

MEMBRE DE L'INSTITUT

REPRÉSENTATION DU GALOP

DANS L'ART ANCIEN ET MODERNE

28, RUE BONAPARTE, 28

1925

SALOMON REINACH

MEMBRE DE L'INSTITUT

LA

REPRÉSENTATION DU GALOP



DANS L'ART ANCIEN ET MODERNE

PARIS

ÉDITIONS ERNEST LEROUX

28, RUE BONAPARTE, 28

1925

I

Il y a quarante-six ans arrivèrent à Paris les premières épreuves des photographies instantanées faite par l'Américain Muybridge au haras de Palo Alto, résidence de M. le gouverneur Stanford (Californie) ¹, ². On y voyait représentés des chevaux aux diverses allures, y compris le galop le plus rapide, avec une précision et une vérité jusqu'alors inconnues. Comme cette vérité était nouvelle et contredisait nettement les idées reçues, elle ne fut pas accueillie sans résistance. Il fallut qu'à l'aide d'un jouet appelé zootrope, ancêtre de nos cinématographes et biographes, on soumit ces analyses de mouvements à une synthèse expérimentale³. Le résultat fut la démonstration définitive de l'exactitude des instantanés de Muybridge, comme on pouvait d'ailleurs s'y attendre. Solem quis dicere falsum Audeat ?..

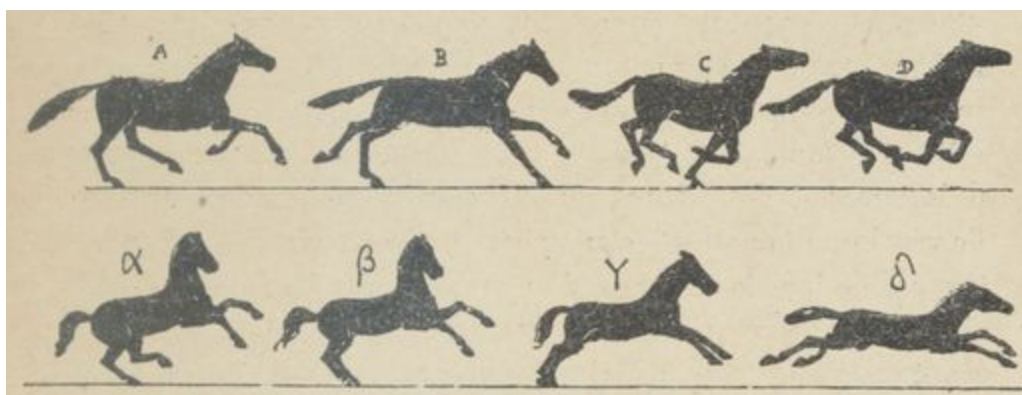
Dans le monde des artistes, peintres de batailles, de courses, etc., cette révélation produisit un émoi bien légitime. En effet, des quatre attitudes que l'art européen, aux différentes époques de l'histoire, avait prêtées au cheval lancé à pleine vitesse, il se trouvait que la photographie instantanée n'en confirmait qu'une seule et que celle-là, adoptée par l'art attique du V^e siècle, avait été presque complètement délaissée par l'art romain et était restée inconnue de l'art du Moyen-Age comme de l'art moderne, jusqu'à la découverte des frises du Parthénon. Les trois autres attitudes du cheval au galop, mille et mille fois figurées par l'art depuis deux mille ans, étaient radicalement fausses, c'est-à-dire que la photographie instantanée ne les donnait pas. En revanche, elle en indiquait au moins trois autres, dont aucun artiste ne

s'était jamais avisé. A cette époque, vers 1880, il n'était pas encore de mode de qualifier les déceptions de faillites, sans quoi l'on n'eût pas hésité à proclamer la faillite de l'art ; ne venait-il pas d'être convaincu d'une impuissance plus de trente fois séculaire à fixer, dans le marbre ou sur la toile, un mouvement familier à tous, mais dont les détails échappent, par leur rapidité, à la vision ?

Pour rendre plus sensible ce qui précède, nous juxtaposons ici deux séries de figurines, dont l'une représente les quatre principales attitudes du galop d'après les clichés de Muybridge⁴ et l'autre les motifs de la même allure adoptés par l'art ancien et par l'art moderne (fig. 1).

