiques. De même encore, au moyen âge, on appelait *œuvres de Damas*, *œuvres sarrasinoises*, les tapisseries et les étoffes brodées de fabrique orientale, ou fabriquées en Occident sur des dessins orientaux.

L'Inde, ce pays doré des fables antiques, avait aussi ses étoffes précieuses. Dans le *Ramayana*, le roi des Vidéhains donne en dot aux princesses ses filles « des *tapis de laine*, des *pelleteries*, des bijoux, de *moelleuses robes de soie*, des *vêtements variés dans leurs teintes*, des parures étincelantes, des pierreries de haut prix, etc. ³ ». Alexandre le Grand, naviguant sur l'Hyphase, reçoit des princes indiens, à titre d'hommage, des présents consistant en « *tissus magnifiques*, pierres précieuses, perles, *peaux de serpent aux couleurs variées*, écailles de tortues, lions et tigres apprivoisés ⁴ ».

1. Strabon, XVI, 1, 7.

2. Diodore de Sicile, II, 11 ; Lenormant, *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*, tome II, page 253 (septième édition).

3. Traduction d'Hippolyte Fauche.

4. Droysen, *Histoire de l'Hellénisme*, traduction Bouché-Leclercq, tome I^{er}, page 586.

Arrien, dans ses *Indiques*, nous montre les Indiens revêtus d'étoffes faites d'une espèce de lin qu'on recueillait sur un arbre ¹ ; c'est le byssus tant estimé des Égyptiens, ou du moins une de ses variétés. Ceux d'un certain rang ont des ombrelles pour se garantir des ardeurs de l'été ². Strabon nous représente ces peuples comme portant jusqu'à l'excès le goût de la parure et passionnés pour les couleurs éclatantes qu'ils tiraient des plantes de leur pays ³. Toutefois, s'ils se plaisaient à revêtir des étoffes brochées, des robes à fleurs, ils aimaient aussi les vêtements blancs faits de gaze légère ou de fine toile ⁴. « Dans les pompes ou processions solennelles, dit encore Strabon ⁵, les jours de grande fête, on voit défiler de nombreux éléphants couverts de riches caparaçons d'or et d'argent, précédant une foule de chars attelés de quatre chevaux ou traînés par deux bœufs ; puis viennent des hommes de guerre revêtus de leurs plus belles armures, et, après eux, une suite interminable de chefs-d'œuvre d'orfèvrerie (urnes gigantesques, cratères mesurant jusqu'à une orgye de circonférence, tables, trônes, vases à boires et bassins à laver), le tout en cuivre du pays incrusté d'émeraudes, de bérils et d'escarboucles d'Inde, *et une variété infinie de riches étoffes brodées d'or* ; enfin, pour clore le cortège, des urochs, des léopards, des lions apprivoisés, avec une quantité innombrable d'oiseaux aux couleurs éclatantes ou au chant harmonieux. »

1. Λίνον ἀπὸ τῶν δένδρέων ; c'est la *laine de bois* d'Hérodote dont il a été question plus haut, c'est-à-dire le coton ou byssus. Le cotonnier était, en effet, cultivé en Inde et en Égypte. Comp. Philostrate, *Vie d'Apollonius*, II, 20. Voir aussi Strabon, XV, 1, 20 et 21.

2. Arrien, *Indiques*, XVI.

3. Strabon, XV, 1, 30.

4. *Ibid.*, XV, 1, 71.

5. XV, 1, 69, traduction d'Amédée Tardieu.

Étienne Quatremère, qui nie à l'Inde d'avoir été le pays de l'or, lui accorde une industrie sans rivale, dont toutes les nations furent longtemps tributaires et qui fournissait au luxe du monde les diamants, les pierreries, les parfums et les tissus ¹.

L'Arabie était surtout riche en parfums et en pierreries, et son principal commerce était celui des aromates. Quant aux étoffes de prix, elles durent sans doute contribuer à la magnificence de ses villes ornés de temples et de palais ². Strabon vante surtout le luxe des Sabéens ³, la richesse de leur *ameublement* et, en particulier, celle des *lits*. Mais peut-être ces étoffes leur venaient-elles de l'étranger; Strabon le dit de la pourpre pour les Nabatéens ⁴. Ce goût des étoffes brillantes, qui s'accorde si bien avec celui des parfums et des pierreries, avec les bois précieux et les incrustations d'or et d'ivoire, devait prendre un grand développement dans l'Arabie musulmane. J'ai déjà parlé de la magnificence des Abbassides à propos des khalifes du Caire. Ceux de Bagdad ne leur cédaient pas en ostentation. « Zobéide, la femme d'Haroun, ne se servait jamais que de vases rehaussés de pierres précieuses et d'*étoffes tissues avec des fils d'argent*; elle portait des vêtements de soie doublés d'hermine, et ses pantoufles étaient brodées de perles fines ⁵. Almamoun comptait dans son palais *trente-huit mille pièces de tapisserie, dont douze mille cinq cents brochées en or et vingt-deux mille tapis de pieds* ⁶. » On

1. *Mémoire sur le pays d'Ophir*, dans les *Mélanges d'histoire et de philosophie orientales*, page 246.

2. Strabon, XVI, iv, 3.

3. *Ibid.*, XVI, iv, 20.

4. XVI, iv, 26.

5. Sedillot, *Histoire des Arabes*, page 185.

6. *Ibid.*

sait qu'Haroun envoya à Charlemagne, entre autres présents, des étoffes précieuses et une tente disposée à la mode arabe.

Les Phrygiens étaient si habiles et si renommés dans l'art de la broderie à l'aiguille qu'on leur en attribue l'invention ¹. C'est par leur intermédiaire et par celui des Phéniciens que durent être apportés dans la Grèce encore barbare les premiers produits de l'industrie orientale. Ce fut par la Phrygie que s'établirent, dès la haute antiquité, les rapports entre la vieille civilisation qui florissait dans le bassin du Tigre et de l'Euphrate et les peuples de Lydie, de Troade et de Grèce. La broderie était si bien en Phrygie un art national qu'on donnait à Rome le nom de *Phrygiones* aux brodeurs ².

Les Lydiens, qui succédèrent aux Phrygiens dans la domination de l'Asie Mineure, étaient célèbres pour le luxe de leurs vêtements : on les appelait *Lydiens aux robes d'or*, χρυσοχίτωνες ³. « Les Lydiens, dit M. François Lenormant, étaient commerçants industriels ; ils passaient pour les plus anciens brocanteurs de la Méditerranée ; on vantait leurs onguents parfumés, leurs tapis dont la tradition s'est conservée dans les fameux tapis de Smyrne ⁴. » Une route, décrite par Hérodote ⁵, et qu'il avait parcourue en partie, reliait Sardes, la ville de Crésus, d'un côté, avec

1. « In Phrygia enim inventa est ars. » (Servius, *ad Æneid.*, III, 484.)

2. « Hujus autem artis peritos Phrygiones dicimus ». (Servius, lieu cité.) Dans Plaute, *Aulularia*, vers 467, le *Phrygio* figure avec l'*aurifer* et le *lanarius*.

3. *Pisandri fragmenta*, 22.

4. *Manuel d'histoire ancienne de l'Orient*, tome II, page 392.

5. V, 52.

Suse, la vieille capitale des Achéménides, et de l'autre avec Éphèse sur la côte de la Méditerranée. On allait d'Éphèse à Sardes en trois jours, suivant le calcul du Père de l'histoire, et de Sardes au palais de Memnon en trois mois, à travers la Phrygie, la Cappadoce, la Cilicie, l'Arménie, la Matiane, la Cissie, pays peuplés et sûrs. Cette route est encore celle des caravanes qui vont de Smyrne à Ispahan. Les stations royales qui servaient à héberger les voyageurs sont devenues les caravansérails ¹.

J'ai parlé des Phéniciens comme des grands trafiquants de l'ancien monde, à l'aurore de la civilisation. « Le commerce des Phéniciens, dit M. Maspéro ², avec les peuples du dehors se faisait par terre et par mer, au moyen de caravanes et sur des vaisseaux. Toutes les routes qui, des grands marchés de l'Extrême-Orient, de l'Inde, de la Bactriane, de la Chaldée, de l'Arabie, des régions du Caucase, se dirigeaient vers l'Occident, venaient aboutir à Sidon et à Tyr. » La Méditerranée fut, à une certaine époque, une mer phénicienne. Cypre fut leur première étape sur cette mer qu'aucun vaisseau n'avait traversée avant les leurs. Ce sont eux qui ont découvert l'étoile polaire appelée par les anciens astronomes ἡ Φωίξη ³; ils en firent le guide céleste de leurs voyages nocturnes, pendant que les Grecs choisissaient pour point de repère la constellation plus brillante de la Grande-Ourse. Inférieurs sur ce point à leurs maîtres en navigation, les Grecs devaient prendre leur revanche sur tout le reste et les chasser peu à peu

1. Lenormant, *Manuel d'histoire de l'Orient*, tome II, page 255.

2. *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Paris, Hachette, 1875, pages 232 et 233.

3. Aratus, *Phænomena*, 26.

du domaine maritime où ils ont régné les premiers¹.

Mais les Phéniciens n'étaient pas seulement des trafiquants, ils étaient aussi des producteurs. « Leurs principales manufactures, dit M. Curtius², étaient des fabriques d'étoffes et des teintureries. Dans tout l'Orient, les grands de la terre s'habillaient de pourpre; la matière colorante était fournie par un coquillage qui ne se rencontre que dans certains parages de la Méditerranée et jamais en grande quantité. Cette branche lucrative de l'industrie phénicienne exigeait un approvisionnement considérable; les mers voisines n'y suffisaient pas. On sonda avec un zèle infatigable toutes les côtes de l'Archipel, et rien, dans l'antiquité, n'a aussi puissamment contribué à mettre en contact l'Ancien et le Nouveau-Monde que cet humble coquillage auquel personne ne fait plus attention aujourd'hui; car il se trouva qu'après la mer de Tyr il n'y avait pas de plage plus riche en pourpre que les côtes de la Morée, les profondes baies de la Laconie et de l'Argolide et, plus loin, les côtes de la Béotie avec le canal de l'Eubée. »

Les Phéniciens étaient renommés dans l'art de peindre en matières textiles. Aussi voit-on, dans Homère, le ravisseur d'Hélène, Alexandre, rapporter à Troie de riches πέπλος ouvrés par les mains industrieuses des femmes de Sidon³. Pendant que les marins de la Phénicie suivaient sur les mers inconnues et obscures l'étoile du Pôle, leurs femmes tissaient et brodaient dans l'ombre du gynécée ces étoffes merveilleuses qui brillaient elles-mêmes comme des étoiles : ἀστὴρ δ'ὡς ἀπέλαμπεν.

1. Curtius, *Histoire grecque*, traduction Bouché-Leclerc, tome I^{er}, pages 49 et 50.

2. Ouvrage cité, tome I^{er}, page 45.

3. *Iliade*, VI, 289 et suiv.

C'est peut-être des Sidoniennes qu'Hélène avait appris cet art délicat dans lequel elle excellait et qui semble appeler des doigts féminins. On la voit dans l'*Iliade*¹ tisser de ses mains un double vêtement de pourpre sur lequel étaient représentés, en dessins, les travaux des Troyens dompteurs de chevaux et des Grecs cuirassés d'airain, et leurs combats pour elle. Il est permis de penser que des représentations de ce genre, plus ou moins grossières, ont pu, avant la connaissance de l'écriture, servir de documents historiques. Cela pourrait expliquer en quelque façon l'assertion d'Aristarque, que le péplos brodé par Hélène avait servi de document à Homère pour la composition de l'*Iliade*². C'est un rapport de plus à signaler entre la grande sculpture et la grande peinture historiques dont se revêtaient, en guise d'annales, les murs des temples et des palais, dans l'Égypte ou l'Assyrie, et la peinture textile dont les frêles monuments, perdus aujourd'hui pour nous, ont pu porter aussi en leur temps témoignage des faits héroïques.

Il est peut-être curieux de rapprocher de l'histoire de la guerre de Troie, figurée en broderie par les mains royales de l'Hélène grecque, la célèbre tapisserie de Bayeux³ où la reine Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant, avait représenté les principaux faits de la conquête de l'Angleterre par les Normands.

L'art des tissus variés fleurit en Mysie. Il y fut porté à son plus haut point sous les rois Attalides. Les tapisseries

1. III, 125 et suiv.

2. Sur le péplos d'Hélène et l'assertion d'Aristarque, voir Rossignol, *Des artistes homériques*, pages 72, 73.

3. La tapisserie de Bayeux est communément attribuée à la reine Mathilde. Elle a 70 mètres de long. Les broderies sont en laine sur un fond de toile.

de Pergame, décorées du nom d'*attaliques* (*attalicæ vestes, aulæa attalica*), où la laine était entrelacée de fil d'or, sont souvent vantées par les auteurs latins¹. Pline en attribue l'invention à Attale², si fameux pour son luxe; mais le mélange de l'or avec le coton, sinon avec la laine, était connu des Égyptiens, comme on l'a vu par les cuirasses tissées sous le règne d'Amasis et qu'Hérodote a mentionnées. On connaissait aussi très anciennement l'art de tisser des fils d'or sans mélange de laine ni d'aucune autre matière, pour en former des vêtements brillants comme celui que Tarquin l'Ancien portait le jour de son triomphe célébré à Rome avec toute la pompe étrusque³.

Les Grecs d'Ionie rivalisaient avec leurs voisins dans l'Asie Mineure. On fabriquait à Milet des tissus « plus moelleux que le sommeil⁴ ». On en fabriquait à Samos⁵. Les contes milésiens, si célèbres dans l'antiquité, n'étaient sans doute pas des contes à dormir debout; mais on pouvait, en les écoutant, s'assoupir sur les tapis vantés par Théocrite; et peut-être Éros était-il endormi sur un tapis de Milet quand la trop curieuse Psyché penchait sur lui la lampe indiscrette⁶.

En Cypré, où l'industrie dont nous nous occupons avait été sans doute portée par les colons phéniciens, nous

1. Properce, II, 13, 22; 34, 11-12; Cicéron, *in Verrem*, V, 27.

2. VIII, 48; XXXIII, 3. « Aurum intexere invenit Attalus rex, unde nomen Attalicis. »

3. « Netur ac textur lanæ modo et sine lana... auro textili sine alia materia ». — Agrippine se montre au spectacle d'un combat naval couverte d'une robe d'or. (Pline, XXXIII, 3.)

4. Théocrite, XV, 125.

5. *Ibid.*

6. On croit que le conte transmis par Apulée est un conte milésien.

trouvons une véritable école de tapisserie. Les noms des artistes salamiens Acéas et Hélicon nous ont été conservés. Hélicon exécuta le manteau (ἐπιπόρημα) dont les Rhodiens firent don à Alexandre le Grand, et qu'il portait même au combat, « bien que, dit Plutarque, le travail en fût plus précieux qu'il ne convenait au reste de son costume militaire¹ ».

Ce furent sans doute aussi les Phéniciens qui, les premiers, portèrent dans la Grèce européenne les produits de l'industrie asiatique en matières textiles. Hérodote raconte, au début de son histoire, comment, étant venus à Argos, ville alors la plus considérable de la Grèce, ils se mirent à vendre leurs marchandises. Au bout de cinq ou six jours, la vente étant presque finie, un grand nombre de femmes se rendirent sur le rivage, et, parmi elles, la fille du roi². Pendant qu'elles achetaient, près de la poupe, ce qui leur plaisait, les Phéniciens les enlèvent et les emmènent en Égypte. Tel est le récit d'Hérodote, assez vraisemblable d'ailleurs, et qui n'a rien que de conforme aux mœurs de ces temps barbares. Mais ne voit-on pas d'ici, *près de la poupe* du navire marchand, où se sont rassemblées les belles curieuses, ruisseler la pourpre tyrienne et s'étaler les étoffes brodées autour desquelles, comme des abeilles autour d'une corbeille de fleurs, s'agite et bourdonne l'essaim féminin³ ?

Dès l'époque homérique, l'usage des tapis était répandu dans tout le monde grec. On voit dans l'*Odyssée* une

1. *Alexandre*, XXXII.

2. Io, fille d'Inachus.

3. Hérodote, I, 1. Hérodote dit que les marchandises portées à Argos venaient de l'Égypte et de l'Assyrie.

esclave étendre sous les pieds d'Hélène un tapis de laine molle ¹. Ailleurs, c'est Télémaque qui place lui-même sous les pieds d'Athéné un tissu d'un travail varié. Pline remarque, au sujet de ces tapis, qu'ils étaient hérissés de fils de laine comme d'un poil épais ² : *Est et hirtæ pilo crasso in tapetis antiquissima gratia, jam certe priscos iis usos Homerus auctor est* ³.

On a vu qu'Hélène travaillait de ses mains à des tapisseries représentant des sujets héroïques. L'art qu'elle pratiquait ainsi faisait partie de l'éducation domestique des femmes grecques. Comme Hélène, Pénélope avait sa toile à laquelle elle travaillait, et que sa chasteté a rendue fameuse. L'idéal grec était pour la femme d'être *grande et belle, habile aux beaux travaux*; c'est sous ces traits qu'Athéné apparaît à Ulysse dans l'*Odyssée* ⁴. Les jeunes filles faisaient de la tapisserie en Grèce comme elles en font chez nous quelquefois. Πολλὰ παρθένων ὑφασμάτα, dit Euripide ⁵. Le fameux péplos d'Athéné, qui, comme la toile d'Hélène, représentait des combats, était l'œuvre des mains virginales des erréphores. C'était une grande pièce carrée, à fond de safran, sur laquelle étaient figurés en couleur les travaux de la déesse ⁶.

1. Τάπητα μαλακοῦ ἐρίοιο. *Odyssée*, IV, 124.

2. Peut-être en imitation des peaux d'animaux. On a vu que les Égyptiens en avaient d'analogues en fil de lin.

3. *Histoire naturelle*, VIII, 47. Encore aujourd'hui, dans beaucoup de maisons grecques, les tapis, étendus sur le sol ou sur des divans, font presque tout l'ameublement.

4. XIII, 288, 289.

5. *Ion*, vers 1418. Plusieurs passages de cette tragédie ont trait à l'industrie de la tapisserie et à l'habileté des femmes grecques dans l'art d'Hélène.

6. Sur le péplos d'Athéné, voyez Platon, *Euthyphron*; Euripide *Hécube*, 466-471; Virgile, *Ciris*, 20-25.

Athéné était la patronne divine des travaux féminins; la navette et l'aiguille étaient dans le chaste domaine de sa protection et de sa surveillance. Ovide nous la montre dans sa lutte avec Arachné, qui prétendait l'emporter sur elle en perfection dans leur art. On voit, dans son récit, les deux rivales penchées sur le métier, la robe repliée autour du sein, afin de donner plus de liberté aux mouvements, hâter les mains, et mêler en dessins et en couleurs variés les laines préparées à Tyr ¹. Nous reviendrons plus loin sur cette lutte mythologique dans laquelle la jeune Méonienne, qui avait osé se mesurer contre Athéné, ne succomba pas sans gloire et n'excita si vivement le courroux de la déesse que par l'habileté même qui avait failli ravir le prix. L'art antique des Lydiens n'était vaincu qu'à peine par celui de la Grèce florissante.

Dans les premiers temps, les tapisseries étaient regardées en Grèce comme des objets de luxe plutôt faits pour les dieux que pour les hommes. Nous avons vu Hécube conserver des tissus phéniciens dans une chambre secrète et parfumée où elle va chercher le péplos qu'elle veut offrir en présent à Athéné, ce péplos qui brillait *comme une étoile*. Dans Eschyle, Agamemnon refuse de fouler des tapis étendus au seuil du palais par les soins de Clytemnestre. « C'est aux dieux, s'écrie-t-il, qu'un tel hommage est réservé. Un mortel marcher sur la pourpre richement brodée ! » Pressé par Clytemnestre, il fait détacher ses brodequins, de peur de gêner « des tissus achetés à grands frais ² ».

Telle était la simplicité antique. Mais les tapisseries ne

1. *Métamorphoses*, VI, 52 et suiv.

2. Eschyle, *Agamemnon*, 918-925, 936-944, 949. Nul doute qu'Eschyle n'ait eu l'intention d'opposer la pieuse réserve du roi des

furent pas toujours réservées à la décoration des temples et à l'appareil religieux des grandes fêtes nationales. Elles servirent aussi au luxe et à la vanité des particuliers, par exemple à Sybaris, dans la Grande-Grèce, où l'art de la broderie paraît avoir fleuri avec éclat. La richesse et la mollesse des Sybarites sont proverbiales. Suivant M. F. Lenormant, à qui l'on doit sur ce point des recherches intéressantes¹, ils durent cette richesse, cause pour eux de corruption et de ruine, à leur situation géographique qui leur permit de se rendre les intermédiaires d'un commerce actif entre les Milésiens et les Étrusques. Les relations de Sybaris avec ces deux peuples, cimentées par des traités, auraient fait de cette ville, la plus considérable de la Grande-Grèce, une sorte de grand bazar où se tenait, pour leurs opérations commerciales, une foire permanente. Grâce à ses relations avec Milet, Sybaris était devenue une ville ionienne; l'époque de sa prospérité (viii^e et vii^e siècles) coïncide avec celle de la puissance de la capitale des Ioniens. On lui refuse d'avoir eu une industrie à elle². La fabrication du péplos d'Alcisthènes, qui fut une des merveilles de la tapisserie antique, lui rend peut-être un caractère plus industriel, sans rien enlever à l'importance de son rôle commercial.

« On fit pour Alcisthènes de Sybaris, dit Aristote, un péplos d'une telle magnificence qu'il fut jugé digne d'être exposé dans le temple de Juno Lacinia, où se rend toute l'Italie, et qu'il y fut admiré plus que toute autre chose.

rois à l'insolence de son épouse adultère, qui ne craint pas d'usurper les honneurs divins.

1. *La Grande-Grèce, paysages et histoire*, par François Lenormant, tome I^{er}, pages 263 et suivantes.

2. Lenormant, lieu cité.

Ce péplos, dans la suite, passa aux mains de Dénys l'Ancien, qui le vendit aux Carthaginois pour 120 talents. Il était de couleur pourpre, formait un carré de quinze coudées de côté, et était orné en haut et en bas de figures ouvrées dans le tissu. Le haut représentait les animaux sacrés des Susiens, le bas celui des Perses; au milieu étaient Zeus, Héra, Thémis, Athéné, Apollon et Aphrodite; aux deux extrémités Alcisthènes de Sybaris était doublement reproduit. »

La domination des Perses, en Asie, soumit à leur empire les contrées les plus célèbres pour la fabrication des tapis et des étoffes brodées. Elle fit de leurs industries la propriété du luxe perse. Les monarques achéménides ne manquèrent pas de favoriser un art qui ajoutait à la magnificence de leurs palais et à celle de leurs fêtes. On peut juger de l'éclat de ces fêtes et de leur décoration par la description du banquet d'Ahasuérus dans la Bible¹. Nous y reviendrons. Xerxès, en s'enfuyant de Grèce, laisse à Mardonius son ameublement, consistant en vaisselle d'or et d'argent et en tapis de diverses couleurs². On trouve dans le camp, après son départ, des tentes tissées d'or et d'argent, des lits dorés ou argentés, avec de riches couvertures, etc. Les Hilotes, dédaignant les brillants vêtements, s'emparèrent seulement des bijoux, qu'ils vendirent aux Éginètes; ce qui fut pour eux la source de grandes richesses³.

Pendant une maladie d'une fille d'Artaxerxès Mnémon, les courtisans, sur l'ordre du roi, couvrirent de pourpre,

1. *Esther*, I, 1-6.

2. Hérodote, IX, 81.

3. *Ibid.*, IX, 79. Sur le riche costume des femmes perses, toutes brillantes d'or, voyez Hérodote, IX, 76.

d'or et d'argent, un espace de sept stades, afin d'obtenir la guérison de la princesse ¹. La pourpre ne semble pas avoir été moins prisée des rois de Perse qu'elle l'avait été des monarques assyriens. Des tapis de pourpre formaient une part du riche butin que le vainqueur du Granique envoyait à sa mère après la bataille ². Le conquérant trouva dans le trésor de Suse cinq mille talents de pourpre d'Hermione qu'on y avait amassés pendant près de deux siècles ³.

Pour se faire une idée du luxe des Perses, il faut lire dans Quinte-Curce ⁴ quel était le train de leur armée en campagne. Derrière le feu sacré porté sur des autels d'argent et entouré de prêtres chantant des hymnes, marchaient trois cent soixante-cinq jeunes gens vêtus de pourpre, dont le nombre représentait celui des jours de l'année. Le char consacré au Soleil, dieu suprême de la Perse, était traîné par des chevaux blancs, dont les conducteurs étaient vêtus de blanc et portaient des bâtons d'or. Les dix mille Immortels, vêtus de tuniques à longues manches, étaient étincelants d'or et de pierreries; et quant aux quinze mille nobles appelés *Parents du roi*, le luxe de leur habillement était tel qu'il semblait plus convenable à des femmes qu'à des hommes. Le roi, porté sur un char magnifique, avait une tunique de pourpre, relevée au milieu par une broderie blanche. Son manteau, brillant d'or, était orné de deux éperviers d'or qui semblaient fondre l'un sur l'autre. Des chameaux portaient ses trésors, son harem royal le suivait... J'abrège une description qui serait fatigante.

1. Plutarque, *Artaxerxès*, XX, 3.

2. Plutarque, *Alexandre*, XVI.

3. *Ibid.*, XXXVI.

4. III, 3.

Quel butin préparait au vainqueur de Darius une telle armée battue d'avance ¹!

Mais le vainqueur, séduit par tant de magnificence, devait adopter lui-même les usages et le luxe de l'Orient; en quoi Alexandre fut imité et dépassé par ses successeurs. La tente royale, dont on lira plus loin la description, égalait ou surpassait en magnificence celle de Darius. Ce fut après la mort de ce prince qu'Alexandre commença à adopter, pour lui et son entourage, le cérémonial de la cour de Perse. Il prit alors un habillement mixte entre le costume des Perses et celui des Macédoniens ². Son mariage avec Roxane a été considéré par les anciens et par les modernes comme une sorte d'emblème de la fusion entre les deux peuples ³. L'historien allemand Droysen nous peint, d'après Arrien, qui lui-même reproduisait un récit de Ptolémée, le départ de la flotte d'Alexandre au retour de son expédition dans l'Inde. On voit le roi, monté sur son navire, faire des libations d'une coupe d'or, puis l'escadre fendre les eaux, sous des voiles bariolées de mille couleurs, tandis que les Indiens, rassemblés en foule sur les rives de l'Acésine, répondent par des chants et des danses aux acclamations des rameurs. On dirait le voyage d'un Dionysos indien ou d'un prince oriental. C'était bien une cour orientale qu'Alexandre

1. « Aciem auro purpuraque fulgentem, prædam non arma gestantem. » (Harangue d'Alexandre à ses soldats, Quinte-Curce, III, 10.) — Dans la mosaïque de Pompéi, qui représente probablement la bataille d'Issus, d'après le tableau d'Hélène, Darius est figuré sur son char avec un habillement assez semblable, sauf pour les couleurs, à celui que lui donne ici Quinte-Curce.

2. Plutarque, *Alexandre*, XLV.

3. Quinte-Curce, VIII, 4 et 25; Droysen, *Histoire de l'Hellénisme*, traduction française, tome I^{er}, page 327.

voulait habiller de riches vêtements quand il donnait en Ionie l'ordre d'acheter toute la provision de pourpre qui s'y trouvait ¹.

J'ai parlé du manteau qu'avaient brodé, pour Alexandre, des artistes cypriotes. Celui qu'on brodait pour Démétrius Poliorcète, et qui devait représenter l'univers avec tous les phénomènes célestes, eût pu éclipser par sa richesse le manteau d'Alexandre s'il eût été terminé. Mais le changement de fortune du prince à qui on le destinait fit laisser l'ouvrage inachevé, « et depuis, dit Plutarque, aucun roi n'osa le porter, bien qu'il y eût en Macédoine des princes très fastueux ² ».

Sous les Ptolémées, de riches tentes s'élevèrent en Égypte pour la célébration des fêtes publiques ; nous parlerons à part de ces constructions éphémères, mais splendides et charmantes, où le génie grec s'alliait au génie égyptien. Alexandrie devint l'entrepôt du commerce entre l'Orient et l'Occident. On prisait à Rome les beaux tapis de pourpre à figures d'animaux qui venaient de cette ville, *Alexandrina belluata conchyliata tapetia* ³.

Quant à la Perse, on sait à quelle magnificence ⁴ elle porta l'art de la tapisserie sous les monarques sassanides, du III^e au VII^e siècle. Héraclius, vainqueur de Chosroès II, trouva le palais de Dastagerd tout rempli d'étoffes de soie brochées et de riches tapis brodés à l'aiguille. Quelques années après, à l'époque de la conquête

1. Droysen, tome I^{er}, page 689.

2. Plutarque, *Demetrius*, XLI.

3. Plaute, *Pseudolus*, 143.

4. *Vide et froide*, dit M. Eugène Müntz, qui signale le contraste entre la régularité de ce style somptueux, qu'il soupçonne d'être le produit d'un tissage mécanique, avec la vie et la liberté des tapisseries d'Athènes et de Rome. (Page 59.)

musulmane, en 637, Ctésiphon, la capitale des Sassanides, regorgeait de ces tissus étincelants où les pierres précieuses se mêlaient à l'or et à la soie. Il y avait, entre autres, un vaste tapis exécuté pour Chosroès I^{er}, mesurant soixante aunes de tour et qui représentait un jardin sillonné de sentiers et de cours d'eau, planté d'arbres et de fleurs. Les sentiers et les cours d'eau étaient formés de pierres de couleur et le sol de fils d'or¹. Ne sachant plus faire beau, on faisait riche.

La Perse moderne est célèbre pour ses tapis de laine feutrée qui servent de lits et pour la richesse de ses étoffes où la soie se mêle à la laine, au coton, à l'or et à l'argent. On a vanté ses brocarts, ses velours, ses satins. Le nom du taffetas est un nom persan². On fabriquait à Yezd, du temps de Chardin, avec la laine de chameau, des châles inférieurs à ceux de Kachemyr, mais d'une qualité encore très fine³. Les Persans ont surtout excellé dans l'art de la teinture; l'éclat et la solidité de leurs couleurs imprimées sur la soie et le coton ont paru merveilleux, soit qu'il faille en faire honneur à leur art, soit qu'il y ait lieu de l'attribuer à la bonté et à la fraîcheur des ingrédients trouvés dans le pays même, ou qu'enfin la sécheresse et la pureté de leur climat aient fait naître cette variété de couleurs et de nuances qu'on admire dans les produits de leur industrie textile.

