I. Abteilung.

Décoration des plafonds de la Chapelle Palatine.

Les plafonds en bois de la Chapelle Palatine doivent appartenir au XII^e s., c'est à dire à l'époque même de la construction de la chapelle. Hugue Falcando, qui écrivait vers la fin du douzième siècle (1190), en parle comme d'une des plus grandes merveilles de son temps; en outre, un discours attribué à tort au célèbre prédicateur, Théophane Cérameus, archevêque de Taormine¹⁾, nous en offre une description des plus brillantes. Ce discours a été prononcé en présence du roi, ou comme il y est dit, du «basileus» et de ses enfants. Dans le manuscrit des discours de Cérameus, conservé à Madrid et qui date du XII^e s., il est dit avec plus de précision encore que le discours fut prononcé «dans le temple du palais de Palerme». Serradifalco²⁾ considère cette indication comme pleinement digne de foi, car le temple dont il est question est en tout conforme à la Chapelle Palatine. Le titre de basileus n'est point fait pour surprendre: on sait que les rois normands ne le dédaignaient point et que Roger surtout aimait à s'en parer. Enfin la présence des fils du roi et l'existence des mosaïques traitant des sujets d'iconographie permettent à l'auteur de rétablir infailliblement l'époque à laquelle fut prononcé ce discours. Les mosaïques étaient terminées, comme l'atteste l'inscription de la coupole, en 1143, et le second fils de Roger mourut en 1149, — donc Cérameus doit avoir prêché entre ces deux dates, et le plafond, au moins celui de la nef centrale, devait déjà exister à cette époque. Toutefois si la légende latine qui l'entoure appartient à l'époque de sa construction, elle n'en conserve pas moins fort peu de son aspect primitif. Les fréquentes restaurations qui y ont été entreprises ont achevé de la défigurer complètement. Voici le texte de cette légende tel que nous le trouvons à

1) *Migne*, Patrologia. Ser. graeca. v. 132. p. 952.

2) Duome di Monreale, p. 27.

présent: » *Pastor. Pet. e. Rex. Ferodus. Sicilia. et. Spanie. Brece. Templa. Tege ... Pro ... Rogero ... Quoque. Rege. Ante. Deum. Ora ... Cus. Gratus. et. Unde. Precatus. Is Tibi. Dotavit. Ioannes. Sicilie. Rex. Aragonum. Anno. Domini. MCCCCLXXVIII. Indicione. Duodicima. De. Donis. Quem. Replet. Mens. Salomonis. Mille. Decem. Decies. Triginta... Dus. Siciliae. Rex. Spanie.*

Autour des plafonds des nefs latérales s'enroulent également des légendes latines qui en rapportent la construction au XV^e s., mais pour ma part, je croirais volontiers qu'il s'agit de la date de la restauration et non de celle de la construction, puisque le style des sujets qui y sont représentés est en parfait accord avec ceux de la nef centrale; d'ailleurs on y trouve aussi des fragments de légendes arabes.

Relativement à leur valeur artistique, les plafonds de la Chapelle Palatine doivent être considérés comme étant uniques de leur espèce, car ils appartiennent aux plus anciens monuments de l'architecture sur bois; en effet les plafonds de la cathédrale de Palerme et de Monréale, qui, au dire de Buschemi¹⁾, étaient aussi en bois sculpté, ont été victimes, l'un d'une restauration barbare, l'autre — d'un incendie en 1811. Le plafond de la nef centrale avec sa profusion de consoles superposées en guise de stalactites, présente l'aspect merveilleux d'une grotte. Tous les espaces un peu considérables y sont revêtus d'un ornement végétal ou figuré, tandis que ceux qui offrent une surface plus étendue sont décorés d'animaux et de scènes retraçant la vie privée de l'Orient. Plusieurs de ces tableaux ont été grièvement endommagés par le temps et la barbarie du clergé qui y faisait enfoncer des clous pour suspendre des lampes aux jours de fête. Mais malgré la fumée et le manque total de lumière, les couleurs y conservent tout leur éclat et toute leur fraîcheur, qui s'harmonise si bien avec l'essence de l'art oriental. Cependant, il s'est passé bien du temps avant qu'on entreprit la reproduction exacte de ces peintures, — reproduction ardemment désirée par tous ceux qui ont à cœur les intérêts de l'art, — et qui a été habilement exécutée par deux architectes russes, lesquels se sont vaillamment acquittés de cette tâche plus que difficile.

Dans sa partie supérieure le plafond de la nef centrale offre deux rangs de rosaces richement décorées de sculptures et de peintures reproduisant des figures isolées et des ornements végétaux. Ces rosaces sont encadrées d'étoiles octogones; dix-huit d'entre elles contiennent des inscriptions coufiques, tandis que les deux rosaces voisines du presbytère représentent des gazelles fuyant à toute vitesse, entourées d'un ornement végétal. Morso (*Palermo Antico* p. 16) fut le premier qui déchiffra et traduisit ces inscriptions.

Il prétend que ces rosaces présentent un texte suivi, presque identique à celui de la mante de Nuremberg et que les rosaces les plus proches du presbytère renfermaient le commencement et la fin de ce texte, c'est-à-dire l'ordre du roi qui fit ériger cet édifice et l'année de la construction du plafond. Amari, qui avait devant les yeux les photographies de toutes les rosaces, préparées par lui pour son article de la «*Revista Sicula*» (*Palermo* 1869, v. II), fut obligé de reconnaître, en rétablissant le texte, que Morso se trompait et que les deux

1) Notizie della basilica di San Pietro detta la cappella regia. Palermo. MDCCCXL, p. 20, note 11.

rosaces avec les gazelles, loin d'être des restaurations postérieures, faisaient partie de la décoration primitive du plafond. Il est d'avis que les légendes des rosaces présentent un texte entier qui n'est autre que l'énumération des hautes vertus qui distinguaient le constructeur zélé de la Chapelle — motif très fréquent sur les monuments de l'art industriel des Arabes. Il n'est donc point étonnant que Morso lui ait

trouvé de la ressemblance avec le texte de la mante de Nuremberg, comme avec tant d'autres de la même espèce. Mais, tandis que ce monument porte le nom de son possesseur et la date de son exécution, il y en a un bon nombre qui sont tout aussi bien dépourvus de l'un comme de l'autre.¹⁾

Les formes architecturales des plafonds latéraux sont bien plus simples. Elles présentent une pente douce coupée par une masse de

1) On peut trouver cette inscription entière dans . . . «La Cappella di San Pietro nelle reggia di Palermo», dipinta e cromolitographata da Andrea Terzi ed illustrata dai professori M. Amari, C. Cavallari, G. Meli et Carini Palermo, Part. IV, cap. III.

larges cannelures qui finissent en demi-cercles et qui forment des triangles avec les niches sémi-sphériques disposées le long des côtés étroits du plafond. Les côtes des cannelures sont décorées d'ornements végétaux et géométriques; quant aux extrémités, elles portent des images d'hommes représentés en buste, le milieu en est orné de grandes rosaces et de scènes fantastiques en tout pareilles à celles du plafond de la nef centrale. L'aspect de la Chapelle Palatine produisait un effet des plus imposants sur tout les contemporains de sa décoration définitive.

La première restauration du plafond de la Chapelle Palatine, comme nous avons tout lieu de le croire, se rapporte au XV^e s. A cette époque fut aussi complétée l'inscription qui orne la corniche du plafond, comme nous l'indique M^r Terzi dans son édition de la chapelle de San Pietro. (Parte IV, cap. II.)

L'ornementation de la Chapelle Palatine présente dans ses mosaïques certains éléments qu'il serait impossibles de retrouver dans les productions de style purement byzantin, mais qui par contre sont familiers à l'art arabe en général et particulièrement à l'art arabe en Égypte. Ils abondent surtout dans la décoration du plafond. Ce n'est qu'à partir du commencement du XIX^e s. que ce plafond fut l'objet des recherches scientifiques: mais on s'appliqua d'abord à déchiffrer les inscriptions insérées dans les rosaces sans se préoccuper beaucoup des représentations *al tempera*. Il est vrai que l'accès de ces monuments est tout ce qu'il y a de moins aisé: l'obscurité, la hauteur considérable, la poussière et la fumée créaient à l'explorateur des obstacles presque insurmontables.

Cependant, à l'heure qu'il est, grâce au zèle infatigable de M^r Pomerantzoff et de feu Tchagine, son collaborateur, toutes ces difficultés ont été vaincues et nous pouvons offrir à nos lecteurs non seulement le profil, mais aussi les détails de cette décoration. Comme supplément à ces excellents dessins, nous indiquerons encore quelques tables chromolithographiques de l'édition Terzi qui rendent en couleur certains détails du plafond.

A l'aide de ces deux auxiliaires nous pouvons nous faire une juste idée de la décoration du plafond de la nef centrale, évidemment les motifs représentés ne constituent point un ensemble, l'artiste s'est laissé aller à son instinct décoratif: tout sujet lui semblait bon, pourvu qu'il remplît consciencieusement les espaces vides. Ce sont de petites scènes décousues, n'ayant de commun entre elles que le style bien soutenu, l'harmonie des couleurs et les compositions bien proportionnées au champ décoratif qu'elles sont appelées à remplir. Dans ce sens la peinture du plafond nous offre un parfait ensemble, une unité rare, relevés par des tons chauds et une brillante vivacité de couleurs. C'est bien là

ce beau ciel du Midi, aux reflets ardents, ces contrées lointaines aux récits fabuleux qui inspiraient les peintres et les poètes arabes. Si vous vous laissez aller à la première impression, vous croirez que ce n'est point une église européenne qui vous abrite sous ses voûtes sacrées, mais bien plutôt un château féerique de «Mille et une Nuits». Ces vives couleurs s'harmonisent parfaitement avec l'imagination exubérante des sujets. Donnez-vous la peine d'examiner attentivement ces épisodes détachés et vous serez frappé de retrouver ici toutes les petites scènes de la vie orientale que nous offrent sans cesse les objets de l'art industriel provenant du Levant arabe. Le plafond de la Chapelle Palatine conserve à un haut degré les traces du joug arabe qui a pesé pendant deux siècles sur la Sicile et son art. Donc, au dessus des mosaïques d'un style strictement byzantin s'étend un plafond qui révèle une origine nouvelle, étrangère au byzantinisme pur. Et, en effet, tous les savants qui ont étudié la décoration de la Chapelle Palatine ont bien senti cet élément hétérogène, mais ce n'est que di Marzo qui s'est enhardi au point de lui assigner les Arabes pour maîtres.¹⁾ Salazar suppose que ce travail a été exécuté par des artistes chrétiens sur des modèles empruntés aux châteaux des émirs siciliens et africains arguant du fanatisme musulman qui aurait dû se révolter contre la décoration d'un temple chrétien.²⁾ Buschemi, à son tour, pense que la reproduction des êtres animés, prohibée par le Coran, appartient aux byzantins, et attribue aux Arabes — tout ce qui a rapport à l'ornementation.³⁾ Cette divergence d'opinion nous oblige à éclaircir trois questions importantes: 1) Observait-on la défense de reproduire les êtres animés chez les musulmans? 2) les arts figurés, existaient-ils chez les Arabes, la peinture surtout? et 3) si, en effet, ils existaient, à quel degré d'indépendance étaient-ils arrivés? Nous nous en rapporterons ici aux célèbres arabistes Schack⁴⁾, Lavoix⁵⁾ et Karabacek⁶⁾, qui ont travaillé à ces questions. On fonde généralement la prohibition de représenter les êtres animés sur la V^{me} source du Coran, qui défend également le vin, les jeux et les statues (statues — traduction défectueuse du terme arabe «ansab», qui signifie littéralement autel, endroit où les gentils faisaient leurs libations d'huile).⁷⁾

1) Delle belle arti in Sicilia II p. 152.

2) Studi dei monumenti dell' Italia Meridionale II. 52.

3) Notizie della Basilica di San Pietro, p. 17.

4) Poesie und Kunst der Araber. S. 164 ff.

5) Les arts musulmans. Gazette des Beaux Arts. 1875, 2^{ème} période.

6) Das angebliche Bilderverbot des Islam. Nuremberg 1876.

7) Gazette des Beaux Arts. 1875, 2^{ème} période, p. 98.

