dictionnaire
des styles



LAROUSSE

titres de la collection :

DICTIONNAIRE DE L'ART CONTEMPORAIN
par Raymond Charmet

DICTIONNAIRE DE L'ASTRONAUTIQUE
par Thomas de Galiana

DICTIONNAIRE DE L'ASTRONOMIE
par Paul Muller

DICTIONNAIRE DE L'ATOME
par Paul Musset et Antonio Lloret

DICTIONNAIRE DU CINÉMA
par Jean Mitry

DICTIONNAIRE DE LA MYTHOLOGIE GRECQUE ET ROMAINE
par Joël Schmidt

DICTIONNAIRE DE LA PHILOSOPHIE
par Didier Julia

DICTIONNAIRE DE LA PSYCHOLOGIE
par Norbert Sillamy

DICTIONNAIRE DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE
par Bernardine Melchior-Bonnet

DICTIONNAIRE DES STYLES
par Guillaume Janneau

nombreux titres en préparation

DICTIONNAIRE DES STYLES

5654

16° Z
11077
(8)

DL - 25 10 1966 - 15354

LES DICTIONNAIRES DE L'HOMME DU XXe SIÈCLE

DICTIONNAIRE des STYLES

Guillaume JANNEAU

ancien administrateur général du Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de Sèvres, professeur honoraire au Conservatoire des arts et métiers.

LIBRAIRIE LAROUSSE

17, rue du Montparnasse, et boulevard Raspail, 114, Paris-6^{e}

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
R.F.
IMPRIMÉS

© Augé, Gillon, Hollier-Larousse, Moreau et Cie.
Librairie Larousse, Paris, 1966.

Il est interdit d'exporter le présent
ouvrage au Canada, sous peine des sanctions prévues par la loi et par nos contrats.

AVERTISSEMENT

Les arts de l'ameublement, de la parure, et même certaines créations gratuites, faites pour la « délectation », selon le mot saisissant de Nicolas Poussin, reflètent non seulement les états de la vie de l'homme social, mais encore un prodigieux brassage d'idées. Liaisons commerciales et conflits militaires, invasions et découvertes ont également contribué à l'enrichissement final des civilisations. Les uns comme les autres sont à l'origine des grands renouvellements des arts, dans les temps modernes comme dans les âges lointains. La révélation de l'Orient à la Grèce par les campagnes d'Alexandre fut aussi fertile en idées que celle de Byzance aux Croisés, et celle de l'Amérique à l'Europe moderne. Et la substitution du régime séculier à la puissance monastique, au milieu du XIIe siècle, n'a pas engendré moins de solutions artistiques que n'avait fait, huit siècles auparavant, le déplacement du siège impérial de Rome à Byzance. Est-il besoin d'évoquer le retentissement des campagnes de Charles VIII et de Louis XII en Italie, déterminant la diffusion par toute l'Europe du formalisme élaboré dans Florence? Il n'est événement de la vie des peuples qui n'ait répercuté sur l'évolution des arts. Et des grands thèmes, les variantes sont sans nombre, qui traduisent la personnalité des praticiens qui les ont traités. Définir ces thèmes, en classer les versions, dans la mesure où le permettent l'état de l'information et les limites du présent ouvrage, situer les apports individuels à l'évolution générale des arts, tel est le programme du Dictionnaire des styles.

Il s'est efforcé d'éclairer, par leurs motivations, l'histoire de ces productions que recouvre bien mal le terme d'« arts décoratifs ». Chacun des maîtres qui, dans son domaine et dans son temps, a fait œuvre capitale ou, par quelque invention, a enrichi son métier; chacune des organisations professionnelles qui, par ses initiatives et parfois ses réserves, a contribué à régler l'action collective a fait l'objet d'une étude critique, s'essayant à dégager le trait par lequel ce maître ou cet organisme a sa place dans l'histoire : l'analyse en est strictement objective, purgée des appréciations du sentiment. Mais celles-ci, quand elles émanent des contemporains, ne sauraient être négligées. L'opinion des témoins, toute passionnée, partiale, aveugle même qu'elle ait pu être, possède une valeur inégalable; il n'est pas moins important de connaître l'œuvre en elle-même que les réactions suscitées par son épiphanie, alors qu'en son inédit elle se décrochait des formules admises. C'est dans un esprit encyclopédique, étranger aux doctrines, qu'ont été relevés ces jugements des commentateurs et des amateurs, mémorialistes ou chroniqueurs, témoins de leur époque. Ainsi, à travers et par ces notices, doit se reconstituer la synthèse d'une histoire des arts décoratifs : elle est vue en quelque sorte de l'intérieur des métiers, comme elle s'est faite.



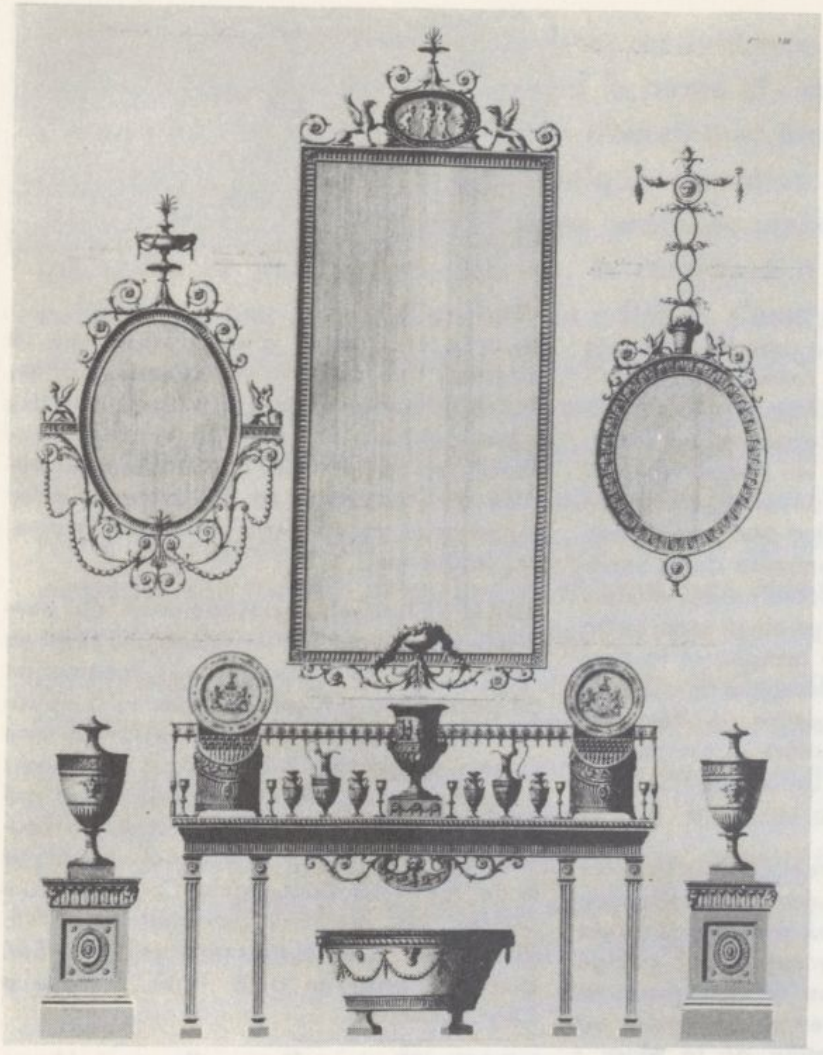
académisme, application dans les ouvrages de l'esprit d'un certain formalisme, substituant à l'expression spontanée une correction réglée par un conformisme. — L'académisme est le produit de l'expérience et du savoir, corrigeant la verve, atténuant les verdeurs, excluant les audaces. Il est, dans tous les arts, le contraire de la spontanéité. Ainsi, dans le domaine des métiers d'art, la mouluration d'un siège sera, selon son profil, imprévue ou banale, et la ciselure d'un bronze en changera totalement la physionomie, si Thomire, à l'époque impériale, l'a faite régulière et compassée, ou si Gouthière, sous Louis XVI, l'a faite énergique et nerveuse.

acier, produit de la combinaison du fer brut avec le carbone, dans la proportion de cinq à sept millièmes, à la température du « rouge cerise », brusquement plongé dans une eau saline ou dans le mercure. — La dureté de la *trempe* de l'acier est fonction de la destination de la pièce : l'acier peut être doux ou durci en surface par la cémentation, ou « damassé » par alliage avec d'autres métaux dont la présence détermine des moirures. Il paraît avoir été produit dès le Moyen Age en pays arabe et à Tolède, où se forgeaient des armes réputées. C'est toutefois à l'Angleterre que Colbert a dérobé le secret de la trempe, qu'il introduisit en France. Employé par les fourbisseurs d'épées et par les taillandiers pour la fabrication de certains outils tranchants, l'acier entre à découvert dans la physionomie du meuble au milieu du XVIIIe siècle, non seulement sous la forme de ferrures, mais sous celle de cadres et de mécanismes apparents : témoin les tables à la Tronchin. Sous Louis XVI, l'acier prend une importance nouvelle : la bijouterie met à la mode des parures en grains d'acier, lisses ou à facettes; elle en fait des gardes d'épée, des chaînes de montre, les châtelaines des femmes et les *breloquets* des hommes, pendentifs qui se portaient à la ceinture, accrochés à la montre. La bijouterie d'acier conserva sa vogue jusqu'au second Empire. (V. ***bijouterie***.)