La comparaison de ces motifs suggère quelques observations intéressantes ; mais, avant de les présenter à nos lecteurs, il est nécessaire, pour éviter les répétitions et les périphrases, de convenir d'une terminologie. Les quatre types α , β , γ , δ , qui sont ceux des chevaux au galop dans l'art — jusqu'à la révélation de Muybridge — peuvent être désignés comme il suit : α) le canter ; β) le cabré fléchi ; γ) le cabré allongé ; δ) le galop volant. Dans le canter, le cheval appuie sur le sol un de ses sabots postérieurs ; dans le cabré fléchi et dans le cabré allongé, il en appuie deux : dans le galop volant, il est complètement détaché du sol. Il arrive souvent que, dans les œuvres d'art de petite dimension ou d'exécution hâtive, la ligne de terre soit mal indiquée ou ne le soit pas du tout ; on peut alors être porté à confondre le type δ avec le type γ . Mais il existe entre eux quelques différences caractéristiques. Dans le cabré allongé, les sabots postérieurs sont tournés vers le dedans, même quand le cheval galope sur les pinces ; au contraire, dans le galop volant, les sabots sont plutôt tournés vers le dehors. D'autre part, le corps d'un cheval au galop volant suit une ligne presque horizontale, tandis que le cheval au cabré allongé tend à relever ses membres antérieurs.

Fig. 1. — Le galop selon la photographie et selon l'art.



Cela dit, examinons la série des quatre positions fournies par l'album Muybridge, en les comparant à celle des motifs adoptés par l'art.

Dans la nature, ou plutôt dans la réalité, le cheval ne perd le contact de la terre que dans le schéma D ; il est alors à une altitude plus grande qu'aux autres temps du galop et ses membres sont plus ou moins repliés sous son corps. Ce motif est resté inconnu de l'art jusqu'en 1886, époque où il parut pour la première fois dans un tableau de M. Aimé Morot dont il sera question plus loin. Le motif du galop volant est tout autre, car, d'abord, les quatre membres sont allongés — ce que l'instantané ne vérifie jamais⁵ — et, en second lieu, le cheval paraît très près du sol, au lieu d'en être plus éloigné qu'aux autres allures. La représentation du galop volant répond à l'expression familière « courir ventre à terre », comme si la rapidité de la course impliquait, pour le quadrupède, la proximité du sol. Or, il est digne de remarque que cette expression ventre à terre ne se rencontre pas, que je sache, avant le dernier quart du XVIII^e. siècle⁶, époque où l'on commença à représenter les chevaux de course ; sinon au galop volant — nous verrons que le premier exemple certain de ce motif ne remonte qu'à 1794 — du moins au cabré très allongé et comme au moment de s'aplatir sur le sol. La langue n'a fait,

dans ce cas, que traduire, avec une pittoresque énergie, une malencontreuse illusion des arts graphiques.

M. le colonel Duhousset a bien voulu me communiquer la série complète des ombres chinoises exécutées par lui, en 1878, d'après les silhouettes instantanées de Muybridge et destinée à être placée dans le zootrope. Je l'ai reproduite ici à petite échelle ([fig. 2](#)). On verra qu'un motif, analogue à notre motif B, se rapproche assez de celui du galop volant, avec cette différence essentielle qu'un des membres antérieurs touche toujours le sol. L'étude des traces d'un cheval au galop sur le sable aurait pu, à défaut de la photographie instantanée, convaincre depuis longtemps les artistes de cette persistance du contact, chose dont personne, cependant, ne paraît s'être avisé jusqu'à nos jours.

Le motif D a fait son apparition dans l'art moderne, au Salon de 1886, avec le tableau de M. Aimé Morot, aujourd'hui au Musée du Luxembourg, qui représente le combat de cavalerie de Rezonville ([fig. 3](#)). Le public et la critique furent quelque peu déconcertés de voir un tableau de bataille où ne figurait aucun cheval dans une des trois attitudes traditionnelles et où toutes les silhouettes dérivait de l'album de Muybridge, connu depuis cinq ans seulement⁷. Mais ce tableau fut acheté par l'État, popularisé par une excellente gravure de la Chalcographie nationale⁸ et exerça une influence profonde même sur les dessinateurs des journaux illustrés. Le type du galop volant ne paraît plus que de loin en loin ; dans quelques années, il n'en sera plus question. On aura peine alors à s'expliquer la vogue incontestée et exclusive dont il a joui pendant soixante ans environ (1825-1885), sans que les plus éminents artistes de ce siècle aient éprouvé de scrupules à cet égard. Il est vrai que Fromentin, dans une lettre qu'a publiée M. Gonse⁹, se plaignait de n'avoir encore qu'une connaissance imparfaite des mouvements du cheval ; mais