Nous ne prenons pas sur nous de juger combien ces combinaisons sont dignes de confiance, mais soutenus par l'autorité de connaisseurs tels que Schack, Karabacek et Kremer, nous sommes portés à croire que la défense de reproduire les êtres animés n'appartient pas à Mahomet lui-même, mais à ses commentateurs, qui trouvèrent bon nombre d'adeptes parmi les musulmans, bien que le pouvoir temporel ne les soutint pas. Nous savons en effet que la tolérance absolue était un des traits caractéristiques des dominateurs arabes. Karabacek remarque avec raison que, dès son origine, l'islamisme respectait l'indépendance dans la vie politique et dans la vie sociale des Arabes: les exigences religieuses ne la restreignaient guère.¹⁾ Ainsi, par exemple, le Coran défend très péremptoirement le vin, le chant et la danse, et cependant les Arabes ne se faisaient pas faute d'en jouir tout à leur aise.

Évidemment, promulguer une loi et la faire observer sont deux choses différentes: et, en effet, sur cette question, les données littéraires ne s'appuient ni sur des faits historiques, ni sur des monuments matériels, conservés jusqu'à nos jours dans les pays musulmans. Il n'y a nulle indication que cette règle fût en vigueur. D'ailleurs, nous avons des preuves irréfragables que l'austère Omar lui-même, malgré son zèle religieux, avait adopté les types des monnaies byzantines et sassanides, à l'effigie du Calife.²⁾ Moabie et Abd-el-Melik en firent autant.³⁾

S'il faut en croire Mouradja-d'-Ohsson, le calife Abd-el-Melik construisit à Jerusalem une riche mosquée, dont les portes étaient décorées d'images de prophètes et dont les murs intérieurs représentaient l'enfer avec ses gigantesques habitants, ainsi que le paradis de Mahomet où les fidèles, vêtus d'étoffes soyeuses dégustaient dans des coupes d'or un vin qui ne grisait point et se réjouissaient dans des jardins toujours verts en compagnie de houris toujours belles et toujours jeunes.⁴⁾

Macrizi, auteur arabe, digne de foi, nous donne dans son «Chitat»⁵⁾ maintes preuves de la reproduction des êtres animés dans l'art musulman.

1) Das angebliche Bilderverbot. S. 8.

2) *Karabacek*, Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche in Danzig. Wien 1870. S. 16.

3) *Journal asiatique*. 1839. II p. 494.

4) *Lavoix*. Gazette des Beaux Arts. 1875, 2^{ème} période, p. 101.

5) Il est à regretter que jusqu'à présent personne n'ait traduit dans l'une des langues européennes l'œuvre de Macrizi, qui est d'une très grande importance pour l'archéologie. Quand nous nous en servons dans nos recherches nous avons généralement recours aux extraits, faits par M. Schack de l'édition de Boulaque.

Il nous dit que Hamaruâ, le Toulonide, avait décoré une des plus splendides salles de son palais au Caire avec les statues de ses femmes, la sienne propre et celles des almées — cantatrices et musiciennes de la cour. Ces statues étaient en bois peint; leurs têtes étaient ceintées de couronnes d'or pur et de turbans, étincelant de pierres précieuses (Chitat. I. p. 316).

De même, dans la description du trésor du calife Moustanzir, Macrizi énumère plusieurs objets de luxe, représentant des hommes et des animaux. Dans les festins on employait des coupes en porcelaine montées sur des figures d'animaux d'un travail admirable (Chitat. I. p. 410). Quelques uns de ces supports offraient des compositions très-compliquées, par exemple, des cavaliers avec des boucliers et des épées (I. 472). Les tables de festin étaient ornées de figurines importées des fabriques du Caire, représentant des gazelles, des lions, des éléphants et des girafes. Ces figurines étaient destinées à soutenir les plats et l'usage n'en était interdit qu'aux cadis (I. 489).

Quelques unes parmi ces statuettes étaient de vrais bijoux, comme, par exemple, un paon d'or aux yeux des rubis, aux plumes émaillées, toutes semées de pierres précieuses ou bien un coq en or couvert de perles et de pierreries, avec des yeux de rubis; puis une gazelle avec des incrustations de pierres précieuses et dont le corps était formé d'une seule perle fine.¹⁾ Dans la section de tentes se trouvaient maintes étoffes qui offraient des images d'hommes et d'animaux (lions, chameaux, chevaux et oiseaux de différentes espèces (I. 477).

Parmi ces tentes, celle qui avait été faite par ordre de Batzûra, vizir de Mostanzir (XII^e s.), jouissait d'un renom particulier. Ses parois étaient entièrement recouvertes d'animaux très bien rendus en peinture.²⁾ Dans cette même section de tentes, on trouvait un grand nombre de tapis, dont quelques uns offraient des portraits de rois et de hauts dignitaires. Sur l'un de ces tapis figurait toute une génération de Fatimides (I. 417); dont chaque représentant portait son nom inscrit au-dessus de sa tête. A cette époque-là de semblables tapis étaient choses fréquentes dans l'Orient arabe. La description que Massoudi fait du palais de Samarra nous offre un superbe échantillon de cette sorte de monuments.³⁾

Les fontaines dans les cours des palais, résidences des dominateurs arabes, étaient généralement garnies de statues de lions. Schack en fait mention à l'Alhambra, dans le palais de quelque petit prince et

1) *Quatremère*, Les mémoires géographiques et historiques. I. II. p. 373.

2) *Ibidem* II. 381.

3) *Prairies d'or*. VII. 291.

dans l'Afrique du Nord.¹⁾ Dans le château de Motamide, au bord de l'étang se trouvait une statue d'éléphant en argent; au palais de Seradschib, à Silves, de statues de chevaux, de lions et de femmes.²⁾

Dans le palais, El-Mouchtar, à Samarra, sur le Tigre, nous trouvons encore au milieu du IX^e s. toute une série de peintures murales, entre autre, l'intérieur d'une église chrétienne avec ses prêtres.³⁾ A la même époque, le sultan égyptien, Hamaruâ, dont nous avons parlé tantôt, fait preuve de son amour pour la peinture en visitant le couvent de Cossair, situé non loin du Caire, pour y admirer l'image de

la S^{te} Vierge Marie, comme le dit Macrizi dans son livre.⁴⁾ Dans les «Mille et Une Nuits» nous trouvons un conte, où il s'agit d'un mur représentant deux cavaliers dans l'attitude de combattants, des rois luttant l'un contre l'autre, des fantassins, des oiseaux dorés etc.⁵⁾ Au XII^e s., selon Macrizi (Chitat. I. 486), le calife égyptien El-Amir-bi-Ahkâm-Allâh, mort en 1199, ordonna que l'on plaçât dans un belvédère, construit à cette intention, les portraits de poètes au-dessus des quels étaient inscrits leurs noms. Pour appuyer ces données historiques, citons encore la galerie de tableaux de l'école persane dans les

1) Schack, Poesie und Kunst der Araber. II. 169.

2) Ibidem II. 233.

3) Karabacek, Das angebliche Bilderverbot des Islam. S. 10.

4) Lavoix, Gazette des Beaux Arts. 1875, 2^{ème} période, p. 313.

5) Kosegartenii Chrestomathia arabica. Lipsiae 1828. p. 2.

jardins de Haroun-al-Rachid à Bagdad, dont parle le conteur des «Mille et Une Nuits»¹⁾ — encore une preuve de plus que la peinture était alors en vogue. Tout ce que nous venons de dire au sujet de la peinture chez les Arabes est loin d'épuiser le sujet. Consultez leurs écrivains, surtout Macrizi, et vous y trouverez les noms d'artistes, de mécènes et des descriptions détaillées des œuvres d'art.

Au dire de Macrizi (Chitat. II. 315), le vizir du calife égyptien Mostanzir, Batzûra ou Jatzûra, était un protecteur des arts, un amateur passionné de tableaux et de livres à miniatures. Enfin, l'Égypte connaissait encore un peintre célèbre, surnommé Cossair-l'Égyptien.²⁾ Le prix des ses œuvres avait été tellement rehaussé par ses admirateurs, que Batzûra fit venir son rival, citoyen de Bassora, Ibn-el-Azis. Un concours eut lieu entre les deux artistes. Ibn-el-Azis dessina une danseuse qui semblait entrer dans une niche, tandis que, sur le mur opposé Cossair en représenta une autre qui semblait en sortir. Cet effet avait été obtenu à l'aide du moyen suivant: le premier habilla la danseuse en rouge et peignit en jaune l'arc derrière le quel elle disparaissait, et le dernier, par contre, l'habilla de blanc et l'encadra d'un arc noir, — ce qui fit ressortir la figure. Les deux œuvres furent reconnues également bien réussies et les deux artistes également dignes de récompense. Aussi reçurent-ils tous deux des costumes d'honneurs et la même prime en argent.

Une telle entente des effets de nuances n'était pas une exception parmi les artistes contemporains. Macrizi (Chitat. II. 318) fait mention d'un tableau du peintre Al-Katami, à Dar-ouï-Roman, non loin du Caire, qui était renommé pour la vivacité surprenante du coloris et la savante combinaison des couleurs, grâce à laquelle la figure de Joseph au fond du puits s'en détachait distinctement.

Les noms des écrivains arabes sont fréquemment accompagnés de l'épithète «naccasch», indiquant, comme le certifie Lavoix, la spécialité de sculpteur, de peintre ou de graveur. Au nombre de ceux-là, il cite l'ambassadeur du sultan de Berbère, Schadja-ed-eddin-ben-Daïa, qui avait apporté avec lui 3 tableaux, représentant la cérémonie d'un pèlerinage.³⁾ Les notions sur les œuvres d'art chez les Arabes ne sont pas uniquement dues aux données littéraires. A l'heure qu'il est, on connaît déjà plusieurs manuscrits arabes illustrés de miniatures. A Vienne, dans la Bibliothèque du Palais, sous le N° 372 du Catalogue Flügel, Karabacek a découvert le MS arabe des célèbres «Makam»,

1) „Тисяча и одна ночь“ арабскія сказки. Москва 1890. II. 167.

2) Karabacek, Das angebliche Bilderverbot. S. 9.

3) Gazette des Beaux Arts, 1875. p. 426.

de Hariri, auteur arabe, mort en 1121. Cette œuvre a été terminée le 29 Mars 1334 et elle contient jusqu'à 70 miniatures sur fond d'or, représentant des scènes de la vie orientale. L'écriture et quelques autres particularités attestent que le texte a été rédigé en Syrie ou en Mésopotamie, tandis que les miniatures révèlent une origine persane, comme le pense Karabacek.¹⁾ Elles reproduisent des hommes et des femmes, des enfants appartenant à la classe aisée et à celle du peuple, des nègres et des esclaves. On y rencontre aussi des animaux, des chevaux, des chameaux sellés, des oiseaux, des plantes, toutes sortes d'ustensiles, des meubles, des lits, des chaises et des vases de verre et des instruments de musique. Des manuscrits contenant exactement les mêmes sujets se trouvent dans la Bibliothèque Nationale de Paris et dans la Collection Schöfer. Ensuite, Schack a trouvé dans la Bibliothèque de l'Escurial un MS, ayant pour titre «*Énigmes politiques*», dont l'auteur, Ibn-Tzofer était un Arabe de la Sicile. On y voit représenter des rois et des reines, des chefs de troupes et des juristes, des moines en capuchons et des évêques en vêtements de grande cérémonie.²⁾

Enfin de ce même Orient arabe nous tenons une foule d'objets d'art et d'industrie — vaisselle métallique, miroirs sculptés, ivoireries — le tout décoré de petites scènes de la vie orientale. Généralement, ces petits tableaux sont disposés sur un fond d'ornement végétal, fortement stylisé et représentent des scènes de chasse, de festin et des épisodes de la vie domestique et industrielle. Plusieurs d'entre eux sont attribués avec raison à une époque reculée, XII—XIII^e s.

Ainsi, comme nous venons de le constater tout-à-l'heure, les arts figurés avaient droit de cité chez les Arabes et la reproduction des êtres animés n'y était pas plus défendue qu'ailleurs. Aussi, les artistes ne manquaient pas chez les musulmans — leurs noms et les sujets qu'ils traitaient le prouvent assez. Mais, néanmoins, tout ce que nous venons de dire ici ne suffit pas pour aboutir à la conclusion hardie que la peinture et la sculpture arabes étaient un art essentiellement national et indépendant.

Les noms d'artistes, cités par Lavoix, ne prouvent que la religion musulmane, mais non la nationalité. A la vérité, ces noms conviendraient également à tout musulman, fut-il persan, syrien, grec ou égyptien. Une fois seulement Macrizi précise la patrie des artistes dont il parle — c'est en racontant le concours qui a eu lieu entre Ibn-el-

1) Eine arabische Bilderhandschrift des 14. Jahrhunderts. Separatabdruck aus Mitteilungen des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

2) Poesie und Kunst der Araber. II. 169.

Azis et Cossair.¹⁾ Le premier était citoyen de Bassora, ville principale de l'Iraq, province persane, le second, s'il faut en croire Karabacek, était égyptien, copte, peut-être.