ADAM (Charles), **manufacturier de porcelaine français** (XVIIIe siècle), obtint en 1745 le privilège royal d'une fabrication de porcelaine « façon de Saxe ». Il apparaît plutôt comme un administrateur que comme un praticien. Il n'en est pas moins le fondateur de l'illustre établissement qui obtenait, pour s'installer, le manège couvert de Vincennes et la « ménagerie située à Bel-Air ». La Compagnie Charles Adam produit ses premiers ouvrages en 1748. Elle cessera d'exister en octobre 1752. Son privilège sera, en août 1753, octroyé à Eloy Brichard.

ADAM (Elias), **orfèvre allemand** (Augsbourg ? - † 1725). Le trésor de Munich, le musée de l'Ermitage, le palais d'Hiver de Leningrad et certaines collections possèdent d'Elias Adam des pièces d'orfèvrerie, notamment des hanaps, d'un style où se manifeste, très caractérisée, l'influence du baroque italien. Elias Adam se trouve donc être l'un des initiateurs du formalisme « rocaille », qu'outre-Rhin l'on dénomme « rococo ».

ADAM (Robert), **décorateur anglais** (Kirkcaldy, près d'Edimbourg, 1728 - Londres 1792). Initiés à l'architecture antique par les œuvres d'Inigo Jones et de Wren (v. ***Angleterre [arts décoratifs en]***), trois artistes écossais, Robert, James et John Adam, faisaient en commun, en 1754, un séjour en Italie, d'où ils revenaient en



Dessins pour différents meubles et ornements destinés à la villa de lord Mansfield à Kenwood, par Robert Adam. **Recueil *The Works in Architecture*, I, II, 1774.** Phot. Larousse.

1758. Ils rapportaient de Rome, de Pompéi, de la Vénétie, de la Dalmatie même des relevés dont ils dégagèrent un style original. Le système décoratif des maisons pompéiennes et du palais de Dioclétien à Spalato inspire les réalisations des Adam, qui subsistent, heureusement nombreuses : notamment la bibliothèque de Kenwood (1767), l'escalier à balustres de fer, la salle à manger à niches concaves meublées de buffets bas et le salon de musique en demi-rotonde, de décor pompéien, de Home House (1775). Les frères Adam — *les Adelphi* — travaillaient ensemble, d'où l'unité fondamentale de la structure et du décor qui marque leur art. Les traits spécifiques en sont l'emploi des médaillons muraux en stuc, des acajous vernis pour les portes et les grandes surfaces et d'une polychromie très douce pour le décor des frises et des petits panneaux compartissant les parois. Les cheminées, richement sculptées, portent, en manière de trumeaux, cette nouveauté qu'est, en Angleterre, un miroir haut. En 1761, Robert Adam recevait le titre d'architecte du roi George III, que confirmera, l'année suivante, la reine Charlotte. Les Adelphi avaient fait paraître en 1764 une *Description des ruines du palais de Dioclétien*. En 1778, 1779 et 1782, ils publiaient, en trois volumes, un recueil de leurs œuvres : *The Works in Architecture of A. and J. Adam*.

aiglomisé ou **églomisé**, terme qui s'applique aux objets de cristal ou de verre dont la décoration peinte ou dorée exécutée sur leur revers se voit à travers leur épaisseur. — Venise paraît avoir inventé ce procédé, que la France romantique a remis en faveur.

aiguière, récipient destiné à l'eau de table. — L'aiguière comporte un pied, une anse et, dans le même axe, un bec. Son nom grec, *prochoë* — qui verse par devant —, définit clairement sa forme, qu'adopta, modifiée, l'Antiquité romaine : le *gutturnium*, de forme ovoïde, à large col et anse très dégagée, est l'une des réussites de l'art romain. L'aiguière offre l'un de ses thèmes favoris à la décoration médiévale ; elle revêt des formes de caprice : un lion couché, un homme assis sur un serpent ailé, un coq véhiculant un renard, réalisées en argent, en airain, en cuivre émaillé. La Renaissance rejettera ce libertinage ; elle exclut les formes qui masquent la destination, sans pour autant s'interdire la fantaisie, mais elle la localise dans l'ornementation de l'anse et du bec. Avec l'orfèvrerie rivalisent, au XVIe siècle, les verreries vénitiennes et les faïences tant italiennes que françaises. Mais, dès cette époque, l'aiguière entre dans la catégorie des objets de luxe. Elle n'est plus une pièce de la vaisselle utile, mais une création de l'art, et l'évolution de ses formes suit celle des arts décoratifs.



Aiguière en argent, début du XVIIe siècle, par Adam Van Vianen. **Rijksmuseum d'Amsterdam.** — Phot. du musée.

albâtre, formation minérale dont on distingue deux espèces, l'une calcaire, l'autre gypseuse. — De celle-ci, qu'on trouve dans la région de Volterra, l'Italie façonne une bimbeloterie variée. L'autre est une sorte de marbre tendre, susceptible d'un beau poli et, à faible épaisseur, d'une transparence qui la faisait utiliser dans l'Antiquité comme un vitrage. L'Egypte en faisait les *canopes*, vases funéraires en forme d'amphore tronquée, à couvercle, portant la tête d'un de ses dieux zoomorphes et quelquefois l'image du mort. On a lieu de penser que l'*alabastre*, ou *alabastrite*, petit vase à parfums de la Grèce antique, en forme de fruit, était, au moins dans l'origine, taillé dans l'albâtre. L'Europe médiévale et particulièrement l'Angleterre ont fait grand usage de l'albâtre, dont elles font des retables d'autel, sculptés de scènes religieuses ; la Renaissance en façonne ses « besognes » civiles — ainsi dénommait-on les objets précieux —, témoin la salière du musée de Cluny. Négligée pendant l'ère classique, l'albâtre a recouvré la vogue à la fin du XVIIIe siècle, sous la forme de potiches décoratives.

ALDEGREVER (Heinrich), **graveur ornemaniste allemand** (Soest, près de Paderborn en Westphalie, 1502 - *id.* 1558). On connaît deux cent quatre-vingt-neuf eaux-fortes d'Aldegrever, considéré comme le plus brillant ornemaniste de son temps. Il est demeuré sous l'influence de son maître

Albert Dürer, et peut-être aussi de la technique du métier d'orfèvre qu'il pratiquait concurremment à la peinture et à la gravure. Il fut l'un des premiers ornemanistes à composer des modèles pour les différents métiers, joaillerie, menuiserie, armurerie. Ses dernières œuvres datées portent le millésime de 1555.

ALFARO (Francesco), **orfèvre espagnol** (XVIe siècle). L'école andalouse de la Renaissance compte au nombre de ses maîtres l'orfèvre Alfaro, dont la première œuvre connue est le tabernacle en argent doré de l'église Sainte-Anne de Séville (1574). C'est entre 1593 et 1595 qu'il cisela la garniture du maître-autel et les lutrins de la cathédrale de Séville, dont la finesse et la pureté de dessin sont en effet remarquables. La dernière trace qu'on a de la carrière du maître est datée de 1601.

Allemagne (arts décoratifs en). Les vieilles peuplades germaniques n'ont laissé aucune trace d'une activité artistique avant le VIIIe siècle. Leurs constructions mêmes, observe Tacite, employaient les bois à l'état brut. La civilisation ne pénétrera chez elles que par l'apostolat chrétien, en 718. Alors s'élèveront les monastères, Saint-Gall, Fulda, Reichenau, Saint-Emeran, qui propagent avec la religion l'enseignement professionnel. La pensée clunysienne rayonne par eux, avec une unité qu'assure l'échange ininterrompu de missionnaires. Les vestiges d'un art aussi lointain sont naturellement rares; ce sont quelques joyaux ressortissant au formalisme byzantin, la couronne dite « de Charlemagne », conservée au musée de Vienne, ou la croix de Lothaire, d'Aix-la-Chapelle : ouvrages d'or battu, enrichis d'un réseau de filigranes et de cabochons enchatonnés. Pratiquée dans les couvents, l'orfèvrerie lorraine sera bientôt réputée; dès le XIe siècle, c'est une véritable maîtrise que dirige l'évêque d'Hildesheim, dont quelques ouvrages ont été joints aux orfèvreries romaines découvertes sur place en 1868, et passées au musée de Berlin. Le musée de Cluny possède une œuvre de cette même époque, l'autel en or battu donné à la cathédrale de Bâle par l'empereur Henri II — le Saint — vers 1014. Il a l'aspect d'une façade à cinq baies, dont un Christ « en majesté » remplit la médiane, trois archanges et un saint Benoît les autres. Toutefois, l'érudition hésite à prêter à l'Allemagne plutôt qu'à la Lombardie ce précieux ouvrage. Trêves et Cologne sont, à l'époque romane, les principaux ateliers d'orfèvrerie, tant cloisonnée que champlevée (v. *émail*). C'est dans un monastère allemand qu'au XIIe siècle le moine Théophile rédigea sa *Schedula diversarum artium*, encyclopédie technologique des arts, notamment de la peinture murale et du vitrail. Dans les années 1160 s'accomplit, en Allemagne comme en France, la véritable révolution qui dérobe aux abbayes l'activité professionnelle pour la confier aux communautés laïques. Un esprit nouveau inspire l'ornementation : le formalisme byzantin fait place à la transcription naïve de la nature, tandis qu'en leur généralité les compositions reproduisent les dispositions d'une architecture réglée par la logique.