je tiens de M. Gonse lui-même que le problème spécial de la représentation du galop de course n'était pas de ceux qui préoccupaient ce noble esprit. Il en était peut-être autrement de Meissonnier. Le général Favrot de Kerbrech m'a raconté que, vers 1868, alors que Meissonnier préparait déjà sa grande toile dite 1807¹⁰, il s'efforçait de saisir exactement le mouvement du galop, comme, dans son tableau 1814, il avait été le premier — du moins parmi les modernes — à représenter fidèlement l'allure calme du pas¹¹. Meissonnier se postait dans un fiacre au Bois de Boulogne et priait le capitaine Favrot, alors aide de camp du général Fleury, de galoper devant lui. Au bout d'une demi-heure, il rappelait son jeune ami et lui disait avec impatience : « Cela ne va pas, je n'ai rien vu. » Aussi, bien qu'ayant réalisé de grands progrès dans le figuré des allures lentes, Meissonnier resta un des fidèles du galop volant, dont on peut voir des spécimens, d'ailleurs fort beaux, dans les deux exemplaires de 1807 qu'il a exécutés¹². C'est seulement à la fin de sa vie qu'éclairé par les photographies de Muybridge, il chercha, d'ailleurs timidement, une voie nouvelle, comme en témoignent sa cire du général Duroc (au canter) et le cheval du même officier dans l'esquisse inachevée dite *Matin de la bataille de Castiglione*¹³.

Fig. 2. — Série des silhouettes du cheval au galop (Muybridge.)



Fig. 3. — Cheval au galop réel, d'après M. A. Morot (1886).



Le motif du galop volant n'est pas irréel, mais ce n'est pas un motif de course : c'est, à peu de chose près, une des attitudes d'un cheval qui saute une barrière, comme on peut s'en convaincre en étudiant l'album de Muybridge, celui du photographe Delton¹⁴ ou, mieux encore, celui du capitaine Dumas¹⁵. Seulement, il n'arrive pas toujours que le cheval, au moment de sauter, lance une ruade ; en général, les quatre membres ne divergent pas simultanément.

Les motifs cabrés (β , γ) ne sont pas non plus irréels, mais ils n'auraient jamais dû être adoptés pour la représentation de la course. Un cheval qui se cabre, c'est-à-dire qui s'appuie sur les sabots postérieurs et redresse la partie antérieure de son corps, peut bien avancer de quelques pas, mais il ne peut ni courir, ni sauter. L'artiste a beau allonger ses membres, porter en avant son encolure : l'animal adhère trop solidement au sol pour se mouvoir. Et cependant, le cabré allongé a été, pendant près de deux mille ans, l'attitude presque exclusive dans laquelle les artistes ont représenté les quadrupèdes au galop !

L'objet principal de ce mémoire est de mettre en lumière quelques faits nouveaux et assez surprenants touchant la représentation du galop volant dans l'art. Mais comme ce motif ne paraît jamais ni en Assyrie, ni en Égypte, ni dans l'art grec classique, ni en Étrurie, ni dans l'art romain, ni dans l'art européen du Moyen-Age, de la Renaissance et

des temps modernes jusqu'à la Révolution française, nous en différons l'étude jusqu'à la fin de notre travail et nous commencerons par exposer brièvement l'histoire des trois autres types α , β , γ . Ces motifs n'ayant pas été suggérés par la vision directe, qui est impuissante à saisir les phases du galop¹⁶, on ne peut y voir que des conventions transmises de maître à élève ; à ce titre, ils présentent un intérêt considérable, en permettant d'établir la filiation de certaines écoles d'art. Disons tout de suite, en anticipant sur ce qui va suivre, que cette étude fournit une preuve nouvelle de l'indépendance de l'art dit mycénien à l'égard des arts de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Chaldée et un argument non sans valeur pour établir l'influence de cet art sur ceux dont l'Asie centrale paraît avoir été le foyer.

II

Les artistes assyriens ont été des animaliers très habiles ; Meissonnier admirait particulièrement leurs chevaux et pensait qu'ils avaient été supérieurs aux Grecs eux-mêmes dans le rendu des allures de cet animal. « Chose curieuse ! disait-il un jour, les anciens seuls, et particulièrement les Assyriens, avaient trouvé les mouvements justes du cheval. Je crois les avoir retrouvés pour la première fois depuis eux. Tous les modernes, même les plus habiles, n'ont fait que des chevaux de convention ¹⁷. »