Tous ces témoignages contredisent l'hypothèse de Lavoix, tout en s'accordant parfaitement, du reste, avec les théories admises sur les origines de la soi-disant culture arabe.

Quand les Arabes conquièrent la Perse, la Syrie et l'Égypte, ils étaient encore, comme civilisation, tellement au-dessous de ces pays qu'il leur eût été complètement impossible de leur imposer rien de leurs mœurs; tout au contraire, ils subirent l'influence des pays conquis et s'en assimilèrent la culture. Il est vrai, qu'à la longue, cette civilisation étrangère prit le coloris tant soit peu national de ses nouveaux adeptes. En Syrie et en Égypte ils trouvèrent une civilisation byzantine; en Perse, celle des Sassanides, — témoins les monnaies des premiers califes qui gardent les traces de l'influence de ces deux pays; de même, les savants et les écrivains des premiers siècles de l'Hedjra étaient tous persans ou assyriens. Naturellement, les représentants de l'art figuré suivirent aussi ce courant, en l'accentuant encore. La décoration de la mosquée de Jérusalem avait été exécutée non par des Arabes, mais par des Byzantins ou par des Grecs de Syrie, chez qui l'art de la peinture était alors en pleine floraison et portait un certain caractère byzantin, comme nous le prouvent les miniatures syriennes. Ce fait indiscutable est encore appuyé par les auteurs arabes. Ibn-Batoutah²⁾, par exemple, dit que lorsque le calife Valid s'avisa de construire une mosquée, il demanda des mosaïstes à l'empereur Théophile qui lui envoya 1200 ouvriers byzantins. La mosquée de Valid, c'est l'église de S. Jean Baptiste érigée sous Justinien, à laquelle Valid ajouta une colonnade et une cour spacieuse, également entourée de colonnes. Si Valid fit venir des ouvriers byzantins pour décorer l'église-mosquée, c'est qu'il appréciait leur travail, qui, du reste, leur a valu une gloire universelle. Tabari³⁾ dit aussi que Valid eut recours à l'empereur byzantin lorsqu'il entreprit de reconstruire la mosquée de Médine. L'influence de la peinture byzantine se manifeste jusque dans les sujets des tableaux, dont les auteurs arabes font mention, comme, par exemple, Joseph dans le puits, les prophètes, l'entrée de J. Christ à Jérusalem — tableau dont parle Massoudi.⁴⁾ Évidemment, c'étaient aussi des Chrétiens de la Syrie, ou des Grecs qui exécutèrent dans

1) Gazette des Beaux Arts. 1875, 2^{ème} période, p. 101.

2) Voyages d'Ibn-Batoutah. Éd. de la Société asiatique. I. 128.

3) *Tabari*, Chronique. Traduite par Zotenberg. IV. 162.

4) *Prairies d'or*. I. 313.

le château de Samarra un tableau représentant l'intérieur d'une église chrétienne. Kremer pense que cette influence byzantine se fait sentir même à l'heure qu'il est dans le style et le caractère des paysages qui décorent les murs des maisons de Damas.¹⁾ A l'époque des Omaïades, l'influence byzantine prédominait à la cour des califes; quant à l'art proprement dit, il la subit désormais sans partage.

Concurremment avec l'influence byzantine, après la conquête de la Perse, on voit s'exercer l'influence Sassanide qui inspire une sympathie marquée, ses sujets étant plus à la portée des Arabes.

En effet, la Perse réagit sur ces derniers avec une remarquable rapidité, attendu qu'elle satisfaisait le goût des Omaïades pour le faste et la magnificence. C'est surtout après le transport de la Capitale à Bagdad, voisine de la Perse, que le luxe oriental y déploya toutes ses splendeurs. Si l'austère Omar montrait l'exemple de la sobriété et professait un profond dédain pour le luxe, en coupant un précieux tapis en morceaux, — son contemporain, l'émir de Bassora, Abd-ulleh-ibn-Emir-ibn-Kureis, à 25 ans, endossa pour la première fois, un habit de soie, dont l'étoffe avait été tissée par des Persans. Lorsque, vêtu de ce costume, il monta en chaire, tous les assistants s'émerveillèrent et prirent le velours pour une peau de bête fauve.²⁾ Macrizi, en décrivant les vêtements des Fatimides, parle souvent de l'or de l'Iran. De là aussi viennent les plus beaux tapis dans les trésors des califes.

De même, la Perse enseigna aux Arabes le chant, la musique et l'abus du vin, auquel s'adonnaient sans réserve les califes du temps de Jasid I.³⁾ Lors de la conquête des Arabes, la tisseranderie avait déjà atteint dans les pays conquis un haut degré de perfection. En Égypte, à Suze et à Damiette, elle se trouvait monopolisée par les chrétiens-coptes⁴⁾, tandis qu'à Bagdad, les meilleurs ou, du moins, les plus nombreux tisserands étaient les Persans de Tchoustero ou de Toustero, comme l'indique assez le nom de leur quartier.⁵⁾ La réaction des uns et des autres sur la soi-disant production arabe devait être assurément très-efficace. Un peu plus tard une nouvelle influence se fit jour chez les Arabes — celle de la Chine, importée avec les étoffes, qui arrivaient en grande quantité par Bassora et Adène.⁶⁾ Tels furent les

1) *Kulturgeschichte des Orients unter den Chalifen*. Wien 1875. I. 121.

2) *Karabacek*, *Über einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe*. Wien 1882. S. 188.

3) *Kremer*, *Kulturgeschichte des Orients*. II. 295.

4) *Ibidem* I. 149.

5) *Karabacek*, *Über einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe*. S. 28.

6) *Ibidem* p. 15.

éléments qui présidèrent à la formation de l'art chez les Arabes. Il est plus que douteux qu'ils aient pu échapper à toutes ces influences hétérogènes et créer en dehors d'elles un art purement national et indépendant.

Nous savons que Macrizi a fait un livre, détruit depuis, qui avait pour titre: «Les écoles de peinture». Sous le titre d'écoles de peinture nous devons comprendre les différentes écoles qui se distinguaient non-seulement par rapport au style et à l'influence qu'elles subissaient, mais encore par rapport à l'imitation absolue de tel ou tel art pratiqué dans les limites du califat. Sous le rapport des influences des cultures étrangères, Karabacek¹⁾ distingue dans l'art arabe 3 écoles — l'école byzantine,

l'école iranienne ou persane et l'école chinoise. La seconde surtout était très estimée des Arabes, parceque c'étaient ses images qui leur étaient les plus familières et les plus chères. Les objets de l'art industriel chez les Arabes — objets désignés généralement sous le nom commun d'objets orientaux et qui datent du XII^e s., présentent un curieux mélange d'éléments byzantins et sassanides réunis sur le même objet, et cependant on ne saurait les regarder ni comme étant grecs, ni comme étant persans, ni encore moins comme les produits d'un art indépendant. Pourtant tout en restant médiocrement originaux par rapport à leur source première et au style, les monuments de l'art arabe ou oriental ne sont pas entière-

1) *Karabacek*, Das angebliche Bilderverbot des Islam. S. 8.

ment dépourvus d'une certaine dose de coloris local qui s'accuse dans les sujets étroitement liés avec le pays et les mœurs des Arabes. Il en est de même des motifs d'ornementation. On y voit les festins, les chasses aux oiseaux et aux bêtes féroces, le chameau, la gazelle, cette petite bête favorite de l'arabe nomade, dont il rapproche les charmes et la grâce de ceux de sa belle. Les gazelles y sont représentées généralement fuyant les unes derrière les autres, comme une rangée de perles fines, selon l'heureuse expression du poète arabe. C'est dans ce mouvement rapide que le nomade les contemple le plus souvent, après les avoir effarouchées par sa brusque apparition au milieu du calme profond du désert. Toutes ces scènes, disposées pour la plupart sur un fond d'ornement végétal fortement stylisé, sentent le décousu, le décoratif. Quel qu'en fut l'auteur, ces petits tableaux ne pouvaient paraître au

jour, que sous les auspices de la vie poétique et désœuvrée de l'Arabe en Orient. Les mêmes délices qui inspiraient les nomades de l'Orient captivaient aussi l'imagination de leurs confrères siciliens. En Sicile, même au temps des Normands, les Arabes formaient une partie considérable de la population et leurs poètes étaient toujours les bienvenus à la cour des princes normands. Mais ce n'est point la Sicile à la végétation luxuriante, ni la riche Palerme avec ses splendeurs fabuleuses qui inspiraient les poètes arabes, mais bien le désert aride et sans bornes, la ville de Sana à l'apogée de sa gloire, la gazelle gracieuse et agile à la course, le chameau, vaisseau du désert, les nuits blanches passées en compagnie de bons camarades de table à contempler la danse passionnée des almées aux sons de la flûte et des instruments à cordes.¹⁾

1) *Schack*, Poesie und Kunst der Araber. I. 10.

Si les plaisirs, tels que la danse, la musique et le vin pouvaient aisément se rencontrer en Sicile, ni la course effrénée à dos de chameau, ni la chasse à la gazelle ne pouvaient y avoir lieu. Ces images ont été importées en Sicile par les Arabes de l'Afrique ou de leur première patrie, rien de semblable ne se retrouve chez les poètes grecs de la Sicile, dont le nombre fut considérable sous la domination des Normands, ni chez les poètes italiens auxquels ces motifs étaient complètement étrangers. Et cependant nous voyons tous ces sujets sur le plafond de la Chapelle Palatine. Il serait donc difficile de croire que tous ces motifs furent importés par des Byzantins ou des artistes grecs indigènes. Ils étaient, par rapport à l'art sicilien, des plantes tout aussi exotiques, que l'ardente poésie des Arabes, passionnée pour ses sujets de prédilection. Ces images poétiques ne germèrent pas toutes seules sur le sol sicilien, elles y furent transplantées du Levant, à une époque antérieure à la domination des Normands. Et, à mon avis, c'est précisément la reproduction de ces petites scènes de la vie orientale, encadrées d'ornements végétaux, qui constitue le rôle des Arabes dans la peinture. Tout d'abord, on adopta ces tableaux gracieux pour embellir les palais des émirs et les villas des Arabes de distinction, qui, comme nous l'avons vu plus haut, étaient loins de s'abstenir de la reproduction des êtres animés dans les arts figurés. Ce n'est que plus tard qu'on profita de ce genre de peinture pour décorer les églises. Les mêmes motifs, au dire d'Ibn-Hamdis, enluminaient les plafonds des châteaux des Arabes d'Espagne. Cet auteur nous donne aussi une description en vers du plafond de Boudjia, où il est question d'oiseaux de toute espèce et de scènes de chasse.¹⁾

Il est donc de toute évidence que l'artiste chargé de décorer le plafond de la Chapelle a pu consulter des modèles du Levant. La vie, telle qu'elle y est représentée, est tout-à-fait inconnue à un pur byzantin. D'ailleurs, si les étoffes de Byzance nous présentent les mêmes formes d'animaux que le plafond de la Chapelle Palatine, d'un autre côté, l'art byzantin reste de tout temps complètement étranger à ces petits tableaux de mœurs orientales.

Si la domination des Arabes n'avait laissé aucune trace en Sicile, la décoration du plafond n'aurait pas sa raison d'être, d'autant plus qu'elle nous transporte complètement dans les régions levantines avec leurs populations nomades, leurs chameaux, leurs chasses au faucon et au guépard. Ainsi, par exemple, si on ne se laisse pas transporter en plein Orient, on chercherait en vain l'explication du dessin suivant, qui est

1) *Schaak*, Poesie und Kunst der Araber. II. 232.

d'une grande importance pour éclaircir la question de son origine et du chemin qu'il a fait pour venir en Sicile. C'est l'intérieur d'une riche tente dont les parois sont ornées de médaillons avec des oiseaux et des figures d'animaux, à l'instar de ceux que décrit Macrizi. Malgré les outrages du temps, on peut encore facilement reconnaître qu'il s'agit là non de la draperie d'une porte de palais, mais de toute une tente, dressée sur des piliers. Dans l'ouverture, laissée libre pour le passage, on voit le pilier central, et à l'extérieur les plis de l'étoffe; si

ces plis ne touchent pas les images, c'est que l'artiste était encore si peu initié aux mystères de l'art, qu'il n'osait sacrifier les détails à la vue d'ensemble. L'ornement, qui encadre l'entrée de la tente, figure une torsade.