Dans la période gothique, en Allemagne, se dégage un art national. Le travail décoratif du bois affecte le caractère de réalisme insistant qu'il conservera jusqu'au XVIIIe siècle. Les églises reçoivent des retables sculptés d'un pullulement de personnages exécutés avec un prodigieux scrupule et personnalisés dans leur action. L'art allemand ne cherche pas une idéalisation du réel, qui l'affadirait, il accentue les traits expressifs, les dût-il pousser jusqu'à la charge. Il est remarquable que la Renaissance, introduisant en Allemagne une culture toute classique, n'a que très faiblement amendé ce réalisme dur. Les retables du XVIe siècle non seulement conservent le caractère foisonnant du décor, mais aussi accusent la violence des indices dramatiques. Les grandes villes — carrefours du Sud, par où s'insinue l'influence italienne — n'abandonnent rien de leur style aigu. Hans Holbein, qui vivra longtemps à la cour de Londres, ne sera nullement influencé par l'exemple anglais. Albert Dürer, qui fait de longs séjours en Italie, rejette les théories pourtant soutenues par de brillants zélateurs et qui l'ont un moment séduit. Pierre Vischer, le célèbre ferronnier, fait un voyage d'études à

Rome ; il en revient fidèle à sa pensée de robuste objectivité. Ce n'est pas en transcendant la nature que l'Allemagne cherche à rendre le vrai, mais en multipliant les détails : de là son goût pour les mécanismes simulant la vie, pour les orfèvreries à personnages articulés, pour les horlogeries machinées et, par enchaînement, pour les trompe-l'œil et les meubles à combinaisons secrètes. Ce sont là les prouesses auxquelles se plaît l'art allemand. Les « cabinets d'Allemagne » dont les princes meublent leur chambre opposent des parties méticuleusement refouillées aux agencements dont un ressort secret déclenche la transformation. Les ouvrages de forge confinent à l'orfèvrerie. La petite mécanique produit les premières montres, les « œufs de Nuremberg », dont on impute l'invention à Pieter de Hele, encore que dès la fin du XVe siècle Paris, Dijon, Blois, Sedan aient exécuté des montres d'une finition supérieure et d'un volume plus discret. A Nuremberg aussi travaille, au XVIe siècle, une colonie d'ivoiriers réputés pour l'extraordinaire minutie de leur ciselure. Sans rivaliser de fantaisie avec Venise, la verrerie allemande produit ses hauts *vidrecomes* cylindriques — chopes à boire — décorés d'émaux. Au XVIe siècle s'épanouit la poterie de grès allemande, originale en tous ses traits.

Loin de demander à l'Italie une discipline d'ordre, comme faisaient alors la France et les Flandres, l'Allemagne, au XVIIe siècle, retient ses leçons « baroques ». Les cabinets ménagent des surprises plus nombreuses : Nuremberg et Augsbourg sont les foyers principaux de cette ébénisterie. Les patenôtriers rivalisent d'adresse : l'un d'eux, Pionner, découpe jusqu'à cent figures sur un grain de chapelet. Lorenz Zick, de Nuremberg, exécute ses habiles combinaisons de boules d'ivoire creusées les unes dans les autres. L'orfèvrerie donne à ses vases des formes insolites : un limaçon contient une boîte à fards, un calice est fait d'un œuf d'autruche, dans une monture imitant les plumes de l'oiseau. Le baroque satisfait l'imagination romanesque allemande : aussi bien accueille-t-elle aisément la rocaille, dont ses ornemanistes exploitent abondamment les ressources. Ses ébénistes tirent du « style bombé » la version curieuse réalisée par certains meubles conservés au palais de Potsdam : la commode marquetée de nacre exécutée par Spindler entre 1765 et 1770, et le meuble d'écaille noire façonné vers 1755 pour Frédéric le Grand par Melchior Kambly. On n'est pas sans remarquer l'importance de la colonie d'ébénistes allemands établis à Paris au XVIIIe siècle, et dont certains se seront si bien assimilés l'esprit français qu'ils s'en feront les meilleurs interprètes. Certains autres conserveront une certaine pesanteur, témoin David Roentgen, le plus ingénieux des inventeurs d'agencements singuliers. L'orfèvrerie allemande du XVIIIe siècle reste fidèle à sa tradition. De l'un de ses praticiens fameux, Johan Melchior Dinglinger (1665 - 1731), de Dresde, on cite une œuvre figurant la cour du Grand Mogol à Delhi, peuplée d'une multitude de personnages d'or émaillé. Au début du XVIIIe siècle, l'Allemagne s'enrichissait d'une technicité nouvelle. En 1704, l'alchimiste de l'Electeur de Saxe, Frederic Böttiger, découvrait un gisement de kaolin dont les essais furent décisifs. L'Electeur installa dans une aile de son château de Meissen les fours dont allait sortir la première porcelaine dure européenne, bientôt imitée par de nouveaux ateliers. Le XIXe siècle sera, pour les arts, en Allemagne, une période stérile. C'est pourtant des ateliers munichois que sortiront les premiers indices d'une rénovation de l'art décoratif. Le *Weckbund*, dont le nom, signifiant l'« union pour le travail », s'organise, définit le programme. Il reliera le formalisme issu de l'Empire à certain dépouillement caractéristique de l'esthétique moderne.

Allemagne (grès d'). L'Allemagne a créé, de la fin du XVe au XVIIIe siècle, une céramique de grès originale. Siegburg en Rhénanie paraît en avoir été le premier centre. Elle façonnait des chopes et des cannettes en une argile blanche très pure, vernissée au sel, à décor figuratif moulé en relief. Cologne et surtout Frechen, au XVIe siècle, travaillent une argile bise, vernissée au sel, à décor d'animaux, d'arabesques et de mascarons moulés en relief.



Pichet à bière, en grès. Westerwald (Allemagne), XVIe siècle. — Arch. phot.

L'un de leurs modèles particuliers est le *bartmann,* cruche à large panse ornée d'un mascaron dont la barbe s'étale sur elle. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, à Raeren, s'ouvre un atelier dont le chef, Jean Emens, crée un type de cruche à large ceinture cylindrique décorée en relief, vernissée de brun. Vers 1585, ce vernis fera place à une glaçure bleue. Le XVIIe siècle voit les fours céramiques émigrer de la région rhénane vers l'Allemagne du Sud. C'est en Westerwald, ancien duché de Nassau, que se fabriquent les cruches discoïdes à décor moulé, dont le grès de ton bis est glacé d'un bleu souvent rehaussé du violet de manganèse. Au XVIIIe siècle, c'est à Kreussen, en Saxe, que s'exécutent les bouteilles ovoïdes à décor hagiographique en relief, dont le grès ferrugineux tournant au rouge est vernissé d'un brun foncé.

Allemagne (porcelaines d'). La diffusion des porcelaines de Saxe avait suscité l'émulation de toute l'Europe occidentale. Le premier, dès 1719, l'empereur Charles VI établissait à Vienne une manufacture dirigée par le Français Du Pasquier, secondé par un transfuge de Meissen, Samuel Stoebzel, chimiste lui-même. Du formalisme rocaille, la fabrique viennoise passa, vers 1744, à celui qui fait son originalité : les sujets disposés dans des architectures. Puis, sous l'influence du statuaire Antoine Grassi, dès 1778, elle façonna ses figurines pittoresques, les *cris de la rue,* représentant les petits métiers populaires en action. Mais, au début du XIXe siècle, Vienne va pratiquer le trompe-l'œil, travestissant la matière première pour simuler le marbre, la pierre, le bois veiné, avec une habileté qui ne rachète pas cette erreur fondamentale.

A l'exemple de Vienne, en Allemagne se créent d'autres porcelaineries de kaolin, traitant des thèmes analogues : vaisselle de forme, potiches, flambeaux, statuettes. Nuremberg, Cassel, Furstenberg, Anspach, Ludwigsburg, Frankenthal, Nymphenburg en sont les principales avec Berlin, où s'installe en 1741 une manufacture dont la guerre de Sept Ans stoppe l'activité, mais qu'en 1763 Frédéric le Grand privilégie. Le palais royal de Potsdam sera garni de ses productions. A son tour, le grand-duché de Hesse aura sa manufacture, établie à Höchst, qui démarquera les productions saxonnes.

alliage, tout métal composite, obtenu par la fusion d'éléments combinés en des proportions calculées pour donner au principal un surcroît soit de consistance, soit de ductilité. — L'alliage des métaux précieux avec le mercure — l'amalgame — est réglementé. Son *titre* légal — on disait autrefois son *alloi,* du verbe *allier* — est fixé par des édits, soumis à l'essai et vérifié par des marques apposées par les responsables. (V. ***poinçons.***)

L'essai précédait le travail du ciseleur, et les poinçons n'ont pas pour objet d'attester le mérite de l'œuvre, mais seulement son titre. Il s'évalue en *carats* pour l'or et en *deniers de fin* pour l'argent. Le carat se divise en vingt-quatre parties : un lingot titré à 24 carats est sans alliage. C'est donc une proportion et non pas un poids comme le carat des joailliers. Le *denier* est

pareillement un rapport : un ouvrage d'argent de douze deniers serait d'argent pur sans alliage.