C'est au tour des Romains de vaincre et de dépouiller. Le luxe, amené par la conquête, commença à s'introduire

1. *Ibid.*

2. De *taftah*, participe passé de *taften*, tresser, entrelacer. (*Dictionnaire de Littré*).

3. Dubeux, *la Perse*, page 422 b. (Dans *l'Univers pittoresque*.)

à Rome vers la fin du III^e siècle et au commencement du II^e. L'amitié et les présents d'Attale, les relations avec les Ptolémées contribuèrent à développer chez les Romains ce goût des objets d'art et des étoffes précieuses qui datait de la prise de Syracuse ¹. Le commerce avait fait des marchands de Tyr les égaux des princes ²; la guerre fit d'un Lucullus le rival en magnificence des rois qu'il avait vaincus ³. Il suffit de lire les poètes du siècle d'Auguste pour voir à quel point les Romains ont porté l'amour et l'ostentation des richesses, bien qu'ils soient restés sur ce point bien loin de nos modernes, et que les déclamations des Pline et des Sénèque contre le luxe de leur temps ne soient que des morceaux de rhétorique ou, comme l'a dit Goëthe avec raison, des *capucinades*. Tout est relatif et tout a sa nuance. Tandis qu'en Grèce le goût de la décoration avait fait partie des arts et de la grandeur publique, à Rome, il semble que ce soit l'art qui fasse partie du luxe et qui serve avec lui à l'élégance et aux voluptés de la vie. Cependant, les Romains, s'ils n'étaient pas de grands artistes, étaient des amateurs pleins de goût, instruits et délicats, qui savaient au besoin, comme à Pompéi, donner à la décoration de leurs villas, avec une dépense relativement modique, un air de beauté tout à fait délectable ;

1. Syracuse, au moment où les Romains s'en emparèrent, était, selon Tite-Live, *la plus belle ville de ce temps*, et d'immenses richesses y avaient été accumulées par une longue prospérité. On raconte qu'avant de la livrer au pillage, Marcellus, qui la contemplait d'une hauteur, pleura sur sa beauté. (Tite-Live, XXV, 24; Plutarque, *Marcellus*, XIX.) Cette prise de Syracuse est une date dans l'histoire romaine.

2. Isaïe, XXIII, 8.

3. Voir, sur le luxe de Lucullus, ce *Xerxès en toge*, comme l'appelait le stoïcien Tubéron : Plutarque, *Lucullus*, XXXIX, et XLII.

c'est ce qu'il faut reconnaître avec M. Friedlænder¹.

Le luxe des étoffes paraît, d'ailleurs, avoir été chez eux le plus modéré. La simplicité du costume romain, où l'esprit d'égalité n'était pas moins marqué que dans celui de nos contemporains², ne permettait pas de l'y développer. Exclu de l'habillement viril, le luxe se réfugiait, comme chez nous, dans le vêtement féminin. Toutefois, le goût des Romaines paraît avoir été pour les bijoux plus que pour les tissus; elles aimaient surtout les perles. La chlamyde d'or d'Agrippine, dont nous avons déjà fait mention et dont ont parlé Pline et Tacite³, semble avoir été une exception d'autant plus remarquable, une haute fantaisie de l'orgueil impérial. En fait d'étoffes, la magnificence du génie romain se montra surtout dans la décoration des appartements; nous en donnerons plus loin des exemples en parlant des portiques, des *triclinia*, etc. Il nous suffira de constater que Rome antique ne le cédait pas à la Perse pour l'usage fastueux des tapis; on en couvrait les lits, les tables, les sièges, les planchers; on en faisait des rideaux et toutes sortes de draperies; on les suspendait dans les maisons, on en ornait des lits funèbres.

Ce revêtement universel avait fait donner à la tapisserie le nom de *vestis*⁴. Ainsi que je l'ai dit, les tapis de

1. *Mœurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*, traduction Ch. Vogel, tome III, page 150.

2. Il l'était même davantage. Suivant M. Friedlænder, la toge, ce vêtement national, à la portée du pauvre comme du riche, était le costume de fête de tous les Romains, depuis l'empereur jusqu'au dernier des plébéiens. (Ouvrage cité, tome III, page 149.)

3. *Histoire naturelle*, livre VIII, chapitre XLVIII; *Annales*, livre XII, chapitre LVI.

4. D'où le nom de *vestiarius*, tapissier. V. Robert Estienne, *Thesaurus linguæ latinæ*, tome IV, page 537.

Babylone étaient surtout estimés. Ils montaient à des prix qui semblent fabuleux même aujourd'hui. On citait une salle à manger de Métellus Scipion dont la décoration en tapisserie avait coûté 800,000 sesterces (168,000 francs), et cela dès le temps de Caton. Plus tard, Néron dépensa pour une décoration de même genre 4 millions de sesterces (évalués à 840,000 francs). C'est Pline qui nous donne ce double renseignement ¹.

Après la chute de l'Empire et la ruine de la civilisation antique, l'art de la tapisserie ne périt pas. Il est cultivé en Gaule dans les cloîtres. Les églises se décoraient à certaines occasions de tentures exécutées sous la direction des moines et représentant des sujets religieux ou profanes ². On n'y devait pas regarder de trop près, et un examen trop curieux des ornements sacrés semblait aux hommes religieux un sacrilège ³. Ces représentations agissaient sur l'esprit des Francs barbares comme par une sorte de mystère. C'est ce qu'exprime très bien Grégoire de Tours dans l'endroit de son histoire où il raconte les efforts de sainte Clotilde pour attirer à la foi chrétienne le roi son mari. « Interea regina fidelis filium ad baptismum exhibet : adornari ecclesiam velis præcipit atque cortinis, quo facilius vel hoc mysterio provocaretur ad credendum, qui flecti prædicatione non poterat ⁴. »

L'influence de l'Orient, à laquelle la Grèce et Rome

1. *Histoire naturelle*, VIII, 48.

2. Les églises avaient leurs *trésors*; on y gardait de l'or, de l'argent, des étoffes de soie, etc. (Grégoire de Tours, *Histoire ecclésiastique des Francs*, livre VI, chapitre x.)

3. *Ibid.*, livre VII, chapitre xxii.

4. *Histoire ecclésiastique*, livre II, chapitre xxix. Methodius, l'apôtre des Bulgares, se servait de la peinture pour agir sur l'imagination des païens barbares.

avaient dû l'art de la broderie, devait, d'ailleurs, se faire aussi sentir à l'Europe du moyen âge. Même à l'époque la plus barbare, les relations n'ont jamais cessé entièrement entre l'Orient et l'Occident; elles avaient pour agents des Juifs et des Syriens. Ils faisaient souvent leur fortune en colportant et vendant des étoffes orientales, des draps d'or, des soieries; témoin cet Eusèbe qui devint assez riche à ce métier pour acheter en 591 l'évêché de Paris¹. Le roi Chilpéric avait à son service pour l'acquisition des objets de luxe un Juif nommé Priscus². Les produits de l'industrie orientale formaient des articles recherchés dans les foires de l'Orient et de l'Occident³. Celle qui se tenait à Saint-Denis du temps de Charlemagne offrait aux acheteurs des meubles et des étoffes apportées du Levant⁴. La foire de Jérusalem était célèbre; elle avait lieu tous les ans le 15 septembre. L'affluence était énorme, et il est à croire que les pèlerins qui s'y rendaient de toutes parts, mêlés aux marchands, n'en rapportaient pas toujours que des reliques⁵. Outre Jérusalem, Alexandrie, le Caire, cette Babylone d'Égypte⁶, Constantinople, Famagouste, cette

1. *Ibid.*, livre X, chapitre xxvi.

2. *Ibid.*, livre VI, chapitre v.

3. Sidoine Apollinaire parle de tapisseries étrangères représentant des sujets de guerre et de chasse traités à la manière orientale. Cité par M. Eugène Müntz. (*La Tapisserie*, page 58.)

4. Éméric David, *De l'influence des arts du dessin sur la richesse des nations*.

5. Munk, *Palestine*, page 614 b. — La multitude des chameaux, des chevaux et des bœufs à cette foire était telle qu'il ne fallait rien de moins, après leur départ, qu'une pluie miraculeuse pour balayer le vaste amas de leurs ordures.

6. Sur la Babylone d'Égypte, voyez Strabon, XVII, xxx. C'était le nom du Caire au temps des croisades. Par exemple, dans Joinville, *Histoire de saint Louis*, chapitre xxxi.

capitale de l'île de Chypre qui fut la reine de la Méditerranée au xiv^e siècle, furent au moyen âge les grands dépôts en Orient d'un commerce activement entretenu avec les ports de l'Italie et de l'Espagne, Venise, Gênes, Barcelone. Montpellier s'y joignit au temps de Jacques Cœur. D'autre part, l'influence de l'Orient pénètre en Europe par l'Espagne arabe¹. Elle passe de l'Espagne aux Pays-Bas, et anime comme d'un rayon de soleil l'art flamand de la tapisserie dans sa prospérité au xvi^e siècle. A cette époque, les tapisseries étaient un des articles les plus brillants du luxe des souverains. Charles-Quint, dans son couvent de Saint-Yuste, était entouré d'ouvrages de Flandre, et Philippe II, quittant les Pays-Bas pour l'Espagne, avait chargé ses navires de riches tapisseries. Une tempête qui survint obligea de jeter à la mer une partie de la précieuse cargaison, et, dit l'historien Motley, « de revêtir de ces magnifiques soieries les vagues furieuses². »

Cet Orient, notre vieil instituteur dans la fabrication des tapis et des étoffes brodées, n'a pas cessé de nous donner des leçons. Grâce à son immobilité proverbiale, il a conservé jusqu'à nos jours les traditions de son art de tisser, de teindre et de broder, ainsi que son génie pour la décoration. Les châles de Kachemyr, les tissus indiens lamés d'or, les étoffes brillantes et solides fabriqués dans l'Aman et dans la Syrie, les manteaux arabes faits d'un mélange

1. La tapisserie derrière laquelle on se cache pour entendre est un moyen dramatique employé dans certaines scènes du théâtre espagnol. Voyez *El Medico de su honra*, de Calderon, 1^{re} journée, scène III; *La Prudencia en la muger*, de Tirso de Molina, 2^e journée, scène XIII, etc.

2. *Histoire de la fondation de la république des Provinces-Unies*, par John Lothrop Motley, traduction française, tome I^{er}, page 269.

de soie et de laine avec des fils d'or et d'argent, les tapis de Perse et de Turquie, tous ces ouvrages si recherchés qui ont excité plus d'une fois l'étonnement et l'admiration dans nos expositions universelles, sont les modernes produits de la vieille industrie asiatique. Nos voyageurs modernes ont reconnu, dans les étoffes de Moultan et du Bhaoualpour, les *lineæ vestes* de Quinte-Curce¹, dont s'habillaient les nobles Indiens au temps d'Alexandre le Grand². L'industrie à laquelle on doit les tapis dits *de Smyrne* emploie de temps immémorial les mêmes procédés, et je me souviens d'avoir lu, il y a une vingtaine d'années, dans un journal, que la tentative d'introduire une machine à vapeur dans les ateliers d'Ouchak, en Anatolie, pour la préparation des fils, avait failli causer une émeute parmi les ouvriers. Cependant le temps semble venu où le progrès européen devra s'imposer, avec ses procédés scientifiques, aux populations routinières de l'Asie³. Puisse le génie de l'Orient, en devenant progressif à son tour sous l'influence de la civilisation et de la science occidentales, ne rien perdre des dons précieux qui ont fait de lui cet habile tisserand, ce brodeur exquis et ce merveilleux coloriste, dont les ouvrages, admirés des connaisseurs, l'emportent encore en beauté sur les produits les plus parfaits des fabriques européennes !

1. IX, vii.

2. Burnes, *Voyages de l'embouchure de l'Indus à Lahore, Caboul, etc.*, traduction française, tome I^{er}, page 111.

3. Un des plus récents voyageurs en Turquie, le colonel James Baker, constate le progrès introduit dans la fabrication des tapis en Bulgarie et compare Carlofer à Manchester pour l'activité industrielle. « Presque chaque maison avait une roue mue par l'eau de la rivière et qui tournait les fuseaux pour filer et tresser des lacets de laine, pendant que, dans d'autres maisons, on faisait de magnifiques tapis. » (*La Turquie*, traduction française, page 87.)

CHAPITRE II

PROCÉDÉS DE FABRICATION. — DES COULEURS DÉCORATIVES

La tapisserie et la broderie, arts féminins. — La quenouille, les fuseaux, le métier à tisser et les petites associations d'ouvrières dans les épigrammes de l'*Anthologie*. — Leçon politique tirée de la manière dont les Athéniens travaillaient la laine, dans la *Lysistrata* d'Aristophane. — Le métier de Pénélope. — Atelier féminin en Égypte. — Minerve et Arachné, leur lutte dans Ovide, leurs deux tapisseries. — Fils d'or mêlés à la laine dans les tapisseries; le filet d'Héphaestos — Broderies à l'aiguille. — *Ars plumaria*. — Ouvrage en perles de verre. — Les manufactures royales dans l'ancienne Égypte. — Il dut y en avoir de pareilles dans les monarchies asiatiques. — Grands ateliers féminins en Grèce; *gynécées* des Francs; emploi des femmes dans les manufactures de l'Orient moderne. — Variété des tapisseries antiques. — Des teintures. — La pourpre et sa fabrication. — Le safran pourpre grecque.

L'art de la tapisserie et de la broderie, très répandu dans l'antiquité, semble y avoir été un art spécialement féminin. Nous l'avons vu exercer par les femmes sidoniennes, desquelles les femmes grecques l'avaient peut-être appris. Nous avons vu que les jeunes filles de la Grèce étaient habiles au tissage, et que la broderie était au nombre des travaux imposés à une bonne ménagère; le talent dans ce genre était très estimé, il haussait le prix d'une belle esclave. Dans l'*Iliade*, Agamemnon, pour fléchir la colère d'Achille, lui fait offrir par Ulysse, entre autres dons précieux, sept Lesbiennes habiles aux *beaux travaux*¹. Athéné était elle-même la patronne de ces travaux dont la

1. *Iliade*, IX, 270, 271. Par ἀμύμονα ἔργα, il faut certainement entendre le travail du métier ou celui de l'aiguille.

délicatesse appelait des mains féminines et dont la nature sédentaire convenait à la modestie imposée au sexe féminin par les antiques traditions de la Grèce.

Les épigrammes nous font connaître l'attirail léger de ces travaux domestiques. C'étaient la quenouille (ἡλακία), les fuseaux (πηνία), qui servaient pour filer les laines; puis la corbeille (κάλαθος) où ces laines étaient déposées. Venait ensuite le métier à tisser avec la navette (κερκίς). Joignez-y les spathes pour serrer le tissu, et vous aurez, dans sa première et charmante simplicité, cet atelier féminin d'où sortaient les tissus variés de dessins et de couleurs¹. On voit à l'œuvre, dans les petits poèmes de l'*Anthologie*, ces jeunes et jolies ouvrières; on les entend causer, rire et chanter, car elles paraissent s'être quelquefois réunies en petites associations pour un travail commun²; elles se divisaient la tâche, comme on le voit dans une épigramme de Léonidas : « La partie droite de cette bordure de robe, dans une longueur de neuf pouces et quatre doigts, est l'œuvre de Bittion; Antianire a fait toute la partie gauche. Le Méandre qui circule au milieu, les jeunes filles qui jouent sur ses bords, c'est Bitia qui les a exécutés³. » Le fuseau et la navette étaient le gagne-pain des jeunes filles honnêtes; mais il leur arrivait parfois de brûler sur l'autel d'Aphrodite ces instruments d'un travail trop mal rétribué et de les remplacer par la lyre et les couronnes⁴. Parfois, mais plus rarement, je le crains, c'était Athéné qui l'emportait sur Aphrodite, et les journées laborieuses rempla-

1. *Anthologie palatine*, VI, 39, 174, 284, 288, 289. Le fuseau est aussi appelé ἄτρακτος, la corbeille κάλαθος.

2. *Anthologie*, VI, 39, 174, 285, 286, 287, 288, 289.

3. *Ibid.*, 286.

4. *Ibid.*, 285.

çaient les joyeuses nuits ; l'épigramme ne dit pas à quel âge ces dernières conversions s'opéraient.

Ne semble-t-il pas entendre ces petits ateliers, frais, joyeux, comme des nids de printemps ; la chanson des ouvrières ¹ s'y mêle au bruit harmonieux de la navette, ce « rossignol des tisserands ² ? » Les anciens n'avaient pas manqué de remarquer une ressemblance de forme entre le métier à tisser et la lyre ; les cordes de celle-ci rappelaient à leurs yeux la chaîne du métier vertical, témoin ces vers d'Ovide :

Tum stamina docto
Pollice sollicitat ³.

Et dans une épigramme grecque, Alcman est représenté :

Δώριον εὐκελάδοισι μέλος χορδῆσιν ὑφαίνων,

brodant sur les cordes harmonieuses une mélodie dorienne ⁴. Plus tard, le plus grec des poètes français dira, en parlant d'Homère :

Ainsi le grand vieillard, *en images hardies*,
Déployait le tissu des saintes mélodies.

Ce qu'étaient, pour les Athéniens, la lance et le bouclier, l'ensouple et la traverse ⁵ l'étaient pour les Athé-

1. La navette est appelée *amie des chants*, Κερκίς φιλαοιδός. (*Anthologie*, VI, 47.)

2. Αηδόνα τάν ἐν ἐρίθοις. — Ailleurs, la navette matinale s'éveille et chante avec l'hirondelle. A son bruit mélodieux devait se joindre le chant des ouvrières, Circé ne chantait-elle pas en tissant sa toile divine? (*Odyssée*, X, 221.)

3. *Métamorphoses*, XI, 169, 170.

4. Christodore de Coptos, *Statues de Zeuxippe*, dans l'*Anthologie*.

5. Le même mot, κωνών, est employé dans Aristophane (*Thes-*

niennes ; c'étaient leurs armes, et, dans Aristophane, elles se vantent de les mieux garder que leurs maris ne gardaient souvent les leurs.

On sait qu'Erinne, la célèbre rivale de Sappho, avait célébré la « quenouille » dans un poème perdu dont la valeur poétique était comparée à celle des poèmes homériques¹. Théocrite a fait, sur le même sujet, une idylle charmante. Il s'adresse à la quenouille : « Je veux te donner, toi, née de l'ivoire artistement ciselé, à l'épouse de Nikias, grâce à laquelle tu achèveras de nombreux travaux, des péplos d'hommes et des robes ondulées pour les femmes². »

Les calathos étaient les paniers à ouvrages ; on y déposait les pelotons de laine et les bobines qui devaient servir pour les broderies. Le calathos était, si l'on veut, la palette de la peinture textile. *Calathi Minervæ*, dit Virgile³.

Dans la *Lysistrata* d'Aristophane, l'héroïne fait une curieuse comparaison entre la manière dont il eût fallu, suivant elle, traiter les affaires de l'État athénien et celle dont les Athéniennes travaillaient la laine. J'emprunte la traduction d'Artaud :

« *Le magistrat*. — Comment pourrez-vous donc mettre fin à tant de désordres ?

mophories, 822 et 825) pour signifier la barre transversale d'un métier à tisser et la lance du citoyen équipé militairement. Quant à l'ensouple (*ἀντίον*), c'était le cylindre autour duquel se roulait la toile quand elle dépassait en longueur la hauteur du métier.

1. Otfried Müller, *Histoire de la littérature grecque*, traduction Hildebrand, tome I^{er}, page 372.

2. *Idylle*, XXVIII, traduction de Leconte de Lisle.

3. *Énéide*, VII, 805. Comp. Juvénal, II, 54. — Une peinture de Pompéi représente le calathus sous la forme d'un panier d'osier assez semblable à ceux où nous jetons le papier de rebut.

Lysistrata. — Fort aisément.

Le magistrat. — Voyons : dis-moi.

Lysistrata. — Quand notre fil est embrouillé, nous le prenons de cette façon sur nos fuseaux, et nous le tirons de côté et d'autre : il en sera ainsi de cette guerre; nous la débrouillerons en envoyant des ambassadeurs de différents côtés.

Le magistrat. — Ainsi donc, pauvres folles, vous pensez terminer les affaires les plus critiques avec de la laine, du fil et des fuseaux!

Lysistrata. — Oui : si vous aviez le moindre bon sens, vous prendriez, en politique, exemple sur notre manière de travailler la laine.

Le magistrat. — Comment cela? Voyons.

Lysistrata. — De même que nous lavons la laine pour en séparer le suin, il fallait d'abord faire le triage et expulser les pervers : puis ceux qui s'agglomèrent en peloton pour s'emparer des charges, les diviser et leur tondre la tête; ensuite jeter tout pêle-mêle dans une corbeille pour le bien commun, et carder indistinctement étrangers domiciliés, hôtes, amis, débiteurs du trésor; quant aux villes peuplées de colons de ce pays, les regarder comme autant de pelotons, tirer jusqu'ici le fil de chacun et n'en faire qu'un seul, pour former de tout cela une grosse pelote, et en tisser une tunique pour le peuple ¹. »

La forme la plus élémentaire du métier à tisser vertical est celle qu'on voit au métier de Circé dans le Virgile du Vatican ². Elle se compose de deux montants surmontés

1. *Lysistrata*, 565-586; *Comédies d'Aristophane*, traduction Artaud, 3^e édition, tome II, page 109.

2. Reproduit dans le *Dictionnaire* de Rich aux mots *jugum* et *stamen*.

d'une barre transversale (*καρών, jugum*) à laquelle s'attachaient les fils de la chaîne (*στήμων, stamen*). On peut lui comparer le métier de Pénélope, tiré d'une peinture de vase et publié par M. Conze dans les *Annales de l'Institut de correspondance archéologique*¹. Au double montant et à la traverse sont joints des cylindres dont l'un fait les fonctions d'ensouple ou de rouet et d'autres jouent le rôle de nos bâtons de croisure. Les lisses ont au bas de petits poids destinés à les maintenir droites. Le travail commence par le haut, contrairement à la pratique des Gobelins. Le tissu s'enroule au fur et à mesure sur l'ensouple; les bâtons, placés de distance en distance, sont là pour permettre l'introduction des broches d'ivoire chargées de laines. La partie du tissu déjà terminée nous montre des ornements linéaires formant la bordure du drap funéraire, et, plus bas, sur une bande transversale, un personnage ailé avec des talonnières, un pégase et d'autres animaux fantastiques².

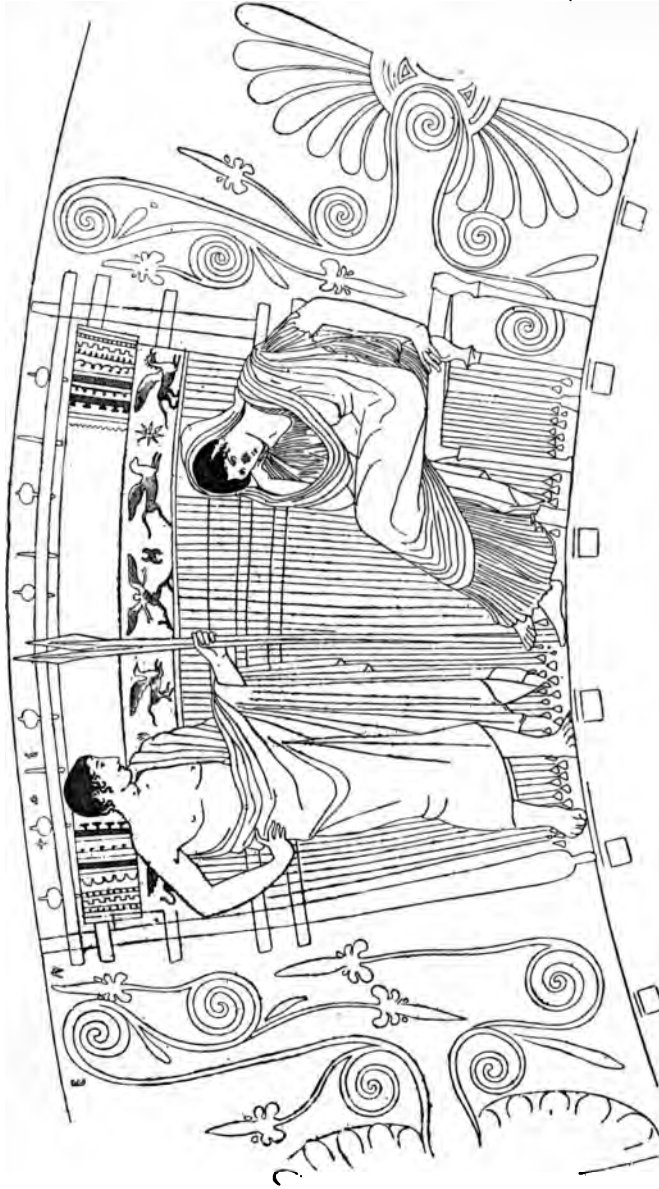
L'ensouple (*ἀντίον, insubulum*) était placée, tantôt au haut du métier, tantôt au bas, selon que la trame était menée en haut ou en bas par le peigne (*pecten*) ou par le battant (*spatha*). Un métier égyptien tiré d'une peinture de Thèbes³ est représenté muni d'une double ensouple : autour de celle du bas⁴ devait s'enrouler la trame ourdie et parée; c'est de là que les fils étaient conduits à l'ensouple supérieure, le rouet, autour de laquelle se roulait l'étoffe à mesure qu'elle était tissée. Elle tenait aux deux montants

1. Année 1872, pages 187, 190; *Monuments*, tome IX, planche XLII.

2. E. Müntz, *la Tapisserie*, page 31.

3. Wilkinson, *The ancient Egyptians*, tome II, page 171.

4. Rich le nomme *scapus*. Voir ce mot dans son *Dictionnaire*.



MÉTIER DE PÉNÉLOPE.

(Monuments de l'Institut de correspondance archéologique, t. IX, pl. XLIII.)

par deux poignées qui lui permettaient de glisser tout le long. La même figure nous montre l'artisan accroupi au bas de son métier et tenant une broche à la main.

Une autre peinture égyptienne ¹ nous fait voir un atelier de femmes où le peintre a réuni les différents travaux qui se rapportent au filage et au tissage. On y voit les ouvrières dans les diverses attitudes de leur travail, accrou-



MÉTIER ÉGYPTIEN.

(D'après Wilkinson.)

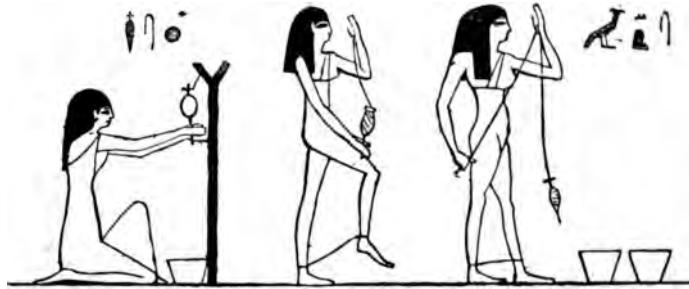
pies au bas du métier, préparant les fils pour en former la trame. Un surveillant mâle est placé au milieu de l'atelier. Cette peinture charmante nous montre qu'Hérodote s'est trompé en prétendant que les travaux de tissage étaient réservés aux hommes dans l'ancienne Égypte ². Il s'est également trompé en affirmant que les Égyptiens, pour tisser la toile, poussaient la trame en bas, au rebours

1. Wilkinson, tome 1^{er}, page 317.

2. Tome II, page 35.

des autres nations qui la poussaient en haut. Les deux procédés ont pu d'ailleurs être employés ; ils étaient également en usage chez les anciens ¹.

Dans le métier plus simple, sans ensouple, la chaîne



ATELIER DE FEMMES EN ÉGYPTÉ.

(D'après Wilkinson.)

était attachée au joug. Tel était le cas pour le travail décrit par Ovide dans le passage des *Métamorphoses* où il a mis en scène la fameuse lutte mythologique d'Athéné et d'Arachné pour le prix de leur art. C'est un curieux document, en même temps qu'un morceau brillant de poésie.

1. Rich, au mot *insubulum*.

On y peut suivre toutes les phases de la fabrication comme si l'on assistait à un travail des Gobelins :

Tela jugo vincata est¹; stamen secernit arundo².
 Inscritur medium radiis subtemen acutis,
 Quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum
 Percusso feriunt insecti pectine dentes³.
 Utraque festinant, cinctæque ad pectora vestes,
 Brachia docta movent, studio fallente laborem.
 Illic et tyrium quæ purpura sensit ahenum,
 Textur, et tenues parvi discriminis umbræ,
 Qualis ab imbre solet percussus solibus arcus
 Inficere ingenti longum curvamine cœlum,
 In quo diversi niteant quum mille colores.
 Transitus ipse tamen spectantia lumina fallit.
 Uaque adeo quod tangit idem est! Tamen ultima distant.
 Illic et lentum filis immittitur aurum,
 Et vetus in tela deducitur argumentum⁴.

Le poète décrit les sujets figurés par chacune des deux rivales. Le châle brodé par la déesse représente, dans

1. La *chaîne* est attachée au *joug*, c'est-à-dire à la barre transversale qui joint les montants.

2. *Arundo*, le *roseau*, c'est le bâton de croisure qui divise la chaîne en deux nappes parallèles. Voyez le mot et la figure dans Rich.

3. « La *trame* est introduite au milieu, au moyen de *broches pointues* que les doigts dirigent et conduisent à travers les fils de la chaîne; et on frappe la trame au moyen du *peigne*, dont les dents sont introduites entre les fils. » C'est exactement le travail des hautes lices, dit un écrivain compétent dont j'emprunte ici la traduction. (*Les Tapisseries*, par Albert Castel, page 21, Hachette.) Les broches (*radii*) remplacent la navette (*alveolus*).

4. « Toutes deux se hâtent; la robe repliée autour du sein, elles font mouvoir leurs mains savantes; l'émulation trompe la fatigue. Sur un fond de pourpre sortie de la cuve tyrienne, des ombres légères forment des tons harmonieux, comme, sur des nuages frappés des rayons du soleil, on voit se dessiner dans le ciel un arc immense brillant de mille couleurs. Cependant, les nuances en sont si bien

une grande scène centrale, sa propre victoire à l'Acropole d'Athènes, quand, luttant contre Poseidon à qui donnerait son nom à la ville, elle fit paraître l'olivier en frappant le sol de sa lance, tandis que le dieu des mers avait, d'un coup de son trident, fait jaillir un cheval du rocher. Comme accompagnement, aux quatre coins du châle, Minerve avait représenté en figures de petites proportions, mais de couleurs vives, quatre combats où des mortels avaient lutté contre des dieux et avaient été punis de leur audace par des métamorphoses. Enfin l'olivier formait la bordure.

Is modus est, operique sua facit arbore finem.