L'intérieur de la tente nous présente le tableau suivant: les pans de la tente sont soulevés; sur un tapis, étendu à terre, deux Arabes assis à la manière orientale, jouent aux échecs; au milieu d'eux un échiquier; derrière — un vase de fleurs. Les joueurs sont coiffés de turbans, sous lesquels la tête est encore ceinte d'une bandelette, dont

les extrémités retombent sur les épaules. Des vêtements simplement ébauchés on ne distingue que les contours. La position des bras n'est pas naturelle et pour le personnage de droite elle est même matériellement impossible, car on lui a dessiné deux bras gauches. Les extrémités, les pieds surtout, sont trop petits rappelant en ceci les allures de l'époque avancée de l'art persan. La rencontre auprès d'un puits, avec une margelle de bois, nous transporte aussi en Orient. Derrière un puits, sur un treillage de bois, rampe une plante, qui

pourrait être un figuier. Comme dans le tableau précédant, ici aussi les visages sont ronds, le nez gros et court, les yeux énormes — tout ronds chez les hommes et un peu oblongs chez les femmes, les sourcils épais et légèrement arqués. Aux pieds de chacun des deux personnages, se trouvent deux vases, l'un en forme de bol, monté sur un pied peu élevé, l'autre — une espèce de gourde, avec une embouchure longue et étroite. L'intérêt de cette image se concentre sur le bois sculpté qui entoure le puits, car il a quelque chose de commun avec la sculpture sur bois de l'Égypte arabe.

Puis c'est une scène dans un château, hors des murs de la ville. Dans une niche dont l'arc est soutenu par deux colonnes, deux hommes sont assis à droite et à gauche d'une fontaine; l'un fait de la musique sur un instrument à vent en forme de jone, l'autre sur un instrument à cordes en promenant l'archet sur une espèce de mandoline. Tous deux sont vêtus, à la façon orientale, d'habits à larges manches, brodés au col, sur les épaules et au bas des pans. Leurs têtes sont coiffées de turbans; leurs figures sont du type des précédentes avec une petite

barbe et une moustache à peine esquissée. Derrière eux, au fond d'une niche, sur un mur, une tête de lion dont la gueule verse de l'eau dans un égouttoir de marbre d'où elle tombe dans le bassin de la fontaine.

Les petites têtes qui s'avancent dans les ouvertures carrées sur les côtés des arcs, frappent par leur ressemblance avec celles que nous trouvons dans les fresques de Ste. Sophie à Kiev, reproduisant un cirque.¹⁾ Cette petite scène nous conduit à toute une série de représentations musicales sur des instruments à cordes. Nous voyons que le

1) Киевскій софійскій соборъ. Атласъ Т. XX. 52.

Coran avait beau défendre la musique, la danse et le chant, — il ne pouvait rien contre la nature. Déjà du temps des califes de Damas, leur cour était visitée par des cantatrices de la Mecque et de Médine. C'est le vin qui pénétra le premier dans leur palais, puis ce fut le tour de la musique, destinée à en rehausser la jouissance. C'est, évidemment, aux mœurs persanes que remonte l'usage de cette double jouissance. L'exemple des rois sassanides qui ne s'abstenaient du vin que quelques jours par semaine, était, paraît-il, fort contagieux; déjà du

temps d'Iasid I, les écrivains arabes contaient volontiers toute espèce d'anecdotes glorifiant les exploits des califes avinés.¹⁾ Les habitants de l'Asie Centrale et de la Perse ne surent pas non plus renoncer à cette tentation, — aussi voyons nous souvent des tableaux où figurent des rois étendus sur des couches, une coupe à la main. Mr. Layard a trouvé²⁾ en Syrie une statuette en terre-cuite, appartenant aux premiers siècles de l'ère chrétienne, c'est-à-dire, à une époque antérieure à l'appar-

1) *Kremer*, Kulturgeschichte des Orients. I. 141.

2) *Discoveries in the ruins of Niniveh and Babylon*. London 1856. I. 280.

rition des Arabes dans l'histoire. C'est le même sujet, mais avec une mise en scène qui approche de la nôtre. Un homme vêtu d'un long habit fort étroit, assis à la manière orientale, contemple avec convoitise son verre, élevé à la hauteur de sa poitrine, — un verre, en tout pareil à celui-ci, se retrouve dans les tableaux de la Chapelle Palatine. Nous rencontrons le même épisode du festin, où le vin coule aussi à flots et la même forme de verre sur un plat de la collection Strogonoff, publié par Aspelin.¹⁾ D'après la description de De Linas²⁾, il s'agit d'un festin dans le harem. Un roi, à grande barbe, à longs cheveux bouclés, le front ceint d'une couronne, occupe le centre du tableau. Dans la main droite il tient une coupe en forme de kilix. A ses côtés sont placées deux femmes — l'une avec un vase, l'autre avec une aigrette ou une fleur. Plus bas, deux musiciennes jouant sur un luth ayant la forme d'une mandoline ou d'une double flûte. Au-dessous, deux lions se détournant l'un de l'autre. Tous les personnages de cette scène sont nimbés. Le même sujet se répète en Orient dans les productions artistiques destinées à l'industrie: d'abord sur un chandelier métallique, reproduit par Prisse d'Avennes³⁾, ensuite sur deux médaillons du Baptistaire de St. Louis (XIII^e s.).⁴⁾ Un souverain oriental y prend part à un festin dans un entourage exactement semblable à celui dont nous venons de parler: au centre un roi couronné; à ses côtés, deux figures avec des éventails, ou, comme au Baptistaire⁵⁾, deux pages, dont l'un tient un glaive et l'autre un encrier. Les miniatures des «Makam» de Hariri⁶⁾ nous font assister à des festins de ce genre, mais dans un entourage plus intime et avec un plus grand nombre de convives.

Dans tous ces tableaux nous retrouvons le costume oriental selon la mode de cette époque, — venue de la Perse chez les Arabes — un ample vêtement à larges manches avec broderies au col, aux épaules et au bords supérieurs, sous lesquelles ressortent d'autres manches plus étroites faisant partie d'un autre vêtement qui devait tenir lieu de chemise; puis un pantalon d'une ampleur moyenne et égal du haut en bas, orné d'un ruban ou d'un galon sur le cou-de-pied. Le pan d'étoffe qui descend du bras gauche, — comme dans le tableau de la danseuse, — doit évidemment tenir lieu de fausses manches,

1) *Aspelin*, Antiquités du Nord Finno-Ongrien. Dessins de C. Nummelin. Helsingfors 1877. p. 141.

2) Histoire de l'orfèvrerie cloisonnée. T. II. p. 356.

3) L'art arabe dans les monuments du Caire. T. III. p. 69.

4) *Le Bon*, La civilisation arabe. p. 351.

5) *Lavoix*, Gazette de Beaux Arts. 1875, 2^{ème} période, p. 424.

6) *Karabacek*, Nadelmalerei von Sussandschir. p. 85.

pendant librement le long du dos: Le vêtement de dessous est d'une étoffe à ramages. Les trois figures représentées ici tiennent chacune un éventail en forme de feuille. Les personnes du cortège royal ont toutes des vêtements très amples, serrés sur les hanches. Elles doivent représenter des femmes, à en juger d'après leurs coiffures qui sont en tout semblables à celles des danseuses du plafond de la Chapelle Palatine et à celles des joueuses du luth des miniatures des «Makam» de Hariri. Leur sexe est encore précisé par les mèches de cheveux sur les tempes, à la manière juive et comme les portent encore actuellement les jeunes filles arabes.¹⁾

La musique, le chant et la danse étaient, comme nous le voyons, les attributs indispensables de tout festin chez les musulmans. Le chant avait déjà droit de cité à la Mecque et à Medine, tandis que la musique n'y pénétra qu'avec la conquête de la Perse: aussi, les prisonniers persans en furent-ils les premiers maîtres chez les Arabes.

Les compositeurs arabes adoptèrent la théorie et la pratique de leur art d'après les persans. Le premier musicien en renom, Ibrahim, étudia la musique à Raï, ancienne capitale de la Perse, non loin du Téhéran. Ayant épousé une Persane, il continua son éducation musicale à Obole, guidé par les leçons d'un maître persan. Lorsqu'il parut à la cour de Magdi, celui-là l'écouta à peine et lui défendit très péremptoirement toute relation avec ses fils. Mais ce fut une vaine précaution, car, à la mort de Magdi, son fils héritier, Gâdi, à peine monté sur le trône, fit revenir Ibrahim et le nomma musicien de la cour avec un traitement de 1000 dirgumes. La passion toujours croissante des Arabes pour le chant et la musique ne tarda pas à enrichir Ibrahim. Il faisait métier d'acheter de jeunes esclaves auxquels il enseignait le chant et la musique et qu'il revendait ensuite au double et au triple du prix. Haroun-al-Rachid lui-même était lié d'une tendre amitié avec Ibrahim qu'il fréquentait familièrement. Le récit d'une de ces visites nous renseigne sur le genre de musique qui avait cours alors chez les Arabes, lesquels connaissaient les soli, aussi bien que la musique des chœurs.²⁾

Les instruments de musique chez les Arabes étaient, et ils le sont encore actuellement, fort simples. Ils avaient le luth à quatre cordes avec un manche rejeté en arrière ou recourbé en demi-cercle. Pour en jouer, on se sert des doigts ou d'un archet et alors on l'appuie contre la jambe. Nous rencontrons souvent le luth à quatre cordes sur les monuments arabes, comme, par exemple, sur le vase sicilien du XII^e s.,

1) *Hottenrot*, *Trachten, Waffen etc.* p. 149.

2) *Kremer*, *Kulturgeschichte des Orients*. II. 71.

conservé à l'Ermitage Impérial, dans les miniatures des «Makam» de Hariri, aussi bien que sur les portes en bois sculpté de l'hôpital du sultan

mamelouk au Caire.¹⁾ Outre cet instrument, emprunté, selon toutes apparences, aux Sassanides, — témoin un plat de la collection Strogonoff, —

1) *Prisse d'Avennes*, L'art arabe. II. p. 184.

nous trouvons encore chez les Arabes d'autres instruments; tels sont, par exemple, ceux qui ont la forme de la cithare et de la harpe triangulaire que nous connaissons de longue date sur maints monuments de l'art byzantin. D'ailleurs, sa provenance byzantine peut être encore certifiée par le terme «kanun» qui nous rappelle le «*κάνον*» grec. La flûte; qui affecte la forme d'un jonc mince, est l'unique instrument à vent que nous leur connaissons. Un instrument, auquel nous donnerions

aujourd'hui le nom de tambour de basque, était grandement en faveur auprès des femmes arabes de toutes les classes. («Tar», dessin p. 386.¹⁾) Quant au sens et à la destination de l'instrument, représenté sur le dessin p. 384, nous ne savons pas au juste à quoi nous en tenir. Dans nos peintures, les musiciens sont généralement assis sur des poufs formés à l'aide de coussins superposés, un pied est retenu sur le siège, tandis que l'autre descend jusqu'à terre ou pend librement. Cette même pose des musiciens se retrouve sur la cassette en ivoire de Würzburg²⁾, gauchement interprétée par l'artiste qui semble en avoir ignoré l'usage. Les convives du festin royal sont repré-

sentés séparément dans des niches: celle du milieu renferme un roi, assis à la manière orientale, à sa gauche, une femme, tournée vers lui, tient une carafe et un vase à boire. Les autres niches renferment des musiciens qui jouent de différents instruments tels que la cithare, la harpe et la flûte, dans la pose commune à cet exercice, c'est-à-dire, une jambe recourbée de façon à faire croire qu'elle est coupée et l'autre se balançant librement. Cette pose, aussi bien que l'absence du luth,

1) Weiss, *Kostümkunde*. III. 299.

2) *Bäcker und Hefner*, *Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance*. I. Taf. 52.

instrument favori des Arabes, trahissent assez l'ignorance complète des us et coutumes de l'Orient. C'étaient principalement les femmes, les almées, qui s'adonnaient à la musique et au chant, bien que les hommes n'y fussent pas non plus étrangers. Dans les peintures du plafond de la Chapelle Palatine, nous trouvons une fois seulement un homme avec une harpe qu'il accorde. Il est assis sur un pliant et

non sur un pouf de coussins, à l'orientale, ses pieds reposent sur une espèce d'étriers.

Les couronnes placées sur la tête de certaines musiciennes pourraient, peut-être, trouver leur raison d'être dans la coutume qui existait en orient, — et qui existe encore actuellement parmi les jeunes filles arabes, — de couronner leur tête à l'occasion des noces et d'autres solennités.¹⁾ Macrizi, lui aussi, nous dit que le sultan Hamaroûa ordonna de représenter les almées de la cour coiffées de couronnes. A l'heure qu'il est en Orient, en

1) *Hottenrot*. p. 150.