ALPAIS (G.), **orfèvre et émailleur français** (XIIe siècle). Un ciboire de cuivre émaillé et doré que possède le musée du Louvre, et qui est un des prototypes de l'orfèvrerie champlevée de Limoges, porte, à l'intérieur de son couvercle, une inscription révélant le nom de son auteur : *Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum*. L'œuvre, enrichie de grenats, de turquoises et d'émeraudes, aurait donc été faite à Limoges ; elle était destinée à l'abbaye de Montmajour. Le nom d'Alpais figure, au XIIe et au XIIIe siècle, sur les registres baptistaires de Saint-Martial de Limoges.

ALTDORFER (Erhard), **dessinateur ornemaniste allemand** (Altdorf, en Bavière, 1488 - ? 1561). Elève d'Albert Dürer, peintre et architecte établi à la cour de Schwerin, Altdorfer est connu par les compositions d'architecture et de décoration dont les motifs ornementaux sont particulièrement appropriés aux métiers pour lesquels ils ont été conçus.

ANCHIESA (Juan), **sculpteur ornemaniste espagnol** (Aspeitra, en Guipuzcoa ? - Pampelune 1581). Une première mention d'Anchiesa, sculpteur et décorateur espagnol, est fournie par un document de 1569. Il exécuta le maître-autel à trois étages de l'église de Zumarsa, puis celui d'Asteazer. Son chef-d'œuvre est la menuiserie finement sculptée des stalles du chœur de la cathédrale de Pampelune.



Orfèvrerie. Ciboire, par Alpais. **Louvre.** — Arch. phot.

ameublement. Les manuscrits enluminés du haut Moyen Age font des tentures l'élément principal de l'ameublement du logis : c'étaient des nattes et, chez les grands, des tissus d'Orient. On en divisait la salle commune, où l'on vivait ; on en recouvrait les lits, formés d'un châssis monté sur quatre piliers courts et tendu de sangles — on disait *foncé* de sangles. Au milieu du XIVe siècle apparaîtront les tapisseries murales, qui, désormais, jusqu'au XVIIIe siècle, constitueront l'une des industries essentielles de la nation. La société féodale vivait en un perpétuel nomadisme et n'avait d'autres meubles que des coffres et la chaire à haut dossier, attribut de l'autorité, qu'on emportait dans une *bouge*, étui de cuir épais. Stabilisée au milieu du XVe siècle, elle se pourvoit de meubles fixes : lits à piliers portant un ciel, buffets où loger les chartes et les orfèvreries, bancs, lectrins, quelques sièges simples ; la chaire et le coffre restent en usage ; ils y resteront jusqu'au XVIIe siècle. Au mur s'appliquent des boiseries, sculptées d'arcatures aveugles.

La Renaissance, qui renouvelle le répertoire ornemental, ne modifie pas les types, commandés par le besoin. Ce sont les présentations qui changent. Le lit, devenu monumental, s'élève sur un degré, sous un dais que soutiennent quatre piliers sculptés écartés de lui pour ménager autour de

la couche une zone réservée aux intimes. Au XVIIe siècle, cette zone s'appellera la *ruelle*, et, chez les grands comme à la Cour, un « balustre » — c'est-à-dire une balustrade — en interdira l'accès. La Renaissance enrichit aussi son mobilier; apparaissent l'armoire, le buffet, le cabinet dit « d'Allemagne », qui vient d'Italie, la chaise à bras, la caquetoire, siège à dossier vertical et de plan trapézoïdal, la chaise à vertugadin, privée d'accotoirs et destinée aux femmes. Un meuble nouveau transforme la physionomie des pièces habitées : la table de milieu rigide. Cet ensemble, modifié dans ses formes, conservera sa validité jusqu'au règne de Louis XIV. Le cabinet d'ébène, venu des Flandres, et que la mode accueille dès le début du XVIIe siècle, n'est que l'ancien buffet médiéval.

C'est le cérémonial institué sous le Roi-Soleil qui va transfigurer l'ameublement. La chambre demeure le théâtre de la vie mondaine. Les dames y donnent audience, couchées sur le lit d'apparat; la chambre est, jusqu'au XVIIe siècle, tendue de couleur fauve, le *tanné*. La marquise de Rambouillet — l'Arthénice des *Précieuses* — fut la première à déroger à l'usage : la « chambre bleue », siège de l'académie des beaux esprits, a puissamment influencé la formation du style noble du Grand-Siècle. C'est dans sa chambre qu'à Fontainebleau, en 1664, Louis XIV reçoit la « satisfaction » du légat du pape. Le lit qui la meuble est encore à piliers : bientôt, la couche en sera très basse, surmontée d'un *ciel* suspendu, aux *pentes* festonnées en *dents de campane* : ce sera le lit « à la duchesse »; le ciel n'en couvre-t-il que la moitié, c'est un lit « d'ange ». La chambre, tendue de lampas (v. ***tissus***), est meublée d'un cabinet et de guéridons, hauts lampadaires porteurs de girandoles. A la fin du siècle s'introduira dans la chambre un meuble nouveau, la commode. Pour les sièges, on n'y trouve que celui du maître, la chaise à bras. On apporte au visiteur celui qui correspond à son rang dans la hiérarchie sociale. Détail nouveau, depuis le milieu du XVIIe siècle, la garniture embourrée fait partie du siège; elle remplace les « carreaux » mobiles.

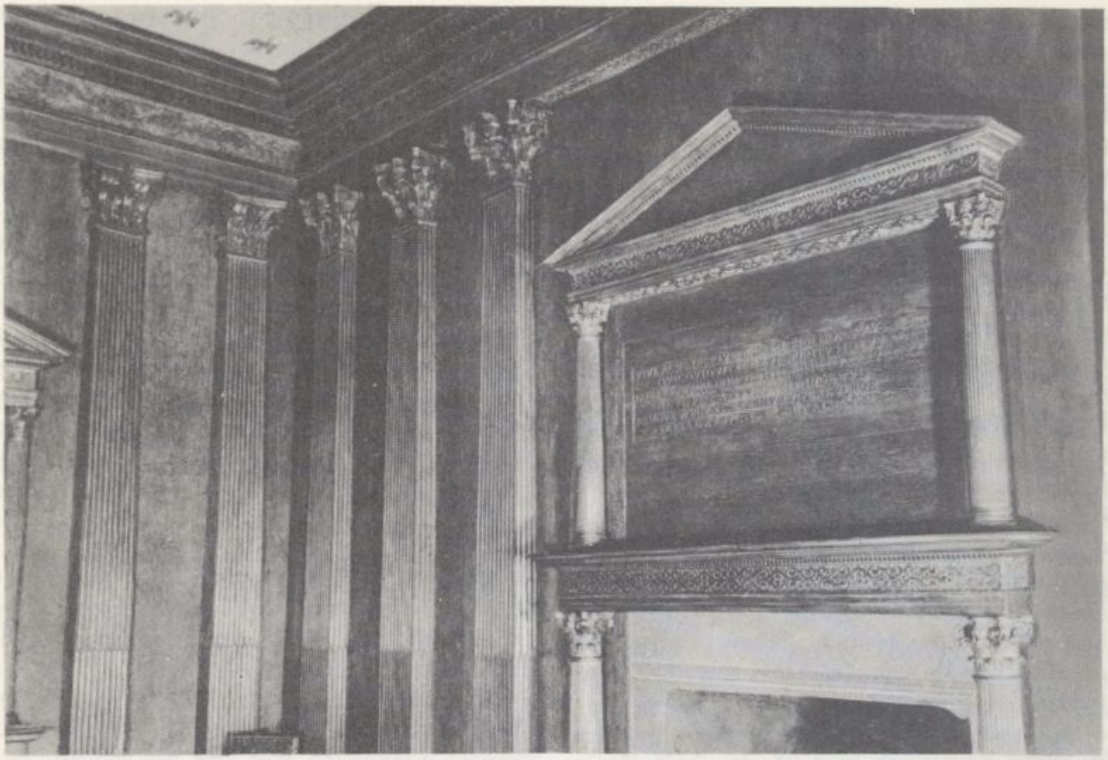
La mort de Louis XIV détendit brusquement la discipline sous laquelle on pliait. Versailles déserté, la Cour reflue à Paris pour jouir en ses hôtels de la vie de compagnie. L'ameublement s'adapte à ces conditions nouvelles, accentuées par la transformation des vastes galeries en « petits appartements », dont les pièces reçoivent une affectation spéciale : salons, boudoirs, salle à manger, salle de lecture. Dans la chambre, meublée du lit à la française, placé de bout, ou du lit à la polonaise, placé de travers et coiffé d'un étroit baldaquin d'où tombent les courtines, l'élégante reçoit ses familiers pendant sa toilette, cérémonie pour laquelle on imagine tout un mobilier. Le salon se pourvoit de meubles non moins inédits : secrétaires, tables à écrire, à jouer, à ouvrage, à déjeuner, avec un mobilier de sièges — canapés, sofas, marquises, outre les fauteuils et les chaises à dos. Bientôt, sous Louis XVI, la salle à manger recevra son mobilier : commodes à coins arrondis, tables à rallonges, commodes ouvertes à l'anglaise, dessertes, servantes, rafraîchissoirs. Les sièges, en revanche, s'ils adoptent les formes droites « à la grecque », ne changent pas de structure. Seul se multiplie le modèle à la turque, lit de jour à deux chevets égaux, « enroulés » à leur sommet : on appelait *rouleau* l'involution de la traverse haute, revenant sur elle-même. Plus tranchés sont les changements qui s'opèrent à la fin de la monarchie. L'ameublement revêt un caractère dogmatique qu'il n'avait jamais affecté, aussi bien est-ce dans le bureau de dessin des architectes qu'il s'élabore, et non plus dans l'atelier du praticien. C'est d'après les camées et les vases peints qu'on dessine les lits et les sièges, les toilettes et les psychés. C'est aussi d'après les peintures antiques de Rome et de Pompéi qu'on *drape* les tentures murales, qu'autrefois l'on tendait à plat. La Restauration suivra cet exemple, atténuant d'ailleurs la sévérité du formalisme dépouillé qu'on dénommait « étrusque ». Et tout d'un coup, sous la double influence d'un passé chevaleresque et chrétien qu'on réveille et du romantisme germanique, l'ameublement imite les formes du Moyen Age. Dans les pièces