Arachné, elle, divise la tapisserie en compartiments qui représentent chacun un sujet tiré de la légende divine. La fille de Zeus avait figuré sur son châle les victoires des dieux; la jeune Lydienne, sa rivale, y voulut représenter leurs faiblesses amoureuses. Europe enlevée par le taureau, Léda sous les ailes du cygne, Zeus transformé en satyre pour séduire Antiope, etc., tels étaient les sujets de ses broderies savantes. Pour encadrer ses compositions, de même qu'Athéné avait fait courir sur les bords de son péplos le rameau de l'olivier, Arachné fit serpenter en guirlandes légères le lierre entrelacé de fleurs.

Nous voyons par tous ces détails à quel point de perfection la tapisserie était portée à Rome au temps d'Auguste. La variété des sujets représentés, leur habile dispo-

fondues que l'œil ne peut saisir le passage de l'une à l'autre. Tout est pareil au point où elles se touchent, plus loin tout est différent. Des fils d'or sont partout mêlés à la trame, et, sur la toile, une vieille histoire est représentée. »

(Ovide, *Métamorphoses*, VI, 55-69.)

sition, la dégradation savante des couleurs, l'heureux choix des motifs d'ornementation, tout ce qui fait la beauté de nos modernes tapisseries, se trouvait déjà dans celles de l'antiquité. Les fils d'or, mêlés à la trame, leur donnaient cet éclat doux qui a tant de charme dans certaines tapisseries du xvi^e siècle. Ces veines imperceptibles du précieux métal sont comme autant de rayons tissus qui pénètrent toute l'œuvre et qui l'échauffent secrètement ¹.

Nous avons déjà constaté l'emploi des fils de métal dans les broderies égyptiennes. Cet élément de richesse dans les étoffes était aussi un élément de beauté aux yeux des anciens comme aux nôtres. On croit que les filets de métal étaient battus au marteau, et l'on cite pour exemple de la ténuité où l'on pouvait arriver par ce procédé le célèbre filet d'Héphaestos dans l'*Odyssée* ², que son extrême finesse, comparée par le poète à celle d'une toile d'araignée, rendait invisible à l'œil même des dieux. André Chénier a imité ce passage :

Mais, ô bois, ô ruisseaux, ô monts, ô durs cailloux,
Quels doux frémissements vous agitèrent tous
Quand bientôt, à Lemnos, sur l'enclume divine,
Il forgeait cette trame insaisissable et fine
Autant que d'Arachné les pièges inconnus,
Et dans ce fer mobile emprisonnait Vénus.

On a peu de renseignements sur la peinture à l'aiguille dans laquelle ont excellé les Phrygiens et les Babyloniens. Nous avons dit plus haut qu'on attribuait aux Phrygiens

1. Pour compléter ce qui concerne le métier, voir dans le *Dictionnaire* de Rich, outre les termes techniques déjà cités, les mots *tela*, *trama*, *licium*, *liciatorium*, avec la représentation de l'ancien métier islandais.

2. VIII, 274.

l'invention de la broderie et que les brodeurs étaient appelés à Rome *Phrygiones*. Suivant Servius, *Phrygia chlamys* équivalait à *chlamys acu picta* ¹. Martial célèbre l'aiguille *sémiramienne* pour son habileté à orner de broderies variées les tissus de Babylone peints superbement ². Ailleurs, cependant, il la déclare vaincue par le peigne égyptien ³. Virgile, dans les présents qu'il fait faire à Ascagne par Andromaque, au moment de leurs adieux, semble avoir voulu rapprocher les deux genres de travail, celui du peigne et celui de l'aiguille. La veuve d'Hector apporte au fils d'Énée des vêtements richement décorés et dont la trame renferme des fils d'or, *picturatas auri subamine vestes*, et une chlamyde phrygienne, c'est-à-dire travaillée à l'aiguille ⁴.

Quant aux *plumæ* et à l'*ars plumaria*, qui tient de si près à la broderie, on ignore s'il faut entendre par là un travail fait avec des plumes, comme on en fait encore dans l'Inde et en Chine, ou des broderies imitant, par la variété des couleurs, le plumage des oiseaux. L'épigramme de Martial sur un oreiller brodé :

Tinge caput nardi folio, cervical olebit :
Perdidit unguentum cum coma, pluma tenet ⁵.

cette épigramme semble bien indiquer qu'il s'agit ici de véritables plumes. D'un autre côté, la comparaison était naturelle entre de brillantes broderies, de riches passements, et le plumage de certains oiseaux; aussi Publius

1. *Ad Æneid.*, III, 484.

2. *Épigrammes*, VIII, 28.

3. *Ibid.*, XIV, 150.

4. *Énéide*, III, 483, 484, avec le commentaire de Servius.

5. *Épigrammes*, XIV, 146.

Syrus comparait-il le plumage du paon à un vêtement babylonien ¹. Il se peut, d'ailleurs, que le nom de *plumæ* ait été donné tantôt à des ouvrages de plumes, tantôt à des ornements brodés ou cousus qui en rappelaient l'éclat et la variété.

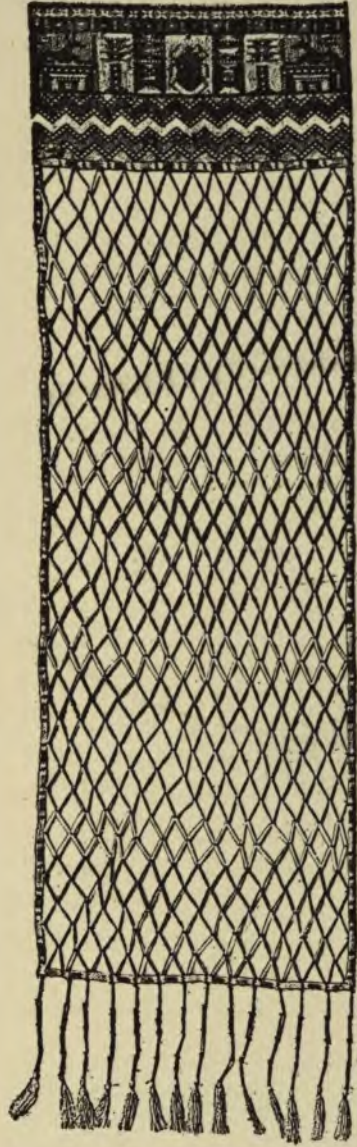
Les Égyptiens avaient des ouvrages en perles de verre qui formaient des dessins variés et dont la souplesse égalait presque celle de l'étoffe. On possède de ces tapisseries au musée de Turin; celle qu'on peut voir au musée du Louvre est parfaitement conservée et les couleurs en sont aussi fraîches que si l'ouvrage datait d'hier.

On a vu qu'il y avait en Égypte des manufactures royales en possession d'un privilège pour la fabrication de certaines étoffes; c'est du moins ce qu'on peut conclure d'un contrat matrimonial cité par M. Révillout dans lequel on voit des prêtres d'Ammon en possession d'une *fabrique d'étoffes de byssus* qu'ils faisaient exploiter par un agent sous leurs ordres. « Que cette charge ait été en quelque sorte héréditaire dans la même famille, dit ici M. Révillout ², cela nous semble très probable. Mais c'était au collège sacerdotal qu'il revenait de choisir le sujet et de lui donner l'investiture. On sait par le décret de Rosette que les byssus étaient un des grands revenus des temples, revenu assez grand pour que le roi ait voulu en prendre sa part. »

Le contrat découvert par M. Révillout est du temps des Ptolémées, mais le privilège qu'il nous révèle remontait sans doute plus haut. Serait-ce aux ouvriers des manufactures royales qu'il faudrait appliquer le portrait de la misère des tisserands tracé par un scribe contemporain de

1. Dans le *Satyricon* de Pétrone, LV.

2. *Revue égyptologique*, première année, n^o 2 et 3, page 113.



OUVRAGE ÉGYPTIEN EN PERLES DE VERRE.
(Musée du Louvre.)

la douzième dynastie ? En voici la traduction par M. Maspero :

« Le tisserand, dans l'intérieur des maisons, est plus malheureux qu'une femme. Ses genoux sont à la hauteur de son cœur ¹. Il ne goûte pas l'air libre. Si, un seul jour, il manque à fabriquer la quantité d'étoffe réglementaire, il est lié comme le lotus des marais. C'est seulement en gagnant par des dons de pièces le gardien des portes qu'il parvient à voir la lumière du jour ² ».

Ce qui existait en Égypte a dû probablement se retrouver ailleurs. L'industrie textile, cette belle et riche industrie, si utile pour l'ornement des palais et des temples, pour le vêtement des rois et pour celui des prêtres, a dû vivre dans les royaumes de l'Orient sous le régime du privilège et sous des règlements plus ou moins durs. Les puissants monarques qui la voyaient fleurir à leurs pieds durent vouloir la garder sous leur main et l'organiser au service de leur luxe. Pour cette organisation ils trouvaient un point de départ naturel dans l'hérédité primitive des métiers, dans le régime des castes, dans l'existence d'anciennes corporations industrielles ³. On sait comment s'y prirent nos rois de France pour mettre le sceau royal aux corporations du moyen âge et pour en faire, par leur intervention et leur surveillance, une institution de la monarchie ⁴. Le génie de Colbert, qui a doté notre pays de

1. Voir une peinture de Beni-Hassan dans Wilkinson, tome II, page 170.

2. *Histoire ancienne de l'Orient*, page 124.

3. Les corporations existent encore aujourd'hui en Turquie. Les *Esnafs*, c'est ainsi qu'on les nomme, ont leurs statuts et leurs assemblées. Le président élu a le droit d'y mettre à l'amende l'ouvrier coupable d'infraction aux règlements.

4. La corporation des tapissiers existait en France dès le temps

la manufacture des Gobelins, établit sur des règlements minutieux la protection qu'il donnait à notre industrie nationale, et sut ainsi faire servir les arts, en particulier celui de la tapisserie, à l'éclat de la royauté, de ses palais et de ses fêtes.

Outre les manufactures royales qui existaient sans doute en Assyrie, en Babylonie, en Perse comme en Égypte, il y avait dans tout l'Orient de nombreux ateliers pour les travaux des grandes industries locales. Des villes comme Sidon et Tyr, centres d'industries riches et prospères, devaient offrir, dans leurs fabriques et leurs bazars, l'aspect de nos grandes cités manufacturières et commerçantes; une population active d'ouvriers des deux sexes y fourmillait autour des ateliers comme en de grandes ruches humaines. A Tyr, la préparation des laines, leur teinture et leur tissage, exigeaient le concours de nombreux travailleurs. Il y eut des ateliers pour la tapisserie et la broderie à Milet, à Samos, dans l'île de Cypré où nous avons vu fleurir une véritable école. L'île d'Amorgos, cette patrie de Simonide, était célèbre par ses fabriques d'étoffes transparentes, plus fines que le byssus, auxquelles on donnait le nom d'*Amorgides* et dont la belle couleur écarlate était sans doute empruntée à une espèce de lichen qu'on y trouve en abondance sur les rochers où on le recueille encore aujourd'hui pour une teinture en rouge ¹.

La tapisserie et la broderie étaient surtout, nous l'avons

de saint Louis. Elle était subdivisée en plusieurs classes : les uns vendaient des tapis sarrasinois venus d'Orient pour les églises et les châteaux, les autres de gros tapis de laine pour le peuple. (Chéruel, *Dictionnaire historique des institutions de la France*, page 1201.)

1. Aristophane, *Lysistrata*, 150; J. Pollux, *Onomasticon*, VII, 16; Bœckh, *Staatshaus der Athener*, livre I^{er}, chapitre XVIII; Tournefort, *Voyage dans le Levant*.

dit, des arts féminins. C'étaient, à l'origine, des arts domestiques, dans l'exercice desquels s'associait au travail des femmes de la maison celui des femmes esclaves, dont le prix était d'autant plus élevé qu'elles étaient plus habiles aux « beaux ouvrages¹ ». Ces esclaves travaillaient sous l'œil de la maîtresse de la maison qui travaillait elle-même au milieu de son groupe d'ouvrières. Avec le temps il dut se former de grands ateliers serviles dont la police était confiée, comme nous l'avons vu en Égypte, à des surveillants, sortes de contre-mâtres, chargés de remplacer le maître absent et d'avoir l'œil ouvert sur ses intérêts. Il y eut, sans doute, de ces ateliers féminins dans l'Asie Mineure et dans la Grèce européenne.

On a vu, au commencement de ce chapitre, qu'il y avait aussi de petits ateliers formés par l'association volontaire de jeunes filles qui se distribuaient le travail entre elles, nids harmonieux d'un art délicat, joyeux et libre.

On sait qu'à Rome l'occupation des matrones était de filer la laine dans la maison où s'enfermait leur vie et où elles surveillaient le travail de leurs esclaves. Ces ateliers romains étaient sans doute moins joyeux que ceux de la Grèce. Parallèlement au travail à domicile, pour la confection de vêtements, fonctionnaient les corporations des foulons et des teinturiers².

Nous retrouvons les ateliers féminins chez nos ancêtres les Francs. « Souvent, dit M. Chéruel³, les Francs, qui possédaient de grandes métairies, réunissaient des

1. *Iliade*, IX, 270-271.

2. Mommsen, *Histoire romaine*, traduction française de C. A. Alexandre, tome I^{er}, page 260.

3. *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France*. Paris, Hachette, 1855, pages 579 a.

femmes dans un atelier appelé *gynécée*, et c'était là que se confectionnaient les ouvrages qui demandaient plus d'adresse que de force. Là se cardaient le lin et le chanvre, là se tissait la toile. » Le nom de gynécée indique assez l'origine grecque de ces ateliers venus en Gaule par Rome.

Aujourd'hui encore les manufactures de l'Orient ont leurs ateliers de femmes. Presque tout le travail des tapis dits de Smyrne est fait par des mains féminines¹. L'auteur d'un livre récent sur la Turquie, que j'ai déjà eu occasion de citer, a vu, à Slivmia, une fabrique de drap établie par le gouvernement sur un grand pied, et qui employait un grand nombre de Bohémiennes². A Eski-Zaghra, une manufacture de soie occupait cinquante filles bulgares³.

D'après Pline, l'art le disputait dans les tissus brodés à la nature pour l'éclat et la variété des couleurs; ils rivalisaient avec les fleurs elles-mêmes⁴. On a vu Ovide comparer le mélange des teintes dans une tapisserie à l'arc-en-ciel. Le rouge, le bleu, le jaune, et toutes leurs nuances, habilement fondues, se mêlaient au blanc dans les draperies décoratives qui tapissaient les murailles et flottaient entre les colonnes. En véritables artistes, les anciens préféraient aux couleurs éclatantes, comme l'or ou l'écarlate, les teintes riches et profondes comme la pourpre, l'hyacinthe, le cramoisi; les Hébreux avaient formé de ces trois couleurs et du blanc une sorte de symbole religieux et national.

1. Edmond Dutemple, *En Turquie d'Asie*, page 221. Dans cette page et dans les suivantes, l'auteur décrit les procédés de fabrication des tapis de Smyrne.

2. James Baker, *la Turquie*, page 67.

3. *Ibid.*, page 78.

4. Pline, XXI, 8.

La pourpre a joui d'une grande faveur dans toute l'antiquité. On sait que cette teinture était extraite de diverses espèces de coquillages. On a retrouvé en Asie Mineure et en Morée de vastes amas de coquillages qui avaient servi jadis à la fabriquer. M. de Saulcy a reconnu le *murex trunculus* dans les dépôts qu'il a observés à Saïda, l'ancienne Sidon. Les dépôts étudiés par M. F. Lenormant, sur les côtes de Cérigo et de Gythion, étaient formés du *murex brandaris*. La pourpre la plus estimée était, pour l'Asie, celle de Tyr; pour l'Afrique, celle de Meninx, et celle de Laconie pour l'Europe¹. La pêche, qui avait lieu, soit vers la fin de l'hiver, soit après le lever de la Canicule, se faisait au moyen de nasses petites et à mailles larges. Suivant Pline, on y mettait pour appâts des moules, dont les pourpres sont très friandes, et qui, piquées, se refermaient; ainsi, prise au piège, la pourpre était enlevée par la langue. Le liquide colorant se tirait d'une veine blanche placée au milieu du gosier de la pourpre²; il était d'un rose tirant sur le noir. « On extrait la veine dont nous avons parlé, dit Pline; il est nécessaire d'y mettre du sel, vingt onces environ pour cent livres de suc. Une macération de trois jours est tout ce qu'il faut; car la liqueur a d'autant plus de force qu'elle est plus récente. On la fait bouillir dans des vases de plomb; et cent amphores (1,944 litres) de cette préparation doivent être réduites à cinq cents livres à l'aide d'une chaleur modérée; aussi se sert-on d'un tuyau répondant à un foyer éloigné. On enlève, de temps en temps, avec l'écume les chairs qui nécessairement sont restées adhérentes aux veines; au dixième jour environ, tout est fondu. Pour essayer la liqueur, on y plonge de la

1. Pline, *Histoire naturelle*, IX, 60, 3. (Édition Littré.)

2. *Ibid.*, IX, 60, 2.

laine dégraissée; et la cuisson continue jusqu'à ce qu'on ait atteint le point. La teinte qui tire sur le rouge vaut moins que celle qui tire sur le noir. La laine trempe pendant cinq heures, puis on la replonge après l'avoir cardée, jusqu'à ce qu'elle soit saturée.

« Le buccin (autre espèce de coquillage voisine de la pourpre) ne s'emploie pas seul, parce que la teinture qu'il donne n'est pas durable. Uni à la pourpre, il prend très bien le mordant, et il donne à la nuance très foncée de celle-ci l'éclat sévère de l'écarlate¹, qui est ce qu'on recherche. Ainsi combinées, ces deux couleurs se donnent l'une à l'autre de l'éclat et du sombre. La juste mesure du mélange est, pour 50 livres de laine, 200 livres de buccin et 110 livres de pourpre; c'est ainsi que se fait cette belle couleur d'améthyste². Pour la couleur tyrienne on trempe d'abord la laine dans la pourpre quand la cuisson est encore peu avancée, puis on achève la teinture en la trempant dans le buccin : elle est parfaite quand elle a la couleur du sang coagulé, c'est-à-dire un aspect noirâtre avec un reflet brillant : aussi Homère dit-il le sang pourpré³. »

Platon parle de la préparation à donner aux laines avant de les teindre en pourpre. Lorsque la préparation a été convenable, la teinture ne s'efface jamais et résiste à tous les lavages; faute de préparation suffisante, la couleur est sans éclat et ne tient point⁴.

1. L'écarlate se tirait d'une graine appelée *coccus*. En teignant avec la pourpre de Tyr les étoffes teintes d'abord avec l'écarlate, on obtenait l'*hysgine*. (Pline, IX, 65.)

2. « Celles (les améthystes) de l'Inde ont dans la perfection la nuance de la pourpre la plus riche, et les teinturiers en pourpre ne désirent que d'attraper cette belle nuance. » (Pline, XXXVI, 4.)

3. *Iliade*, chant XVII, vers 360. — Pline, *Histoire naturelle*, IX, 62.

4. Platon, *République*.

La pourpre deux fois teinte s'appelait *dibaphe*. Il y avait une pourpre violette qui avait été à la mode à Rome du temps de la jeunesse de Cornelius Nepos; la livre s'en vendait 100 deniers 82 francs : elle fut remplacée par la pourpre de Tarente, puis par la pourpre syrienne *dibaphe*, laquelle coûtait plus de 1,000 deniers (820 francs). Pline hausse le ton en parlant de la pourpre de Laconie qui avait été de tout temps en usage à Rome. Devant cette pourpre les faisceaux et les haches romaines écartaient la foule; elle faisait la majesté de l'enfance, distinguait le sénateur du chevalier; on la revêtait pour apaiser les dieux; elle donnait de la lumière à tous les vêtements et se mêlait à l'or dans la robe du triomphateur¹. Vitruve attribue à l'influence du soleil l'éclat de sa couleur : *pro solis propinquitate colorem habet*². L'admiration, on pourrait presque dire le culte des Romains pour cette brillante teinture, leur avait fait imaginer une déesse de la pourpre, une *Venus purpurissa*³.

Il y avait d'autres couleurs tirées des coquillages, et qu'on appelait *conchyliennes*; mais elles pâlissaient devant la pourpre, et on finit par ne les employer que comme une transition à la couleur tyrienne⁴. Cependant, il y en avait une qu'on estimait pour sa pâleur même et qui s'obtenait par une coloration incomplète; on la payait des prix considérables⁵.

1. Pline, IX, 60, 3.

2. « La pourpre, dit de son côté Pollux (*Onomasticon*, I, 4), aime le soleil, la lumière ranime son éclat, rend ses reflets plus vifs et plus brillants. »

3. Preller, *Mythologie romaine*, traduction française (sous le titre : *les Dieux de l'Ancienne Rome*), page 273.

4. Pline, IX, 65.

5. *Ibid.*, IX, 64.

La pourpre, si chère aux Romains et, comme on l'a vu plus haut, aux anciens rois de l'Orient, était aussi fort prisée des Grecs, au point qu'ils en attribuaient l'invention à Hercule¹. Euripide semble avoir eu pour elle un goût passionné; elle revient souvent dans sa poésie. On voit, dans son *Hélène*, de jeunes Égyptiennes étendre au soleil des robes de pourpre sur un gazon proche de la mer. Cependant, la couleur favorite des Hellènes, celle qu'on pourrait appeler la pourpre grecque, c'est le safran. La fleur de safran est une de celles dont le nom revient le plus souvent dans la poésie grecque. La mythologie a donné sa couleur au vêtement de l'Aurore², à celui des Muses³, à celui de Dionysos⁴. Les femmes grecques portaient particulièrement aux dionysiaques une robe couleur de safran, que les Romaines leur empruntèrent. Le safran était aussi la couleur héroïque. Dans Pindare, Héraclès enfant est couché dans des langes de safran⁵; le manteau de Jason a la même couleur⁶; le péplos d'Athéné Parthénos avait un fond de safran⁷.

Cette couleur, que les poètes donnent à la robe de l'Aurore, est encore à la mode en certaines contrées de l'Orient. Elle brille sur la veste brodée des habitants de l'Oman; et Palgrave a vu à Mascate des danseurs omànites exécuter avec des tuniques safranées leurs danses nationales⁸.

1. Pollux, *Onomasticon*, I, 4.

2. Χροκόπελος "ἼΙος, l'Aurore au péplos de safran. (Homère, *Iliade*, XXIII, 227.)

3. Alcman, fragment, édition Welcker, 23.

4. Aristophane, *les Grenouilles*, 46.

5. Pindare, *Néméennes*, I, 58.

6. Pindare, *Pythiques*, IV, 412.

7. Euripide, *Hécube*, 468.

8. *Une Année dans l'Arabie centrale*, tome II, pages 45, 217, 259.

CHAPITRE III

DE L'EMPLOI DE L'ÉTOFFE DANS LA DIVISION ET LA DÉCORATION DES ÉDIFICES DE L'ANTIQUITÉ.

L'*Esthétique pratique*, de M. Semper; origine du *monument*; la draperie, élément générateur. — Ce que ce système a de vrai; l'étoffe est un élément important de la construction primitive. — La maison antique et ses divisions. — Draperies verticales et horizontales. — Les tapisseries des *triclinia*; souper décrit par Horace. — Rideaux de portes. — Le portique de Pompée et ses draperies *attaliques*. — Les rideaux des théâtres. — Les voiles des sanctuaires; voile du temple de Zeus à Olympie. — Draperies horizontales; les *velaria*. — Couverture des temples hypéthres, problème archéologique.

Si l'on en croit l'illustre architecte allemand, M. Semper, l'auteur de l'*Esthétique pratique*, dont le premier volume est consacré à l'*art textile*, l'art de tisser serait né avec l'art de bâtir¹. Les premiers murs auraient été des claires formées de roseaux entrelacés. Plus tard, on aurait fait usage d'écorces au lieu de branches, puis de fils animaux et végétaux; le tissage était dès lors trouvé. Différents par la matière, par la préparation, ces premiers tissus offraient des commencements de coloris, de décoration naturelle. Telle serait l'origine des tissus colorés et variés qui jouent un si grand rôle dans l'art primitif. En revêtant de ces tissus les murailles faites de pieux et d'échelas, en en formant des toits et des tapis, on obtint les premières enceintes. Quand la pierre eut remplacé le bois dans la construction des murs, on lui associa les tapisseries. L'art du tisserand continua ainsi de venir en aide à celui

1. *Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten*, 2^e édition, Munich, 1878-1879, tome I^{er}, pages 227 et suivantes.

de l'architecte. De là, selon M. Semper, l'importance toute particulière des draperies dans le système des constructions antiques. Cette importance est telle que, jusque sous le régime de la pierre, la draperie conserve le privilège d'être la représentation légitime des idées de séparation et d'enceinte.

Quant au *monument*, il naquit, toujours selon M. Semper, du désir de fixer d'une manière durable un appareil de fête. Les décorations, les ornements, tapis, fleurs, festons, couronnes, qui avaient servi pour une solennité particulière, deviennent autant de motifs d'architecture. Dans le système du savant architecte de Hambourg, toutes les parties solides, bien que nécessaires pour soutiens, n'en sont pas moins d'ordre secondaire et faites pour être cachées. Le premier rôle, celui d'élément générateur, pour parler son langage, appartient aux tissus; la draperie est le principe qui domine l'architecture et qui préside à tous ses développements; chaque matière nouvelle employée aux tissus donne des motifs de forme et de couleur d'où naissent de perpétuelles modifications. L'enveloppement, le déguisement forment un caractère essentiel de la construction primitive, de l'art primitif. Il passe de l'architecture à la sculpture, de l'édifice à la statue, et de là viennent les idoles habillées. De même que l'architecture polychrome n'est que l'application à la pierre même de la couleur et de l'ornementation des tentures, de même la statuaire chrysléphantine n'est que le changement en métal du tissu qui servait de vêtement à l'antique statue de bois.

Le système de M. Semper est ingénieux et original, mais on peut le trouver un peu absolu. Il donne lieu, d'ailleurs, à plus d'une objection. L'art de tisser n'est peut-être pas aussi étroitement lié que le prétend M. Sem-

per à l'art de bâtir, et l'expérience le montre, au contraire, se produisant d'une manière indépendante. En observant les sauvages modernes, on trouve des peuples qui, comme les Patagons visités par Falkener, savaient tisser des manteaux de laine aux couleurs variées, tandis que leurs demeures consistaient simplement en pieux supportant un toit formé de peaux cousues¹. Cook trouva à Taïti des tissus en fils d'écorce presque aussi légers que de la mousseline, et cependant les maisons, couvertes en feuilles de palmier, y étaient ouvertes de tous côtés, sans séparation ni division aucune². Ce qui paraît plutôt résulter des études sur l'état sauvage, c'est que les peaux d'animaux tués à la chasse ont dû servir primitivement à faire des vêtements et des tentes. L'homme s'habilla d'abord de la dépouille des bêtes, il l'éleva sur des pieux pour se former un abri, probablement avant de songer à se tisser des habits avec le poil ou la laine. Le vêtement étant plus nécessaire que le toit, son progrès a dû précéder celui de la demeure, surtout si l'on admet, comme l'indiquent des découvertes récentes, que l'homme ait commencé par habiter des cavernes qu'il disputait aux bêtes sauvages. S'il est vrai, comme le disent les savants³, que l'homme ait été d'abord sauvage, puis nomade, puis agriculteur, qu'il ait ainsi passé par la caverne, par la tente, pour arriver à la cabane, il est probable qu'il avait trouvé en chemin le tissage, comme il avait trouvé l'art de fabriquer des armes en silex et des vases en terre, et qu'il n'avait pas

1. Lubbock, *l'Homme avant l'histoire*, traduction, pages 437, 438.

2. *Ibid.*, pages 380, 382, 393.

3. Nilsson, *les Habitants primitifs de la Scandinavie*, introduction.

attendu, pour se faire des habits avec la laine ou le fil d'écorce, de s'être fait une hutte avec des claies de roseaux en façon de murs. Mais, l'étoffe une fois trouvée, il est naturel de croire qu'elle remplaça avec le temps, pour couvrir et fermer l'habitation, les peaux dont le chasseur ou le pasteur primitif avait d'abord couvert ses épaules contre la pluie et le froid et qu'ensuite il avait dressées en tente sur sa tête.

L'origine du *monument* peut avoir été celle que lui attribue M. Semper. Quant à la polychromie, il n'est besoin, je pense, d'en chercher ailleurs la raison que dans le goût naturel de l'homme pour les couleurs brillantes. L'enfant se rencontre dans ce goût avec le sauvage. Celui-ci ne se contente pas de se parer de peaux au riche pelage et de plumes aux teintes variées, il opère sur sa propre peau ce coloriage douloureux qu'on nomme *tatouage* et qui lui donne plus de valeur à ses yeux. La même cause a produit l'habillement des statues. Ce n'est pas, je pense, par une conséquence de l'enveloppement primitif que les madones italiennes sont chargées de vêtements somptueux et de riches parures, mais par le goût du peuple pour ce genre d'ornement.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de M. Semper, bien que trop systématique, aura eu du moins pour effet d'éclairer d'une lumière nouvelle l'histoire de l'art ancien, en appelant l'attention sur le rôle important de la draperie dans l'architecture. C'est une découverte analogue à celle de la polychromie des édifices grecs et à celle de la statuaire chrysléphantine. L'étoffe est, sans contredit, un élément de la construction primitive dont l'importance a été méconnue. Ce n'est pas, croyons-nous, l'élément générateur, comme le veut M. Semper, mais c'est un élément essentiel

qui est venu remplir un vide dans l'architecture antique, en faire mieux comprendre les dispositions, et en achever pour notre imagination l'harmonie et la beauté. Par la tenture et la draperie, cet élément ajoute à la richesse, à la grâce, à la couleur et à la vie de cette architecture; de plus il y met encore le mystère.

La vue seule du plan d'une maison antique suffit, selon M. Semper, pour démontrer qu'elle ne pouvait être habitable qu'au moyen de rideaux formant, en l'absence de murs intérieurs, les séparations nécessaires. M. Semper pense que ces rideaux ne montaient pas jusqu'au plafond, mais s'élevaient seulement assez haut pour former des divisions dans l'édifice sans nuire à l'effet général et à la perspective intérieure. Ces rideaux, d'ailleurs, étaient sans doute mobiles, suspendus à des tringles par des anneaux, et pouvaient être écartés à volonté. Il devait y en avoir dans les entre-colonnements, aux portes, et généralement à tous les intervalles. C'étaient eux qui fermaient les ouvertures supérieures là où le toit manquait. Les murs étaient aussi quelquefois recouverts de ces tapisseries. M. Semper établit comme règle que *tout ce qui n'était pas revêtu de peinture devait l'être d'une tenture*, la logique le voulant ainsi. En vertu du même principe, tout pavé qui n'était pas orné de mosaïque devait se cacher sous les tapis. Il y avait ainsi des draperies verticales (*catapetasma*, *peristroma*, *aulæum*) et des draperies horizontales (*pteryx*, *ouraniscos*, *peripetasma*). Le nom de *péplos* s'appliquait à ces deux espèces de draperies indifféremment.