Égypte surtout, existe encore l'usage d'élever avec un soin tout particulier les musiciennes improvisatrices, douées sous le rapport du talent et de la beauté et connues sous le nom d'almées. Souvent, elles savaient par cœur un grand nombre d'œuvres poétiques qu'elles chantaient ou récitaient en s'accompagnant sur un instrument à cordes. Parfois,

quittant la musique, elles se laissent emporter dans une danse folle qui reproduit la pantomime des passions humaines.¹⁾ Dans toutes ces danses le voile joue un rôle important. Il est vrai, que dans nos dessins, il est absent, mais en somme, il y est remplacé par des longues manches pendantes, qui suivent tout aussi aisément le mouvement du bras. Les monuments byzantins abondent en danseuses de cette espèce; leurs mouvements rappellent les figures du plafond de la Chapelle Palatine, mais les proportions et les modulations du corps dénotent une technique étrangère. Les formes de la danseuse dans les miniatures de Cosme Indicoploos²⁾ respirent encore le naturel, elles sont prises sur le vif, tandis que celles de la couronne de Constantin Monomach³⁾ nous frappent par leur gaucherie et leur raideur. Par contre, les vases sassanides, qui ont fortement subi

une influence classique mélangée de certains éléments de l'art indou⁴⁾, sont absolument exempts des défauts que nous venons de signaler. Ces traits qui se font jour sur les vases peints, s'accusent encore plus décidément dans la peinture du plafond, — au détriment de la perfection artistique, mais en faveur de la pureté du style. Les proportions en sont lourdes, les formes épaisses sans élégance ni noblesse

1) *Reinaud*, Description des monuments musulmans de la collection du comte de Blacas. II. 437.

2) *Garrucci*, Storia III. 146, 1.

3) *Boek*, Kleinodien. Taf. XXXVIII d u. e.

4) *De Linas*, L'orfèvrerie cloisonnée. II. p. 367.

artistique. Les draperies ne sont qu'ébauchées et leur contour est assez vague.

Dans toutes ces scènes de festin et de noce, au fond du tableau, à la hauteur de la tête ou de l'épaule, nous voyons de petites baguettes

qui soutiennent des vases de fleurs. Ces objets pourraient bien trouver leur explication dans l'ameublement même des maisons de Damas, où le long d'un mur, à hauteur d'homme, on ajuste des étagères pour y ranger des vases qui servent aux ablutions. Cette explication ne

contredit en rien notre dessin, où les musiciens sont assis à l'ombre d'un arbre, puisque l'antichambre des maisons de Damas présente assez souvent une cour ouverte au milieu de la quelle poussent des arbres en plein air.¹⁾

Nous terminerons la série des sujets orientaux par des scènes de lutte. Les combattants y sont complètement nus ce qui n'empêche pas que leurs mouvements soient tout-à-fait illogiques, faute chez l'artiste du talent d'observation, — témoin, par exemple, l'attitude du com-

battant de droite qui est tout ce qu'il y a de plus défectueux, car, tandis que la partie inférieure du corps, à partir de la ceinture, est tournée à droite, la partie supérieure et la tête regardent à gauche. Des poses analogues ne se rencontrent que sur les monuments de l'ancienne Égypte. D'ailleurs, les figures des combattants au type purement persan, en indiquent aisément l'origine. Pourtant, en Orient, la lutte, comme on le sait, était en grande faveur, mais ce ne fut qu'en

1) *Kremer*, Kulturgeschichte des Orients I. p. 132.

Perse, que toutes les classes de la société y participèrent également. Au dire de Chardin, au XVIII^e siècle encore, la Perse possédait des institutions publiques (Zour-Kour)¹⁾ pour toute espèce d'exercices gymnastiques, au nombre desquels comptait aussi la lutte. Les combattants revêtaient généralement un pantalon court ou simplement une ceinture, comme le dit Chardin. C'est aussi le cas des lutteurs du plafond de la nef latérale de la Chapelle Palatine. Il faut remarquer toutefois que Reinaud²⁾ fait mention d'une lutte sur un tableau musulman, où les adversaires sont complètement habillés.

Le tableau suivant, représente une chasse, passe-temps favori des grands et des souverains du Levant. Les monuments assyriens et néo-persans se plaisent aussi à reproduire des rois chassant des bêtes féroces, et comme les animaux étaient généralement élevés dans des parcs, des ménageries et des *παράδεισοι*, la chasse devenait sangui-

naire à l'excès. Les scènes de chasse, motifs principaux des étoffes sassanides³⁾, étaient réservées par les Arabes à un genre d'étoffes tout-à-fait à part, qui portait le nom de «Thardwahdch», c'est-à-dire, poursuite, fuite d'animaux. Ces étoffes, destinées à servir de récompenses aux fauconniers, aux piqueurs, représentaient des léopards, des lions apprivoisés⁴⁾ ter-

1) Voyage du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. Amsterdam. MDCCXXXV, II. p. 58.

2) Description des monuments musulmans de la collection du comte de Blacas. II. p. 432.

3) *Fischbach*, Die Geschichte der Textilkunst. Hanau 1883. p. 52.

4) Ibidem 62.

rassant leurs victimes, ou bien des lions, des gazelles, des lièvres, courant les uns derrière les autres.¹⁾ Ce dernier motif se retrouve sans cesse sur les productions métalliques de l'Orient, — principalement sur les bordures et les cadres des miroirs.²⁾

Évidemment, la chasse en Orient a des particularités qui n'appartiennent qu'à elle et qui s'expliquent par les us et coutumes du pays. C'est surtout la chasse à cheval qui est le plus répandue, — témoins les plats sassanides, dont deux sont conservés à l'Ermitage.³⁾

L'un nous montre un roi à cheval qui perce de sa lance un énorme lion; l'autre un cavalier fuyant à fond de train et décochant une flèche à un lion qui le poursuit. Dans les tableaux, le lion, dressé sur ses pattes de derrière, la gueule béante, tend les pattes en avant. Les étoffes sassanides nous représentent aussi des chasses au lion, où les chasseurs coiffés de bonnets pointus, sont également montés sur des coursiers fringants.⁴⁾ Sur les monuments arabes, tels que les médaillons du Baptistère de St. Louis et les peintures du plafond de l'Alhambra⁵⁾, ce sont pareillement des cavaliers qui transpercent des ours, tombés à la renverse.

Le plafond de la Chapelle Palatine nous offre aussi une chasse à l'ours, avec cette différence, que l'ours, dressé sur ses pattes de derrière, semble poursuivre le chasseur. Ce dernier est monté sur un pur-sang arabe, au large poitrail, aux pieds fins et nerveux. La tête du coursier a beaucoup de caractère — ses yeux respirent la terreur, ses oreilles sont dressées. La crinière est disposée sur le cou en touffes séparées et assez rares. Le cavalier, vêtu d'un habit long et étroit, frappe de sa lance l'ours qui est prêt à l'atteindre. La selle, dépourvue d'étriers, est retenue par deux longues sangles. La bride est ornée de plaques aux endroits où les courroies se croisent, au cou un large collier, sur le poitrail une large courroie, également ornée de ciselures. La coiffe qui recouvre la tête du cavalier est fort curieuse, à moins que ce ne soit un pan de sa mante ou d'une broderie, soulevée par le vent. L'attitude et les mouvements de l'ours sont tout ce qu'il y a de moins naturels: il marche comme un homme et sa patte droite surtout rappelle plutôt des formes humaines que celles d'un

1) *Karabacek*, Die liturgischen Gewänder aus der Marienkirche in Danzig. Wien 1870. p. 13.

2) *Reinaud*, Description des monuments musulmans. II. p. 397. pl. IX. *Prisse d'Avennes*, L'art arabe par les monuments du Caire. III. p. 164.

3) *Русскія древности*. Издание Гр. Толстого и Кондакова III. p. 83. 84.

4) *De Linas*, Histoire de l'orfèvrerie cloisonnée. II. p. 234.

5) *Owen Jones*, Alhambra II.

animal. Le mouvement du cavalier mérite aussi d'être signalé: c'est exactement la même motif que dans la scène de la lutte. Le cavalier est précédé d'un chasseur qui porte sur ses épaules une biche qu'on a tuée.

Le plafond de la Chapelle Palatine nous offre le même thème: c'est un chasseur portant, tantôt un bouc, tantôt un bélier, une gazelle ou un paon, ce dernier toutefois dans ses bras et non sur ses épaules. Ce sujet, — n'en doutons pas, — nous a été légué par la tradition classique, qui l'a connu sous les traits d'Hermès Criophore; la chrétienté s'en est emparé et le donne sous les traits du Bon Pasteur.

L'Orient l'a reproduit dans la personne d'un piéton portant un cerf tué, à côté d'une autre scène, où figure un cavalier avec un faucon à la main, témoin un tapis persan du XVII^e s.¹⁾ et les portes en bois sculpté de l'hôpital de Calaun au Caire.²⁾ Le costume du chasseur, un pantalon étroit, garni d'un galon, sur le cou-de-pied, — trahit l'origine persane.

En Orient la chasse au menu gibier était encore plus en vogue que la chasse aux bêtes féroces. C'est Ktesias (400 avant J. C.) qui en fait mention pour la première fois.³⁾ Les indiens, dit-il, élevaient des faucons et des aigles pour chasser le lièvre et le renard. Aristote en parle avec méfiance, disant qu'il est difficile d'y croire sans l'avoir vu

1) Portofolio of ancient art. South Kensington Museum.

2) *Prisse d'Avannes*, L'art arabe. II. 84, 2.

3) *Photius*, „Bibliotheca“ ed. Bekker p. 46 b 16.

de ses propres yeux. Cet usage, cependant, passa en Europe avec les premiers empereurs chrétiens et, à partir de la fin du IV^e s.¹⁾, tout un corps de fauconniers fut formé à Byzance sous la surveillance du protohierocarius. Il y eut des écrivains qui ne cultivaient que les sujets relatifs à la chasse, tel fut, par exemple, Démétrius, médecin de Michel Paléologue (XIII^e s.). S'il faut en croire Massoudi, Byzance devança l'Orient, même dans l'art de dresser les oiseaux chasseurs, — ce dont

profitèrent les souverains orientaux qui faisaient venir de là leurs plus beaux spécimens. L'un des Khosroé, par exemple, tenait de Byzance un énorme oiseau, dont les dimensions dépassaient celles d'un griffon et qui tuait facilement une gazelle. Cet oiseau carnassier fit la joie de Khosroé jusqu'au jour, où, pressé par la faim, il tua d'un seul coup de bec le fils unique de Khosroé. Selon toute apparence ce devait être un aigle noir. Jadis, les Byzantins les dressaient en masse; mais, à la longue, cet usage disparut, car il en résultait plus de mal que de bien.²⁾

Marco Polo, qui avait voyagé en Asie Mineure en 1290, nous donne des renseignements assez précis sur la chasse au faucon. Il affirme que le Khan Koublai avait à sa cour environ 1000 fauconniers et oiseleurs. Chaque faucon, qu'il appartint au Khan ou

à quelque autre fauconnier de l'État, portait à la patte une plaque d'argent avec le nom du maître ou du fauconnier.³⁾ Chardin, ambassadeur hollandais, qui avait visité la Perse au XVIII^e s., a trouvé à la cour du Shah de Perse plus de 800 oiseaux chasseurs, sans compter ceux qui appartenaient aux personnes de qualité qui toutes en possédaient un

1) *Linas*, L'histoire de l'orfèvrerie cloisonnée. II. 213.

2) *Prairies d'or*. II. 38.

3) Le livre de Marco Polo. Ed. Pouthéer. I. 305.

grand nombre. Partant, à la ville, comme à la campagne, on pouvait rencontrer des oiseleurs avec des faucons au poing. Le roi faisait présent de faucons aux gouverneurs des provinces, aux grands seigneurs de l'État, qui, heureux de cette faveur, proclamaient en vers et en prose les qualités rares de ces oiseaux chasseurs.¹⁾ Après tout ce que nous venons de dire, quoi de plus naturel que de rencontrer ces scènes de

chasse fréquemment répétées sur les étoffes orientales. Longpérier²⁾ a publié un dessin, reproduisant un miroir avec un cavalier tenant un faucon sur le poing gauche. Des scènes analogues se retrouvent sur les étoffes orientales du trésor de la cathédrale de Bamberg³⁾ et dans les miniatures persanes.⁴⁾ Le plafond d'une des nefs latérales de la Chapelle Palatine nous donne encore exactement le même motif. La nef centrale

1) Voyage du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient. III. 41.

2) Longpérier, Oeuvres. T. I pl. VIII.