chargées d'épaisses tentures sombres, les meubles simulent, non sans de singulières licences, les fenestrages gothiques; et vers les années 1830, le style « troubadour » se complique d'apports byzantins, florentins, égyptiens, musulmans. La société vit dans un magasin de curiosités; l'école rationaliste qui se forme alors sous l'influence de Viollet-le-Duc, de Mérimée, de Vitet s'alarme de cette confusion : elle recommande, non pas un retour au système architectural gothique, mais un retour aux méthodes d'appropriation des formes à leur destination, qui ont réglé tout l'art médiéval. Avec eux, pour d'autres raisons, les économistes, comme Adolphe Blanqui, dénoncent l'illogisme d'un formalisme fait d'emprunts et de pastiches; les intellectuels purs, comme Alfred de Musset, déplorent la démission de l'originalité française; les hommes d'Etat, comme Thiers, s'efforcent de réveiller la volonté d'inventer. Les praticiens les plus réputés se rangent à leur côté, mais leur modernisme dévie : leurs modèles nouveaux restent des imitations. Aimé Chenavard* est leur maître, homme de talent et grand travailleur, qui fabrique non pas un style, mais un maniérisme avec des réminiscences. Rapporteur du jury de l'exposition internationale de Londres en 1851, le comte de Laborde signalera l'erreur initiale de ce « petit art qui passe par une fausse porte », et se manifeste par des contresens, dont il donne de frappants exemples. Jusqu'en 1890, dans tous les domaines, des meubles à la céramique, se perpétuera ce singulier égarement d'intentions droites. C'est à Nancy qu'un artiste hardi, Emile Gallé, secondé par tout un groupe de praticiens, conduira le premier essai d'une rénovation du style décoratif. Sans doute, il fut décevant, le système consistant à transporter dans les réalisations pratiques les formes animales et végétales réelles. Mais la tentative eut un heureux effet, celui de libérer les métiers d'art de traditions stylistiques désormais impuissantes à régénérer la production.

ANGIVILLER (Charles Claude **de la Billarderie, comte d'**), administrateur français (Saint-Rémy-sur-l'Eau, Beauvaisis, 1730 - Altona, Holstein, 1809). Successeur de Marigny* dans le directorat général des Bâtiments et Jardins, le comte d'Angiviller a rempli cette mission avec autorité et libéralisme, soutenant plutôt les talents que les systèmes. Il a enrichi le patrimoine d'œuvres commandées avec discernement, stimulé un enseignement ouvert de l'art. Il partageait les conceptions nouvelles d'un classicisme austère, et en fomentait l'instauration en plaçant dans les emplois recteurs les artistes qu'il y jugeait qualifiés; mais il achetait, pour enseigner le dessin aux praticiens de la manufacture de Sèvres, la splendide collection des libres études de François Desportes. Menacé par la Révolution, d'Angiviller quitta la France en 1791.

Angleterre (arts décoratifs en). Les enluminures anglaises du haut Moyen Age présentent un style d'une remarquable originalité, habile à développer des entrelassis géométriques peuplés d'êtres tant réalistes que chimériques, d'une extraordinaire fantaisie. Cet art magistral, les Celtes aborigènes l'ont concrétisé dans le seul métier qu'ils paraissent avoir exercé, l'orfèvrerie. Les fouilles ont révélé des fibules, des bijoux, des pièces de harnachement, en or émaillé, d'une qualité nettement supérieure à toutes les autres productions locales. Une influence byzantine y est marquée : ce sont donc les moines du mont Athos qui ont enseigné l'Irlande, avant que celle-ci, par un singulier retour, donnât à son tour des maîtres à l'art médiéval : l'Anglais Winfrid fondera les couvents clunysiens en Germanie; l'Anglais Alcuin, disciple de Bède le Vénérable, sera chargé par Charlemagne de la conduite de ses écoles. Le roi saxon Alfred le Grand, dont le musée d'Oxford possède le cachet d'émail cloisonné, qu'on peut dater de l'an 900, fut un des lettrés de son temps. L'Anglais Demstan (924-988), canonisé, laisse une œuvre d'orfèvre, mais aussi d'ornemaniste. Toutefois, l'ameublement civil reste rudimentaire. L'invasion normande, en 1066, éveillera la notion du luxe.

L'orfèvrerie demeure sa première manifestation. Les chefs des grandes abbayes sont des orfèvres : Brithnodus, abbé d'Ely, Richard, abbé de Saint-Alban. Leur style



ART ANGLAIS
Ci-dessus : *boiseries par John Penhallow, installées en 1686 à Clifford's Inn.*
Ci-dessous : *boiseries de Haynes Grange, dessinées par Inigo Jones en 1607.*
Victoria and Albert Museum. — Phot. Fleming.



reste l'irlandais-byzantin du haut Moyen Age, témoin l'un des chefs-d'œuvre du temps, le candélabre de Glocester, joyau du Victoria and Albert Museum. Son fût, son pied tripode, sa coupe d'argent doré sont refouillés avec une prodigieuse abondance d'éléments floraux, parmi lesquels circulent serpents, dragons, animaux imaginaires dont on a dénombré quarante-deux espèces. Mais à la fin du XIIe siècle s'opère un changement radical. Le phénomène qui s'est produit en France se répète en Angleterre : le morcellement féodal cède à la centralisation monarchique; la Couronne, qui a besoin d'un appui populaire, le trouve dans les communautés artisanales, les confréries laïques et le clergé séculier. Les métiers échappent aux monastères et, pour une société civile qui s'organise, élaborent un art décoratif plus expéditif, où le travail vaut plus que la matière. En 1236, Eléonore de Provence, épouse d'Henri III, amène en Angleterre une pléiade d'artistes formés à Venise, Pise et Gênes. Henri III disparu, Edouard Ier, son successeur, épouse une Espagnole, qui attire les céramistes des Baléares. Le souci du confort entraîne un souci d'art. Les coffres se parent d'une ornementation tantôt géométrique, tantôt imitée des fenestrages architecturaux. Vers le milieu du XVe siècle, l'Angleterre possédera son mobilier : coffres de mariage, buffets à vantaux ajourés pour l'hygiène des aliments — les *cup boards* —, dessertes appelées *side boards*, et ces dressoirs destinés à l'exhibition des orfèvreries, les *high tables*. Ses lits se décorent à « parchemins plissés », entre des montants richement sculptés. Les sièges, au contraire, peu variés, se réduisent à la chaire à haut dossier, à des bancs incorporés au chambrillage, et à des tabourets.

La Renaissance revêt en Angleterre un caractère spécial : c'est par le truchement des Flandres que s'introduit chez elle le formalisme italien, qui se marie avec le gothique. Le dessein d'éclairer abondamment le logis inspire des solutions rationnelles étrangères à l'esthétique italienne; par contre, sous le règne des Tudor et notamment d'Elisabeth, les formules décoratives transalpines renouvelleront le style du meuble. L'ornementation incrustée s'y conjugue avec la sculpture. Les types de meubles traditionnels s'ornent de détails nouveaux : témoin les balustres bulbeux supportant les épaisses tablettes des *side boards*, les corps des *cup boards* et des tables rigides. Sur les façades des coffres s'ordonne un décor simulant des portiques. Ce style original va subir en 1581 des influences cosmopolites. Fuyant les persécutions catholiques, les réformés hollandais se réfugient en Angleterre; ils y apportent des industries nouvelles : William Sheldon monte à Burcheston un atelier de tapisserie; à Pulham et Lambeth se construisent des fours céramiques; à Mortlake s'installe une manufacture de tapisserie, opérant à hautes lisses (v. ***lisse***).

L'évolution des arts en Angleterre s'était développée sur un plan proprement anglais. Au début du XVIIe siècle, Inigo Jones, architecte, découvrait à la fois le classicisme antique et le style Palladio*. De retour à Londres en 1607, Jones en tirait la leçon en composant la célèbre boiserie de Haynes Grange, recueillie au Victoria and Albert Museum : toute classique de mesures et de proportions, son décor consiste en pilastres cannelés séparant des portiques aveugles. Le mobilier, lui, demeure fidèle au pragmatisme traditionnel. Il s'enrichit d'un ingénieux modèle de table pliante, la *gate leg*. Les sièges reçoivent une embourrure fixe que couvre une moquette à décor régulier de fleurs et de rameaux, le *turkey work*. La conjoncture allait commander des solutions plus larges. Si Charles II, restaurant la royauté britannique, ramenait d'exil une société francisée, si Christopher Wren revenait d'Italie, nouvel Inigo Jones, nourri de la pensée palladienne, ce fut le grand incendie de Londres qui fournit au génie britannique l'occasion d'un renouvellement. Wren n'a pas seulement élevé les monuments du Londres moderne, il rédigeait en 1667 le règlement qui devait fixer pour longtemps l'ordonnance du logis privé. Au Victoria and Albert Museum, voisinant avec le lambris de Haynes Grange, se voit celui de Clifford's Inn, œuvre caractéristique de Wren. L'art du bois avait alors pour animateur un élève des Flamands,

Grinling Gibbons, plantureux dans la composition, incisif et délicat dans l'exécution, qui ne laisse pas de tirer parti de l'exotisme alors en pleine vogue.