Un des maîtres de l'archéologie, Otfried Müller, avait déjà fait remarquer¹ que la disposition des salles du

1. *Manuel d'archéologie*, § 247, 5. (Traduction Nicard.)

palais de Persépolis ne peut s'expliquer que par des draperies attachées aux colonnes et formant, en l'absence de murs, les séparations intérieures. La maison romaine, telle que nous la connaissons par les descriptions et les ruines, comporte nécessairement l'emploi des draperies. On sait que la maison romaine se composait de deux parties séparées l'une de l'autre par le *tablinum* ; ou plutôt, c'était une maison double, l'accouplement dans le même édifice de la vieille maison étrusque ou romaine primitive, formée par l'*atrium* et par ses dépendances, et de la maison grecque, caractérisée par l'*œcus*¹ et le *péristyle*. Des deux côtés de l'*atrium*, qui contenait le foyer et les autels domestiques, s'ouvraient les *cubicula* (chambres pour le repos) et les *alæ* (salons de réception). Ces pièces devaient sans doute être séparées de l'*atrium* par des rideaux ou des portières. Il devait y avoir également des rideaux au *tablinum*, pièce ouverte à la fois sur l'*atrium* et sur le péristyle, et des portières aux *fauces*, corridors placés aux deux côtés du *tablinum* pour faire communiquer les deux parties de l'habitation sans traverser cette pièce. J'en dis autant de toutes les autres divisions, qui avaient besoin de ces draperies pour n'être pas purement idéales. Ces draperies semblent plus nécessaires encore dans la partie la plus intérieure de la maison, dans celle qui était particulièrement réservée au maître de la famille². Ajoutons qu'on a retrouvé encore en place, dans

1. (*Æcus*, de οἶκος, maison. C'est l'*atrium* grec, mais un *atrium* couvert. Le péristyle est un *atrium* découvert au centre comme l'*atrium* romain. Son nom signifie une cour entourée d'une colonnade.

2. Le péristyle formait le centre du second appartement, comme l'*atrium* du premier. Il représente l'*αἶθρα* de la maison grecque. L'*œcus* vient après le péristyle et pourrait être regardé, avec ses dépendances,

une maison d'Herculanum conservée sous la lave, les triangles et les anneaux qui avaient servi jadis à suspendre des rideaux dans l'atrium ¹.

Grâce à ce système de draperies, qu'on pouvait à son gré ouvrir ou fermer, l'intérieur d'une maison antique pouvait être transformé d'un moment à l'autre. En dépliant les rideaux, on avait autant de séparations qu'il était nécessaire pour la commodité de l'habitation. En les repliant, on ouvrait aux regards toutes les parties de la demeure. Abaissés, les rideaux du tablinum séparaient entièrement le premier appartement du second. Relevés et écartés, ils permettaient à l'œil de celui qui entrait dans la maison par la porte principale de plonger, à travers l'atrium et le peristylum, jusqu'au voile tombant devant l'œcus, et, si ce voile était lui-même replié, jusqu'au jardin. Voilà pour les draperies verticales.

Les draperies horizontales servaient, dans la maison romaine, à abriter de la pluie et du vent l'atrium et le peristylum. Il est naturel que des *velaria* se soient étendus sur les cours intérieures, soit des maisons, soit des temples ou des autres monuments publics. Un archéologue anglais, M. Falkener, dit posséder un dessin représentant la corniche de la cour d'un temple de Philæ, en Égypte, où se laissent voir distinctement les trous percés pour suspendre le velarium ².

En outre du témoignage porté par les édifices eux-mêmes, une autre source de renseignements existe pour

comme une troisième partie de la maison. Il correspond au *gynécée* grec.

1. Voyez le Dictionnaire de Rich, au mot *Domus*.

2. Falkener, *On the hypæthron of the greek temples*. London, 1801, page 35.

nous, concernant les draperies, dans les monuments de sculpture et de peinture. Dans les bas-reliefs, une draperie suspendue au mur est constamment le signe indicatif d'un appartement. Dans ceux qui représentent plusieurs scènes d'une même histoire, les scènes qui se passent dans la maison sont ainsi distinguées de celles qui ont lieu au dehors. Il suffit, pour s'en assurer, d'ouvrir le premier recueil venu de ces monuments figurés¹. Dans le bas-relief de l'apothéose d'Homère, œuvre d'Archélaüs de Priène, le plan inférieur nous offre, pour lieu de la scène, un portique orné d'une tapisserie : on aperçoit au-dessus de la longue draperie les chapiteaux des colonnes doriques².

Les textes viennent au secours des monuments pour éclairer d'une lumière plus vive l'emploi de la draperie dans les édifices de l'antiquité. La comparaison de ces textes avec les débris venus jusqu'à nous de l'art et de l'architecture des anciens va nous montrer de mieux en mieux le rôle important de l'étoffe dans l'art et dans la vie antiques.

Dans Plutarque, Alexandre assiste derrière une tapisserie à la torture qu'il faisait donner à Philotas³. Une tapisserie permettait à Agrippine d'être présente aux séances du Sénat⁴, et la femme de Pline le Jeune prenait, à l'abri d'une tapisserie, sa part des lectures que son mari faisait à ses amis de ses ouvrages⁵.

Les *triclinia* (salles à manger) étaient ornés de tapis-

1. Voyez, par exemple, dans la *Galerie mythologique* de Millin, pl. CIV, 414, 415; CXXXII, 487; CXLIV, 522; CLVI, 556.

2. *Ibid.*, CXLVIII, 548.

3. *Alexandre*, XLIX.

4. Tacite, *Annales*, XIII, v.

5. Pline, *Epistolæ*, IV, xix.

series en festons : on le voit par les bas-reliefs qui représentent Dionysos chez Icare¹. Dans le Virgile du Vatican, Énée est représenté avec Didon sur un lit en draperies. Pline parle des « triclinaria babylonica » (tapisseries babyloniennes de salle à manger) de Métellus Scipion². Dans Pétrone³ il est question de tapis (*toralia*) étendus par des valets sur les lits des convives et qui représentaient en broderie des scènes de chasse.

Dans une satire d'Horace⁴, où se trouve la description, imitée depuis par Boileau, d'un *dîner ridicule*, on voit, à certain moment, des tapisseries (*aulæa*) tomber à grand bruit sur la table et la couvrir de poussière ainsi que les convives. On s'est demandé s'il s'agissait de tentures placées contre les murailles, et qui, en s'en détachant, auraient porté ce désordre dans le repas, ou bien d'un dais suspendu au-dessus de la table et dont la chute aurait fait tout le mal. L'auteur d'une brochure sur l'usage des tapisseries dans la vie des anciens, et sur leur représentation dans les bas-reliefs et les peintures⁵, pense qu'il s'agit d'une véritable tente dressée sur la tête des convives et cite à ce sujet un passage important des commentaires de Servius sur Virgile⁶. « Il faut, dit Servius, entendre par *aulæa* des voiles peints, ainsi appelés parce qu'ils ont été employés pour la première fois dans la cour (*aula*) de ce roi d'Asie,

1. Marbres du Louvre et du musée Pio-Clementin; terres cuites du musée Campana et de la galerie Townley.

2. *Histoire naturelle*, VIII, XLVIII.

3. On apportait ces tapis en même temps que le gibier. (*Satyricon*, XL.)

4. II, VIII, 54 et suiv.

5. Félix Bucholtz, *De aulæorum velorumque usu et in vita veterum quotidiana et in anaglyphis eorum atque picturis*. Gættingue, 1876.

6. *Énéide*, I, 697.



DIONYSOS CHEZ ICARE.
Bas-relief du Musée du Louvre.

Attale, qui fit son héritier du peuple romain. On étendit aussi de ces voiles dans l'intérieur des maisons, à l'imitation des tentes sous lesquelles nos aïeux habitaient en temps de guerre. De là vient l'usage où l'on est aujourd'hui d'en suspendre au-dessus des lits (*thalami*). Varron prétend toutefois que ces voiles ont pour but d'arrêter la poussière, en l'absence de plafond dont on ignorait l'usage. De là les vers d'Horace, etc. »

Nous reviendrons, en parlant des tentes, sur cette interprétation d'autant plus plausible que, dans les pays du soleil, les lieux de repas ont dû être souvent des cours couvertes par des tentures. On y était au frais et à l'ombre, garanti du soleil et de la poussière, et cependant à l'air et au jour. Attale n'avait pas inventé cet usage que la Bible nous montre pratiqué en Perse au temps des Achéménides ¹. Le roi de Pergame avait déployé sa magnificence accoutumée et le luxe fameux de ses tapisseries en de somptueux festins donnés, dans les cours de son palais, à l'abri de riches tentures.

Les anciens connaissaient certainement les *portières*. Le Virgile du Vatican nous montre des draperies au seuil du palais de Didon. On en voit aux portes des maisons dans les figures d'un ancien manuscrit de Térence ². Une portière intérieure est distinctement représentée dans la peinture antique connue sous le nom de *la Marchande d'Amours* ³. Si des représentations on passe aux textes,

1. *Esther*, livre I^{er}. C'était sans doute une espèce d'*aula* que ce jardin du palais de Suse, où Ahasuérus avait élevé, sans doute entre des portiques, les tentes protectrices sous lesquelles s'abritèrent, sept jours durant, les convives de son festin royal.

2. Voir les figures de Bernard Picart, dans le *Térence* de M^{me} Dacier (Barbou, 1763).

3. *Peintures d'Herculanum*, tome II, planche xxxviii.

nous voyons Clitus tué d'un coup de javeline au moment où il soulevait une tapisserie pour venir dans la salle où Alexandre soupait ¹. Ce fut derrière un rideau de porte que Claude fut découvert tout tremblant, après le meurtre de Caligula, par le soldat qui le proclama empereur ².

Faut-il voir une indication de portière dans les vers poétiquement concis où Eschyle raconte la fuite d'Hélène du palais de Ménélas au navire de Pâris :

Ἐκ τῶν ἀθροτίμων
Προκαλυμμάτων ἐπλευσε? ³

De même, dans les *inclusæ auro vestes* de Virgile ⁴, dans ces tapisseries brodées d'or qui ornaient le vestibule décoré de peintures d'un riche Romain et faisaient s'extasier la foule matineuse de ses clients, devons-nous reconnaître des rideaux de porte? Dans l'un et l'autre cas, la chose me paraît probable.

On sait que les Romains avaient dans leurs maisons, sous le nom de *venereum*, des appartements secrets, les mêmes auxquels on donnait en Grèce le nom d'*Aphrodision*. On pense bien que les tapis et les rideaux ne manquaient pas au luxe et au mystère de ces retraites voluptueuses. Mazois a rassemblé dans son *Palais de Scaurus* ⁵ tous les détails qu'il a pu tirer des auteurs anciens sur la décoration de ces appartements. On y voyait des portières, des

1. Plutarque, *Alexandre*, LI.

2. Suétone, *Claude*, X.

3. Mot à mot : Ex delicatis velamentis navigavit. M. Pierron traduit : « Cette femme a quitté la chambre nuptiale, elle a soulevé le riche tissu qui couvrait la porte. »

4. *Géorgiques*, II, 464. Je lis avec M. Benoist *inclusos* et non *illusos* comme le voulait Servius.

5. *Le Palais de Scaurus, ou description d'une maison romaine, vers la fin de la république*. Paris, 1822, pages 99 et suivantes.

rideaux de pourpre brodés de perles, entre des colonnes de marbre de Phrygie et de Caryste, des lits de pourpre, etc.

On sait ce qu'étaient les portiques. Outre qu'ils étaient des lieux de réunion, c'étaient aussi de véritables galeries de sculpture et de peinture, que le goût des Grecs pour l'art et pour les nobles loisirs avait multipliées dans leur cités et que leur emprunta la magnificence romaine. Pausanias, arrivant à Athènes, y trouve une série de portiques régnant de la porte de la ville jusqu'au Céramique ¹, et c'est au milieu des chefs-d'œuvre rassemblés dans ces splendides dépôts qu'il s'achemine vers l'Acropole. On ne peut guère douter que ces richesses fussent abritées. Ce qui est certain, c'est que le portique de Pompée, à Rome, avait des rideaux en tapisseries de Pergame :

Porticus aulæis nobilis attalicis ².

Les théâtres avaient des rideaux qui, au contraire des nôtres, se baissaient pour découvrir la scène et se levaient pour la cacher. On voit, à travers la précision d'un vers de Virgile, qu'ils représentaient quelquefois des figures humaines :

Purpurea intexti tollent aulæa Britanni ³.

Les Bretons représentés sur ce rideau semblaient le soutenir en s'élevant avec lui. Ovide explique cela dans les *Métamorphoses* ⁴ :

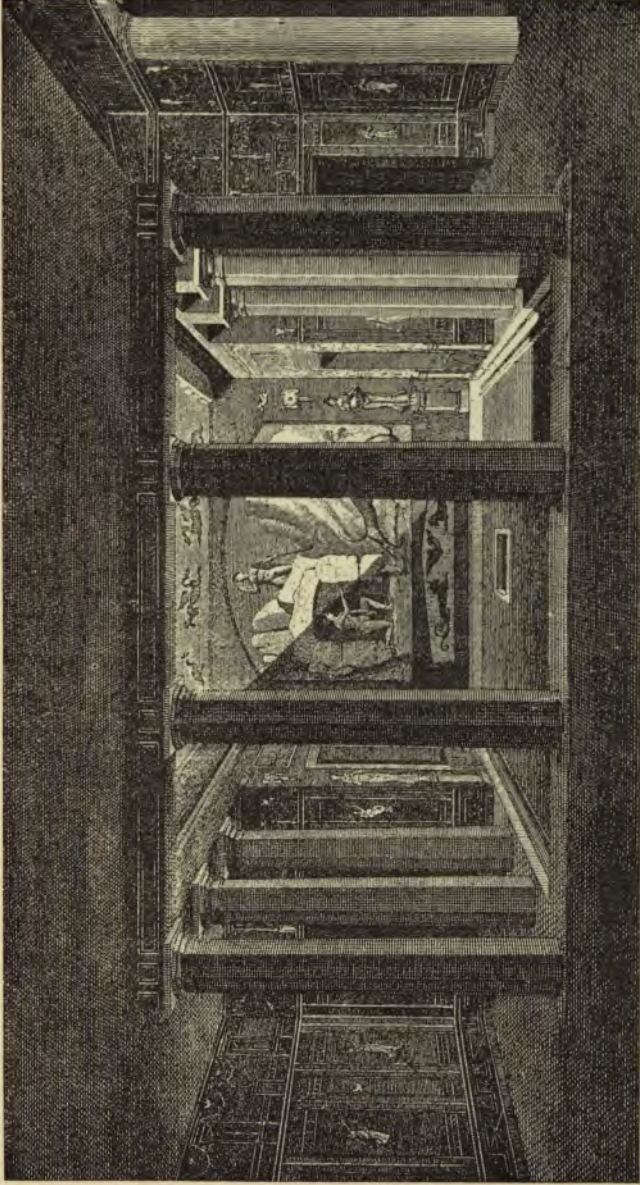
Sic ubi tolluntur festis aulæa theatris,
Surgere signa solent, primumque ostendere vultus,
Cetera paulatim.

1. Pausanias, I, II.

2. Properce, II, XXIII, 46.

3. *Géorgiques*, III, 25.

4. III, 111-114. Le poète applique cette comparaison à la race qui sortait des sillons ensemencés par Cadmus avec les dents du dragon.



VENEREUM.
(D'après Mazois.)

De même, les sanctuaires étaient pourvus de voiles, soit pour protéger les trésors qu'on y conservait, soit par un motif religieux. Ces voiles rappellent celui de Jérusalem qui cachait aux profanes le Saint des Saints¹. Les temples grecs en avaient d'analogues. Celui d'Olympie était un présent du roi Antiochus². On le déroulait d'en haut devant la statue de Zeus, tandis qu'on relevait, du pavé au plafond, comme les rideaux des théâtres, le voile d'Éphèse³. Dans la fable d'Apulée, on voit les serviteurs du sanctuaire d'Isis écarter les blancs rideaux qui cachaient la statue de la déesse; mais cette fois la disposition est celle des rideaux de nos fenêtres, qu'on écarte en les repliant de chaque côté : *Velis candentibus reductis in diversum, deæ venerabilis conspectum apprecamur*⁴.

Il arrivait que les statues divines étaient renfermées dans des édicules : c'est ce que dit Tite-Live de la statue de Jupiter au Capitole⁵; elle était placée dans un petit temple formé par des colonnes surmontées de frontons, au-dessus desquels s'élevait un quadrigé doré. Ce tabernacle était sans doute fermé par des rideaux qu'on pouvait ouvrir et fermer à volonté; car Pline mentionne, au sujet de l'Aphrodite de Cnide, comme un cas exceptionnel et digne de remarque, que l'édicule qui la contenait était ouvert de tous les côtés. *Edicula ejus tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deæ, favente ipsa, ut*

1. *Paralipomenon*, II, III, 14.

2. D'après une conjecture de M. Clermont-Ganneau, ce serait le voile même de Jérusalem dont le conquérant séleucide aurait fait don à Olympie. (*The veil of the temple of Jerusalem at Olympia*, dans *Palestine exploration fund*, avril 1878, page 79.)

3. Pausanias, V, XII.

4. *Métamorphoses*, XI.

5. Tite-Live, XXXV, XLI.

creditur facta ¹. La déesse n'aimait pas les voiles; l'admiration pour sa beauté faisait partie du culte qu'on rendait à sa puissance ².

Un bas-relief du Louvre ³ nous montre le trône de Saturne voilé d'une draperie. Cette draperie ne devait pas être un attribut exclusif de Saturne, mais appartenir comme symbole à toutes les grandes divinités de la nature. Le trône de marbre que Pausanias vit à Corinthe dans le temple de la Mère des dieux était probablement couvert d'un pareil rideau. Avec le trône, Pausanias fait mention d'une stèle également en marbre et consacrée à la déesse; mais il ne parle pas de statue ⁴. Ces trônes voilés devaient produire sur l'imagination une impression plus religieuse que les plus beaux simulacres; la beauté des formes faisait place à une invisible majesté. Pausanias parle au même endroit de statues qu'on tenait cachées dans le temple d'Arès, de Déméter et de Proserpine : οὐ φανερά ἀγάλματα.

Outre les draperies verticales, théâtres et temples en avaient d'horizontales. Personne n'ignore que les Romains étaient dans l'usage d'abriter de la pluie et du soleil, au moyen de grands voiles tendus sur leurs têtes, les spectateurs de leurs théâtres et de leurs amphithéâtres. Vitruve parle de ces voiles comme d'une partie du mobilier des jeux publics non moins essentielle que les sièges mêmes où s'asseyaient les spectateurs ⁵. On donnait à ces couver-

1. Pline, *Histoire naturelle*, XXXVI, IV, 10.

2. Lucien, *Amours*, XIV.

3. Salles des Antiques, n° 156; *Galerie mythologique*, II, 2. Comparez le trône de Vénus et celui de Mars dans *les Antiquités d'Herculanum* (Paris, 1804, livre I^{er}, planche 22). Le voile est replié sur le dossier du fauteuil où sont exposés les attributs de ces divinités.

4. Pausanias, II, IV.

5. Livre X, préface.

tures flottantes les noms de *παρὰπετίσματα*, *vela*, *velaria*. Le *parapetasma* du théâtre d'Athènes, lequel, comme le rideau de laine pourprée du sanctuaire d'Olympie, était un don du roi de Syrie, Antiochus, était tout doré et représentait l'égide d'Athéné avec le Gorgonion¹. Chez les Romains, il est souvent question des *vela* et des mâts qui les supportaient. Les affiches qui annonçaient la célébration des jeux se terminaient souvent par ce mot : *Vela*², ou par ceux-ci : *Mali et vela erunt*³. On promettait ainsi l'ombre aux spectateurs.

Suivant Pline, Lentulus Spinther aurait été le premier qui, dans le théâtre, aurait fait étendre des voiles de carbase lors des jeux en l'honneur d'Apollon. « Bientôt après, le dictateur César tendit de toiles de lin le Forum tout entier jusqu'à la montée du Capitole, magnificence qui parut plus admirable que le spectacle même de gladiateurs qu'il donna. Postérieurement encore et sans jeux, Marcellus, fils d'Octavie, sœur d'Auguste, fit, lors de son édilité, sous le onzième consulat de son oncle, avant les calendes d'août, couvrir le Forum de voiles, dans l'intérêt de la santé de ceux qui avaient des procès... Tout récemment, des voiles de la couleur du ciel et ornées d'étoiles ont été tendues à l'aide de cordages dans l'amphithéâtre de l'empereur Néron. Les toiles sont rouges dans les *cavedium* (cours intérieures des maisons) et défendent la mousse contre les ardeurs du soleil. Au reste, les étoffes blanches de lin ont eu constamment la préférence⁴. »

1. Pausanias, V, xii, 4.

2. *Pompeia décrite et dessinée*, par Breton, page 183.

3. *Del velario e delle vele negli anfiteatri*, par Efsio Luigi Tocco, page 12.

4. *Histoire naturelle*, XIX, vi. Traduction Littré, tome I^{er}, page 714 b.



TRÔNE VOILÉ DE SATURNE.
Bas-relief du Musée du Louvre.

Xiphilin nous a laissé quelques détails sur le *velarium* tendu par l'ordre de Néron au-dessus du théâtre de Pompée. On y voyait, au milieu d'un firmament d'étoiles d'or, brodée à l'aiguille, la figure même de l'empereur conduisant un char¹.

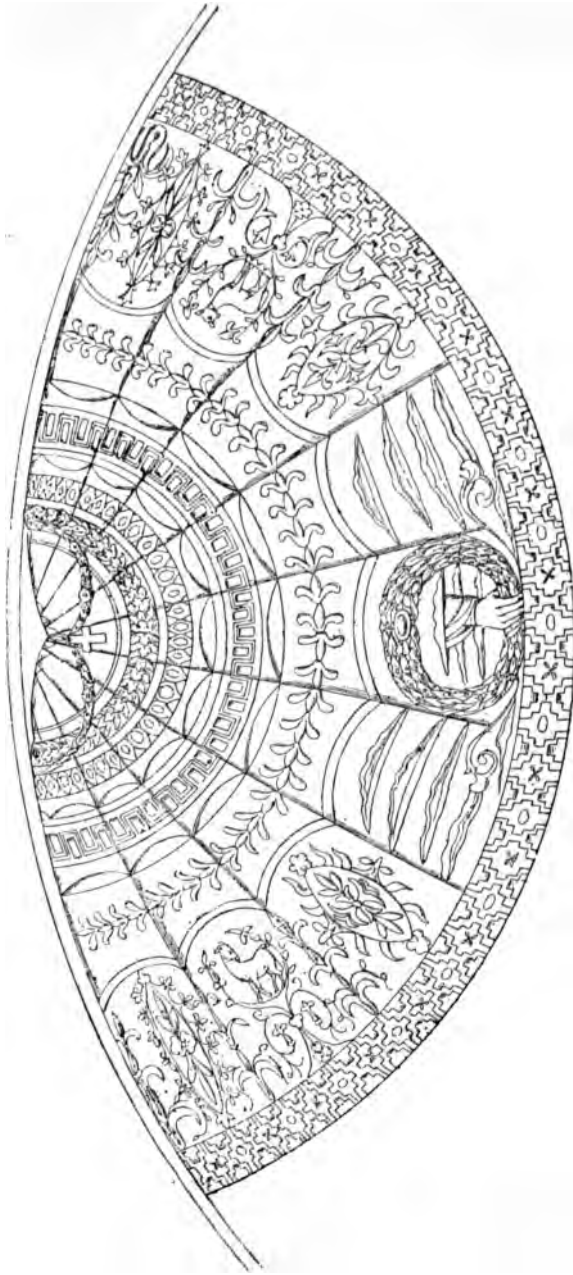
Ainsi le *velarium* couvrait la *cavea* et tenait à l'ombre les spectateurs. Il était soutenu en l'air par des mâts fixés au sommet du mur extérieur². On voit encore, au théâtre de Pompéi, les anneaux de pierre faits pour recevoir les mâts. Au Colisée, les consoles qui ont servi au même usage subsistent encore. C'était une décoration mobile qu'on enlevait et remplaçait à volonté, et pour les frais de laquelle les magistrats avaient à s'entendre avec les architectes qui, pour ces spectacles comme pour les constructions, faisaient des devis qu'ils ne manquaient guère de dépasser³. Les rayons du soleil se coloraient en passant à travers ces voiles multicolores. « Vois-tu, dit le poète, ces voiles de couleur jaune, rousse ou ferrugineuse, qui, déployés sur des mâts et des poutres, flottent au-dessus de nos vastes théâtres; leurs reflets, en tombant sur la *cavea* et sur la scène, y communiquent leurs teintes mouvantes aux sénateurs, aux matrones, aux statues des dieux. Plus le théâtre est fermé et moins la lumière y pénètre du dehors, plus ces reflets errant au dedans ont de charme⁴. » Le même poète parle ailleurs du frémissement (*crepitus*) de ces voiles de lin que le vent agite sur les théâtres

1. Xiphilin, *Néron*.

2. Sur la façon d'attacher le *velarium*, voyez l'étude de M. Caristic sur le théâtre d'Orange; *Monument d'Orange*, planche XLVIII.

3. Vitruve, lieu cité. — Vitruve rappelle à ce propos une vieille et curieuse loi des Éphésiens qui avait pour but, sinon pour effet, d'empêcher les architectes de dépasser leurs devis.

4. Lucrèce, IV, 73-81.



VELARIUM D'UNE MOSAÏQUE DU MOYEN AGE.
(Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère.)

et y compare le bruit des nuages qui s'entrechoquent ¹.

Les théâtres antiques rappellent la tente; ils la rappellent même par le nom donné en Grèce et à Rome, et chez nous encore aujourd'hui, au lieu où se trouvent les acteurs. Le mot de *scène* vient, en effet, de *σκηνή* qui signifie tente. On sait que Périclès voulut donner à son Odéon la forme de la tente de Xerxès ², et l'on prétendait même qu'il avait employé dans sa construction des mâts enlevés aux vaisseaux des Perses ³. Peut-être n'est-ce là qu'une de ces légendes comme les Grecs en avaient plusieurs sur le butin de Marathon et sur celui de Salamine; ce qui en résulte, c'est que l'Odéon était couvert d'un *parapetasma* attaché à des mâts.

Le théâtre-tente existe encore aujourd'hui en Orient. Les tekieh, où les Persans de nos jours représentent leurs drames religieux ou nationaux, sont enveloppés de vastes *velaria* que soutiennent des mâts gigantesques entourés, jusqu'à une certaine hauteur, de peaux de tigres et de panthères. Des tapis, des châles, et toutes sortes de belles étoffes en forment la décoration ⁴.

La question de la couverture des temples anciens a beaucoup occupé et embarrassé les savants; elle est encore aujourd'hui, malgré de nombreuses dissertations, à l'état de problème. On sait qu'un certain nombre de ces temples, et parmi eux les plus beaux et les plus célèbres, étaient hypèthres, c'est-à-dire qu'ils avaient la cella découverte. *Medium sub divo est sine tecto*, dit Vitruve ⁵. Des raisons religieuses

1. VI, 108, 109.

2. Plutarque, *Périclès*, XIII; Pausanias, I, 20.

3. Vitruve, V, ix.

4. Le comte de Gobineau, *les Religions et les Philosophies dans l'Asie centrale*, page 386.

5. III, 1.

peuvent avoir présidé à cette disposition, s'il est vrai que les temples des grandes divinités aient été en général hypèthres, tandis que les dieux inférieurs habitaient des sanctuaires couverts¹. Ce qui paraît certain, c'est que le Parthénon, à Athènes, et le temple de Zeus, à Olympie, étaient sans toit. Or, si l'on veut bien se rappeler quelles richesses étaient contenues dans ces sanctuaires, où les images des divinités étaient elles-mêmes d'or et d'ivoire, quelque confiance qu'on veuille avoir, pour la conservation de ces précieux trésors, dans la beauté du climat et la clémence du ciel, il paraîtra inadmissible qu'ils aient pu être exposés sans abri aux intempéries de l'air et des éléments.

Nous reviendrons sur ce sujet à propos du Parthénon et de ses tapisseries.

1. Vitruve, I, 2; Varron, *De lingua latina*, IX; Falkener, *On the hypæthron of the greek temples*, page 24.

CHAPITRE IV

DES TENTES

L'étoffe, élément principal de la tente. — Tentes égyptiennes; cabanes de feuillages. — La tente dyonisiaque de Ptolémée Philadelphe. — Tentes arabes des khalifes du Caire. — Le Mischkhan ou tabernacle des Hébreux; sa description. — Tente royale assyrienne; chapelle de voyage d'un monarque assyrien. — Banquet donné au peuple de Suse par le roi de Perse Ahasuérus (Xerxès) dans les portiques de ses jardins. — Tente de Darius. — Fêtes des *Scirophories* à Sparte. — Tente d'Alcibiade aux Jeux Olympiques. — Tentes funèbres. — Tentes d'Alexandre le Grand. — Fête romaine des *Neptunalia*. — Tente décrite par l'Arioste, qui fait à sa façon l'histoire de la tapisserie. — La tente, symbole de souveraineté; le parasol, abrégé de la tente; les *sciadéphores* dans la procession des Panathénées. — Les antiques processions et les processions catholiques. — Barques pavoisées.

Il nous faut maintenant parler d'un genre de constructions trop peu remarqué dans l'antiquité, bien qu'il ait joué un grand rôle dans les cérémonies et les fêtes religieuses; les tentes vont nous montrer la tapisserie dans son triomphe, et leur étude ne sera pas inutile au but que nous nous proposons.

Dans la tente, c'est réellement l'étoffe qui est l'élément principal; les autres matières n'existent que pour lui servir de support. Le marbre, si précieux qu'il soit, n'est que le soutien des tentures et des draperies; tout ce qu'il peut obtenir par son éclat, c'est de n'être pas caché. La tente réunit tous les genres de tapisserie. Telle que l'a conçue et réalisée le génie de l'Orient, elle a été l'expression, sinon la plus durable, peut-être la plus brillante, de la piété des peuples et de la magnificence des rois. Dans ces palais éphémères, des monarques ont donné leurs au-

diences, des banquets religieux ont été célébrés, des fêtes splendides ont fait accourir de loin les peuples à leurs solennités.

C'est en Égypte qu'on voit s'élever les premières tentes festives. A l'origine, ce sont de simples cabanes de feuillages, destinées à l'hospitalité des étrangers. On dresse plus tard des tentes de toile. On les plaçait dans le lieu de la ville le plus apparent; le pharaon, sa famille, sa cour y habitaient pendant la durée des fêtes¹. Les habitants quittaient aussi leurs maisons pour vivre sous la tente. Encore aujourd'hui, dans l'Égypte musulmane, certaines fêtes sont célébrées sous des tentes avec un caractère religieux et populaire qui semble transmis par une vieille tradition².