3) *Essenwein*, Kulturhistorischer Bilderatlas. Leipzig 1883. Taf. XXXVI.

4) Горенпоръ, Исторія внѣшней культуры ст. 138.

présente plusieurs tableaux relatifs aux moments postérieurs de la chasse c'est-à-dire des faucons et des aigles terrassant leur proie, — des oiseaux et des gazelles principalement. Des scènes semblables sont familières aussi aux monuments byzantins (relief en marbre de la cathédrale de Trébizonde¹⁾; relief en ivoire²⁾, coffret en ivoire, contenant des reliques dans la cathédrale de Würzburg³⁾; dyptique arabe en ivoire sculpté, à l'Ermitage; sculpture sur bois aux portes de la mosquée de Calatn au Caire.⁴⁾ La différence essentielle entre ces petites scènes de chasse traitées par les Byzantins et par les Arabes consiste en ce que chez les premiers le lièvre est la proie la plus substantielle, tandis que chez les seconds — c'est la gazelle. L'oiseau chasseur n'étant pas de force à emporter l'animal, il lui crève les yeux avec son bec ou avec ses ailes. Les fresques de St. Sophie à Kiev nous offrent les mêmes faucons et les mêmes gerfauts avec des colliers.⁵⁾ La ressemblance entre certaines peintures du plafond et les spécimens byzantins apparaît non seulement dans les sujets, mais aussi dans la manière de les traiter, ainsi que dans la forme et l'attitude de l'oiseau.

Outre ces sujets de genre proprement dit, il y a tout un cycle de sujets légendaires, parmi lesquels la place d'honneur appartient à la représentation d'un oiseau gigantesque portant un homme. Ce motif est répété au moins deux fois sur le plafond de la nef centrale et presque sans modifications. Le tableau représente un énorme oiseau à la tête garnie d'oreilles velues qui plane dans l'espace, tenant dans ses serres une biche ou une jeune gazelle. Sur un trapèze, attaché à l'aide d'une courroie au poitrail de l'oiseau-géant, un homme est assis, vêtu d'un costume oriental et la tête ceinte d'un nimbe. Son attitude calme et réservée, l'expression recueillie de sa figure, tout nous porte à croire qu'il se trouve là non par hasard, mais poussé par une résolution bien arrêtée. Pour ne pas tomber, il s'est assis de manière à ce que ses genoux se trouvent à la hauteur de la ceinture et ses mains se cramponnent aux courroies de la traverse qui lui sert de siège. Les deux figures entourées d'un nimbe crucigère, qui occupent les extrémités des ailes de l'oiseau, symbolisent les astres vers lesquels il prend son élan.

Tout un cycle de légendes orientales peut nous servir d'éclaircissement sur ce point: les traditions iraniennes d'abord, ensuite les

1) *Texier et Pullan*, L'architecture byzantine pl. LXIV.

2) *Hefner-Altenack*, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter. I. 2.

3) *Ibidem* II. 86, 6.

4) *Prisse d'Avennes*, L'art arabe. II. 84, 2.

5) Киевско-софійскій соборъ. Атласъ. Таб. 55, 6, 12, 26.

livres d'Avesta, qui contiennent le récit de l'ascension de Cava-Usâne¹⁾, ascension inspirée par les Dèves et manquée à cause de l'exténuation des jeunes aigles qui laissèrent retomber le trône à terre. Puis la

légende indienne qui raconte que Kṛśāsva, roi mythique, une fois monté au ciel, y resta et que ce fut son fils qui en descendit.²⁾

1) *Spiegel*, Eranische Altertümer. 1863. B. I. S. 595.

2) *Ibidem* 440—441.

Cette dernière version, bien que postérieure aux deux précédentes, procède de la même source. La littérature musulmane la connaît bien aussi et nous la raconte dans la chronique de Tabari.¹⁾ Cai-Caûs monte au ciel sur un trône muni d'un appareil spécialement construit dans ce but; plusieurs personnes de sa suite l'accompagnent, mais il retombe bientôt à terre, à cause d'une rupture dans la machine. Firdoussi, dans son *Schach-Namé*, se rapproche d'avantage de la version iranienne. Caûs, roi persan, attelle à son trône 4 aigles, dont les forces égalent celles des lions. Sur deux lances, dressées verticalement au-dessus de leurs têtes, il attache des quartiers de mouton et, posant devant lui une coupe de vin, il se met en route. Les oiseaux, pressés par la faim, l'emportent avec rapidité, mais soudain les forces leur manquent et le roi avec son trône est précipité du haut des nues. Heureusement, la chute ne lui fut pas fatale et, après un certain temps passé à se remettre de sa mésaventure, il retourne au sein de sa famille et reprend les rênes du gouvernement.²⁾ Dans la littérature musulmane qui a eu pour base la littérature iranienne, il s'est conservé tout un cycle de légendes où des oiseaux gigantesques transportent des hommes: c'est Simourgue, l'oiseau sage, grand vizir de Salomon; Roch dont l'œuf est assez gros pour abriter un homme et qui enlève Simbad de l'île déserte.³⁾ Dans *Souleyman-Namé*, (LXV) on raconte comment Roch, alors que les Dèves voulaient miner la terre sous Roustem, saisit le héros dans une de ses serres et son cheval dans l'autre, les emporte tous les deux sur les bords d'une agréable fontaine.⁴⁾ Ce livre contient aussi l'histoire des exploits mythiques des généraux de Salomon, Rostem, Saldastan et Carun, qui avaient pour montures Rahno, Ruch et Koknos, trois oiseaux gigantesques. Afin que ceux-ci leur obéissent, Simourgue leur donne à chacun une plume de sa queue qu'il suffisait d'agiter pour leur imposer le respect de sa puissance.⁵⁾

Tout ce que nous venons de dire ici au sujet de Simourgue — et que confirment les données tirées du livre d'Herbelot⁶⁾, lequel affirme que les musulmans attribuent à cet oiseau fantastique la forme d'un griffon — nous induit à y chercher l'explication de certains tableaux du plafond de la Chapelle Palatine. Tels sont, par exemple, celui où

1) Chronique de Tabari traduite sur la version persane par H. Zotenberg. Paris MDCCCLXVII. I. 455.

2) Le livre des rois. Par Abodikasim Firdoussi, traduit par J. Mohl.

3) Тысяча и одна ночь. Издан. Кушнаревъ. Москва 1889. Т. I. 195. II. 43.

4) *Rosenöl*, Erstes Fläschchen. I. 225.

5) Ibidem I. 192.

6) Bibliothèque orientale III. 318.

le monstre, accroupi, tient dans ses pattes de devant une gazelle, ou bien cet autre, où un jeune homme monte un griffon (sujet que Karabacek a rencontré aussi sur les étoffes sassanides du Musée de Berlin et qu'il renvoie à la première décade du règne d'Esdeguerde III (632—651 après J. C.).¹⁾ Le même sujet figure aussi dans l'ornementation des manuscrits orientaux (Stassoff LXXI, 2; LXXXV, 14; LXXXVI, 19. 20 etc.).

Il se pourrait bien que cette confusion soit cause que, dans l'Alexandrie Pseudo-Calisthénienne, — l'on ait substitué des griffons aux oiseaux gigantesques attelés au char d'Alexandre le Grand (δύο ὄρνεα) — substitution qui se trouve dans toutes les rédactions postérieures. De même, la légende de l'ascension d'Alexandre au ciel tient de très-près à la tradition iranienne qui lui a servi de source. Lui aussi, il attelle à son char deux oiseaux ou deux griffons, qu'il dirige à l'aide de morceaux de viande attachés à des bâtons, qu'il lève et qu'il abaisse, selon qu'il veut monter ou descendre.²⁾

La version serbe de ce poëma raconte qu'Alexandre «pour voir la profondeur de la mer et la hauteur du ciel», se sert de deux «noja» (noja). Relativement à ce «noja», M. Lopareff³⁾ nous offre plusieurs parallélismes fort curieux qui établissent l'identité du «noja» avec le griffon grec. Quant à son origine première, elle est fort obscure, — tantôt c'est l'Inde, tantôt l'Europe.

C'est aussi un griffon qui promène dans le ciel le prince Ignace. Une variante russe nous raconte que cet oiseau était de force à porter sur son dos le roi, la reine et trois tonneaux contenant des oies — pâture du monstre ailé. Toutes les fois qu'il retournait sa tête en arrière, le jeune roi lui jetait une oie et un cygne, car, s'il manquait de le faire, l'oiseau le précipitait à terre.⁴⁾ Rapace et carnivore, ce monstre fabuleux, comme l'atteste M. Lopareff, dévore non seulement des agneaux et des veaux, mais aussi des bœufs et même des chevaux. Cette dernière version lui assigne pour patrie «les montagnes de l'Arabie» où il se repaît en prélevant, en guise de rançon, un cheval par homme.

Encore à l'heure qu'il est, la légende du héros Oreille-d'Ours est très répandue au Caucase. Elle se prête facilement au rapprochement avec la tradition populaire d'Ivan-Coupalo chez les Serbes. Oreille-d'Ours exécuta l'ascension aux dépens de sa propre chair. Il coupa un

1) Die persische Nadelmalerei von Susandschird. Leipzig 1881, p. 78.

2) Pseudo-Callisthenes, pr. ed. C. Müller. Paris, Didot 1867, p. 91.

3) Словес о изхоже старца. С. II. 6. 1890. p. 16.

4) Лекарство отъ задумчивости. 1815. Сказка 4ая. стр. 26 и 29.

morceau, de la plante de son pied pour assouvir la rapacité de sa monture. Oreille-d'Ours se propose aussi de monter dans les régions supérieures, comme le dit la légende. Un aigle lui offre ses services. Avant le départ, Oreille-d'Ours tue 50 buffles et remplit leurs peaux d'eau fraîche, puis il s'installe entre ses ailes et l'ascension commence. Toutes les fois que l'aigle criait: «de la viande!» il lui en donnait et lorsqu'il lui demandait: «de l'eau!» il lui en passait également. L'ascension était presque à son terme, lorsque la viande vint à manquer. C'est alors qu'Oreille-d'Ours, pour ne pas être précipité dans le vide, enlève un lambeau de sa propre chair, qu'il offre à l'aigle. Arrivé au ciel, le héros descend de sa monture et marche en boitant. L'aigle s'en aperçoit et en demande la cause; en l'apprenant il apprécie l'abnégation du jeune héros et, pris de pitié, il lui rend sa chair qu'il lui applique à l'endroit d'où elle avait été enlevée, guérissant ainsi la blessure.¹⁾

Dans toutes ces légendes nous observons deux traits analogues: d'abord l'homme qui monte au ciel par sa propre volonté pour voir les astres, — une fois seulement il y monte cédant au désir d'un déplacement; ensuite, l'oiseau ou les oiseaux qui font preuve d'une voracité prodigieuse. Ces deux particularités reparaissent aussi dans les peintures du plafond de la Chapelle Palatine, à cette différence près, qu'ici l'oiseau porte sa nourriture non sur le dos, mais dans ses serres. Voyons à présent comment ce sujet a été traité dans l'art figuré. Commençons par l'Iran qui fut le berceau de la plupart des légendes et qui, à son tour, ne put se soustraire à l'influence des légendes religieuses qui avaient cours chez les sémites voisins. Il va sans dire que dans la sphère des arts figurés cette influence fut encore plus forte. Ainsi, pour représenter la divinité suprême, Ormoude ou Agoramasde, les Perses adoptèrent les formes d'Assour, dieu assyrien, qui se rencontre fréquemment sur les monuments du temps des Achéménides. Cette image porte le nom de ferver. M. Bouslaeff²⁾ la décrit ainsi: une espèce de panier dans le genre de ceux où l'on met les enfants qui commencent à marcher. Les bords de ce panier sont munis de deux ailes énormes, sous lesquels pendent des courroies ou des «toroques». M. Bouslaeff suppose que le héros qui monte au ciel dans tant de légendes iraniennes devait se servir du même appareil de locomotion. La légende iranienne de Cava-Oucha le désigne sous le nom de trône, celle

1) Айдемиръ Чиркеевскій. Аварскія народныя сказанія стр. 24, во второй части Сборника свидѣній о кавказскихъ горахъ Тифлисъ. 1869.