Ces confluences ont déterminé, dès le dernier tiers du XVIIe siècle, un formalisme nettement détaché des traditions. Les meubles, aux panneaux de noyer « ramageux », ont pour piétement, soit les habiles tournages à deux torsions contrariées, soit des supports hardiment cambrés, prononçant un brusque ressaut sous la ceinture, pour se terminer soit par une boule, soit par une serre saisissant une boule : le *clow and ball*, en faveur pendant la période Queen Ann (1660-1714). Nombre de modèles inédits apparaissent : commodes à deux tiroirs, supportées par un piétement à croisillon, scribannes (v. ***scribanne***), cabinets marquetés, *tall boys*, hautes commodes étroites, *knee holes* aux deux colonnes de tiroirs encadrant un vide où se placent les genoux de l'usager, bibliothèques à vantaux vitrés, tables à jeu, tables rondes à pied en balustre, d'où sortent trois montants découpés. Pour les sièges, deux particularités les distinguent : le bas niveau de leur assiette et leur dossier vertical étroit et long. Mais, dès les années 1725, s'en élabore un type original : la chaise à piétement fortement cambré, dans la ceinture de laquelle se loge un coussin amovible ; son dossier découpé, le *splat*, dessine la silhouette d'un balustre. A la même époque appartiennent les sophas divisés en plusieurs sièges. A l'influence de la Chine (v. ***chinoiserie***) se mêle alors une singulière résurgence du Moyen Age. Dans les jardins, les fausses ruines gothiques voisinent avec les pagodes. Dans la décoration générale les lancéoles et les arcs brisés (v. ***gothique [style]***) se combinent avec les réseaux géométriques sino-japonais. De ces éléments, l'ébéniste Thomas Chippendale* déduisait au milieu du siècle un style dont l'élégante précision fut servie par les qualités d'un bois importé d'Amérique, le *mohagony*, qu'on appellera l'« acajou ». En 1754, Chippendale publiait un recueil de dessins qui, pour la première fois, s'adressait au public autant qu'aux praticiens. Quatre ans plus tard revenait d'Italie l'architecte écossais Robert Adam*, qui, secondé par ses frères, imposait à l'Angleterre le classicisme palladien, que, déjà, toute une tradition l'avait préparée à recevoir. En 1767, le style Adam aura supplanté la rocaille. Dès 1780, d'ailleurs, la retenue qui le caractérise aura subi des atteintes : successivement deux décorateurs, Hepplewhite*, puis Thomas Sheraton*, publieront leurs œuvres en 1788 et 1791, amenuisant en leurs modèles maigres et dans leurs marqueteries calligraphiques l'esprit monumental auquel Adam était resté fidèle.

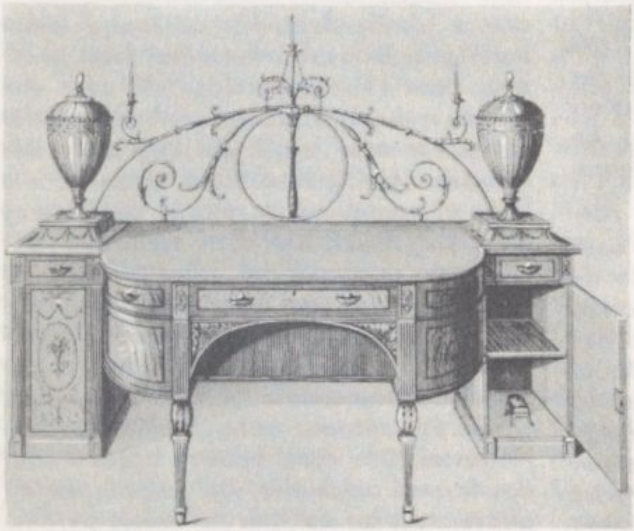
Les arts mineurs, tout influencés par les mutations de l'esthétique générale, conservent dans leur évolution respective une remarquable autonomie. Les arts textiles, production capitale de l'Angleterre, toiles de lin brodées de laine, « indiennes » imprimées en couleurs, empruntent librement au fonds chinois. A Soho, faubourg de Londres, s'établit une manufacture de tapisserie qui, sur un fond bleu de nuit, sème des motifs exotiques sans liaison, mais d'un habile balancement. L'orfèvrerie passe du style sobre aux ornements discrètement moulurés de la période Queen Ann, à la rocaille de l'époque *georgian*, puis au néo-classicisme. Dès 1743 se font, à Sheffield, les essais du *plaqué* laminé d'or sur le cuivre, inaugurant la bijouterie de fantaisie. La céramique n'est pas moins fertile en initiatives. L'imitation des porcelaines de Chine se poursuit dans les faïenceries de Chelsea, de Bow en 1744, de Worcester en 1751 — lesquelles vont pasticher les nouvelles porcelaines de Saxe. A Bristol, à Derby s'installent des ateliers bientôt surpassés par ceux qu'à Burslem, en 1759, fonde Josuah Wedgwood, patronné par la reine Charlotte. Sa « poterie crème » multiplie les pièces de vaisselle. En 1769, Wedgwood crée cette faïence fine qui, traitée à haute température, donne l'illusion du biscuit. Sa production va s'inspirer du classicisme le plus orthodoxe : aussi bien la véritable cité que le succès l'oblige à construire portera-t-elle un nom qui résume son esthétique : *Etruria*. C'est à John Flaxman, sculpteur et décorateur († 1826), qu'est due la renaissance du classicisme dans l'Angleterre de la



Bas-relief de style antique, par Flaxman, fin du XVIIIe siècle.



Encoignure en bois peint à fond clair, seconde moitié du XVIIIe siècle. **Victoria and Albert Museum.** — Phot. du musée.



Dessin d'un buffet (side board) avec des vases servant à ranger les couteaux, d'après le recueil de dessins publié par Sheraton en 1793. **B. N.** Phot. Larousse.

première moitié du XIXe siècle. Le maître avait, à Rome, au cours d'un long séjour, pénétré l'esprit de l'Antiquité. Revenu dès 1794, il devint, par l'exemple et par les écrits, le chef de la réaction qui dénonçait les confusions d'un éclectisme sans méthode. Sous son influence, l'architecture, la peinture, l'orfèvrerie, la céramique firent un retour catégorique aux ordonnances régulières et aux formes rationnelles, sans pour autant que disparussent les aberrations à la mode, les orfèvreries compliquées, candélabres, surtouts, légumiers, corbeilles à fruits, assiettes et terrines décorées de reliefs représentant une chasse au tigre dans la forêt vierge, des bois de sapins enneigés hantés des ours, quelque épisode des croisades ou des scènes familiales. Cette production « pittoresque » ne se démodait que vers 1845, sous l'influence de Flaxman et de l'orfèvre Elkington, secondé par le Danois de Schlick et le Français Jeannest. Leur néo-classicisme fit école ; c'est lui qui règne encore dans les ateliers britanniques. Dans le domaine des arts du feu, Minton, prenant la suite de Wedgwood, ramenait la faïence usuelle aux formes saines et simples, étudiées pour l'emploi et richement colorées. Minton fut moins heureux dans une fabrication de porcelaine qu'il entreprit, mais recouvra l'avantage en créant, pour la décoration monumentale, son biscuit *parian*, éclatant et chaud de ton comme le marbre de Paros. L'art du meuble retournait en même temps à ses traditions, antérieures aux maigres raffinements de la fin du XVIIIe siècle, mais sans se renouveler.

C'est par un autre endroit que la production anglaise du milieu du XIXe siècle manifesta sa vitalité : par l'extension de l'outillage mécanique. Non seulement dans les métiers essentiels du textile et du métal, mais aussi dans ceux du meuble, l'Angleterre introduisit la machine. L'exposition internationale de Londres en 1851 démontra la puissance et révéla les ressources de l'équipement industriel : toutes les nations rivales s'ingénièrent à s'organiser à l'exemple britannique ; le régime traditionnel de la production se transformait ; l'artisanat cédait à l'industrie.

Anvers (tapisseries d'). Au début du XVe siècle, plusieurs métiers à basses lisses étaient installés dans le grand port des Flandres. Bientôt, les opérations commerciales l'emportèrent sur la fabrication. Au XVIIe siècle, Anvers n'est plus qu'un entrepôt.