Je dois à une communication obligeante de mon ami M. Eugène Révillout les détails suivants sur une tente funèbre trouvée dans le puits de Deer el Bohari. Cette tente était en cuir de nuances diverses, au dais semé d'étoiles roses, jaunes ou blanches sur un ciel lilas clair, et aux quatre pans décorés de scarabées, d'uræus et de cartouches au nom du roi Pinedjem II, le tout bordé d'inscriptions finement découpées en caractères verts cousus sur un fond jaune. Cette tente, d'après les hiéroglyphes, appartenait à une princesse égyptienne, petite-

1. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, ancienne série, tome XXXI, page 100.

2. « La nuit du 11 au 12, appelée *Leïlet el Moubâreck*, nuit bénie, est pleine d'attraits, surtout pour les étrangers. Une superficie d'environ quarante hectares, près de la porte Houssenieh, est couverte de tentes magnifiques dont plusieurs sont doublées en soie et meublées; quelques-unes sont réservées aux zikrs; les autres sont à la disposition des visiteurs, connus ou inconnus, qui viennent s'y reposer un instant, et auxquels on offre gracieusement le café et la cigarette. » Vaujany, *le Caire et ses environs*, page 337.

filles du roi Pinedjem II et femme du grand-prêtre Ramen Kheper.

« Qu'elle repose doucement en son asile suprême, enveloppée de parfums, d'encens et de fleurs de toute espèce. » Ainsi dit une des inscriptions, qui, par une association d'idées assez naturelle en Égypte, assimile le repos de la tombe à celui qu'on goûte sous la tente, et souhaite à la jeune princesse de dormir en paix entre les bras des dieux. M. Révillout pense que cette tente devait couvrir la barque funèbre de la princesse As-t-em-Kheb qui fut, en effet, ensevelie à Deir el Bohari. Nous retrouverons en Grèce les tentes funéraires.

On voit dans les textes de fréquentes mentions de constructions coûteuses élevées en Égypte pour des fêtes d'un jour; c'étaient là des développements de la tente. L'illustre égyptologue Ebers, dans son roman de *Ouarda*, décrit un de ces édifices éphémères, où se trouvait, entre autres pièces, une salle de banquet.

« Cette salle, dit le romancier érudit, immense, très élevée, au plafond en forme de voûte bleue, constellée d'étoiles, reposait sur des colonnes imitant les palmiers et les cèdres du Liban. Les légères branches et feuilles peintes sur étoffe se rattachaient avec art à des banderoles de gaze bleuâtre ornant la salle d'un pilier à l'autre et partant toutes d'un centre commun, le dais qui surmontait le trône royal; c'était un baldaquin en conque marine, pailleté de perles bleues et vertes, de nacre, de lames de mica, de prismes de cristal, dont l'ensemble produisait un éblouissant effet de scintillement et de couleurs. Le trône lui-même, un bouclier comme siège avec des lions pour accoudoirs, reposait sur les épaules de quatre princes asiatiques pliant sous le poids. Le plancher, recouvert

d'épais tapis à fond bleu, brodé de coquilles, de poissons, de plantes marines, symboles des mers conquises, supportait de longues tables élégantes, destinées au festin, garnies de trois cents fauteuils pour les grands du royaume et les chefs de l'armée. Des milliers de lampes, en forme de lis et de tulipes, éclairaient la salle; des corbeilles pleines de roses devaient servir à faire des jonchées de fleurs sous les pas du triomphateur¹. »

Cette description imaginaire, mais formée de traits réels réunis par un goût savant et poétique, nous a paru pouvoir donner une idée juste de ce genre de constructions aux temps pharaoniques.

On en peut rapprocher la description, donnée par l'historien grec Callixène, de la tente célèbre que Ptolémée Philadelphé avait fait élever pour la célébration d'une fête de Dionysos. Ici, au génie et au goût de l'Égypte antique apparaissent alliés le génie et le goût de la Grèce; et le monde conquis par Alexandre le Grand a tout entier fourni son tribut à cette merveille du genre.

Suivant la description de Callixène², cette fameuse tente dionysiaque était un grand rectangle oblong, avec une colonnade intérieure régnant sur trois côtés. Les colonnes, en forme de palmiers, de thyrses, portaient une architrave au-dessus de laquelle s'élevait l'ouraniscos, vaste tenture couleur de safran d'où pendaient de blanches draperies. Dans la partie supérieure des entre-colonnements, on avait pratiqué des espèces de tribunes où

1. *Ouarda, roman de l'antique Égypte, tiré des papyrus de Thèbes*, par Georges Ebers, traduit avec l'autorisation de l'auteur, par C. d'Herminy. Paris, 1882.

2. Dans Athénée, V, v. Voyez Caylus, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, tome XXXI, page 96; O. Müller, *Ancient art and its remains*, § 150, avec la remarque.

paraissaient, avec les costumes de leurs rôles, des acteurs tragiques, comiques et satiriques. Plus bas, des rideaux de pourpre formaient, entre les colonnes, l'enceinte réservée au banquet. Les lits d'or étaient recouverts de tapis de pourpre. Des tapis de Perse à figures d'animaux étaient étendus sur le sol. Des peaux d'animaux, remarquables par la grandeur et le pelage, étaient mêlées aux draperies. Des tableaux, des statues complétaient la décoration de ce pavillon, élevé dans la citadelle, qu'entouraient des bosquets d'arbres et d'arbustes odoriférants, et que surmontaient, resplendissants au soleil, d'immenses aigles d'or.

La tradition des tentes festives s'est conservée sur les bords du Nil ; on retrouve le vieux génie égyptien, marié cette fois avec le génie arabe, dans une description donnée par un voyageur du XI^e siècle de la fête annuelle célébrée à l'ouverture du canal, lorsque le Nil a atteint dans sa crue la hauteur désirée. On appelait cette fête la cavalcade de l'ouverture du Khalidj.

« Lorsque l'époque de cette cérémonie approche, dit l'auteur du *Sefer Nameh* ¹, on dresse pour le sultan, à la fête du canal, un très grand pavillon en satin de Roum ², couvert de broderies d'or et semé de pierreries. Tous les meubles qui se trouvent dans l'intérieur sont recouverts de cette même étoffe. Cent cavaliers peuvent se tenir à

1. Nassiri Khosran. Voir la Relation de son voyage en Syrie, en Palestine, en Égypte, en Arabie, en Perse, traduite par M. Charles Schefer. Paris, Leroux, 1881, page 137.

2. Voir sur *les Origines de la soie, son histoire chez les peuples de l'Orient*, la savante brochure de M. J. B. Giraud, conservateur des musées archéologiques de Lyon. Il y est fait mention d'une tente en satin rouge tissée d'or, *d'une valeur inestimable*, qui avait été faite pour un khalife du Caire. (Page 53.)

l'ombre de ce pavillon ; il est précédé d'un passage formé par des étoffes de bouqalemoun, et à côté de lui se trouve une tente ouverte. » Suit la description de la cavalcade composée de dix mille chevaux avec des selles en or, des colliers et des têtes enrichies de pierres précieuses. « Tous les tapis de selle sont en satin de Roum et en bouqalemoun qui, tissé exprès, n'est par conséquent ni coupé ni cousu. Une inscription portant le nom du sultan d'Égypte court sur les bordures de ces tapis de selle. »

Le peuple arabe, dont l'élément persistant est la tribu, et dont une partie mène encore aujourd'hui la vie nomade, devait avoir un penchant naturel à retourner sous la tente pour y célébrer ses fêtes religieuses ou nationales. On peut voir, ce semble, un souvenir de la tente, cette demeure des tribus errantes, dans le *kisoueh* ou tapis qui recouvre entièrement la Ka'abah de la Mekke. Ce voile de la Ka'abah, souvent renouvelé, a été parfois d'une grande magnificence. Un manuscrit de la Bibliothèque nationale¹ parle d'un riche négociant de Syraf qui, en l'an 532 de l'Hégire (1137), « renouvela le mizab d'argent de la Ka'abah en le mettant en or pur, et le revêtit d'étoffes chinoises dont on ne saurait déterminer la valeur. » Aujourd'hui le tapis de la Ka'abah est en cachemire noir, richement brodé d'inscriptions en or. Il est fabriqué au Caire chaque année et porté à la Mekke par une caravane de pieux pèlerins. L'ancien tapis est coupé en morceaux qu'on se distribue et qui sont conservés comme des reliques².

Les Hébreux empruntèrent sans doute aux Égyptiens

1. N° 582. Cité par Giraud, *les Origines de la soie*, page 67.

2. Vaujany, *le Caire, etc.*, pages 344-345.

l'idée de leur fête des Tabernacles, dont le but était, disait-on, de rappeler la vie du désert, et qui avait à la fois un caractère agronomique. On la célébrait le quinzième jour du septième mois. Les cabanes se dressaient dans les rues, dans les cours, jusque sur les toits ; on y employait le myrte, l'olivier, le palmier. Le peuple restait sept jours dans ces cabanes ¹. Au retour de la captivité, la célébration de cette fête a dans Néhémie l'accent d'un cantique de renaissance : « Allons à la montagne, cueillons-y des rameaux feuillus de myrte et d'olivier, des branches de palmier et d'autres beaux arbres, afin de faire des tabernacles ainsi qu'il est écrit ². »

Comme on l'a très bien remarqué, le Tabernacle des Hébreux (Mischkhan), ce temple portatif, n'était qu'une tente semblable aux tentes de luxe des chefs nomades ³. Il était formé d'une boiserie d'acacia soigneusement doré, revêtue à l'intérieur d'une tenture de lin tordu aux couleurs d'hyacinthe, de pourpre et de cramoisi. Des figures de kérubim, et, selon Josèphe, de mille fleurs, avaient été tissées dans la trame. Les tapis, au nombre de dix, étaient réunis cinq par cinq et formaient ainsi deux groupes ; cinquante nœuds couleur d'hyacinthe et cinquante agrafes d'or les reliaient. Quant à l'extérieur, la tenture était de poils de chèvre et de peaux de béliers teintes en pourpre ; les agrafes y étaient d'airain au lieu d'être d'or. L'ouverture était à l'orient comme dans les sanctuaires égyptiens ;

1. Lévitique, XXIII, 34-43 ; Josèphe, *Antiquités*, III, x ; Munk, *Palestine*, page 188 ; Ledrain, *Histoire d'Israël*, tome I^{er}, page 152.

2. Néhémie, VIII, 15.

3. Pour la description du Mischkhan, *Exode*, XXVI ; Munk, *Palestine*, pages 154 et suivantes ; de Saulcy, *Histoire de l'art judaïque*, pages 33 et suivantes ; Ledrain, *Histoire du peuple d'Israël*, livre I^{er}, pages 134 et suivantes.

elle était fermée par un voile de lin tordu, aux broderies de couleur d'hyacinthe, de pourpre et de cramoisi tendues sur cinq colonnettes en acacia doré. Un autre rideau voilait le Saint des Saints, divisant ainsi le Mischkhan en deux parties. Ce rideau était de fin lin, aux mêmes couleurs que les tapisseries des cloisons et ayant aussi des figures de kérubim; il était soutenu par quatre colonnettes dorées à soubassement d'argent. C'est dans le Saint des Saints qu'était déposée la barque d'alliance en bois d'acacia, recouverte d'or pur en dedans et en dehors. Quatre barres de bois garnies d'or servaient, au moyen d'autant d'anneaux d'or, à la transporter. M. Ledrain reconnaît dans cette barque une imitation de ces *baris* égyptiennes surmontées d'un naos qu'on portait dans des processions et qui étaient censées contenir des dieux; celle-ci renfermait les tables de la loi. Son couvercle était d'or massif, et sur chacune de ses extrémités un kérub déployait ses ailes. Le grand cohène pouvait seul, et seulement une fois dans l'année, entrer dans le Saint des Saints. Dans le Saint étaient divers objets sacrés et, entre autres le fameux chandelier d'or à sept branches, la *table des pains de proposition*, des vases d'or, des lampes, etc.; tous les prêtres y avaient accès. Le peuple était relégué dans le parvis; c'était une enceinte régnaut autour du Tabernacle, laquelle avait pour clôture des colonnes d'airain entre lesquelles pendaient des rideaux de lin attachés à des bâtons d'argent par des crochets d'argent. Devant l'entrée de la tente, le parvis formait une cour où avait lieu l'assemblée d'Israël; on y voyait l'autel des sacrifices, en bois revêtu d'airain, où brûlait éternellement le *feu sacré*. Tel était ce temple du désert, errant avec le peuple d'Israël, dont celui de Jérusalem, sur le mont Moriah, devait reproduire les principales dispositions.

Une inscription assyrienne fait mention d'une tente élevée par le roi Assarhadon, fils de Sennachérib, qui vivait au VII^e siècle avant notre ère, pour y recevoir les hommages des grands de son royaume, tandis qu'il présidait aux réparations d'un temple à Babylone. Cette tente était construite en bois précieux, ébène, santal et lentisque, et couverte en peaux de veaux marins ¹. L'inscription ne dit rien des tapisseries; mais on ne peut douter que leur magnificence ne répondit à la beauté de leurs supports.

Cette tente royale assyrienne, on en reconnaît une représentation abrégée dans un bas-relief de Nimroud reproduit par Layard et récemment dans l'excellente *Histoire de l'Art* de MM. Perrot et Chipiez ². L'artiste, ne pouvant la représenter en entier avec ses divisions, l'a résumée dans un de ses compartiments, l'écurie aux chevaux. Ce qu'il en a donné consiste en de grêles colonnes que surmontent des chapiteaux supportant des figures de chèvres sauvages dont M. Perrot a eu soin de faire remarquer le mouvement juste et pittoresque, et en une couverture arrondie qui semble avoir été faite de peaux cousues ensemble, maintenues en place par des poids de métal. M. Perrot pensait que chapiteaux et chèvres étaient en métal; quant aux fûts hauts et minces, ils devaient être en bois. Les filets ou chevrons qui en décoorent la surface pouvaient être gravés sur une enveloppe de métal ou peints à même le bois.

Sur la page qui suit, les auteurs ont placé dans leur beau livre un tabernacle de campagne, construction légère formée de quatre perches et d'un dais de cuir; des écharpes attachées au milieu des fûts formaient un orne-

1. Oppert, *Expédition en Mésopotamie*, tome I^{er}, page 180.

2. Tome II, page 201.

ment sans doute varié de couleurs. Au centre du pavillon, le roi debout répand une libation sur un autel portatif ¹. L'image est empruntée à une plaque de bronze du Musée Britannique. M. Chipiez a cru devoir suppléer à son imperfection par une restauration dont il a puisé les éléments dans les bas-reliefs. Ces deux pavillons, la tente royale et le tabernacle religieux, nous montrent la tente dans son double caractère antique d'habitation des hommes et de demeure des dieux.

J'ai déjà dit un mot du banquet donné au peuple de Suse par le roi de Perse Ahasuérus (Xerxès) dans les portiques qui donnaient entrée à ses jardins ² et dont il avait fait une immense salle de festin au moyen de draperies et de tentures. C'était une véritable tente, tant par sa dimension que par sa destination, qui était de réunir, pendant sept jours, en une fête splendide, tous les grands du royaume et le peuple de la capitale. Les riches draperies, jetées entre les colonnes de marbre, étaient bleues ou violettes; elles étaient suspendues à des cordons de pourpre par des anneaux d'ivoire. Les lits disposés pour les convives étaient d'or et d'argent, couverts sans doute de beaux tapis comme dans les autres fêtes du même genre.

Plutarque nous représente la tente de Darius toute remplie, dans ses divisions, de meubles et d'objets précieux, tels que bassins, baignoires, urnes, vases à parfums, tous objets d'or et du plus beau travail. La division prin-

1. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, par Georges Perrot et Charles Chipiez, t. II, p. 202. Voir page 205 la restauration par M. Chipiez.

2. Les rois d'Orient dinaient quelquefois dans leurs jardins. Un curieux bas-relief du Musée Britannique nous montre Assurbanipal assis avec une de ses femmes dans le jardin de son harem. (Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art*, tome II, page 107.)

cipale, que Plutarque appelle *la tente même*, était remarquable par la magnificence des tapis et des tables ¹.

On peut rapprocher de la fête des Tabernacles célébrée chez les Hébreux celle qui se célébrait à Sparte en l'honneur d'Apollon Carnéios. On élevait autour de la ville des tentes de feuillages, de véritables *gourbis*. Des chœurs d'hommes armés, des femmes couronnées de fleurs, exécutaient des danses autour d'un autel décoré de guirlandes de crocus. Cette fête, souvenir religieux de la vie errante et pastorale, fut appelée ἀγητόρια, d'Apollon conducteur (ἀγήτωρ), et devint une sorte de fête nationale pour les peuples de race dorienne ².

Les temples eux-mêmes n'étaient à l'origine que des cabanes. D'après une antique tradition, recueillie par Pausanias, le premier sanctuaire d'Apollon à Delphes avait été formé de branches de laurier ³.

Les Grecs avaient, comme les Asiatiques, leurs tentes dressées pour des festins. Je ne parle pas de la tente d'Alcibiade aux Jeux Olympiques, dans laquelle il donnait des repas publics dont les Lesbiens faisaient les frais. Cette tente, construite et décorée à *la mode persique*, était un don des Éphésiens qui avaient voulu célébrer ainsi une triple victoire d'Alcibiade ⁴. Mais la tente d'Ion, dans la tragédie d'Euripide, montre que la coutume existait en Grèce aussi bien qu'en Asie, d'élever des tentes pour les sacrifices et pour des banquets religieux. Sans doute les

1. Plutarque, *Alexandre*, XX.

2. A. Maury, *Histoire des religions de la Grèce antique*, tome II, pages 179 et 236.

3. Pausanias, X, v.

4. Plutarque, *Alcibiade*, XII. Athénée dit qu'il y donna un festin à tout le peuple. (I, 1.)

pèlerins qui venaient de toutes parts autour des grands temples de la Grèce, pour assister à de grandes fêtes périodiques, dressaient leurs tentes près des sanctuaires afin d'y habiter pendant toute la durée de ces fêtes, comme cela se pratique encore aujourd'hui autour de Médine et de la Mekke lors du grand pèlerinage musulman.

Les Grecs avaient encore, comme les Égyptiens, des tentes funèbres ; par exemple aux funérailles des guerriers morts en combattant. On les y exposait pendant trois jours. Telles furent les cérémonies observées à Athènes πατρίω νόμῳ, suivant l'usage national, aux funérailles des citoyens tombés dans la guerre samienne ¹.

Alcibiade avait planté sur le sol de la Grèce des tentes à la mode persique ; Alexandre le Grand éleva sur le sol de l'Asie des tentes où il mêlait le goût hellénique à la magnificence orientale : celle qu'Élien nous décrit était assez grande pour contenir cent lits. Cinquante colonnes dorées soutenaient une tenture d'un travail varié et précieux. Au milieu s'élevait le trône où le prince macédonien s'asseyait pour donner ses audiences à la façon d'un monarque oriental ². Le même auteur fait mention d'une tente non moins magnifique dans laquelle le conquérant célébra ses noces et celles de plusieurs de ses amis avec des filles de la Perse ³ ; et nous trouvons dans Quinte-Curce l'indication d'une troisième tente où le même Alexandre traita magnifiquement les ambassadeurs indiens. « Tout ce que le vieux luxe des Perses ou le nouveau génie des Macédoniens avaient inventé dans l'art de la

1. Thucydide, II, xxxiv. Les Persans shiites célèbrent sous des tentes de toile les fêtes commémoratives du meurtre de Housseïn.

2. Élien, *Histoires variées*, IX, III.

3. *Ibid.*, VIII, VII.

corruption, dit le moral historien, fut étalé à ce festin, comme pour donner le spectacle des vices réunis des deux nations ¹. »

Les Romains célébraient leurs *Neptunalia* en plein air, sur les rives du Tibre, sous des tentes de feuillages appelées *umbræ*. C'est aussi sous des tentes improvisées, et toujours aux bords du fleuve, qu'on célébrait les fêtes d'Anna Perenna, si pittoresquement décrites par Ovide :

Sub Jove pars durat, pauci tentoria ponunt;
Sunt quibus ramis frondea facta casa est;
Pars sibi pro rigidis calamos statuere columnis,
Desuper extensas imposuere togas.

On voit le tableau, la foule joyeuse éparse sur le rivage; les uns dressant des tentes, les riches; les autres, les pauvres, se contentant pour abris de cabanes formées de branches d'arbres ou même de leur toge tendue sur quatre pieux; enfin ceux qui se promènent en plein air.

La tradition de ces tentes se conservait encore au xv^e siècle dans les fêtes populaires de l'Italie. Arioste, ayant à décrire, à la fin de son poème de *Roland furieux*, les fêtes célébrées à Paris pour le mariage de Roger et de Bradamante, emprunte à ses souvenirs, et peut-être aussi à ses lectures, la description des *tentes ornées de feuillages et de fleurs, tapissées d'or et de soie, plus agréables à voir que n'importe quel lieu du monde*, où devait loger la foule des étrangers accourus de toutes les parties du globe pour assister à ces noces fameuses. « Tous ces hôtes, assure le poète, furent très commodément logés sous les pavillons et sous les tentes de verdure. » Le lit nuptial des deux époux était lui-même placé au milieu d'un riche pavillon

1. Quinte-Curce, IX, vii.



ÉNÉE ET DIDON.
D'après la miniature du Virgile du Vatican.

orné par les soins d'une magicienne. Mélisse l'avait fait enlever avec tous ses ornements, intérieurs et extérieurs, à l'empereur grec Constantin qui en avait fait sa tente sur le bord de la mer. Suit toute l'histoire de ce pavillon richement brodé d'or et de soie, histoire dans laquelle il semble que l'Arioste ait voulu tracer à sa façon celle de la tapisserie. Cassandre, la fille de Priam, l'avait tissé de ses mains prophétiques. Après la prise de Troie, Ménélas l'avait emporté en Égypte et l'avait cédé au roi Prothée en échange d'Hélène que ce tyran retenait captive. Plus tard il passa aux mains de Ptolémée, puis dans celles de Cléopâtre. La victoire le fit tomber dans celles d'Auguste et il resta à Rome jusqu'à Constantin, qui l'emporta à Byzance. Mélisse l'enleva à un autre Constantin pour l'apporter aux bords de la Seine où il devait rester jusqu'après la conclusion du mariage de Roger et de Bradamante et retourner ensuite, par le chemin des airs, à Constantinople ¹.

La tente, comme on le verra plus loin, était un symbole de souveraineté. On sait qu'il en était de même dans l'antiquité, et qu'aujourd'hui il en est de même encore en Asie du parasol. On le portait sur la tête des monarques assyriens, comme on le voit dans les bas-reliefs; on le tient ouvert sur la tête des monarques orientaux en signe de leur puissance. J'y vois comme un abrégé de la tente, un pavillon portatif, qui n'a pas seulement pour but de préserver du soleil un haut personnage, mais qui peut, comme la tente dont il dérive, devenir une marque d'honneur, un signe de commandement.

A la fête athénienne des *Scirophories*, la prêtresse d'Athéné, le prêtre de Poseidon Érechtheus, le prêtre du Soleil et les membres de la famille sacerdotale des Étéo-

1. *Orlando*, canto XLVI.

butades, portaient des parasols, sans doute en souvenir de la tente ¹. Ces fêtes se célébraient à l'époque du labour et rappelaient, par leur caractère agricole, la fête des Tabernacles chez les Hébreux. On sait que des porteuses d'ombrelles figuraient dans la procession des Panathénées, et Phidias ne les a pas oubliées dans ses bas-reliefs; ces *sciadéphores* étaient les filles des metèques qui remplissaient ainsi, dans les fêtes publiques, les humiliantes fonctions de porter les parasols des citoyennes ².

On retrouve encore l'idée des cabanes de feuillage et des tentes dans les rameaux portés aux processions et dans les tapisseries étendues sur leur passage :

It per velatas annua pompa vias ³.

Je me souviens d'avoir vu, enfant, nos processions catholiques s'avancer dans les rues avec les prêtres en surplis, les jeunes filles voilées de blanc ⁴, entre des maisons tapissées de draps blancs et de branches d'arbres. C'était la pompe antique christianisée.

Des tentes il faut rapprocher les barques pavoisées, qui jouaient parfois un rôle analogue, par exemple dans les fêtes religieuses de la vieille Égypte. A Thèbes, le jour

1. Harpocraton, au mot *σχιρον*; scolies sur Aristophane, *Eccles.*, vers 18; Lenormant, *Monographie de la voie sacrée éleusinienne*, tome I^{er}, pages 183 et suivantes.

2. Harpocraton, *σκαφεφόροι*.

3. Ovide, *Amores*, III, xiiii, 12.

4. Le blanc avait déjà dans l'antiquité une signification religieuse. Les Sicyoniens portaient des vêtements blancs aux funérailles d'Aratus, qui furent une espèce d'apothéose (Plutarque, *Aratus*, chapitre LIII), et Ovide nous apprend que dans la procession qu'on faisait en l'honneur de Junon, au pays des Falisques, les objets sacrés étaient portés par des jeunes filles vêtues de blanc, *more patrum grajo*. (*Amores*, III, xiii, 14.)

de la fête des morts, 29 paophi, le Nil se couvrait de nombreuses embarcations ornées de riches draperies, qui portaient la procession des prêtres du grand temple d'Ammon aux temples de la nécropole et une foule de peuple à sa suite. Le dieu, porté solennellement sur les eaux, se rendait en personne à la ville des morts pour y sacrifier lui-même à ses pères et donner à son peuple l'exemple de la piété filiale et du respect de la vie future. Des degrés du temple qui descendaient dans le Nil partait la barque d'Ammon pour traverser le fleuve au milieu d'une véritable flotte. M. Ebers, qui a donné de cette fête des morts une brillante description, décrit ainsi la barque sacrée : « C'était un grand et magnifique navire de bois poli incrusté d'or, dont le bordage était orné de perles en verre imitant les rubis et les émeraudes ; les mâts étaient dorés, les voiles de pourpre, les sièges d'ivoire ; des guirlandes de lis et de roses s'entrelaçaient aux cordages ¹. »

1. *Ouarda*, traduction française, tome II, page 29.

CHAPITRE V

STATUES PEINTES ET HABILLÉES

Pierres drapées. — Statues de bois habillées. — Leur représentation dans les statues et les bas-reliefs archaïques; les dieux vêtus et les héros nus. — Statues peintes; symbolisme des couleurs. — Passage de Platon sur les peintres de statues. — Statues égyptiennes de bois peintes; — vêtues. — Prêtres égyptiens chargés de l'habillement des statues divines. — Statues de bois portées triomphalement à Babylone. — La déesse Istar; sa toilette; sa descente symbolique aux enfers. — Les statues de bois en Grèce; simulacres peints, lavés, fixés, ornés de bijoux. — La religion catholique a aussi ses statues habillées; Notre-Dame d'Atocha. — Statues dorées ou peintes en vermillon. — Statues de marbre peintes; tête de statue archaïque trouvée à Athènes. — La garde-robe d'Artémis Brauronia. — Statues acrolithes, transition entre les statues de bois habillées et la statuaire chrysléphantine. — *Plynthérie*, cérémonie athénienne du blanchissage des vêtements sacrés d'Athéné; les *ornatrices*. — Caractère sacré des draperies.

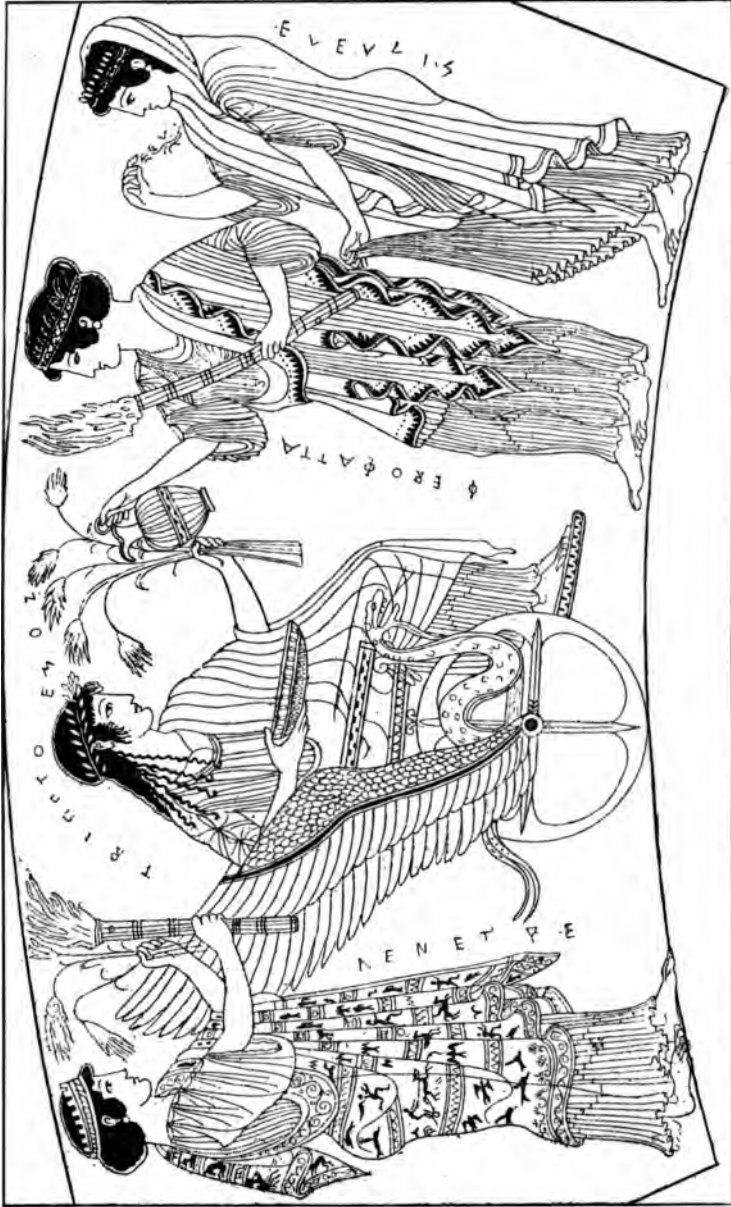
On a vu que, dans la théorie de Semper, la statuaire chrysléphantine avait son origine dans les statues habillées. Cette coutume de draper les statues est générale dans l'enfance des peuples, et la tradition religieuse la fait subsister même au milieu de civilisations avancées. On la trouve encore aujourd'hui dans les pagodes de l'Inde, et il y en a des exemples jusque chez les populations catholiques de l'Europe moderne. L'imagination des peuples enfants se plaît à ces mannequins parés d'étoffes et de bijoux qui leur représentent la vie réelle, en y ajoutant l'idée d'une vie supérieure, et qui lui font apparaître ses divinités sous les mêmes vêtements que portent les personnages riches et puissants. Ces draperies sont les langes du berceau de l'art. Quatremère a pensé qu'elles devaient avoir précédé ce berceau même, et qu'on les suspendait déjà aux

idoles coniques, lesquelles furent, comme on sait, les premiers signes des divinités.