2) Буслаевъ, „Inscriptiones Palaeo-Persicae Achaemenidorum etc. Archetyporum typis primus edidit et explicavit Dr. Caetanus Kossowitz. Petropoli MDCCCLXXII.“ Русскій Вѣстникъ Т. 107 стр. 693.

d'Alexandre-le-Grand par le mot de cage: ceci explique sa forme énigmatique. Quand aux animaux ailés, attelés au trône ou à la cage, ni l'un, ni l'autre ne sont en opposition avec la forme primitive du ferver. En effet, le ferver n'est autre chose qu'un fragment de quelque oiseau gigantesque dont il a conservé non seulement les ailes, mais aussi la queue.¹⁾

Dans l'Iran, sur les monuments sassanides, auxquels appartiennent indubitablement les vases du IV^e et du V^e siècles, faisant partie du trésor d'Atille²⁾, nous rencontrons un énorme oiseau, portant dans ses serres tantôt un homme, tantôt une femme. La différence essentielle entre ces deux motifs consiste en ce que, dans le premier cas, l'oiseau emporte l'homme contre son gré et dans le second c'est l'homme qui se fait porter, après avoir vaqué lui-même à tous les préparatifs du départ. Si j'ai pris la liberté de passer en revue tant de variantes du même mythe, c'est uniquement dans le but de prouver que l'oiseau portant un homme est un sujet qui doit compter au nombre des images créées par l'art iranien.

Notons aussi l'oiseau portant sur sa poitrine un homme grossièrement ébauché ou seulement une tête humaine. Il est évident que l'oiseau est représenté volant; mais tient-il l'homme dans ses serres, ou bien l'homme s'y cramponne-t-il lui-même? — impossible de le distinguer à cause de l'imperfection du travail. De semblables sujets nous sont donnés aussi par de Linas, parmi les objets de bronze trouvés dans le gouvernement de Vologda, ainsi que par la collection Eichwald³⁾, mais la provenance de ces derniers est inconnue. Des exemplaires, en tout pareils à ceux-ci, ont été trouvés dans les gouvernements de Wiatka et de Perm. Ils ont été, en 1890, exhibés à l'Exposition Archéologique de Moscou. L'un d'eux reproduit un oiseau à deux têtes. Les têtes de ces oiseaux ont tous les traits qui caractérisent les oiseaux nocturnes, et sur les monuments iraniens — ceux qui sont propres aux oiseaux de proie.

L'art byzantin représente Alexandre-le-Grand, montant au ciel dans un char attelé de 2 griffons. Le héros tient dans chaque main une lance, à la pointe de laquelle est attaché un quartier de lièvre. Cette composition avec tous ces détails se retrouve sur un relief en marbre de la cathédrale de St. Marc à Venise⁴⁾ et sur une cassette d'ivoire d'un travail byzantin dans l'un des Musées de l'Allemagne.⁵⁾

1) Буслаевъ, ibidem 616.

2) *Hampel*, Der Goldfund von Nagy-Izant-Miklós. Budapest 1885, p. 25.

3) L'histoire de l'orfèvrerie cloisonnée. II. 174.

4) *Ongania*, Basilica di S. Marco in Venezia. Dettagli. Tav. 64.

5) Annales archéologiques. XXV. 150.

Elle pénétra aussi en Occident où elle figure dans l'ornementation des chapiteaux, et en Russie dans les reliefs de la cathédrale de St. Démétrius à Wladimir.¹⁾

M^r Durand, dans son article sur la «Légende d'Alexandre-le-Grand» affirme que la Bibliothèque Nationale de Paris renferme bon nombre de Mss. reproduisant ce motif. Tel est, par exemple, le Ms. n° 7190,

où sous l'inscription: «Ce dist com Alexandre se fist hisser amont vers le ciel en une corbelle et carène», — Alexandre est représenté dans une corbeille, soulevée par quatre grands oiseaux et dans le Ms. n° 7190⁴, le héros est emporté par quatre griffons.²⁾ Enfin en Occident, il faut remarquer encore le dessin des étoffes pour le drapeau (X^e siècle) représentant un roi porté par deux oiseaux presque accolés l'un à l'autre, de sorte qu'on ne voit que deux ailes, bien que les deux corps, restés bien distincts, ainsi que les quatre pieds, empêchent d'y voir une aigle héraldique à deux têtes.³⁾

Les peintures du plafond de la Chapelle Palatine présentent exactement la même manière de dessiner les plumes, que l'on trouve dans l'oiseau de l'aigrette en or, trouvé dans le trésor sibérien, et dont il faut rechercher l'origine en Asie Mineure.⁴⁾ Les deux médaillons sur la partie supérieure des ailes accusent les mêmes procédés techniques. Ainsi donc, nous voyons que les légendes et les monuments figurés de

1) Гр. Строгоновъ. Дмитріевскій соборъ. Табл. XI, 6 (3).

2) Annales archéologiques. XXV. 153.

3) Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke etc. I. 29.

4) Графъ И. И. Толстой и Н. П. Кондаковъ. Русскія Древности. Т. III, p. 43 и 44.

l'Orient et de Byzance nous offrent des motifs analogues, pouvant servir d'éclaircissement à ceux du plafond de la Chapelle Palatine, qui ont trait au mythe de l'oiseau portant un homme. Nous y trouverons aussi l'explication d'un autre tableau, où figure un cavalier sur un coursier blanc, terrassant de sa lance un serpent qui retourne vers lui sa gueule béante. Au premier coup d'œil, nous sommes portés à reconnaître dans ce héros St. Georges, frappant le dragon, mais un examen plus minutieux nous fait renoncer à cette supposition, parce que la barbe

et l'habillement séculier du cavalier ne conviennent aucunement à St. Georges que l'iconographie byzantine représente toujours imberbe, jeune et dans l'uniforme prétorien, avec cuirasse et jambières.¹⁾

Le nom de St. Georges était vénéré non seulement parmi les chrétiens, mais aussi parmi les musulmans. En effet, c'est la chronique de Tabari qui contient la plus complète rédaction de la légende des miracles et du martyre de ce saint. Elle prit naissance dans la Syrie, qui était située au centre de tous les pays dont il est question dans

1) Прохоровъ. Христианскія древности. 1875.

la légende. Massoudi, lui aussi, en parle, omettant seulement le miracle du serpent et de la vierge. Les Bollandistes prêtent à ce passage un sens allégorique, prenant au pied de la lettre l'apocryphe qui lui servit de fond. Aussi, accuse-t-il Jacques de Voragine de l'avoir propagé et les Latins, en général, de l'avoir emprunté tel quel aux Turcs ignorants, qui habitaient la Syrie. Ils s'acharnent aussi à voir dans l'unique copie grecque de cette légende un emprunt fait plutôt à l'Occident qu'à Byzance, — ce qui est tout-à-fait erroné, car cette opinion a contre elle l'usage qui se pratiquait à Byzance de transporter, à la fête de la Nativité, dans les appartements impériaux „τὸν ἄγιον Γεώργιον ἐφιππον, ἄλλο δρακόντειον“¹⁾, — ensuite l'existence en Russie d'images très anciennes qui se trouvent en rapports immédiats avec cette légende; — telles sont: l'image Pagodine, que le prof. Sreznewskij fait dater du XIII^e s. et qui reproduit toute la vie de St. Georges; au centre St. Georges lui-même, le serpent et la vierge Jelissava, qui conduit le serpent en le tenant par sa corne. Puis les fresques de Stara-Ladoga, dans une église érigée vers les dernières années du XIII^e s. Ici la princesse conduit le serpent au cou duquel elle a passé sa ceinture.²⁾

Dans toutes ces légendes, St. Georges apparaît sous l'aspect d'un jeune homme, monté sur un coursier blanc. Le dragon est dompté par la parole de St. Georges, qui invoque le nom du Christ, à la suite de quoi le monstre se laisse docilement conduire par la princesse qui lui avait été destinée en pâture. Le peuple est frappé d'épouvante; mais St. Georges lui promet de tuer le dragon s'il consent à recevoir le baptême. Le peuple l'accepte avec allégresse; le dragon est mis à mort et en moins de 15 jours 40.000 hommes sont baptisés.³⁾ Le point culminant de la légende, c'est la soumission du serpent par la force seule de la parole; quant à l'iconographie, elle représente principalement le moment où St. Georges tue le dragon. Ce motif, c'est-à-dire le cavalier terrasant un monstre, compte déjà au nombre des premières productions de l'époque romaine avancée. Eusèbe raconte que c'est ainsi que se fit représenter Constantin le Grand sur la statue, élevée en commémoration de son triomphe sur le paganisme. Il va sans dire que la religion chrétienne, bien que soutenue par l'état, eut à lutter contre les idées païennes fortement enracinées. Aussi, on ne doit point s'étonner de voir décerner les honneurs divins aux statues des empereurs. Quoi donc

1) *Codinus Cyropalates*. Ed. Bonnæ. cap. VI. p. 48. 4—5.

2) Прохоровъ. Христіанскія древности. 1861. 2 кн.

3) А. Кирпичниковъ. Св. Георгій и Егорій Храбрый. СПб. 1879. стран. 50 и 9.

d'extraordinaire que de semblables cérémonies eussent lieu en l'honneur d'un empereur qui avait vaincu le monstre du paganisme? Le clergé qui n'osait mettre fin à ce culte, tâcha du moins d'en changer l'objet en substituant au nom de Constantin celui de St. Georges, pieusement vénéré parmi les Levantins. Aussi, c'est à cette époque que doit se rattacher la légende de la vierge et du serpent.¹⁾ Dans toutes ces scènes, St. Georges apparaît invariablement jeune, imberbe, complètement armé, comme il convient à un prétorien.

Dans les peintures du plafond de la Chapelle Palatine, le cavalier terrassant le serpent, est barbu et n'a d'autre arme que la lance; de même, le bouclier, le casque, les jambières, la cuirasse, tout lui fait défaut. Il est évident que nous tombons ici sur un nouveau type iconographique, dont nous trouvons l'éclaircissement dans une tradition musulmane, publiée par Clermont-Ganneau. Dans l'une des Khadites, attribuée par les plus anciens commentateurs du Coran à Mahomet lui-même, il est dit que le Christ tuera l'Antéchrist aux portes de Lidda, sur le seuil même du temple. L'Antéchrist, désigné sous le nom de Dadjdjal, est dépeint comme un monstre (la bête de la terre). D'autres légendes décrivent plus en détails cet événement. Ainsi, le Christ y est représenté en turban vert, la lance à la main, poursuivant à cheval Dadjdjal jusqu'aux portes de Lidda, où il est censé l'exterminer.²⁾

Clermont-Ganneau voit dans cette légende une explication arbitraire d'un bas-relief sur les portes du temple de Lidda, bas-relief qui représente la lutte de St. Georges avec le serpent. Il allègue, en faveur de son opinion, l'analogie avec la description de la lutte de Jésus avec le sanglier sur les portes de Jérusalem qui étaient décorées de l'enseigne de la X^{me} légion, où figurait un sanglier. Or, cette hypothèse, basée sur une autre tout aussi douteuse, mérite à peine notre attention d'autant plus forte raison que Clermont-Ganneau lui-même cite d'autres exemples, où le Christ est représenté à cheval, comme sur les fresques d'Auxerre, où sa tête est ceinte d'un nimbe rose à croisillons verts.

Quant à l'homme barbu, montant un lion vigoureux, dont il déchire la gueule, c'est, sans nul doute, Samson. D'ailleurs, une composition analogue se retrouve sur un échec du Musée de Berlin, que Hefner-Alteneck³⁾ fait dater du XII^e—XIII^e s. Le héros y est représenté monté sur un lion qui tourne vers lui sa tête puissante et dont il étreint le cou de sa main gauche. Sa mante et ses cheveux épars

1) Ibidem 115.

2) Horus et saint Georges d'après un bas-relief inédit au Louvre. Rev. archéol. 1876. no 32. p. 201 et 202.

3) Trachten II. 98.

flottent au vent. Le tableau est entouré de la légende suivante: «Samson hunc fortem fortis vicerate leone.» Le même motif s'offre à nos yeux sur l'anse d'une coupe décorée d'un ornement végétal en relief et portant l'inscription: „чарка велкополянина Ивана Ондреевича Старицкаго“. ¹⁾ Samson est coiffé d'un bonnet de fourrure et le museau pointu du lion ressemble plus à celui d'un loup. L'ornement végétal des côtés, fortement stylisé, rappelle la manière orientale. Le lion qui porte Samson, sur les peintures du plafond de la Chapelle Palatine, est bien supérieur, par son exécution, à la figure du héros. Il a une grosse tête carrée, une gueule démesurément grande, d'énormes yeux

tout ronds surmontés de sourcils en broussailles et des oreilles avec des mèches de cheveux. Le poitrail, le ventre et la croupe de l'animal sont recouverts d'un poil épais, frisé par endroits à la manière assyrienne, qui avait été également adoptée par les Sassanides. La queue est énergiquement retroussée, les pattes de derrière s'écartent pour franchir l'espace, tandis que celles de devant se replient, cédant à la douleur et à la rage.