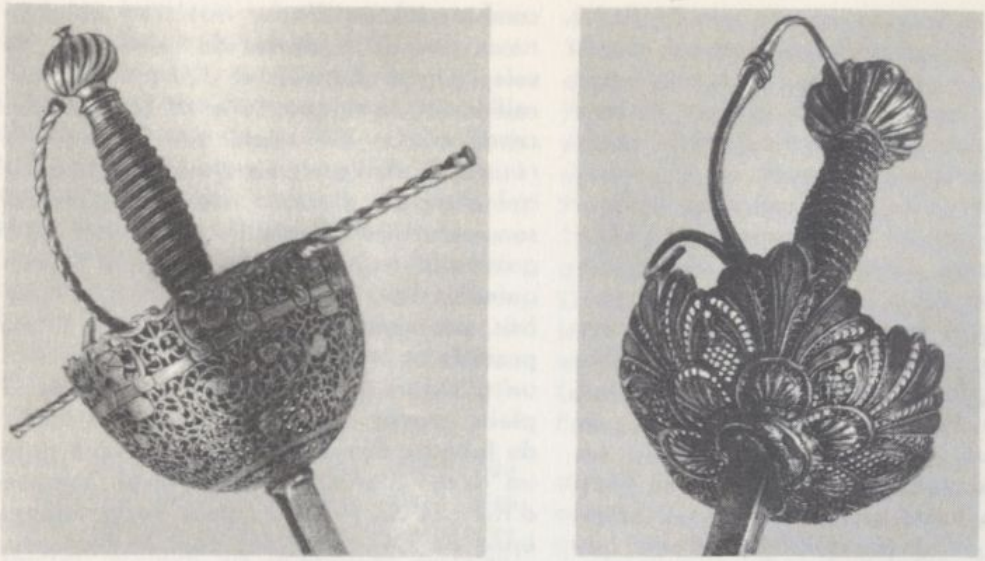
ARFE (les), lignée d'**orfèvres et ciseleurs espagnols** (XVIe siècle), établie au XVIe siècle en Espagne. — L'ancêtre, **Henrique**, fut probablement amené des Flandres en 1506 par Philippe le Beau, qui, cette année même, lui commandait la custode de la cathédrale de León, ouvrage considérable haut de dix pieds. Henrique travaillait encore en 1543. Les orfèvreries d'église qu'on connaît de lui ressortissent au formalisme gothique. Son fils **Antonio** fut l'un des introducteurs du style de la Renaissance en Espagne. Ses garnitures d'autel, caractérisées par l'interprétation de l'architecture classique, donnent aux tabernacles l'aspect de petits temples polyédriques. L'église de Saint-Jacques-de-Compostelle en Galicie conserve la custode qu'il exécuta de 1540 à 1554. On tient pour son chef-d'œuvre celle de l'église de Sainte-Marie à Medina de Rioseco, en Vieille-Castille. Antonio d'Arfe travaillait encore en 1566 à Valladolid. Le dernier de la lignée, **Juan**, fils d'Antonio, naquit à León en 1535 et mourut à Madrid en 1603. Le plus lettré et le mieux doué, il possédait les mathématiques, lisait Alberti et Albert Dürer, connaissait les calculs de proportion et l'ostéologie. Son premier ouvrage d'orfèvrerie à six parties, hautes de six pieds, la custode de la cathédrale d'Avila, fut exécutée de 1564 à 1571. De 1580 à 1587, il ciselait celle de la cathédrale de Séville, d'après un *dessein* de Francesco Pacheco. Juan d'Arfe produisait encore en 1588-1592 celle de la cathédrale de Burgos, en 1590, celle de Valladolid. Pour le palais de l'Escurial, il livrait en 1597 soixante-quatre bustes reliquaires, que peignit et dora Fabriccio Castello. Outre son œuvre de praticien, le maître a laissé un *Traité d'orfèvrerie*, assez sommaire, écrit en 1572, et son importante *Leçon des proportions pour la sculpture et l'architecture*.

armes (décor des). Un millénaire avant notre ère, le travail du métal était pratiqué, dans l'Europe occidentale avec une véritable maîtrise, pour la fabrication des armes, premier objet de l'industrie des hommes. Une épée celtique découverte à Uzès et conservée au musée de l'Armée n'est pas seulement d'un tranchant très vif, mais encore d'une ornementation de cercles concentriques élégamment disposée. Par des recuits et des refroidissements progressifs du cuivre amendé d'étain, l'airain acquérait une dureté dont le secret s'est perdu. Puis apparut le fer, dont on forgera les lames. Dès cette époque apparaissent des formes originales. De la poignée du glaive dont les quillons — arêtes perpendiculaires à la lame — s'inclinent vers elle, l'armurier celte schématise une silhouette humaine, aux bras et aux jambes écartés, le bouton du pommeau figurant sa tête : le musée de l'Armée possède un spécimen de cette ingénieuse appropriation ; il en est maintes variantes. D'Egypte en proviennent des équivalences, telles que le poignard du musée de Boulacq, à la poignée de bois incrustée de dents triangulaires en or, en feldspath, en lapis-lazuli ; son pommeau s'orne de quatre têtes féminines en or repoussé, sa garde d'une tête de bœuf en or, dont les cornes enserrent le talon de la lame, faite de bronze noir ourlé de deux larges rubans d'or. Avec ce précieux document voisine une hache d'armes en bronze noir doré, dont le manche en bois de cèdre pince le talon de la lame, ligaturé de fils d'or.

C'est d'armes d'airain que font usage les

Grecs et les Troyens, encore que l'Attique sût traiter le fer quatorze cents ans avant notre ère — plus de deux cents ans avant la guerre de Troie. Les glaives troyens étaient courts : en moyenne trente centimètres; les épées grecques, au contraire, atteignaient près d'un mètre et présentaient, à l'opposé du tranchant, une série d'encoches en dents de scie. La nécropole de Mycènes en a fourni de superbes spécimens, dorés en plein, ou cloutés d'or sur la poignée, logés dans des fourreaux couverts de plaques d'or finement gravées. Par contre, Mycènes ignorait la soudure du cuivre, que pratiquait Troie, témoin ses haches à deux tranchants. Les Grecs, bientôt, façonnèrent en fer les armes offensives. Ce n'est pourtant pas d'eux que Rome apprit cette technique. Environ deux cents ans avant Jésus-Christ, au cours de la deuxième guerre punique, Scipion découvrit les armes forgées en Espagne; il en fit adopter l'usage et pratiquer la fabrication. Le glaive des légionnaires, court et pesant, est simple; mais les chefs portaient une sorte de dague, le *parazonium*, à poignée d'ivoire soigneusement travaillée. Les Gaulois, fiers de leurs armes, les décoraient richement : on a recueilli des ceinturons aux boucles de bronze incrusté d'émaux et de pierreries; des fourreaux d'épée dont la face interne est de cuivre damasquiné d'or, et la face externe d'or. L'épée longue est, au haut Moyen Age, l'insigne du commandement : elle est donc abondamment décorée. De celle de Théodoric — roi des Wisigoths, tué en 451 au cours du combat des confédérés occidentaux contre Attila —, pièce conservée au musée de Troyes, la poignée est ornée de cloisons d'or séparant des verroteries rouges; le cabinet des Antiques possède une pièce de même prix, l'épée de Chilpéric Ier, trouvée dans sa tombe à Tournus : elle est ornée de lames et de chatons d'or sertissant des verroteries rouges. L'arme du simple guerrier, le *scramassax*, n'est pas moins marquée d'un souci de luxe. Du spécimen du musée de Troyes, la poignée est revêtue d'une feuille d'or cloisonnée, enchatonnant des verroteries rouges. Le Moyen Age appliquera le même faste en ses armes qu'en son harnois de combat. L'épée d'acier s'attache au ceinturon par un baudrier de velours ou de soie, chargé d'orfrois et d'émaux; et, pareillement, la dague, sorte de coutelas des cavaliers. Le XVe siècle voit s'opérer la révolution de l'armement, mais la panoplie qui s'accroît d'armes nouvelles conserve son caractère décoratif. Les lames sont gravées d'arabesques, les poignées damasquinées d'or, les fourreaux de cuir, gaufrés, estampés et ciselés. Le musée de Cluny possède un très beau spécimen de cet art : un glaive à poignée de bronze dorée à plein, gravée, comme le talon de sa lame, de longues figures vêtues à l'antique dans un décor d'architecture. Il serait l'œuvre d'Hercule da Fideli, l'auteur de la célèbre épée de César Borgia, dont le fourreau, non moins précieux, appartient au South Kensington Museum de Londres. Les armuriers de Florence, de Venise et surtout de Milan sont, au XVIe siècle, en possession d'une légitime primauté. Leur style influence l'Allemagne, dont Augsbourg et Nuremberg sont les principaux ateliers. La belle épée timbrée des armes de Kressenstein conservée au musée de Cluny, de style italien, fut faite à Nuremberg. Entre les « fourbisseurs » allemands et milanais se partageaient les commandes de Charles Quint, si grand amateur de belles armes qu'il en écrivit un substantiel traité, sous le titre sibyllin du *Weiss Koenig (le Roi Blanc)*. A l'un des maîtres armuriers d'Augsbourg, Desiderius Kullmann, sont dues les célèbres armures de Philippe II conservées à l'Armeria Real de Madrid, avec les *desseins* de Schwarz († 1597) et de Hans Mielich, de Munich († 1572). Avec les lames de Tolède rivalisaient celles de Solingen et de Passau. Le cabinet des Antiques possède une œuvre doublement curieuse, un *alfange*, sorte de cimeterre, attribué à Juliano del Rey, l'*espadero* — l'armurier — du roi maure Boabdil; sa belle monture d'argent doré, abondamment ornée de torsades et de fleurons en filigrane, rehaussée de signes coufiques en émail noir, est bien hispano-moresque, mais sa lame est de Passau, dont elle porte la marque, un loup.