C'étaient naturellement des statues de bois qu'on drapait ainsi ordinairement; on croit néanmoins que ce système d'ornement, auquel s'attachèrent des idées religieuses, put s'appliquer à des simulacres de marbre et de bronze, et que de véritables œuvres d'art en furent revêtues et parées tout aussi bien que les mannequins primitifs¹.

« La religion, dit ici Quatremère, ne saurait jamais subordonner son intérêt à celui de l'art. » Elle le fera plus tard cependant en Grèce. Mais en dépouillant l'étoffe, les dieux en gardèrent la représentation dans le marbre et le bronze, et leurs vieilles draperies archaïques, aux plis réguliers et rigides, leurs colliers, leurs diadèmes leur demeurèrent comme attributs; cette élégance hiératique dans les statues et les bas-reliefs du plus ancien art, laquelle n'est pas sans charme pour nous-mêmes, est une imitation évidente des mannequins frisés et long-vêtus; elle en continue la tradition. L'art conservait aux dieux leurs vêtements quand déjà sa science et sa hardiesse dépouillaient les hommes des leurs. Dans le fronton d'Égine, les héros sont nus, tandis qu'Athéné, drapée de la tête aux pieds, apparaît au milieu d'eux, comme aurait pu le faire la statue de son sanctuaire; ses draperies étaient, comme ses armes, des attributs de sa divinité qui en étaient inséparables. Plus tard les dieux se déshabillèrent à leur tour; la nudité d'un Apollon et d'une Aphrodite, en laissant paraître leur beauté sans voiles, devint un privilège de leur divinité, tandis que le vêtement des hommes accusait leur besoin de se garantir des intempéries de l'air; mais

1. Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, page 8.



DIVINITÉS EN COSTUMES ARCHAÏQUES.
 Peinture de vase. (Monuments de l'Institut de Correspondance archéologique, t. IV, pl. XLIII.)

les divinités les plus anciennes et les plus hautes, Zeus, Héra, Athéné, etc., tout en simplifiant leur costume, gardèrent toujours la dignité des draperies.

La peinture des statues est en liaison étroite avec leur habillement; on ne conçoit pas l'un sans l'autre. L'application de la couleur sur les parties du simulacre laissées à découvert par la draperie était, d'ailleurs, réglée par les mêmes lois; ces couleurs n'étaient pas seulement, ni même toujours, une imitation de la nature; elles avaient souvent une signification symbolique. Le symbolisme mystique ou cosmogonique, qui avait imaginé les figures monstrueuses, les bizarres associations de formes hétérogènes, ce même symbolisme remplaçait, pour la coloration des statues, l'observation de la nature par l'imagination poétique ou la tradition religieuse. Le Bacchus de Corinthe avait la face peinte en vermillon¹, tandis que le visage de l'Apollon d'Amyclée était resplendissant d'or².

Mais l'anthropomorphisme, qui est le verbe du génie grec, devait se révéler de plus en plus pur dans les œuvres de la plastique. On voit, par un passage de la *République*, que du temps de Platon les peintres de statues prétendaient n'avoir que la nature pour règle: « Si nous étions à peindre des statues, y est-il dit, et que, nous voyant peindre les yeux, cette beauté suprême du corps, en noir et non pas en pourpre, quelqu'un vint nous reprocher de ne pas appliquer les plus belles couleurs aux plus belles parties de l'homme, il semble que nous répondrions très convenablement à ce censeur en lui disant: Mon ami, ne crois pas que nous devons peindre les yeux si beaux que

1. Pausanias, II, II, 6.

2. *Ibid.*, III, x, 8. Cet or avait été donné aux Lacédémoniens par Crésus.

ce ne soient plus des yeux, et faire de même pour les autres parties du corps; examinons plutôt si, en donnant à chaque partie la couleur qui lui convient, nous produisons un bel ensemble ¹. »

La statuaire chryséléphantine fit une association harmonieuse et brillante des vieilles traditions religieuses et symboliques avec le respect et l'amour de la vérité dans la figure humaine. Elle eut pour caractère particulier d'unir la beauté à la magnificence et la perfection du travail à la signification traditionnelle. Les colosses divins de Phidias et de Polyclète furent à la fois la plus haute expression de la religion et de l'art.

L'Égypte, avant la Grèce, a eu ses statues de bois peintes. On se souvient d'avoir vu à l'Exposition universelle de 1867 la fameuse statue de Ra-em-ké, cette merveille de vérité et de vie individuelles. Le temps a fait tomber l'enduit formé de gaze fine et de stuc coloré qui la revêtait comme un épiderme, ayant la couleur et le grain de la peau humaine. Cet enduit, appliqué aux statues de bois, était une invention délicate du génie égyptien, bien faite pour accroître la vérité et le charme de cet art expressivement réaliste qui a précédé en Égypte le grand art religieux et monumental. Une autre cause d'illusion, plus puissante encore, et qui met l'art égyptien en parenté avec la sculpture grecque d'or et d'ivoire, se trouve dans les procédés employés par les artistes égyptiens pour donner aux yeux ce regard vivant qui étonne dans le Scribe du musée du Louvre. C'est le même genre d'incrustation que les écrivains grecs nous signalent dans l'Athéné Parthénos.

1. Œuvres de Platon traduites par Cousin, tome IX, pages 193, 194.

Ici l'œil est enchâssé dans une enveloppe de bronze qui représente les paupières; cet œil est fait d'un morceau de quartz blanc opaque entourant un morceau rond de cristal de roche qui forme la prunelle. Au centre est fixé un clou brillant qui détermine le point visuel. L'effet est extraordinaire; le regard humain semble sortir de la matière inanimée¹.

Quant aux statues habillées, l'auteur du *Jupiter Olympien*, à qui l'on doit les premières recherches sur ces matières, croyait en reconnaître des exemples dans les statues de plaideurs rassemblées en grand nombre dans la salle hypostyle du tombeau d'Osymandias². Ces statues étaient de bois et fixaient, dit Diodore, leurs regards sur les trente figures de juges sculptées sur la muraille. D'après une note qui m'est remise par le savant égyptologue, M. Eugène Révillout, il y avait en Égypte des prêtres dont la fonction était l'habillement des simulacres cachés entre les tapisseries des sanctuaires. On avait coutume de changer les vêtements des divinités selon les fêtes, et il est probable qu'on changeait en même temps les tapisseries des naos.

Il faut sans doute voir des statues drapées dans ces statues de bois qu'on portait triomphalement à Babylone comme on y portait des statues de métal³. Peut-être même y avait-il des draperies autour des simulacres d'or et d'argent⁴. On peut se faire une idée de la magnificence

1. F. Lenormant, *les Premières Civilisations*, tome I^{er}, pages 261, 262.

2. Diodore de Sicile, I, 48.

3. Baruch, VI, 3. « Nunc autem videbitis in Babylonia deos aureos et argenteos in humeris portari. »

4. Baruch parle de vêtements de pourpre couvrant ces dieux babyloniens. (VI, 12.)

avec laquelle étaient vêtus les dieux assyriens par le récit épique de la descente aux enfers de la déesse Istar dont nous devons la traduction à M. Oppert. Le dépouillement successif des parures et des vêtements de la déesse, qui se fait de porte en porte par le gardien de l'Aral, et la reprise de ces vêtements par Istar à sa sortie des enfers, semblent une allusion à des cérémonies concernant l'habillement et le déshabillage des statues sacrées.

« Il la fit entrer dans la première porte, la toucha et lui enleva la grande tiare de sa tête.

« Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu la grande tiare de ma tête ? »

« Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. »

« Il la fit entrer dans la seconde porte, la toucha et lui enleva ses boucles d'oreilles.

« Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu mes boucles d'oreilles ? »

« Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. »

« Il la fit entrer dans la troisième porte, la toucha, lui enleva les opales de son cou.

« Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu les opales de mon cou ? »

« Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. »

« Il la fit entrer dans la quatrième porte, la toucha, lui enleva les tuniques de son corps.

« Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu les tuniques de mon corps ? »

« Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. »

« Il la fit entrer dans la cinquième porte, la toucha et lui enleva la ceinture en pierres précieuses de sa taille.

« Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu la ceinture en pierres précieuses de ma taille ? »

« Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. »

« Il la fit entrer dans la sixième porte, la toucha et lui enleva les anneaux de ses pieds et de ses mains.

« Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu les anneaux de mes pieds et de mes mains ? »

« Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale. »

« Il la fit entrer dans la septième porte, la toucha et lui enleva le jupon qui couvrait sa pudeur.

« Pourquoi, gardien, m'enlèves-tu le jupon qui couvre ma pudeur ? »

« Entre, déesse, car ainsi le veulent les lois de la souveraineté infernale¹. »

Quand Istar remonte des enfers, le gardien lui rend un à un tous les vêtements et ornements qu'il lui a pris à l'entrée.

« Il la fit sortir par la première porte et lui restitua le jupon qui couvre sa pudeur, etc., etc. »

Quelle que soit la signification de ce fragment épique, soit qu'il ait rapport aux phénomènes de l'hiver et du printemps ou à la mort et à la résurrection de l'homme, il est vraisemblable que les vêtements et les ornements donnés ici à l'une des grandes déesses chaldéo-assyriennes étaient ceux que portaient réellement ses statues. On remarquera la richesse de cette parure divine. La

1. Traduction de M. Oppert dans l'appendice de *l'Histoire d'Israël* de Ledrain, tome II, pages 465, 466, 468.

statuaire chrysléphantine de la Grèce reproduira, dans ses colosses célèbres, la magnificence de l'Orient, en y ajoutant ce qui n'appartient dans l'antiquité qu'au génie grec, l'idéale beauté des formes qui est le dernier mot des religions helléniques.

Ces statues drapées, nous allons maintenant les retrouver en Grèce, car la Grèce aussi a joué à la poupée dans son enfance. « Ce qu'on cherchait avant tout dans ces statues, dit Otfried Müller, c'était de servir et de soigner la divinité à la manière humaine. Ces simulacres étaient lavés, cirés, frottés, vêtus et frisés, ornés de couronnes et de diadèmes, de colliers et de pendants d'oreilles. Ils avaient leur garde-robe, leur toilette, et ressemblaient plus à *des poupées*, à des mannequins, qu'à des œuvres dues à une vraie culture de l'art plastique¹ ». Ce mot de *poupée* vient naturellement à l'esprit en parlant de ces anciens simulacres et de leur parure; et il est remarquable qu'un écrivain chrétien ait traité les statues chrysléphantines elles-mêmes de « *grandes puppas*, non a virginibus quarum lusibus venia dari potest, sed a barbatis hominibus consecratas² ». Qu'aurait dit cependant Lactance s'il eût vu les madones italiennes ou espagnoles? Comme le paganisme, le christianisme a eu et a encore ses images saintes couvertes de riches habits et de brillants bijoux consacrés à leur parure par la piété des fidèles. La fameuse Notre-Dame de Lorette, en bois de cèdre, fait pendant aux statues de bois de l'antiquité grecque ou romaine. La vierge noire mira-

1. O. Müller, *Ancient art*, § 69. — Comparez Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, pages 8 et suivantes.

2. *De origine erroris*, dans *Lactantii Opera*, édition de 1652, page 91.

culeuse d'Atocha est dans le même cas : « On l'habille souvent en veuve, dit M^{me} d'Aulnoy ¹. »

Les Grecs peignaient leurs statues en bois de couleurs crues, souvent significatives. L'or et le vermillon semblent avoir été employés de préférence. Plutarque nous apprend qu'on dorait les statues pour les embellir ². Le dieu du vin n'était pas le seul dont on peignit le visage en rouge. Hermès et Pan étaient de même enluminés ³. Il est aussi question d'une Athéné Sciros peinte en blanc. Sans doute elle portait l'ombrelle en signe de sa dignité; et l'on se rappelle que le blanc avait dans l'antiquité une signification religieuse ⁴; c'était la couleur portée dans certaines processions, tant en Grèce qu'en Italie ⁵.

Après le bois on peignit aussi le marbre. Il semble même que cet usage ait été très répandu, et il n'est pas rare de trouver des traces de couleur sur des statues ou des bas-reliefs. Une tête archaïque trouvée à Athina et décrite par M. Rayet dans *les Monuments grecs* ⁶, offre des traces de couleurs sur les cheveux, les yeux et les lèvres, le blanc ayant été réservé sur les chairs. On trouve également dans les textes des allusions à cet usage, notamment dans un passage de l'*Hélène* d'Euripide. « Plût au ciel, dit Hélène, que ces traits, comme les cou-

1. *La Cour et la ville de Madrid vers la fin du XVII^e siècle, relation d'un voyage en Espagne*, nouvelle édition, par M^{me} Carey (1874), page 293.

2. *Symposiaques*, livre I^{er}. Quest. V.

3. O. Müller, *loc. cit.*

4. Voir la note 4, page 109.

5. Les espèces de bois employés pour les statues étaient le cèdre, le cyprès, le genévrier. Pline, *Histoire naturelle*, XVI, LXXIX.

6. Publiés par la Société d'encouragement des études grecques en France, n^o 6, 1877.

*leurs des statues*¹, puissent être effacés et devenir difformes!² »

Quant aux statues habillées, on en trouve des mentions dans Pausanias et ailleurs. Athéné avait un péplos à Troie, à Athènes, à Tégée (d'après les monnaies). Héra en avait un à Olympie. Les détails relatifs au péplos athénien sont assez connus, et nous en reparlerons plus loin. Celui d'Olympie était brodé par les matrones au nombre de seize, on le renouvelait tous les cinq ans³. On a des documents sur la garde-robe d'Artémis Brauronia à Athènes. Parmi les pièces qui la composaient, se trouvaient une tunique en laine d'Amorgos, un manteau blanc avec une bordure de pourpre (*ιμάτιον λευκὸν παραλουργές*) et un *ampéchonon*. Il y avait à Titane une statue d'Asclépios revêtue d'une tunique de laine blanche et d'un manteau qui l'enveloppaient si bien qu'on ne pouvait savoir si elle était de bois ou de métal; on voyait toutefois passer le visage, les pieds et les mains⁴. Il en était de même d'une statue d'Hygie exposée au même lieu, laquelle disparaissait sous les draperies de soie et sous la quantité de chevelures dont les dévotes lui avaient offert le sacrifice⁵.

Les statues *acrolithes* forment la transition entre les statues de bois drapées et la statuaire d'or et d'ivoire.

1. Ὠς ἄγαλμα, comme une statue, mais la suite du passage montre qu'il s'agit d'une statue peinte. Le traducteur de l'édition Didot traduit *sicut pictura*. J'ai emprunté la traduction d'Artaud.

2. *Hélène*, vers 262.

3. Pausanias, V, xvi, 2.

4. Pausanias, II, xi, 6.

5. *Ibid.* — Sur les statues drapées, voyez Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, pages 8 et suivantes, et Otfried Müller, *Ancient art*, § 69.

C'étaient des statues dont le visage, les pieds et les mains étaient de pierre ou de marbre, tandis que le reste du corps était d'une autre matière et le plus souvent caché par des draperies. Parmi celles que mentionne Pausanias, il y en a qui, comme l'Athéné sculptée par Phidias pour les Platéens, étaient l'œuvre d'un art avancé ou déjà parfait¹. De ce nombre était encore l'Apollon de Phigalie dont on a retrouvé dans son temple un pied et des mains de marbre où se voient encore un tenon et des trous qui servaient à les rattacher au corps de bois détruit par le temps².

L'Iliithyie de Damophon de Messène à Ægion, faite environ 370 avant J.-C., était en bois, avec le visage, les mains et les pieds en marbre pentélique; elle était tout entière enveloppée d'un voile de fin lin³.

Denys de Syracuse dépouilla un jour une statue de Zeus Olympien de son manteau en or pour le revêtir d'un manteau en laine, prétendant qu'un manteau d'or était trop lourd en été et trop froid en hiver, tandis qu'un manteau de laine était bon en toute saison⁴.

Il y avait à Athènes une fête appelée Plynthérie pour le blanchissage des vêtements d'Athéné; on donnait le nom de λουτρίδες aux jeunes filles chargées de baigner la statue. A Rome, les divinités du Capitole avaient tout un personnel attaché à leur service⁵. Tertullien, cité par

1. Pausanias, IX, iv, 1.

2. Stackelberg, *Der Apollo Tempel zu Bassæ*, page 98.

3. Pausanias, VII, xxiii, 5. — Sur les acrolithes, voir le Dictionnaire des antiquités grecques et romaines de Daremberg et Saglio, au mot *acrolithus*.

4. Cicéron, *De natura deorum*, III, 34; Valerius Maximus, *De religione*, lib. I, neglecta, extern. exempl., 3.

5. O. Müller, *loc. cit.*



TRÔNE VOILÉ DE NEPTUNE.
(Ravenna. Église Saint-Vital.)

Quatremère, dit que les dieux et les déesses avaient, comme les femmes opulentes, des personnes chargées de leur toilette, *ornatrices*.

J'ai rappelé, au commencement de ce chapitre, l'opinion de l'auteur du *Jupiter Olympien* sur les draperies qu'on avait dû suspendre aux pierres coniques. J'avais parlé dans un chapitre précédent des trônes voilés, tels que celui de Chronos, et mentionné en note ces fauteuils, représentés dans les peintures de Pompéi, sur lesquels une draperie jetée paraît remplacer et signifier la divinité absente¹. Rien ne marque mieux le caractère sacré des draperies. Enveloppant les statues, elles ajoutent à la majesté des figures divines. Suspendues sur un trône vide, elles frappent l'imagination de l'idée d'une divinité invisible; elles semblent frémir de son souffle.

1. Trônes de Vénus et de Mars, dans les *Antiquités d'Herculanum* (Paris, 1804), tome I^{er}, planche xxix.

CHAPITRE VI

LA TENTE D'ION

Ion, tragédie nationale destinée à célébrer la gloire et les antiquités d'Athènes. — Louanges d'Athènes, particulièrement dans les chœurs. — Description de la tente d'Ion. — Remarques sur ce passage : son intérêt pour les Athéniens ; les tapisseries qu'il décrit représentent des sujets de la légende athénienne. — Rapport entre les dimensions données par le poète à la tente d'Ion et les dimensions du Parthénon. — La tente d'Ion était en réalité la tente d'Athéné transportée d'Athènes à Delphes ; la décoration en tapisseries devait être celle même du Parthénon.

J'arrive à mon but, qui est de restituer, d'après des données recueillies de divers côtés, la décoration intérieure du Parthénon.

Il y a, dans l'*Ion* d'Euripide, un passage dont on n'a pas tiré, ce me semble, tout le parti qu'on aurait pu. Stuart paraît l'avoir à peine entrevu, lorsqu'il a pris de ce passage l'idée qu'une sorte de voile ou de bannière avait pu être étendue au-dessus de l'Athéné Parthénos, afin de l'abriter ; et les critiques qui ont vu dans la description de la tente d'Ion et dans ses mesures une allusion manifeste au Parthénon n'ont pas poussé plus loin leurs conjectures. Je crois cependant pouvoir me risquer à dire que la tente décrite par Euripide, avec une complaisance si marquée, représente, dans tous ses détails, la décoration intérieure du célèbre temple de l'Acropole. Le moment est venu d'exposer mes raisons.

Un mot d'abord sur le caractère particulier de la tragédie d'Euripide. Cette tragédie, toute nationale, est, d'un

bout à l'autre, un hymne à la louange d'Athènes. Le poète y célèbre, dans une brillante poésie, les origines et les antiquités de la ville, la race de ses rois, la puissance de ses dieux, la gloire de son peuple, sa religion, sa liberté. La tragédie a, pour ainsi dire, deux sujets : un sujet dramatique, qui est la reconnaissance d'un fils par sa mère, au milieu de circonstances pathétiques ; un sujet poétique, qui est la grandeur de la race ionienne et du nom athénien. La scène se passe à Delphes, et l'intention évidente du poète est d'établir la parenté du sanctuaire d'Athènes avec le sanctuaire vénéré de Delphes, afin de tirer, de l'alliance intime des deux cultes, une gloire de plus pour la patrie athénienne. Il faut qu'aucune gloire, aucune sainteté ne manquent à Athènes, et que, du pied du Parnasse où le poète nous conduit, la pensée se tourne encore vers l'Acropole¹, vers cette Acropole sur laquelle pouvaient lever les yeux, tout en écoutant, les spectateurs du drame.

Voici, dès le prologue, l'éloge d'Athènes. « Il est une ville célèbre qui tire son nom de Pallas à la lance d'or². » Plus loin, Hermès parle des colliers en forme de serpents que portaient, comme un symbole d'autochthonie, les enfants des Érechthides. Puis vient la naissance d'Érichthonius, la curiosité fatale des filles de Cécrops à l'endroit de la mystérieuse corbeille, l'immolation des filles d'Érechthée par leur père pour le salut de leur pays, la mort d'Érechthée englouti dans la terre par la puissance de Poseidon : toute cette histoire mythique de l'enfance d'Athènes chantée par les poètes et représentée par les sculpteurs. Ailleurs, il est question de la grotte de Pan,

1. « Mon cœur était dans ma patrie pendant que mon corps était ici », dit Créuse, exprimant elle-même la pensée du poète.

2. Vers 8 et 9.

placée au flanc de l'Acropole, et qui figure sur les monnaies avec le temple et la statue d'Athéné¹. La victoire de la déesse sur les géants et le meurtre de la Gorgone ne sont pas oubliés².

On a quelquefois reproché aux chœurs d'Euripide d'être sans rapport avec l'action³. Ici leur rôle apparaît clairement. Ils donnent l'élan lyrique à cet éloge d'Athènes qui est le vrai sujet de la pièce. Tantôt le chœur signale un portique du temple de Delphes, qui, selon une conjecture très plausible, doit être celui que les Athéniens consacrèrent à l'occasion d'une victoire remportée sur les Lacédémoniens dans la troisième année de la guerre du Péloponèse, et en décrit les peintures où des victoires d'Athéné et de ses héros favoris, Hercule et Bellérophon, sont représentées⁴. Tantôt il invoque Athéné sous son nom de Victoire, et la déesse d'Athènes est appelée *sœur* d'Apollon et d'Artémis⁵.

Le dénouement fait reconnaître Ion, le père des Ioniens, comme un fils de Créuse et d'Apollon; Xuthus, le mari de Créuse, n'est pour rien dans la naissance de ce fils, qu'il n'en adopte pas moins aveuglément et qui sera l'héritier de son trône. « On voit, dit Otfried Müller, que tout ici vise à maintenir entier et intact ce qui était l'orgueil des Athéniens, leur autochthonie, la descendance pure de leurs antiques patriarches, ces rois nationaux nés de la Terre. L'aïeul des Ioniens qui régnaient dans

1. Vers 492 et suivants. Le culte de Pan faisait partie de la religion des Athéniens. (Pausanias, I, xxviii.)

2. Vers 987 et suivants.

3. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduction française, tome I^{er}, page 228.

4. Vers 184 et suivants.

5. Vers 467.

l'Attique ne pouvait pas être le fils d'un immigrant étranger, d'un chef de guerriers achéens, tel qu'on représentait Xuthus; il devait appartenir à la race pure et attique des Érechthides ¹. »

J'ai dû insister sur le caractère de l'ouvrage d'Euripide, parce qu'il en résulte que le Parthénon devait avoir sa place dans la tragédie. Comment le poète l'aurait-il oublié? Aussi ne l'a-t-il pas fait. Le Parthénon a sa place au centre du drame, comme la plus belle expression de cette religion nationale que le poète s'est donné mission de célébrer; il y est plus que par une simple allusion; il y est dans sa décoration même, que le poète, d'un coup de baguette magique, transporte d'Athènes à Delphes, comme la *tente* même d'Athéné qui va visiter le sanctuaire de son frère.

Voici le passage d'Euripide, suivi de sa traduction :

Ὅ δὲ νεανίας

σεμνῶς ἀτοίχους περιβολὰς σκηνωμάτων
ὀρθοστάταις ἰδρῦεθ', ἡλίου φλόγα

1135. καλῶς φυλάξας, οὔτε πρὸς μέσας βολὰς
ἀκτίνος, οὔτ' αὖ πρὸς τελευτώσας βίον,
πλήθρου σταθμῆσας μῆκος εἰς εὐγωνίον,
μέτρον ἔχουσαν τοῦν μέσῳ γε μυρίων
ποδῶν ἀριθμὸν, ὡς λέγουσιν οἱ σοφοί,

1140. ὡς πάντα Δελφῶν λαὸν εἰς θοίνην καλῶν
Λαβῶν δ' ὑφάσμαθ' ἱερὰ θησαυρῶν πάρα
κατεσκιάζει, θαύματ' ἀνθρώποις ὄρᾶν.
Πρῶτον μὲν ὀρόφῳ πτέρυγα περιβάλλει πέπλων,
ἀνάθημα δίου παιδός, οὗς Ἡρακλῆς

1. *Histoire de la littérature grecque*, traduite de l'allemand, tome II, page 325.

1145. Ἀμαζόνων σκυλεύματ' ἤνεγκεν θεῶ.
 Ἐνῆν δ' ὕφονται γράμμασιν τοιάδ' ὕραι·
 Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος κύκλῳ·
 Ἴππους μὲν ἤλαυν', ἐς τελευταίαν φλόγα
 Ἴλιος, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου φάος·
1150. μελάμπεπλος δὲ Νύξ ἀσειρωτον ζυγοῖς
 ὄχημ' ἔπαλλεν· ἄστρα δ' ὠμάρτει θεᾶ.
 Πλειὰς μὲν ἦει μεσοπόρου δι' αἰθέρος,
 ὃ τε ξιφῆρης Ὠρίων· ὕπερθε δὲ
 Ἄρκτος στρέφουσ' οὐραῖα χρυσήρει πόλῳ,
1155. Χύκλος δὲ πανσέληνος ἠκόντιζ' ἄνω
 μηνὸς διχῆρης, Ἰάδες τε, ναυτίλοις
 σαφέστατον σημεῖον, ἧ τε φωσφόρος
 Ἔως διώκουσ' ἄστρα. Τοίχοισιν δ' ἐπὶ
 ἤμπισχεν ἄλλα βαρβάρων ὑφάσματα,
1160. εὐηρέτους ναῦς ἀντίας Ἑλληνίσιν,
 καὶ μιζόθηρας φῶτας, ἱππείας τ' ἄγρας,
 ἐλάφῳν λεόντων τ' ἀγρίων θηράματα.
 Κατ' εἰσόδους δὲ Κέκροπα θυγατέρων πέλας
 σπείραισιν εἰλίσσοντ', Ἀθηναίων τινὸς
1165. ἀνάθημα.....

« Le jeune homme élève religieusement, au moyen de colonnes, l'enceinte sans murailles d'une tente, prenant bien soin de l'abriter du soleil, tant des ardeurs du midi que des rayons du couchant. Il lui donne une forme rectangulaire et la longueur d'un plèthre, de sorte qu'elle renfermait au milieu dix mille pieds, au dire des savants, comme s'il eût voulu appeler au banquet tout le peuple de Delphes. Ensuite, ayant pris, dans les trésors, les tissus

sacrés, il en fait des draperies admirables à voir. Il commence par attacher au toit tout autour l'aile des péplos, ce présent du fils de Zeus, dépouille des Amazones, offerte à la divinité par Hercule. Tels sujets y sont représentés dans la trame : le Ciel rassemblant les étoiles dans le cercle de l'éther; le Soleil animant ses coursiers au terme de leur course ardente, trainant à sa suite le flambeau resplendissant d'Hespérus; la Nuit, au péplos noir, faisant bondir son char dont le joug est dépourvu de traits, déesse qu'accompagnent les étoiles; la Pléiade au milieu de l'éther; Orion armé de son épée. Tout en haut, on voyait l'Ourse enroulant sa queue au pôle d'or. En haut aussi rayonnait le disque plein de la Lune qui divise le mois; puis c'étaient les Hyades, signe certain aux navigateurs; enfin l'Aurore, de sa clarté, chassait les étoiles. Sur les murs, il jeta des tissus brodés des Barbares, des vaisseaux bien ramés opposés aux vaisseaux grecs, des hommes à moitié bêtes, des chasses à cheval à la poursuite des lions et des cerfs. Vers l'entrée, il mit Cécrops avec ses filles, se roulant dans ses replis, don de quelqu'un d'Athènes. »

Il y a tout d'abord deux remarques à faire sur ce passage.

La première concerne la construction même. Il est évident qu'il s'agit ici d'un édifice dont le poète décrit la décoration intérieure. Cet édifice devait être bien connu des spectateurs et exciter au plus haut degré leur intérêt; sans quoi cette description de tapisseries, au lieu où elle est placée, aurait été le plus insupportable des hors-d'œuvre. Qu'on se représente Racine, dans le récit de Théramène, décrivant longuement le paysage du lieu où va s'accomplir le destin d'Hippolyte. Quelque préparés qu'aient été les spectateurs de *Phèdre* à écouter et à

applaudir des beautés littéraires, ils n'auraient sans doute pas toléré de telles longueurs. Ainsi eussent fait les Athéniens pour le récit du serviteur de Créuse, lequel se trouve au nœud même de l'action dont il rapporte une des circonstances les plus dramatiques, la tentative d'empoisonnement faite par une mère sur le fils qu'elle ne connaît pas encore, si la description détaillée de la tente d'Ion n'avait eu pour eux un autre mérite que le mérite poétique. Le poète se trahit d'ailleurs lui-même, lorsqu'après avoir parlé d'abord d'une *enceinte sans murailles*, περιβολὰς ἀτοιχοῦς ¹, il en vient un peu plus loin à parler des tapisseries jetées sur les murailles, ἐπὶ τοίχοισιν ². Volontaire ou non, cette contradiction est significative ; elle indique clairement qu'il s'agissait, dans la pensée d'Euripide, non d'une construction éphémère, mais d'un édifice durable, et évidemment d'un temple, que ce soit celui d'Athéné à Athènes ou celui d'Apollon à Delphes.

La seconde remarque regarde les tapisseries. Ces tapisseries sont tirées des trésors, ce qui prouve qu'on en conservait pour les employer aux grandes solennités. Ces trésors peuvent être, d'ailleurs, indifféremment, ceux de Delphes ou ceux d'Athènes, ou tout ensemble ceux de Delphes et ceux d'Athènes. Si l'auteur de la tragédie a l'intention que nous croyons lui voir, il a dû dans ce passage vouloir faire penser constamment à Athènes en parlant de Delphes. Remarquons que les sujets de ces tapisseries les plus caractéristiques sont des sujets athéniens. L'histoire de Cécrops et de ses filles est représentée sur les tapisseries qui forment la portière ³. Le vers 1160

1. Vers 1133.

2. Vers 1158.

3. Vers 1163.

contient une allusion assez apparente à la bataille de Salamine. Sans avoir le même caractère national, les sujets figurés sur les tapisseries du toit convenaient du moins parfaitement au péplos d'Athéné, lequel était à la fois l'attribut caractéristique de la déesse et l'emblème du monde¹. Quant au don fait par Héraclès à la divinité du temple de cette dépouille des Amazones, il semble qu'il y ait là encore une allusion : l'expédition d'Héraclès rappelle celle non moins célèbre de Thésée, si souvent représentée par les artistes d'Athènes, et notamment par Phidias sur le bouclier de l'Athéné Parthénos.