Les légendes arabes nous fournissent aussi l'explication du tableau mystérieux représentant un homme assis à l'orientale et tenant de

1) Филимоновъ. Описаніе памятниковъ древности церковнаго и гражданскаго быта русскаго музея М. Коробанова, Москва 1849. Стр. 26 Табл. XXV (отд. II) 2.

chaque main un lion par la crinière. Rosenöl¹⁾ nous donne l'indication suivante: sur le tableau d'Adschaib, «Sol, le grand roi, assis sur son trône, couronné par le rayonnement de sa grandeur, au faite de la gloire. De ses deux mains il tient des lions et des sphinx, c'est-à-dire des monstres, peuplant les ténèbres qu'il a vaincues. Des génies planent autour de lui, étendant leurs larges ailes qu'ils baignent dans l'éclat de sa contemplation. Gloire, honneur et hommage au Seigneur des étoiles, au Vainqueur des ténèbres, au puissant conquérant.»

Outre ces petites scènes, la peinture du plafond de la Chapelle Palatine présente des paons; des perroquets perchés sur des branches d'arbre, des oiseaux avec des têtes d'homme, et d'autres animaux fantastiques, le tout traité héraldiquement et fortement stylisé.

Malgré la popularité des bestiaires et des physiologies qui circulaient en grand nombre à cette époque, il serait plus qu'imprudent de prêter un sens symbolique à ces images. Si même il en fut jamais

1) Erstes Fläschchen I. 4.

ainsi, il est certain que l'abus a fini par en annuler le sens et la portée. Désormais, toutes ces représentations n'ont plus qu'une valeur purement décorative et nous en voyons la preuve dans la posture héraldique des figures. Ces formes sont aussi familières à l'Italie, où elles ont pénétré au VIII^e—IX^e s. avec les étoffes orientales, en vogue à Byzance sous le règne de Théophile l'Iconoclaste, qui entretenait des relations continues avec les califes arabes. Ces étoffes orientales dont parle Anastase le Bibliothécaire dans la description de la sacristie papale, — qu'elles soient byzantines ou arabes, — ont eu pour patrie l'Orient asiatique,

les unes, aussi bien que les autres. Des paons, des lions, des griffons, des éléphants et d'autres animaux décoraient ces riches tissus, au dire d'Anastase.¹⁾ Les paons surtout s'y retrouvaient fréquemment. Constantin Porphyrogénète raconte, qu'à la fête de la Nativité, les hauts dignitaires de l'État paraissaient à la cour en vêtements dont le dessin représentait différents animaux.²⁾ Le même motif se retrouve sur une étoffe de soie du Musée de Toulouse³⁾, et le dessin ressemble d'une manière remarquable à celui de la Chapelle Palatine, — ce qui prouve

1) *F. Michel*, Recherches sur le commerce et la fabrication des étoffes de soie, d'or, d'argent. I. 14.

2) *Constantini Porphyrogeniti*, De cerimoniis aulae byzantinae. c. 23. Ed. Bonnae. I. 128.

3) *Prisse d'Avennes*, L'art arabe d'après les monuments du Caire. III. 148.

une origine commune. Les dessins sur divers objets de l'art industriel représentent ces mêmes animaux stylisés d'une certaine manière, afin de mieux répondre aux exigences de l'ornementation, et s'éloignent sensiblement des formes réelles qui caractérisaient l'art oriental des premiers siècles. Pour s'en persuader, il suffit de voir des griffons sur les fresques de l'escalier de St. Sophie à Kiev¹⁾, qui ont été exécutées non d'après nature, mais d'après des prototypes offerts par les objets de l'art industriel de l'Orient asiatique. Constantin Porphyrogénète en

fait aussi mention en parlant des étoffes qui tapissaient l'espace entre les colonnes du Chrysotriclinium.²⁾

Nous retrouvons aussi des formes d'animaux fantastiques dans les mosaïques de l'Italie Méridionale et sur les reliefs de St. Marc à Venise. Évidemment, l'élément oriental et héraldique est le trait caractéristique propre aux productions de l'art byzantin; mais nous le retrouvons aussi dans toute sa vigueur dans les peintures du plafond de la Chapelle Palatine. Cet élément héraldique s'accuse surtout dans un couple de griffons et de lions; dressés sur leurs pattes de devant qui reposent sur une élévation, ils se tiennent dos-à-dos, rapprochant leurs têtes de manière à n'en plus former qu'une pour les deux corps.

1) Киевскій Софійскій соборъ. Атласъ. Табл. 53, 10.

2) *Constantini Porphyrogeniti*, Op. cit. I. 580—581.

Une semblable réunion de deux têtes en une seule se retrouve dans les reliefs de la cathédrale de St. Démétrius à Wladimir¹⁾, où elle a été apportée de l'Occident, bien que son origine appartienne à l'Orient, comme le prouve un autre relief qui traite ce même sujet. Dans cette autre variante du même motif, les deux animaux sont placés à une égale hauteur et leurs deux têtes se confondent en une seule.²⁾ Cette composition n'était pas non plus étrangère à l'art classique: les anciens

vases grecs (à l'Ermitage Impérial) nous en offrent de nombreux exemples. Découverts principalement dans les îles grecques qui étaient en relations constantes avec l'Orient, ils prouvent que l'art oriental a inspiré l'art classique. Cependant, l'esprit hellénique, essentiellement réaliste, s'en affranchit bientôt, et ce ne fut qu'au Moyen-âge, lorsque les relations avec l'Orient se ravivèrent, que ces formes reparurent dans l'art, mais remaniées, renforcées de nouvelles combinaisons, donnant, par exemple, une seule tête pour trois et quatre corps. Les étoffes de soie du Musée de Pesth³⁾, les reliefs en marbre de St.

Marc⁴⁾, les mosaïques de la cathédrale d'Otrante⁵⁾ nous en offrent maints exemples. Si l'étoffe de soie peut éveiller quelque doute, quant à sa provenance byzantine, les deux autres monuments sont indubitablement byzantins, car nulle part ailleurs on ne saurait trouver cette combinaison de formes fantastiques avec les formes symboliques, telles

1) Строгановъ графъ. Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ. VIII. 623.

2) Ibidem VIII. d (2).

3) *Essenwein*, Kulturhistorischer Bilderatlas. Leipzig 1893. Taf. XXVIII, 5.

4) *Ongania*, Basilica di S. Marco. Dettagli 68.

5) *Schulz*, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. I. 264.

qu'on le rencontre dans l'ἑτοιμασία τοῦ θρόνου de la cathédrale de St. Marc à Venise ou les tirailleurs de la cathédrale d'Otrante en mosaïque de franc style byzantin. Mais, hâtons-nous de le dire, la provenance byzantine de ces monuments n'empêche pas qu'on ne doive rechercher l'original primitif au fond de l'Orient; elle ne fait qu'indiquer, tout au

plus, le concours des artistes byzantins qui prirent part à la décoration de la Chapelle Palatine.

Nous croyons pouvoir affirmer que les scènes de chasse, de la vie privée de l'Orient et les animaux fantastiques étaient les sujets favoris des décorateurs du plafond et en même temps qu'ils étaient aussi ceux qu'affectionnait particulièrement l'art industriel de l'Orient. Si, entre autres sujets, nous trouvons le texte illustré de quelques légendes, c'est précisément de celles qui étaient le plus répandues dans l'Orient arabe.

Or, on sait que ce dernier adoptait volontiers les traditions des peuples voisins. Du reste, le sujet n'y joue qu'un rôle secondaire, disparaissant dans l'élément décoratif, c'est-à-dire les couleurs et l'ornement. C'est cet élément décoratif, particulier à chaque tableau, qui en fait tout le luxe; mais aussi il atténue, il annule, pour ainsi dire, la valeur du sujet. L'accord des lignes, l'harmonie des couleurs — tel est le but

principal que poursuit le décorateur du plafond et c'est ce qui prête un caractère et un style bien déterminés à cette œuvre aussi rare que remarquable. Le motif ornemental dont il est question ici, présente une tige mince, souple et nerveuse qui s'enroule en spirales terminées au centre par une fleur de lys bien épanouie. Parfois, cette tige porte des feuilles dont les extrémités s'enroulent autour d'une tige, qui, après

s'être rétrécie, va en s'évasant pour former une autre feuille, longue et étroite, et reprendre ensuite sa forme mince et élancée. Dans tous les éléments de cette ornementation, il n'y en a pas un qui ne se retrouve parmi les éléments de l'art arabe en Orient. C'est le cas de la tige, se développant en volutes hardies chargées de feuilles minces et longues, telles que les connaît l'art arabe, qui s'évasent brusquement à partir de leur base et enroulent la tige noueuse de leurs fines extrémités. C'est aussi le style du manuscrit du Coran, conservé à la Mosquée d'El-Barkookeyeh¹⁾, fondée en 1384.

Nous y retrouvons, dans la volute inférieure de droite, le renflement de la tige, comme sur le dessin avec le lion. Une feuille, transformée en tige, comme celle que nous venons d'indiquer, se rencontre dans l'ornement d'un pupitre en bois sculpté.²⁾ Une feuille, pareille à celle qui ressort de la gueule du lion, se retrouve sans-cesse, dans l'ornement de la mosquée de Calaûn³⁾ et dans bien d'autres⁴⁾ encore. Le lys du centre de l'enroulement de la tige au plafond de la Chapelle se prête au rapprochement avec la sculpture de l'architrave de la mosquée de Calaûn. Plus tard, cette feuille se retrouve en Égypte, dans les mss. Coptes⁵⁾, mais elle est déjà plus ample, plus développée, d'une exécution plus parfaite. La feuille, composée de trois pétales, qui est à gauche et à mi-hauteur dans le dessin, où se trouve le lion, a sa pareille dans les feuilles fortement stylisées du miroir métallique publié par Longpérier.⁶⁾

Enfin, la feuille, aux dimensions moyennes, dont le feuillet médian est plus long que les deux latéraux, aux extrémités retroussées, nous rappelle un motif analogue à la casa di Moneda, à Grenade.

Bref, nous croyons que toutes les parties essentielles de l'ornementation du plafond de la Chapelle Palatine ont leurs pendants dans les monuments de l'art arabe et principalement en Égypte.

En résumant tout ce que nous venons de dire à ce sujet, nous avons la certitude, fondée sur des données littéraires et des monuments, que les arts figurés en général et la peinture par excellence avaient droit de cité chez les Arabes. La plupart de ces productions artistiques portent l'empreinte de la vie, des coutumes et des mœurs, chantées par les poètes et chéris par le peuple arabe.

1) *Owen Jones*, Grammar of ornament. XXXIV. 2.

2) *Ibidem* XXXII. 22.

3) *Ibidem* XXXII. 21 et 25 et XXXIII. 23.

4) *Ibidem* XXXII. 12 et 13 et XXXIII. 9.

5) Стасовъ. Славянскій и восточный орнаментъ. XXXIV. 135.

6) *Oeuvres*, T. I pl. VII.

Ces images poétiques, don d'une imagination exubérante, sont les mêmes chez les Arabes de l'Orient et de la Sicile. Ce sont elles aussi qui décorèrent jadis le plafond de la Chapelle Palatine se déroulant dans cet ordre décoratif et ornemental, qui distingue tous les produits de l'art industriel en Orient. La différence entre l'exécution des figures humaines et des figures animales, que nous avons déjà signalée par rapport à l'art byzantin, est aussi caractéristique pour l'art arabe; l'absence totale

des détails, auxquels l'art byzantin était, par contre, très enclin, est aussi très caractéristique dans les peintures du plafond. Des pieds trop petits, la disposition symétrique des personnages de chaque côté de l'arbre, indiquent l'influence de l'art persan. Après avoir examiné tous ces éléments, composant la décoration du plafond de la Chapelle Palatine, il nous semble que nous avons le droit d'y voir un des plus beaux spécimens de la peinture arabe.

Cette peinture a pour base l'art byzantin, développé sur un sol tout nouveau et enrichi d'éléments hétérogènes (ce qui en explique le style essen-

tiellement ornemental). Cet art régénéré se porta vers la reproduction de sujets inconnus jusque là et étroitement liés avec la vie, les mœurs, et les légendes du lointain Orient.

Arrivé à cette conclusion, c'est, naturellement, avec le plus vif intérêt que nous constatons les combinaisons des formes animales et végétales sur des monuments européens, datant de la même époque.

Le seul fait de l'existence de ces formes dans la décoration du plafond, qui porte le sceau de sa provenance orientale, peut jeter une vive lumière sur la question encore si obscure de l'origine de ces formes artistiques.

Odessa.

Alexis Pavlovskij.