Au XVIe siècle, l'art du forgeron d'armes atteint à la perfection. L'épée est étudiée



A gauche : *coquille d'épée espagnole, XVIIe siècle.* A droite : *coquille de rapière allemande, XVIIe siècle.* Musée de l'Armée, Paris.
Phot. Larousse.

pour le meilleur emploi, la main la saisissant de manière que l'index prît appui sur l'un des quillons recourbés vers la lame, qui est rigide et à deux tranchants. On cherche donc à protéger la main : les gardes d'épée commencent à se compliquer. Elles comporteront d'abord deux boucles opposées, dénommées *pas-d'âne*, puis une grille de branches courbes, enveloppant la main. Cette arme dure, destinée aux coups d'estoc, sera la *rapière* des duellistes du temps. Sans doute la conception technique prend-elle le pas, dans sa réalisation, sur le sentiment esthétique, mais sans l'écarter. Le XVIIe siècle, en donnant à ses *brettes* — ainsi nommait-il ses longues épées rigides — une garde composée de quillons, d'un arc de jointure et du pas-d'âne, les dispose avec pittoresque. Bientôt, la coquille semi-sphérique de la garde sera percée de centaines de trous dessinant un décor. L'Espagne adopta ce type d'épée. L'Allemagne, par contre, cherche des solutions techniques. Elle exécute l'épée du musée de l'Armée, aux médaillons sculptés de cavaliers antiques, à la lame gravée de rinceaux dorés sur champ bleui, sur laquelle un pistolet est fixé. L'escrime de combat se pratiquait alors à deux mains : l'arme de dextre portant le coup et celle de senestre le parant. Celle-ci avait place dans une gaine où voisinaient avec elle le couteau de chasse, le couteau de table et même, bientôt, la fourchette. Nouveau thème pour les ornemanistes. Le Louvre possède une trousse de cette espèce, en velours noir, à chape et bouterolle d'acier bleui damasquiné d'or. Trousses de veneurs, trousses de chirurgiens sont ouvragées, souvent ciselées et gravées, enrichies d'ivoire et de nacre. Les soldats même en étaient munis. Nuremberg exécutait pour les troupes suisses les étuis curieusement ornés, outre l'ours et le lion emblématiques, d'épisodes où des hommes d'armes molestent les civils. Au milieu du XVIIe siècle, l'armement d'appoint tombe en désuétude. La France l'abandonne. L'Espagne et l'Italie le conserveront encore un certain temps.

A la même époque décline l'usage des armes longues, dont ne subsiste que la *pique* d'infanterie et l'*esponton*, demi-pique des officiers subalternes. Les haches d'armes perdent leur caractère en se transformant par leur combinaison avec le pistolet, ou bien avec un poignard effilé qu'un ressort fait jaillir de son manche. D'une

manière générale, ces armes complexes ont une origine espagnole ou vénitienne. Le marteau d'armes se raréfie. Son long manche en fer enroulé d'une torsade, sa *tête* retaillée en bec et sa « panne » massive opposée restent ornés de ciselures délicates. La hallebarde et la pertuisane, dépassées en efficacité par les armes à feu, ne sont plus que de parade, et d'autant mieux décorées. Si la solide rapière du XVIIe siècle se raccourcit, devient *colichemarde* et reste l'arme du combat, l'*épée belle*, à lame souple, n'est plus que symbolique; un choc l'aurait brisée : aussi bien l'appelle-t-on *excuse*. Elle n'est plus qu'un bijou, damasquiné d'or et d'argent, à fusée et pommeau de cornaline, d'onyx, d'ivoire et même de porcelaine.

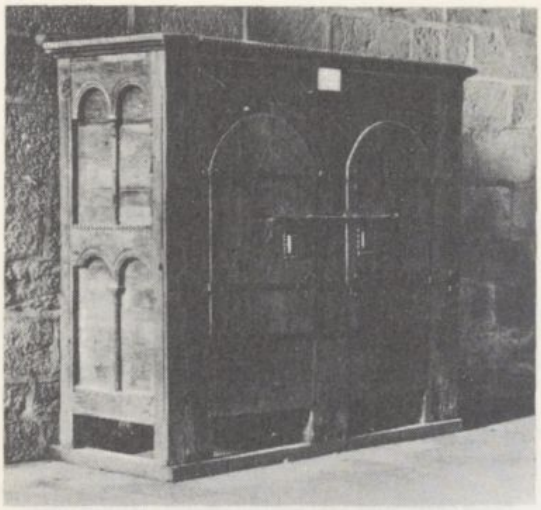
Les armes à feu en usage au début du XVIe siècle avec l'arquebuse obéissent à la loi générale qui voulait qu'un objet d'usage fût d'aspect précieux. Les fûts s'incrustent de filets de nacre et d'ivoire d'une finesse remarquable; la crosse, découpée, se termine en crochet. Pour les troupes montées apparaît le pistolet, qu'ont introduit les reîtres allemands, « la meilleure cavalerie d'Europe » d'après Montluc. En leur ornementation particulièrement riche se surpassent les armuriers. L'efficacité des nouvelles armes rend vain le bouclier, qui, dès le début du XVIIe siècle, aura disparu. Il avait offert, dans le passé, l'un de ses thèmes principaux à l'art ornemental. Le bouclier grec antique était rond, d'un diamètre atteignant un mètre; parfois ovale, assez haut pour couvrir le combattant, et percé d'échancrures qui lui permettaient de voir son adversaire. Fait de cuirs corroyés roidis par des lames de bronze, il comportait en son centre une bosse ronde, appelée l'*umbo*, dont la convexité portait décor. Le Louvre en possède un magnifique spécimen, apparemment étrusque, fait d'airain et ciselé d'un rang circulaire de griffons. Les troupes légères étaient armées d'un bouclier lunulé, la *pelte*, d'origine barbare : c'était l'arme défensive des Amazones, affirment les poètes. Les exemplaires qu'on en connaît portent d'élégantes ciselures. Rome, qui, d'abord, avait adopté le bouclier rond, l'abandonna de bonne heure pour le grand *scrutum*, de



Bouclier de Charles IX. Art français, XVIe siècle. **Louvre.** — Arch. phot.

hauteur d'homme, semi-cylindrique, fait de bois léger, tendu de toile et d'une peau de bœuf, mais décoré, sur l'*umbo*, de ciselures et d'incrustations. Le scrutum restera la défense du fantassin jusqu'à l'ère impériale, qui lui préfère la *panna*, petit bouclier rond des troupes légères, vélites et cavaliers. Mais la Légion romaine, à cette époque, avait perdu sa force avec le génie national qui l'avait jadis animé.

L'Occident avait d'autres traditions. Le bouclier gaulois était grand, peint d'ornements de fantaisie, muni d'un *umbo* de fer pointu qui servait, à l'occasion, d'arme offensive. Le haut Moyen Age en conserva le principe en lui donnant la forme d'un écu : tel est, sur l'émail du Mans, le bouclier du duc Geoffroy; il mesure quelque cinq pieds, présente un *umbo* de fer à forte saillie et se décore d'emblèmes et d'animaux symboliques. Le bouclier ne



Ci-dessus : *armoire de sacristie, du XIIe siècle, probablement le plus vieux meuble de France. Eglise d'Aubazine, Corrèze.* — Phot. Beynel.

Ci-dessous : *armoire de style Louis XIV, par Boulle, en ébène incrusté d'écaille, de cuivre et d'étain.* Louvre. — Phot. Braun.



subira pas de modification radicale avant le XVIe siècle. Sans doute les spécimens recueillis au Louvre, à Cluny, au musée de l'Armée sont-ils de caractère exceptionnel : le bouclier d'or de Charles IX, celui du musée de Turin, d'argent ciselé de compositions allégoriques par Benvenuto Cellini, celui d'un seigneur contemporain d'Henri II, orné de combats antiques, sont des pièces de parade, mais qui représentent une réalité commune. Le type de l'arme défensive se modifie alors. Dans la tranchée, le soldat se protège par la rondache, dont le nom définit la forme, et le *broquel*, petit bouclier de forme irrégulière. Les tournois avaient cessé : la dernière motivation du bouclier classique tombait.

armoire. Avec le coffre*, par destination mobile, l'armoire, qui est sédentaire, est le plus ancien des meubles du Moyen Age. Aussi bien ressortit-elle au mobilier d'église, stable par définition. On n'en trouve pas trace dans les inventaires civils. Et les seuls spécimens qu'en possède la France appartiennent, le plus ancien, qui date du XIIe siècle, à l'église corrézienne d'Aubazine, le dernier, du XVe siècle, à l'église parisienne de Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce sont de simples caissons verticaux fermés par des vantaux. La cathédrale de Noyon possédait, avant les destructions de la Première Guerre mondiale, une remarquable armoire en forme de châsse, à vantaux peints, qui datait du XIIIe siècle ; elle n'est plus connue que par l'image. Toutefois, de la même époque, date un meuble à deux portes à menuiserie renforcée par des pentures que conserve le musée des Arts décoratifs ; il fournit une sorte de schéma de l'armoire classique. Au XVIe siècle, elle apparaît dans l'ameublement civil, où la menuiserie, voire l'ébénisterie, lui accordent une place prééminente. Chaque province va la décorer et même la construire à sa manière. En Bourgogne et dans une large mesure en Franche-Comté, c'est Hugues Sambin* qui inspire les décorateurs : sa petite armoire du Louvre, aux vantaux surabondamment ornés, aux montants sculptés de figures en gaine* d'un réalisme brutal