Voilà déjà quelques présomptions. Voyons s'il n'existe pas d'indice plus clair de l'intention du poète. On en a trouvé un dans les mesures attribuées par Euripide à la tente d'Ion. La précision affectée par le poète au sujet de ces mesures prouvait suffisamment qu'il s'agissait d'un édifice réel et connu. Les mesures elles-mêmes ont fait reconnaître le Parthénon. « Si l'esclave, dit M. Patin, indique minutieusement la forme et la dimension de la tente où le jeune Ion traitait ses amis, c'est pour faire allusion à celles du Parthénon, qui étaient exactement les mêmes². »

Ce qui frappe tout d'abord, c'est la longueur d'un plèthre, ou de cent pieds, qui est ici celle de la tente. Il est difficile de ne pas songer au Parthénon, qui était aussi appelé *Hécatompédon* par les anciens. Parmi les archéologues, les uns prennent les cent pieds de l'Hécatompédon sur la largeur de la façade ; ainsi ont fait Stuart et Leake, ainsi font M. Penrose et M. Aurès. M. Beulé, qui a pour

1. *Weltgewebe*. (Gerhard, *Prodromus*, § 128.)

2. Patin, *Études sur les tragiques grecs; Euripide*, tome II, page 65.

lui l'autorité des inscriptions, cherche les cent pieds sur la longueur du naos ¹. On trouve du reste, en examinant le plan du Parthénon, que la largeur totale de la façade, en y comprenant les degrés, est identique à la longueur du naos prise extérieurement. D'autre part, la longueur du naos à l'intérieur est égale à la largeur de la façade, les degrés non compris. Le nom d'Hécatompédon a donc pu venir au temple de l'Acropole de ce que ce nombre de *cent pieds* se retrouvait par deux fois dans ses proportions, à moins qu'on ne pense, avec d'anciens auteurs, que ce nom ne doit pas être pris dans un sens mathématique, mais seulement comme une expression poétique de l'harmonie et de la beauté des proportions de l'édifice ².

Il est à peine utile de relever la méprise des traducteurs qui donnent à la tente d'Ion une *forme carrée et cent pieds dans tous les sens*, pendant que le texte parle seulement d'un rectangle ayant cent pieds de longueur à l'intérieur. Cependant les traducteurs ³ ne laissent pas d'affirmer que ces dimensions étaient celles du Parthénon. Ce qui est singulier, c'est qu'une erreur longtemps accréditée, déposée dans de gros livres, que Leake a cru bon de réfuter dans une note de sa *Topographie d'Athènes*, et dont s'est raillé M. Beulé, ait voulu faire un cube du Parthénon. Peut-être n'est-ce là qu'une interprétation grossière d'une arithmétique mystérieuse dont pourraient donner la clef les recherches si intéressantes de M. Aurès sur la métrologie du Parthénon. D'après le savant ingénieur, les nombres *carrés*, auxquels on attribuait une puissance

1. *Acropole d'Athènes*, tome II, page 14.

2. Voyez, sur cette opinion, Harpocrate qui cite l'autorité de Ménéclès et de Callistrate (au mot Ἐκατόμπεδον).

3. Le Père Brumoy; Artaud.

secrète, ont joué un grand rôle dans l'architecture antique, dont les proportions étaient souvent réglées par des idées religieuses ¹.

Ce qui semble indiquer qu'il s'agit ici de quelque chose de pareil, c'est la suite du passage, où le poète nous apprend que, d'après le dire *des savants*, l'édifice dont il s'agit renfermait *dix mille pieds* à l'intérieur. Je ne me charge pas d'expliquer ces 10,000 pieds, que le traducteur latin de l'édition Didot a cru devoir changer en 600 pieds. Je fais seulement observer que ces 10,000 pieds sont le produit d'une multiplication par lui-même du nombre *cent*. Appliqué à l'ensemble des dimensions d'un édifice, ce nombre devait avoir, dans l'opinion des Grecs, une valeur singulière. Il n'est donc pas étonnant qu'une légende populaire en ait fait l'expression de la beauté du Parthénon, s'il n'était pas le secret de la science qui l'avait construit ².

Quoi qu'il en soit, l'allusion au temple de l'Acropole ressort assez évidemment du passage d'Euripide, qu'on attribue à ses chiffres une valeur positive ou une signification symbolique. De quel autre édifice, plus parfait sous le rapport de l'art, plus saint au point de vue religieux, pouvait-il être question dans cette tragédie consacrée à la gloire d'Athènes et de son culte ?

Ce n'est pas du temple de Delphes, moins sacré pour l'Athénien et moins intéressant que le temple d'Athènes, malgré la vénération dont il était l'objet, et qui, d'ailleurs, est célébré directement dans la première scène. Ce n'est

1. *Étude sur les dimensions du Parthénon*, par M. A. Aurès, Nîmes, 1867. (Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*.)

2. En Chine, où l'on regardait certains nombres comme sacrés, *cent* représentait le nombre des familles chinoises, et *dix mille* désignait symboliquement l'universalité des choses. (Ampère, *la Science et les Lettres en Orient*, page III.)

pas non plus d'aucun autre temple de la Grèce. Le temple dont il s'agit, c'est bien le chef-d'œuvre de l'architecture grecque, le sanctuaire vénéré de la religion athénienne, qui n'existait pas sous le règne de Xuthus, et auquel Euripide, qui ne pouvait en parler sans un trop grand anachronisme, a voulu faire du moins cette allusion comprise de tous.

Voyons maintenant comment on peut appliquer au Parthénon la décoration décrite par Euripide.

CHAPITRE VII

LES TAPISSERIES DU PARTHÉNON

Polychromie extérieure et intérieure du Parthénon. — *L'Hécatompédon* et le *Parthénon*, le temple d'Athéné et sa chambre virginale. — Application du passage d'Euripide à la décoration intérieure du Parthénon. — Tapisseries verticales et horizontales. — Rideaux dans les entre-colonnements; portières. — *L'aile des péplos*; le Parthénon temple hypèthre. — De la couverture des temples hypèthres et en particulier du Parthénon. — Système de M. Chipiez. — Notre opinion et les raisons qui peuvent l'appuyer. — La voile ou bannière décrite par Euripide a-t-elle pu servir de couverture au Parthénon? — Objections de M. Chipiez. — Opinion de M. Loviot. — Présomption en faveur d'un système intermédiaire entre le toit et l'hypæthron.

Il faut se rappeler d'abord que le Parthénon était un temple peint. A l'extérieur, les murs de la cella, les colonnes des portiques et du péristyle, les corniches, les frises, les frontons avec leurs statues, tout cela était revêtu de couleurs qui donnaient au marbre un aspect vivant. Ainsi décoré, et tourné vers l'Orient, comme la plupart des temples grecs, le temple d'Athéné ressemblait à une immense fleur épanouie aux rayons du matin.

Le même système régnait à l'intérieur. Murs, colonnes, tout était revêtu de ces tons éclatants et doux dont le soleil de l'Orient a donné le secret à ses artistes. Au milieu du sanctuaire s'élevait la resplendissante idole d'or et d'ivoire, chef-d'œuvre du génie de Phidias. Les tapisseries devaient former le complément naturel de la décoration qui environnait la statue et répondre à l'éclat de la statue elle-même. Ainsi en était-il certainement. On voit dans Plutarque¹ que Phidias, le grand ordonnateur de

1. *Périclès*, XII.

l'édifice, avait des *tapissiers* (ποικιλται) dans l'armée d'artisans qui travaillait sous ses ordres¹ ; ils y figurent entre les peintres (ζωγράφοι) et les graveurs (τορευται), à la suite des ouvriers en or et en ivoire (χρυσουμπλακτῆρες και ἐλέφαντος). Le grand sculpteur athénien dont le génie a conçu et dirigé toute la décoration du Parthénon a pu donner les sujets et les dessins de ces tapisseries, destinées à compléter par de nouveaux symboles et un autre genre de splendeurs la signification de son œuvre et sa magnificence.

Il y avait au Parthénon, dans l'intérieur de la cella, une colonnade régissant sur trois côtés, le côté de la porte restant libre. Cette colonnade était double : à la moitié de la hauteur régnait une galerie dont on voyait encore des traces du temps de Spon². Le naos, ou la cella, était ainsi divisé en deux parties : 1° la partie comprise entre les colonnes, laquelle paraît avoir été découverte ; 2° la double galerie, inférieure et supérieure, placée sous le toit. En face de la porte d'entrée, la statue était placée dans le fond de la cella, un peu en avant des colonnes, au-dessus desquelles elle s'élevait à travers le vide de l'hypæthron.

Prises ensemble, ces deux parties devaient former l'*Hécatompédon*, tandis que le nom de *Parthénon* doit être réservé, si je ne me trompe, à la partie comprise entre les colonnes. C'était là, à proprement parler, la *Chambre de la Vierge*, le sanctuaire ouvert du côté du

1. « Les ποικιλται, dit Otfried Müller, sont des ouvriers en laine de différentes couleurs, des brodeurs, dont il ne faut pas oublier les tapisseries (περιπέτασμαχτα) comme contribuant à l'effet de ces temples et de ces statues en ivoire. » (Otfried Müller, *Ancient art*, § 114.)

2. *Voyage d'Italie et de Grèce*, tome II, page 90 (La Haye, 1724).

ciel, mais sans doute entouré de voiles, d'où la divinité d'Athènes régnait sur son temple et sur son peuple. Aux pieds de la statue étaient rangés, et comme prosternés devant elle, les dons offerts à la déesse. Aux colonnes mêmes, étaient suspendues des armes, des lyres, des couronnes d'or¹. Rien de plus naturel, je dirais volontiers de plus indispensable, que d'attacher des draperies à ces colonnes peintes et chargées de trophées éclatants. Ces tapisseries formeront la clôture de l'appartement d'Athéné; elles seront l'écrin de ses bijoux; elles la défendront des regards profanes, et l'envelopperont, dans sa demeure virginale, d'une barrière et d'une splendeur de plus.

Les tapisseries décrites par Euripide sont des deux espèces. Il y en a de verticales et d'horizontales. Commençons, à l'inverse du poète, par les verticales. L'expression *sur les murs* ne doit pas être prise à la lettre; il ne s'agit pas de tapisseries tendues sur les murailles, mais sans doute de rideaux attachés aux colonnes, et qui cachaient ainsi les murailles aux yeux des spectateurs placés au milieu de la cella. C'est donc aux colonnes du naos que j'attache ces tapisseries qui faisaient voir la bataille de Salamine dans une série de tableaux dont chacun représentait sans doute la lutte d'un vaisseau grec contre un navire persan, de même que sur la frise supérieure de la façade occidentale, chaque métope représentait la lutte d'un soldat perse et d'un guerrier grec. L'intérieur ainsi répondait à l'extérieur, la décoration de laine à celle de marbre. On peut disposer les sujets de cette série, soit dans les entre-colonnements de la galerie supérieure, soit dans ceux du rez-de-chaussée; l'autre galerie aura alors pour rideaux la seconde série formée par les tapisseries

1. Beulé, *Acropole d'Athènes*, tome II, page 53.

représentant des animaux monstrueux et des chasses. Les expressions employées par Euripide, βαρβάρων ὑφάσματα, pourraient faire penser que ces diverses tapisseries étaient de fabrique orientale. Peut-être quelques-unes étaient-elles des dépouilles des guerres persiques. Cela ne pouvait être vrai, cependant, que des tapisseries représentant des chasses ou des bêtes fantastiques. Les scènes de la guerre navale avaient dû être dessinées et exécutées nécessairement par des mains grecques¹. Les mots *tissus des Barbares* peuvent ainsi signifier que ces tapisseries étaient exécutées à la mode des Orientaux, dont les Grecs avaient appris l'art de la tapisserie.

Quant aux draperies servant de portières, et qui représentaient l'histoire de Cécrops et de ses filles², divisée peut-être en plusieurs compartiments, elles étaient de fabrication athénienne et le don d'un citoyen d'Athènes. Remarquons en passant comme ce nom d'Athènes revient toujours.

Il est vraisemblable qu'il y avait des tapisseries dans les portiques, lesquels étaient fermés de grilles d'or et remplis d'objets précieux. Qu'on se rappelle les riches draperies *attaliques* du portique de Pompée, à Rome. Peut-être même y avait-il des rideaux aux galeries du péristyle comme il y en avait aux galeries de la cella. On aurait pu ainsi se promener à l'ombre tout autour du

1. On doit les supposer exécutées d'après les dessins de Phidias. On sait que les cartons d'Hampton Court ont été peints par Raphael pour servir de modèles à des tapisseries.

2. Cette famille de Cécrops avait déjà sa place au fronton occidental, où Otfried Müller et d'autres critiques l'ont reconnue. (Otfried Müller, *De Phidiae vita*; Beulé, *Acropole*, etc.) On trouve encore les filles de Cécrops figurées sur une métope. (Voyez mon livre sur *Phidias*, page 318.)

temple, en admirant, dans les bas-reliefs de Phidias, la procession des Panathénées¹.

Le fond des draperies du Parthénon était sans doute couleur de safran comme le péplos d'Athéné². La couleur des Muses et de l'Aurore convenait à la plus pure et à la plus céleste des divinités helléniques, à celle qui, selon un savant illustre, est elle-même une personnification de l'Aurore³. On peut imaginer que ces draperies étaient suspendues par des anneaux d'ivoire à des cordons de pourpre comme celle du festin d'Ahasuérus.

Achevons maintenant d'élever la tente d'Athéné. Il s'agit d'attacher *au toit*, avec Euripide, *l'aile des péplos*, ces tapisseries qui représentaient le Ciel avec ses constellations, et qui devaient être suspendues au-dessus et autour de la tête de la déesse.

On se rappelle que le Parthénon était hypèthre ; c'est du moins l'opinion générale des savants. Tous les plus grands et les plus beaux temples de la Grèce, le temple d'Olympie, celui d'Athéné à Égine, celui d'Apollon à Phigalie⁴, paraissent avoir eu la cella découverte. Quant au Parthénon, nous avons un passage de Vitruve qui semble le désigner et le ranger parmi les temples dont la partie centrale était ainsi placée *sub divo*. « Hujus autem exemplar Romae non est⁵, sed Athenis octostylos, et

1. Ces bas-reliefs formaient la frise extérieure de la cella.

2. Euripide, *Hécube*, vers 468.

3. Max Müller, *Nouvelles leçons sur la science du langage*, traduction française, tome II, page 234.

4. On a trouvé dans les ruines des temples d'Égine et de Phigalie des fragments de tuile qui ne pouvaient provenir que de l'hypæthron. Ces fragments ont été reproduits et commentés par M. Cockerell, l'illustre architecte anglais, qui les avait trouvés lui-même dans les ruines.

5. Rome n'avait point de temple hypèthre. On sait que le Romain

templum Jovis Olympii. » On a pensé que le temple octostyle d'Athènes ne pouvait être que le Parthénon, lequel, d'ailleurs, a tous les caractères attribués par Vitruve aux temples hypèthres. A ces raisons, les architectes qui ont examiné les ruines du Parthénon en ajoutent d'autres, tirées de sa construction même. M. Paccard, à qui l'on doit une savante restitution du temple de l'Acropole, a exposé ces raisons dans le texte manuscrit qui sert d'explication à ses dessins ¹.

Ce point admis, il s'agit de protéger la statue de Phidias avec les richesses amassées à ses pieds ; car on ne peut évidemment abandonner tous ces trésors aux intempéries de l'air, quelque doux que soit le climat d'Athènes ². Il y a là un problème à résoudre, et plusieurs savants s'y sont appliqués. Canina a imaginé une espèce d'édicule à cheval sur l'hypæthron, et dont l'effet est assez disgracieux ³. De son côté M. Falkener, dans un ouvrage sur l'hypæthron des temples grecs ⁴, a émis l'opinion qu'un toit devait régner au comble de l'édifice, laissant de chaque côté des ouvertures où pénétrait la lumière. L'auteur appuie son opinion de raisons fort ingénieuses. Enfin, M. Chipiez, le savant architecte, aujourd'hui collaborateur

sacrifiait en se couvrant la tête ; au contraire, l'Hellène levait les yeux au ciel. Le génie romain était plus recueilli dans sa religion que le génie grec.

1. Le manuscrit de M. Paccard est déposé, avec ses dessins, à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Comparez la restitution plus récente de M. Loviot, et le mémoire sur cette restitution publié dans la *Revue archéologique* (mai 1880). M. Loviot pense aussi que le Parthénon était hypèthre et en donne les raisons. (Pages 324, 325.)

2. A Olympie, Strabon nous apprend qu'un toit était placé sur la statue de Zeus.

3. *Architecture antique*, section II, planches L A et L B.

4. *On the hypæthron of the greek temples*, London, 1861.

de M. Georges Perrot pour l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, lisait, le 28 décembre 1877, à l'Académie des inscriptions, un mémoire sur le temple hypèthre où il donnait à son tour son opinion sur la couverture du Parthénon et du temple d'Égine. Nous devons nous arrêter un moment sur ce dernier travail ¹.

En 1872, dans la même revue où devait être publié le mémoire de M. Chipiez, avait paru pour la première fois, en partie, cette étude sur le péplos d'Athéné Parthénos. Nous y cherchions le moyen d'abriter la statue du Parthénon tout en l'éclairant. M. Chipiez devait écarter notre système de couverture comme il avait écarté celui de nos devanciers.

Il en venait proposer un nouveau pour l'exposition duquel nous lui laissons la parole.

« Supposons une toiture continue sur le temple : le naos est dans une obscurité complète. Si nous enlevons une rangée des larges toiles de marbre du toit, dans chaque surface comprise entre les colonnes intérieures et les murs du naos, la lumière tombe tout d'abord perpendiculairement sur les parois horizontales, autrement dit les plafonds, qui couvrent les portiques inférieurs ; puis, à travers les entre-colonnements des portiques supérieurs, se répand comme par autant de fenêtres dans le naos. Le jour dont elle éclaire la statue divine et les trésors qui sont à ses pieds est un jour croisé, doux et légèrement diffus, tamisé qu'il est par les colonnes des galeries hautes. La lumière est d'une égalité constante, car des parois verticales d'une hauteur convenable, ménagées à dessein, empêchent que jamais un rayon solaire ne puisse pénétrer dans le naos proprement dit. Cet éclairage est, à

1. Reproduit dans la *Revue archéologique*, mars et avril 1878.

un certain point de vue, l'équivalent de celui de nos cathédrales du moyen âge; il a quelque chose de religieux et de mystérieux. L'éclat en est assez affaibli pour que le spectateur qui le perçoit par la porte ouverte du temple ne songe pas à rechercher les moyens par lesquels on l'a obtenu¹. »

Sans vouloir discuter ici le système de M. Chipiez et sans chercher à répondre aux savants arguments dont il l'appuie, nous allons reproduire d'abord celui que nous avons exposé nous-même; et nous essaierons de répondre ensuite aux objections qui lui ont été opposées.

Stuart, frappé comme nous du passage de l'*Ion*, avait pensé qu'une voile ou banne avait pu être étendue au-dessus de la statue du Parthénon²; mais, bien qu'il ait entrevu que la description du poète n'était pas tout à fait fictive³, cependant Stuart n'a donné au texte d'Euripide qu'une attention superficielle, et son système pour la couverture du Parthénon, indiqué en passant, a rencontré des objections sérieuses qui l'ont fait rejeter.

En effet, la hauteur à laquelle a dû monter à travers l'hypæthron le colosse chrysléphantin ne permet pas d'étendre au-dessus la banne horizontale que proposait Stuart. D'après le calcul de M. Paccard, la statue d'Athéné, dont la tête dépassait la hauteur des portiques

1. *Revue archéologique*, avril 1878, pages 211, 212, et planche VII.

2. *Antiquities of Athens*, tome II, page 8.

3. « I must nevertheless add that although the descriptions I have quoted may appear to us at first sight, strangers as we are to this sumptuous kind of apparatus, to be merely a licentious fiction of the poet, it must have a different effect, when recited to an Athenian audience, accustomed to view with delight the decorations wrought on the peplus they consecrated to Minerva and suspended in the Parthenon. »

et des toits latéraux, venait s'inscrire dans l'angle intérieur du fronton formé par le mur de l'opisthodomé et s'élevait en contre-bas jusqu'à trois pieds au-dessous du faite¹. Il fallait donc, pour couvrir la statue et la défendre des influences du dehors, qu'on eût élevé, non pas un simple voile tendu horizontalement, mais un système de draperies formant une sorte de voûte. Cette voûte devait couvrir l'hypæthron tout entier, et la décoration qu'elle formait, dans la partie supérieure du temple, devait correspondre par ses divisions aux divisions de la partie inférieure.

Telle était, ce me semble, la décoration décrite par Euripide. Elle comprend une partie supérieure et des parties latérales; et il est évident, par les expressions mêmes qu'emploie le poète, qu'il s'agit de tout un système de draperies, représentant des sujets dont quelques-uns seulement sont indiqués, et disposées en forme de grande voûte à compartiments. Placée sur l'hypæthron du temple, cette voûte devait s'élever, à partir des toits latéraux, jusqu'à la hauteur du faite de la statue, garantissant des injures de l'air la riche décoration et les trésors du sanctuaire, tout en laissant pénétrer la lumière qui permettait de les voir.

On commence par *attacher au toit tout autour l'aile des péplos*. Il s'agit ici des toits qui couvraient les galeries intérieures de l'Hécatompédon. Les péplos qui s'y rattachaient, et qui formaient les *ailles*² de cette toiture supplémentaire, offraient, sur les trois côtés, des représentations

1. Manuscrit cité.

2. Il n'est peut-être pas hors de propos de remarquer que ces mots *πτέρυγα πέπλων* rappellent le nom donné par les Grecs aux frontons (*ἄετοι*, aigles).

des phénomènes célestes. Au fond, derrière la statue, était peut-être Ouranos assemblant les Astres; à droite et à gauche, le Soleil à son couchant, la Nuit et son cortège, l'Aurore dont le lever faisait fuir les étoiles¹, etc. *Plus haut*, on voyait les constellations, Orion, les Pléiades et les Hyades; et, *tout en haut*, l'Ourse enroulant sa queue au pôle et la Lune qui divise le mois².

Le mot ὑπερθε signifie, si je ne me trompe, la partie la plus élevée de ce système de couverture, tandis que les mots μεσοπόρου αἰθέρος, *au milieu de l'éther*, indiquent une partie intermédiaire. Le système entier devait représenter la voûte céleste, depuis les horizons où se lève et se couche le soleil, jusqu'aux profondeurs où brille l'étoile polaire, jusqu'au point le plus haut où monte la course de la lune.

Il est bien entendu qu'on ne peut demander à une description poétique la précision qu'on exigerait de l'archéologie. La prose même était loin d'avoir chez les anciens la rigueur et l'exactitude que nous lui demandons aujourd'hui. Je ne prétends pas non plus avoir résolu toutes les difficultés relatives à la couverture des temples hypèthres; mais je crois qu'un homme de l'art, Euripide sous les yeux et le crayon à la main, pourrait les résoudre, et relever, au moyen d'un échafaudage et d'un système de draperies sur l'hypèthron, la tente d'Athéné.

« M. de Ronchaud, a dit M. Chipiez, s'appuyant sur un passage d'Euripide, a esquissé une restitution théorique

1. On a cru reconnaître le Jour et la Nuit, ou le Soleil et la Lune, dans les fragments qui restent du fronton oriental.

2. Je pense qu'Euripide a d'abord nommé les sujets qui se trouvaient sur un côté, puis ceux qui étaient aux parties supérieures des draperies, et enfin ceux de l'autre série latérale.

de la cella du Parthénon ; voici en quoi elle consiste : des tapisseries, placées sur un *bâtis* de charpente, surmontant une ouverture centrale réservée dans le toit du temple. Dressée à une hauteur suffisante, cette construction légère, qui affecte la forme d'une tente, donne par ses côtés accès à la lumière, et protège, dans une certaine mesure, la cella contre les influences atmosphériques.

« Quoiqu'il soit très ingénieusement conçu, ce système ne s'appliquerait pas sans difficulté.

« Le peu de durée des tentures exposées en plein air, la faible résistance qu'elles opposeraient à l'infiltration des eaux, et surtout le caractère provisoire d'une couverture étoffée, s'accordent mal avec l'expression de consistance empreinte dans toutes les parties du temple qui nous sont connues. On est disposé à voir dans les tapisseries du Parthénon une décoration temporaire, renouvelée dans certains cas, plutôt qu'une ornementation fixe ; quelque chose d'analogue à ces draperies que l'on tend quelquefois dans nos églises et que l'on varie, à raison des cérémonies pour lesquelles on s'en sert ».

Ainsi, d'après M. Chipiez, le double défaut de notre couverture serait d'être insuffisante et d'avoir un caractère provisoire. D'une part, elle ne protégerait pas assez bien la statue de la déesse et les trésors placés à ses pieds ; de l'autre elle ne s'accorderait pas avec la consistance qu'on remarque dans tout le reste de l'édifice. Cependant la beauté et la douceur exceptionnelle du climat d'Athènes, attestées par les voyageurs, permettraient peut-être de se contenter d'un abri léger. M. Loviot, à qui l'on doit une restauration du Parthénon, est même plus radical. Suivant lui, la grande Minerve ne devait pas être abritée ; « l'or de de la statue ne peut craindre le grand air, et l'ivoire est

encore ce qu'il y a de moins altérable quand on entretient de l'humidité dans le temple comme on sait qu'il était fait ». L'écoulement des eaux, selon ce dernier architecte, était assuré par la double courbure du sol. « L'extérieur du temple, ajoute M. Loviot, aurait autant besoin d'abri que l'intérieur. Avant tout le temple hypèthre est d'un plus bel effet, au moins quand les dimensions sont grandes... Le trône de Xerxès, les statues, les lingots d'or et d'argent ne perdront rien à être exposés à la pluie et au soleil. Si quelque objet craignait de s'altérer, il trouverait place sous les portiques extérieurs¹ ».

Entre M. Chipiez et M. Loviot, je demande à maintenir ma position intermédiaire et à me contenter, pour protéger les objets précieux que renfermait le temple d'Athéné, et l'image même de la déesse, d'une couverture légère qui, sans altérer en rien la grandeur et la beauté de l'architecture du temple, donne cependant à son sanctuaire l'abri contre le soleil et la pluie, l'ombre et la préservation nécessaires. Je ne conteste pas, d'ailleurs, que ces draperies, qui me paraissent devoir ajouter à la grâce de l'édifice, sans rien ôter à sa consistance exprimée dans les parties solides, n'aient dû être renouvelées, et qu'une partie même de ces draperies n'ait pu être réservée pour les jours de fête. Le passage d'Euripide n'y contredit pas et peut même le faire supposer. Je crois, contrairement à l'opinion de M. Loviot, qui veut que l'opisthodomé ait aussi été hypèthre, que l'opisthodomé, ce trésor du temple, où devaient être conservés les tapisseries et d'autres objets altérables, devait être couvert.

M. Chipiez n'a pas oublié de rappeler que Démétrius

1. *Mémoire sur la restauration du Parthénon*, dans la *Revue archéologique*, mars 1880, page 325.

Poliorcète¹ y avait logé avec les courtisanes qu'il entretenait; ce n'était sans doute pas au grand air.

Les sanctuaires avaient leurs tapisseries de rechange, comme les divinités avaient leur garde-robe; on les pouvait changer selon les fêtes, comme on pouvait changer de vêtements des statues; on les renouvelait selon le besoin, peut-être à des intervalles réguliers. Au Parthénon, pour les tapisseries verticales, cela ne fait pas de difficulté. Les rideaux suspendus dans les entre-colonnements de la colonnade intérieure pouvaient être à volonté remplacés par d'autres qu'on allait prendre pour cela dans l'opisthodomé; on peut même admettre, si l'on veut, que ces tapisseries, comme celles de la tente d'Ion, n'avaient leur emploi qu'aux jours de cérémonie, bien qu'il me semble plus respectueux pour la déesse d'Athènes de l'environner constamment du luxe qui était un attribut de sa puissance. Quant aux tentures horizontales, à celles qui avaient pour objet de l'abriter du soleil et de la pluie, on pouvait les changer, mais il est évident qu'il devait toujours y en avoir en place, à moins qu'on ne voie dans ces voiles attachés au toit, dont parle le poète, où sont représentés le ciel et les astres, des draperies posées intérieurement sous une charpente et n'ayant pour but que le seul ornement; cela pourrait alors s'accorder avec le système de couverture imaginé par M. Chipiez. Si l'on juge qu'une couverture étoffée devait être insuffisante pour protéger contre les intempéries de l'air les richesses accumulées dans le Parthénon ou dans tout autre temple hypèthre, on peut admettre le système de M. Chipiez ou tout autre qui satisfait comme lui à la double condition de *fermer* et *d'éclairer*; la décoration intérieure du Parthénon par les

1. Plutarque, *Démétrius*, XXIII et XXIV.

draperies, en y comprenant la partie supérieure de l'édifice, est, jusqu'à un certain point, indépendante du genre de couverture de l'hypæthron, et ce n'est que secondairement que nous avons été amené à toucher à un problème sur lequel, malgré les savantes recherches de M. Chipiez, le dernier mot n'est peut-être pas dit.

CHAPITRE VIII

LE PÉPLOS D'ATHÉNÉ

Opinion de M. Eugène Müntz sur notre restitution des tapisseries du Parthénon. — Pourquoi cette étude est intitulée : *le Péplos d'Athéné*. — L'antique statue de la déesse et la procession des Panathénées; l'ancien et le nouveau péplos. — La tente d'Athéné au Parthénon. — Tentes élevées pour des festins; le banquet royal de Suse et celui de Delphes dans la tragédie d'*Ion*. — Origine des *Aulææ*. — Tentes sacrées; le Mischkan, la chapelle portative des rois d'Assyrie. — La tente symbole de souveraineté; la tente d'Alexandre transformée en temple après sa mort. — Les barques sacrées des Hébreux et la galère des Panathénées.

Ai-je réussi dans ma tentative de rassembler autour de la Vierge sainte d'Athènes les chastes draperies qui l'enveloppaient d'ombre et de paix dans son sanctuaire? Suis-je, en effet, parvenu à restituer, d'après un texte ancien, la décoration de sa *chambre virginale*, de son Parthénon sacré? Ou bien est-ce une illusion qui m'a fait chercher, dans un passage d'une tragédie consacrée à la gloire d'Athènes, les éléments de cette restitution qui m'a paru aussi vraisemblable que séduisante? J'ai du moins pour moi l'autorité d'un juge bien compétent dont j'ai déjà eu, chemin faisant, plus d'une fois l'occasion de citer l'excellent livre sur *la Tapisserie*. La décoration intérieure du Parthénon, telle que je me la suis représentée d'après Euripide, a paru à M. Eugène Müntz résulter de textes « aussi nombreux que décisifs »; et le suffrage d'un savant aussi accrédité est une présomption en ma faveur, dont il m'est précieux de pouvoir appuyer ma conjecture sur un point intéressant d'archéologie grecque.

Me fussé-je trompé, ce travail ne laisserait peut-être pas d'être instructif. Une étude sur la tapisserie, en rapprochant des textes anciens et en les comparant avec les monuments figurés, devait mettre en lumière toute une partie peu connue de l'art décoratif dans l'antiquité orientale, grecque et romaine. En signalant les divers emplois de la tapisserie dans l'architecture antique, ses rapports avec la tente, avec les fêtes populaires, les pompes sacrées, les statues habillées, avec tout un ordre de cérémonies religieuses et civiles, on pouvait éclairer d'un nouveau rayon non seulement l'art, mais la religion elle-même jusque dans ses lointaines origines. C'est ce que j'ai essayé de faire; et peut-être les nombreux détails que j'ai réunis sur la tapisserie dans l'antiquité, et à l'occasion dans les temps modernes, auront-ils eu pour le lecteur un autre intérêt que celui de la simple curiosité. Toute cette défroque des anciens dieux, laborieusement rassemblée, n'est peut-être pas vide, et on a pu y voir autre chose qu'une collection de vieux tapis et de vieux rideaux.

Il me reste à justifier le titre de *Péplos d'Athéné* que j'ai donné à cette étude.

J'ai parlé plusieurs fois du péplos d'Athéné, de ce tissu de laine, emblème du tissu du monde, et sans doute aussi du travail humain, attribut sacré d'une déesse de la nature et de la civilisation. On sait qu'on changeait ce péplos tous les quatre ans, qu'il était l'ouvrage des Erréphores, qui le brodaient de leurs mains virginales, qu'il était porté en procession à la fête des Panathénées, et que sa fabrication, sa translation et son inauguration étaient accompagnées de rites mystérieux. La cérémonie dans laquelle les Erréphores apportaient à la prêtresse d'Athéné les corbeilles voilées qui renfermaient le tissu sacré, leur ouvrage, avait

de l'art, comme par Phidias sur la façade principale du Parthéon à Athènes, dans le vestibule d'entrée. On y trouve la statue de la Vierge avec l'enfant, plus soigneusement conservée que les autres.

Quant au temple de l'ancienne Parthéon qui était destiné à servir de temple aux Euménides, le Parthénon n'était pas construit à cet usage et n'était pas consacré. En dépit de sa destruction et de son abandon, le temple de Phidias n'était pas abandonné et servait de la capitale d'Athènes. Ce temple appartenait au sanctuaire en bois Éolien, la plus ancienne forme de la déesse, et qui fut placé dans l'Acropole pendant que l'Acropole renfermait encore toute la ville.

De la statue maintenant dans le temple de Poseidon Erechthon, et une lampe d'or brillait consciemment devant elle. C'est cette statue dont on renouvelait le vêtement tous les quatre ans. Le chef-d'œuvre nouveau n'avait pu faire oublier ni dépasser comme un que l'idole de la religion athénienne. Elle continuait de regarder sur l'imagination du peuple, c'est à elle, non à la brillante statue sculptée par Phidias, que s'adressaient ses hommages aux jours de la grande fête nationale, c'est à elle que le péplos était offert solennellement. C'est à peu près ainsi, pour comparer le passé à l'art et les temps modernes aux anciens, que le vieux drame de Faust avait en Allemagne ses représentations populaires et continuait de recueillir les applaudissements de la foule quand déjà brillait de tout l'éclat de sa renommée littéraire le chef-d'œuvre de

1. Otfried Müller de Ronchaud. *Phidias*, page 541.

2. Pausanias, I, xxvi.

3. On voit sa toilette représentée sur une des métopes du Parthénon.

Gœthe ; le mannequin légendaire gardait là aussi ses honneurs à côté du colosse d'or et d'ivoire ¹.

Cependant l'Athéné de Phidias réclamait son péplos, sinon comme son vêtement (le sculpteur lui en avait donné un d'or qu'on n'avait pas besoin de renouveler), du moins comme symbole et comme attribut caractéristique. Elle devait l'avoir digne d'elle, digne de son peuple et digne de l'art athénien. C'est le système de draperie que j'ai décrit plus haut, cette disposition de tapisseries historiées, à fond de safran, qui enveloppait si chastement son sanctuaire, multipliait les voiles autour de sa divinité, adoucissait la lumière qui tombait sur son casque et sur sa lance d'or, et la faisait mourir à ses pieds dans une ombre transparente, pleine de religieuses pensées.

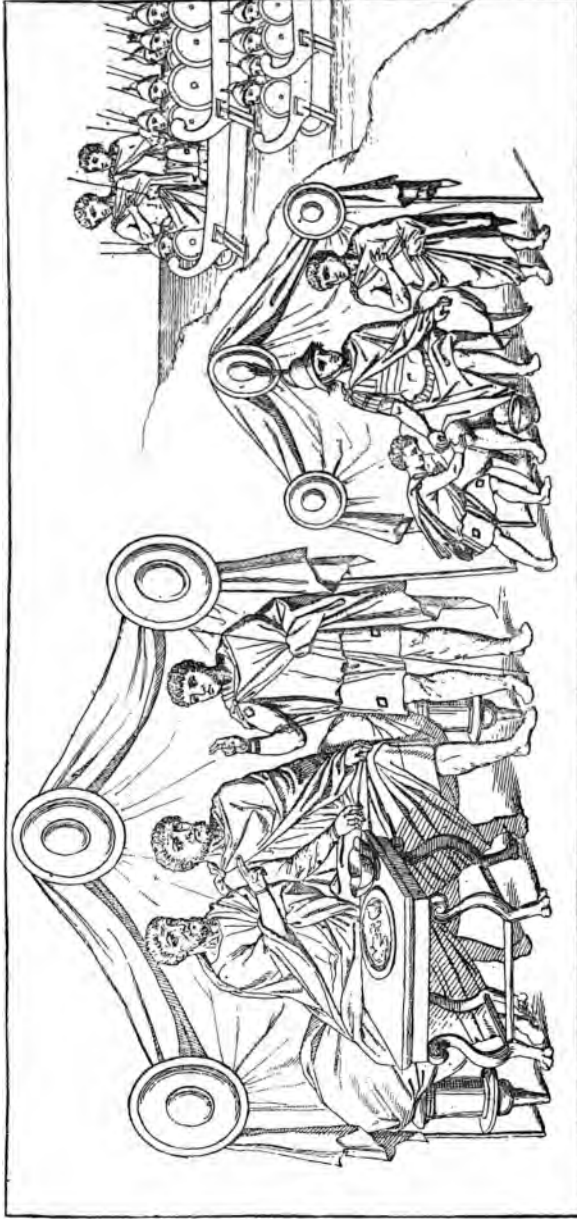
J'ai dit le *péplos*, j'aurais pu dire la *tente* d'Athéné Parthénos. C'était une tente aussi, une vraie tente que ce sanctuaire formé dans l'Hécatompédon par la colonnade intérieure et par les tapisseries qui s'y suspendaient. De même que le temple de Jérusalem, bâti sur le mont Moriah, rappelait le sanctuaire nomade qui avait transporté l'arche sainte à travers le désert, de même le temple de l'Acropole rappelait la tente qui avait abrité la déesse dans ses anciens voyages d'Orient en Occident, avant qu'elle s'assît sur la colline sacrée où elle devait régner. Toute la procession des Panathénées ², avec ses ombrelles portées par les filles des metèques, ses rameaux d'olivier dans les mains des thallophores, avec le mystérieux péplos

1. Magnin, *Histoire des Marionnettes en Europe*, livre VII, chapitre VII.

2. Pausanias, I, xxix, 1 ; Beulé, *Acropole d'Athènes*, tome I^{er}, page 151. Le vaisseau des Panathénées rappelle les barques sacrées des Égyptiens et l'arche sainte des Hébreux.

et le navire sur lequel il était suspendu en guise de voile et qu'un mécanisme invisible faisait mouvoir, se rapportait aux mêmes souvenirs d'une vie errante et d'une religion primitive. Du haut de son piédestal au sommet de l'Acropole, l'Athéné de Phidias voyait gravir à ses pieds et se diriger vers son antique statue la pompe symbolique de ses anciennes pérégrinations ; et la fête passée, elle pouvait la revoir encore sculptée dans le marbre sur les murailles de son temple. Son sanctuaire même, sa chambre virginale, était une image embellie et consacrée de cette tente primitive dont la décoration s'alliait avec l'armure guerrière qu'elle n'avait pas cessé de porter.

Plusieurs fois, dans le cours de cette étude, nous avons eu l'occasion de remarquer comment le génie de l'antiquité avait adapté la décoration de la tente à des constructions de bois ou de pierre, à des théâtres, à des salles de banquet, et comment le souvenir de cette habitation primitive de l'homme, ou sa reproduction sous des formes variées, faisait partie, en quelque sorte obligatoire, des plus belles fêtes religieuses. Nous avons vu en Orient, en Grèce, à Rome, les réjouissances populaires d'un caractère sacré avoir lieu sous des abris improvisés de feuillage ou de toile. En Égypte, on construit pour des festins solennels des édifices provisoires richement tapissés et pavoisés. Les rois de Suse donnent des repas à leur peuple sous les portiques de leur palais transformés en tentes festives par de riches draperies. La tente d'Ion, que nous avons décrite d'après Euripide, est aussi préparée pour un grand festin qui doit réunir tout le peuple de Delphes. Les salles à manger des Grecs étaient ornées de draperies, de même celles des Romains, et



LA TENTE D'ÉNÉE.
D'après la miniature du Virgile du Vatican.

Servius nous apprend que les tentures du plafond y étaient une imitation des tentes¹. Le même Servius fait venir le nom d'*aulæa* donné aux draperies d'un triclinium de la cour (*aula*) du roi de Pergame Attale où elles auraient figuré pour la première fois²; mais tout nous fait croire que ce nom avait une origine plus ancienne et que les premières salles à manger avaient été des cours transformées en tentes par des rideaux et des tentures.

Ce qui est arrivé pour les salles de fête a eu lieu également pour les temples. Le souvenir de la tente s'est perpétué dans la décoration des sanctuaires et dans toute une série de cérémonies religieuses d'un même caractère, autour des statues habillées, des colosses chrysoléphantins, etc. On a vu le Mischkhan des Hébreux, ce sanctuaire errant du désert, devenir le temple du mont Moriah; nous avons retrouvé sur les bas-reliefs, avec M. Chipiez, la chapelle portative des monarques assyriens. Les dieux voyageaient comme les hommes. Ils avaient aussi leurs résidences favorites où ils habitaient au milieu d'un peuple fidèle. Athéné avait planté sa tente sur le mont sacré de l'Attique; elle l'avait entourée de colonnes de marbre, et elle y régnait sur les Athéniens.

La tente, nous l'avons vu, était chez les anciens un symbole de la puissance royale. Les monarques d'Orient donnaient leurs audiences sous des tentes, ils y rendaient la justice. Ce fut sous une tente qu'Eumène feignit d'avoir vu Alexandre mort lui apparaître avec les insignes de la souveraineté. Il proposa de faire placer sous cette tente un

1. « Ut imitatio tenteriorum fieret. » (*Énéide*, chant I^r, vers 697.)

2. « Aulæis, velis pictis, quæ ideo aulæa dicta sunt, quod primum in aula Attali, regis Asiæ, qui populum romanum scripsit heredem. » (*Ibid.*)

trône d'or, d'y déposer les vêtements royaux, d'y sacrifier chaque matin au génie d'Alexandre et d'y tenir en sa présence le conseil de guerre¹. Voilà la tente royale se transformant en temple ! Telle est la tente d'Athéné, vierge guerrière, reine et déesse.

On a rapproché, sans doute avec raison, l'arche d'alliance des Hébreux des baris (barques) égyptiennes qu'on plaçait dans l'endroit le plus secret des sanctuaires, lesquelles portaient un naos où les dieux se promenaient dans les processions. Faut-il rapprocher de ces barques sacrées le vaisseau des Panathénées qui portait le péplos de la divinité d'Athènes ? Il n'est pas nécessaire pour ce rapprochement de donner avec Hérodote une origine africaine à Athéné, pas plus qu'il n'y a lieu de voir un souvenir du péplos brodé par les Erréphores et de la procession des Panathénées dans la caravane sacrée qui porte tous les ans à la Mekke le voile fabriqué au Caire pour la Ka'abah. Mais ces symboles et ces rites analogues, retrouvés en divers lieux et en divers temps, et qui frappent par un air de famille, appartiennent au même ordre d'idées et de traditions, et nous font remonter à d'anciens souvenirs de la civilisation primitive.

1. Plutarque, *Eumène*, XIII ; Diodore de Sicile, XVIII, LX.

TABLE DES GRAVURES

	Pages.
Étoffes égyptiennes	13, 17, 19
Séti I ^{er} et la déesse Hathor	15
Métier de Pénélope	55
Métier égyptien	56
Atelier de femmes en Égypte.	57
Ouvrage égyptien en perles de verre.	63
Dionysos chez Icare	81
Venereum. D'après Mazois.	85
Trône voilé de Saturne	89
Velarium d'une mosaïque du moyen âge.	91
Énée et Didon.	107
Divinités en costumes archaïques	113
Trône voilé de Neptune	123
La tente d'Énée	155

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER. — Des tapis et des étoffes brodées dans l'antiquité orientale, grecque et romaine	8
CHAPITRE II. — Procédés de fabrication. — Des couleurs décoratives	49
CHAPITRE III. — De l'emploi de l'étoffe dans la division et la décoration des édifices de l'antiquité	72
CHAPITRE IV. — Des tentes.	94
CHAPITRE V. — Statues peintes et habillées	111
CHAPITRE VI. — La tente d'Ion	125
CHAPITRE VII. — Les tapisseries du Parthénon.	136
CHAPITRE VIII. — Le péplos d'Athéné.	150
TABLE DES GRAVURES.	159

LIBRAIRIE DE L'ART
J. ROUAM, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
33, Avenue de l'Opéra, Paris

EXTRAIT DU CATALOGUE

PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

DIXIÈME ANNÉE **L'ART** DIXIÈME ANNÉE

REVUE BI-MENSUELLE ILLUSTRÉE

Direction générale et Rédaction en chef: M. Eugène VÉRON

Direction artistique: M. Léon GAUCHEREL

L'ART paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois en livraisons de 20 pages tirées sur papier teinté in-4° grand colombier et illustrées de nombreuses gravures. Chaque livraison est accompagnée d'une **eau-forte** de grande dimension et d'une gravure hors texte.

L'ART forme deux somptueux volumes par an, de 300 pages environ.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

FRANCE ET ALGÉRIE : UN AN, 60 FR. ; SIX MOIS, 30 FR.

PAYS DE L'UNION POSTALE : UN AN, 70 FR. ; SIX MOIS, 35 FR.

Un numéro : 2 fr. 50

LE COURRIER DE L'ART

Chronique Hebdomadaire des Ateliers
des Musées, des Expositions, des Ventes publiques, etc.

PARAISANT TOUS LES VENDREDIS

En livraisons de 12 pages in-8° grand colombier.

France et Colonies : 1 an, 12 fr. — Pays de l'Union postale : 1 an, 14 fr.

UN NUMÉRO : 25 CENTIMES.

Le COURRIER DE L'ART est servi gratuitement aux Abonnés de L'ART

*On s'abonne sans frais dans tous les Bureaux de poste,
à L'ART et au COURRIER DE L'ART.*

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'Art
83, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS.

L'ART ORNEMENTAL

PARAISANT TOUS LES SAMEDIS

Sous la direction de M. G. DARGENTY

Le but que se propose **L'Art Ornemental** est de procurer, pour un prix insignifiant, à toutes les industries d'art des modèles qu'elles ne peuvent trouver ailleurs, et de leur constituer une collection unique qui deviendra une source inépuisable de renseignements à consulter.

Un An : 5 fr. — Six mois : 2 fr. 50

UN NUMÉRO : 10 CENTIMES.

On s'abonne sans frais dans tous les Bureaux de poste.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

PREMIÈRE SÉRIE. — VOLUMES IN-4°

- I. EUGÈNE MÜNTZ, conservateur à l'École nationale des Beaux-Arts. — **Les Précurseurs de la Renaissance.** Un volume de 256 pages, orné de 80 gravures. Prix : broché, 20 fr.; relié, 25 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 50 fr.
- II. EDMOND BONNAFFÉ. — **Les Amateurs de l'ancienne France. Le Surintendant Fouquet.** Un magnifique volume illustré, sur beau papier anglais. Il reste encore quelques exemplaires reliés, au prix de 15 fr., et quelques exemplaires sur papier de Hollande, au prix de 25 fr.
- III. DAVILLIER (le baron). — **Les Origines de la Porcelaine en Europe. Les Fabriques italiennes du XV^e au XVII^e siècle.** Un volume illustré, sur beau papier. Il reste encore quelques exemplaires reliés à 25 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 40 fr.
- IV. LUDOVIC LALANNE, sous-bibliothécaire de l'Institut. — **Le Livre de Fortune.** Recueil de deux cents dessins inédits de JEAN COUSIN, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Prix : broché, 30 fr.; relié, 35 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 50 fr. Édition anglaise, même prix.

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'Art

33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS.

- V. HENRI DELABORDE (Le vicomte), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. — **La Gravure en Italie avant Marc-Antoine.** Un volume de 300 pages sur beau papier, orné de 105 gravures dans le texte et de 5 planches tirées à part. Prix : broché, 25 fr.; relié, 30 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 50 fr.
- VI. MARK PATTISON (M^{me}), auteur de « The Renaissance in France » — **Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres.** Un volume in-4° raisin, avec 36 gravures, dont 4 hors texte. Prix : broché, 30 fr.; relié, 35 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 50 fr.
- VII. J. CAVALLUCCI, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et E. MOLINIER, attaché à la Conservation du Musée du Louvre. — **Les Della Robbia, leur vie et leur œuvre.** Un volume in-4°, avec plus de 100 gravures, et 3 hors texte. Prix : broché, 30 fr.; relié, 35 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 50 fr.
- VIII. HENRY HYMANS, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique. — **Le Livre des Peintres de Carel van Mander.** Un volume in-4° de 420 pages, illustré de 30 portraits de peintres. Prix : broché, 50 fr.; relié, 55 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 75 fr.
-

DEUXIÈME SÉRIE. — VOLUMES IN-8°

EUGÈNE MÜNTZ, conservateur à l'École nationale des Beaux-Arts. — **Les Historiens et les Critiques de Raphael.** Un volume in-8°, illustré de plusieurs portraits de Raphael. — Édition sur papier ordinaire, 15 fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, 25 fr.

En vente à la Librairie de l'Art et à la Librairie HACHETTE et C^{ie}

HENRY CROS et CHARLES HENRY. — **L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens.** Un volume in-8°, illustré de 30 gravures. Édition sur papier ordinaire, 7 fr. 50. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, 15 fr.

GEORGES DUPLESSIS, conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale. — **Les Livres à gravures du XVI^e siècle. Les Emblèmes d'Alciat.** Un volume in-8° illustré de 11 gravures. Édition sur papier ordinaire, 5 fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, 10 fr.

LOUIS DE RONCHAUD. — **La Tapisserie dans l'antiquité. Le Péplos d'Athéné Parthénos.** Un volume in-8°, illustré de 16 gravures. Édition sur papier ordinaire, 10 fr. Quelques exemplaires sur papier de Hollande, 20 fr.

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'Art

33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS.

ALBUMS

JULES GOURDAULT. — **Du Nord au Midi, zigzags d'un touriste.**

Un magnifique Album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et huit eaux-fortes par les meilleurs artistes. Riche reliure à biseaux. Prix : 25 fr.

CHAMPEAUX (DE), inspecteur des Beaux-Arts à la préfecture de la Seine, et F. ADAM. — **Paris pittoresque**, avec 10 grandes eaux-fortes originales, par LUCIEN GAUTIER. Un magnifique Album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte. Prix : relié, plaque spéciale, 25 fr.

JULES GOURDAULT. — **A travers Venise.** Un magnifique Album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les premiers artistes. Prix : relié, plaque spéciale, 25 fr.

ERNEST CHESNEAU. — **Artistes anglais contemporains.** Un magnifique Album in-4° grand colombier, sur beau papier anglais, avec nombreuses illustrations dans le texte et 13 eaux-fortes par les premiers artistes. D'après les œuvres de L. Alma-Tadema, Edw. Burne-Jones, G. H. Boughton, F. Holl, Mark Fisher, R. W. Macbeth, W. Q. Orchardson, G. F. Watts, F. Leighton, etc. Prix : relié, plaque spéciale, 25 fr.

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

JEAN ROUSSEAU. — **Camille Corot.** Suivi d'un appendice par ALFRED ROBAUT. Avec le portrait de Corot et 34 gravures sur bois et dessins reproduisant les œuvres du maître. In-4° écu. Prix : broché, 2 fr. 50.

CHARLES DE LA ROUNAT. — **Études Dramatiques. Le Théâtre-Français.** M^{me} Arnould-Plessy, MM. Régnier, Got, Delaunay. Un volume in-4° écu, illustré de 19 gravures. Prix : broché, 3 fr.

BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES

ÉMILE MICHEL. — **Le Musée de Cologne.** Suivi d'un catalogue alphabétique des tableaux de peintres anciens, exposés au Musée de Cologne. Illustré de nombreuses gravures dans le texte. In-4° écu. Prix : broché, 3 fr.

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'Art

33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS.

Publications diverses de la Librairie de l'Art

- EUGÈNE VÉRON. — **La Troisième Invasion** (Juillet 1870. — Mars 1871), avec les eaux-fortes d'après nature, par Auguste LANÇON. — Cet ouvrage comprend deux magnifiques volumes in-folio colombier. — 500 exemplaires numérotés, texte sur papier vélin et eaux-fortes tirées sur papier de Hollande; les deux volumes, **400 fr.** 50 exemplaires numérotés, texte sur papier de Hollande et eaux-fortes tirées sur papier du Japon; les deux volumes, **800 fr.** Édition populaire : deux volumes in-8° avec 86 gravures dans le texte et 16 cartes d'après les cuivres du Dépôt de la Guerre : les deux volumes brochés, **20 fr.**; reliés toile, **24 fr.**; reliés demi-chagrin, **28 fr.**
- RENÉ MÉNARD. — **L'Art en Alsace-Lorraine.** Un fort beau volume in-8° grand colombier, texte sur papier vélin. 16 eaux-fortes et 317 illustrations dans le texte ou hors texte. Prix : broché, **40 fr.**; relié, **50 fr.**
- PHILIPPE BURTY. — **Les Eaux-Fortes de Jules de Goncourt.** 200 exemplaires, les eaux-fortes tirées sur papier de Hollande, **100 fr.**; 100 exemplaires numérotés, les eaux-fortes tirées sur papier du Japon, **200 fr.**
- RENÉ MÉNARD. — **Entretiens sur la peinture,** avec traduction anglaise, sous la direction de PHILIP GILBERT HAMERTON. Un volume grand in-4°, avec 50 eaux-fortes par les premiers artistes. Prix : **75 fr.**
- LOUIS LEROY. — **Les Pensionnaires du Louvre.** Un volume sur beau papier in-4° raisin, avec 36 dessins humoristiques de PAUL RENOARD. Prix : broché, **10 fr.** Riche reliure à biseaux, **15 fr.**
- RENÉ MÉNARD. — **Histoire artistique du métal.** Ouvrage publié sous les auspices de la Société de propagation des Livres d'art. Un beau volume in-4°, sur papier teinté, avec 10 eaux-fortes et plus de 200 gravures dans le texte. Prix : broché, **25 fr.**
- WALTER ARMSTRONG. — **Alfred Stevens,** a biographical study. Un volume illustré in-4° colombier, relié en parchemin, **15 fr.**
- E. E. VIOLLET-LE-DUC. — **La Décoration appliquée aux édifices.** Fascicule orné de 21 gravures. Prix, **8 fr.**
- Le Musée Artistique et Littéraire,** Art, Biographies artistiques, Littérature, Voyages, Nouvelles; six volumes très richement illustrés; chaque volume se vend séparément : broché, **8 fr.**; élégamment relié, **11 fr.** — Les personnes qui demanderont la collection complète bénéficieront d'un rabais de 10 o/o sur le prix ci-dessus.
-

Extrait du Catalogue de la Librairie de l'Art
33, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS.

BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE DES ÉCOLES DE DESSIN

PUBLIÉE PAR

LA LIBRAIRIE DE L'ART

SOUS LA DIRECTION DE

M. RENÉ MÉNARD

Professeur à l'École nationale des Arts décoratifs.

Les nations étrangères font depuis plusieurs années des efforts considérables pour conquérir la suprématie que la France a conservée jusqu'à ce jour dans les industries qui relèvent de l'art. De son côté, notre pays cherche à élever le niveau des études artistiques, en créant partout de nouvelles écoles de dessin et en donnant à celles qui existaient déjà une direction plus éclairée et plus méthodique.

La **Librairie de l'Art**, désireuse de seconder ce mouvement national, a résolu de publier une série de petits volumes illustrés traitant de toutes les matières qui se rattachent à l'enseignement artistique, et dont le prix soit à la portée des plus petites bourses.

La **Bibliothèque Populaire des Écoles de Dessin** comprend trois séries de volumes : 1° Enseignement technique ; — 2° Enseignement professionnel ; — 3° Enseignement général.

L'ensemble de notre bibliothèque constituera un tout bien complet, et parfaitement homogène, malgré la diversité apparente des sujets traités. L'artiste et le fabricant, l'homme du monde et l'ouvrier, l'élève des écoles ou des lycées et l'apprenti des ateliers, pourront y puiser également, et sous les formes les plus variées, les connaissances artistiques qu'ils ont le désir ou le besoin d'acquérir.

OUVRAGES DÉJÀ PARUS :

RENÉ MÉNARD. — **L'Orfèvrerie.**

— **La Décoration en Égypte.**

— **Le Style Louis XV.**

— **Le Style Henri II.**

— **Le Style Louis XVI.**

— **Le Style Louis XIV.**

CHRISTIAN CLOPET. — **Leçons Élémentaires de Perspective.**

PRIX DE CHAQUE VOLUME

Broché, 75 centimes. | Relié en percaline, 1 franc.

Paris, Imp. de l'Art, J. Rouam, 41, rue de la Victoire.

EN VENTE A LA LIBRAIRIE DE L'ART
J. ROUAM, Imprimeur-Éditeur

31, AVENUE DE L'OPÉRA, PARIS

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

PREMIÈRE SÉRIE. — VOLUMES IN-4°

OUVRAGES PUBLIÉS

- I. — *Les Précurseurs de la Renaissance*, par M. Eugène Müntz, Conservateur du Musée, des Archives et de la Bibliothèque à l'École nationale des Beaux-Arts. Prix, broché, 20 fr. Relié, 25 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 30 fr.
- II. — *Les Amateurs de l'ancienne France. Le Surintendant Fouquet*, par M. Edouard Boskoff. Il ne reste plus de cet ouvrage que quelques exemplaires reliés, à 15 fr., et quelques exemplaires sur papier de Hollande, à 25 fr.
- III. — *Les Origines de la porcelaine en Europe. Les Fabriques italiennes du XV^e au XVII^e siècle*, par M. le baron Daviccon. Prix, broché, 20 fr. Relié, 25 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 30 fr.
- IV. — *Le Livre de Fortune*, par M. Ludovic Lalanne. Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Prix, broché, 30 fr. Relié, 35 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 40 fr.
- V. — *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine*, par M. le vicomte Henri Delaborde, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque Nationale. Prix, broché, 25 fr. Relié, 30 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 30 fr.
- VI. — *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, d'après des documents nouveaux, par M^{me} MARK PATTISON, auteur de *The Rembrandts in France*. Prix, broché, 30 fr. Relié, 35 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 30 fr.
- VII. — *Les Della Robbia, leur vie et leur œuvre*, d'après des documents inédits, par M. J. Cavallotti, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et M. Émile Mullier, attaché à la Conservation du musée du Louvre. Prix, broché, 30 fr. Relié, 35 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 30 fr.
- VIII. — *Le Livre des Peintres*, de CARTEL VAN MANDER. Traduction, commentaires et notes, par M. HENRI HYMANS, Conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique. Prix, broché, 50 fr. Relié, 55 fr. 25 exemplaires sur papier de Hollande, 75 fr.

SOUS PRESSE

- IX. — *Les Musées d'Allemagne*, par M. ÉMILE MICHEL.

DEUXIÈME SÉRIE. — VOLUMES IN-8°

- I. — *Les Historiens et les Critiques de Raphaël*, par M. Eugène Müntz. Prix, broché, 15 fr. 15 exemplaires sur papier de Hollande, 25 fr.
- II. — *L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens*, par MM. HENRI CROS et CHARLES HENRY. Un volume in-8°, illustré de 30 gravures. Prix, broché, 7 fr. 50. 15 exemplaires sur papier de Hollande, 15 fr.
- III. — *Les Livres à gravures du XVI^e siècle. Les Emblèmes d'Alciat*, par M. GEORGES DURLISSIS, Conservateur du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale. Un volume in-8°, illustré de 11 gravures. Prix, broché, 5 fr. 15 exemplaires sur papier de Hollande, 10 fr.
- IV. — *La Tapisserie dans l'antiquité. Le Péplos d'Athènes Parthénos*, par M. LOUIS DE RONCHAUD. Un volume in-8°, illustré de 10 gravures. Edition sur papier ordinaire, 10 fr. 15 exemplaires sur papier de Hollande, 20 fr.

BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

- I. — *Camille Corot*, par M. JEAN ROUSSEAU, Inspecteur général des Beaux-Arts au Ministère de l'Intérieur de Belgique. Suivi d'un appendice par M. ALBERT ROBAUT. Avec le portrait de Corot et 34 gravures sur bois et dessins reproduisant les œuvres du maître. In-4° écu. Prix, broché, 2 fr. 50.
- II. — *Études Dramatiques. Le Théâtre-Français*, M^{me} Arnaud-Plessy, MM. Régnier, Got, Delaunay, par M. CHARLES DE LA ROUNAT. Un volume in-4° écu, illustré de 19 gravures. Prix, broché, 3 fr.

BIBLIOTHÈQUE DES MUSÉES

- I. — *Le Musée de Cologne*, par M. ÉMILE MICHEL. Suivi d'un Catalogue alphabétique de tableaux de peintres anciens, exposés au Musée de Cologne. Nombreuses gravures dans le texte. In-4° écu. Prix, broché, 3 fr.

Paris. — Imp. de l'ART, J. Rouam, 31, rue de la Victoire.