Meissonnier s'abusait. Dans la représentation du galop, les Assyriens se sont trompés autrement que lui ; mais ils ont figuré, comme lui, une attitude toute « de convention »¹⁸. Nous possédons, de l'art de Ninive, beaucoup d'animaux au galop, chevaux, chiens, cerfs, lions, etc. Tous sont au cabré allongé, les membres postérieurs appuyés en plein sur le sol¹⁹, les membres antérieurs dépassant l'alignement du museau, ce que la photographie instantanée ne confirme jamais (fig. 4)²⁰. Il y a cependant deux monuments importants à signaler, parce qu'on y trouve des types un peu différents. Le premier²¹ est un bas-relief de Nimroud représentant une chasse à l'onagre ; au registre inférieur figurent deux de ces animaux, l'un galopant au cabré allongé, l'autre ruant, c'est-à-dire jetant en l'air ses membres postérieurs et s'appuyant sur les jambes de devant (fig. 6). Cette attitude offrant quelque analogie avec le deuxième temps du galop réel (fig. 2, n° 5), on pourrait croire qu'il s'agit d'un schéma nouveau de cette allure ; mais l'inclinaison du corps en avant prouve que l'attitude figurée est celle de la ruade. Le second bas-relief est une chasse au lion d'Assurbanipal (668-626) ²². Le

roi, sur un cheval au cabré, est attaqué par un premier lion ; derrière lui galope un cheval sans cavalier, dont un second lion vient d'assaillir la croupe. Ce cheval galope en l'air et il semble d'abord qu'il y ait là, dans l'art assyrien, un exemple isolé du galop volant (fig. 7). Mais, en réalité ; l'artiste a voulu représenter un cheval au cabré allongé qui, attaqué par derrière, se défend, tout en continuant à galoper, par une ruade. Évidemment, ce mouvement, ainsi exprimé, est physiologiquement impossible ; mais il s'explique par l'intention de l'artiste. C'est « la ruade au galop » ; ce n'est pas le « galop volant » ²³.

Fig. 4. — Cheval assyrien au galop.



Fig. 5. — Cerf assyrien au galop²⁴.



L'Égypte n'a guère connu, depuis la XVIII^e dynastie, qu'un seul modèle, aussi élégant qu'irréel, du cheval au cabré allongé (fig. 8) ²⁵. Ce cheval se distingue du cheval assyrien par ses proportions beaucoup plus sveltes, son ensellure plus marquée et l'énorme avancée de ses jambes de devant par rapport à la tête. Il semble aussi que les sabots postérieurs ne portent pas toujours en plein sur le sol. Ce dernier détail est très nettement marqué dans une

figure de veau sauvage gravé sur la boîte en bois de la collection Macgregor²⁶ (fig. 9) et dans une figure d'antilope reproduite par Prisse d'après une peinture égyptienne²⁷ (fig. 10) : les deux animaux galopent sur la pointe de leurs sabots. Mais ces œuvres ne témoignent-elles pas, comme on a d'autres raisons de le croire de l'influence d'un style étranger à l'Égypte, sur laquelle nous aurons lieu d'insister plus tard ?

Fig. 6. — Épisode d'une chasse à l'onagre, bas-relief assyrien.



Fig. 7. — Épisode d'une chasse au lion, bas-relief assyrien.



Le cabré fléchi est rare dans l'art égyptien ; on aurait tort cependant de dire qu'il ne l'a pas connu. Nous en donnons ici un spécimen (fig. 11) emprunté à un bas-relief d'Amenhotep IV à Tell el-Amarna (XVIII^e dynastie)²⁸.

Le type égyptien allongé se retrouve sur un tesson de vase archaïque de Clazomènes, d'un style analogue à la poterie iono-égyptienne de Tell-Defenneh, qui remonte aux environs de l'an 580 avant J.-C. (fig. 12)²⁹. Ce fait est intéressant à signaler, d'autant plus que c'est, à notre connaissance, le seul monument qu'on puisse citer où le

modèle égyptien du cheval au galop ait exercé de l'influence sur l'art grec. Partout ailleurs, les artistes grecs de l'époque archaïque paraissent s'être inspirés plutôt du type assyrien.

Fig. 8. — Cheval égyptien au cabré allongé.



Fig. 9. — Veau sauvage au galop sur les pinces.



Fig. 10. — Antilope au galop sur les pinces.



Alors que l'art assyrien et l'art égyptien ne connaissaient chacun qu'un ou deux modèles de galop, l'art grec en présente trois, le canter, le cabré fléchi et le cabré allongé.

Le troisième motif, commun à l'art grec et aux arts de l'Égypte et de l'Assyrie, paraît déjà dans les œuvres ioniennes archaïques, comme les sarcophages de Clazomènes³⁰, le vase François³¹, la frise du monument des Néréides (fig. 13)³² ; il n'a cessé d'être en usage pendant toute l'antiquité et je me contente d'en rappeler en note quelques exemples³³. En revanche, le cabré fléchi et le canter doivent nous arrêter, non seulement parce que ce sont des motifs caractéristiques de l'art grec, mais parce que la relation historique entre ces deux attitudes est assez délicate à déterminer. Le canter — seul schéma du galop qui soit confirmé par la photographie ³⁴ — ne diffère que peu du cabré fléchi ; il suffit, dans cette dernière altitude, d'écarter du sol un des membres postérieurs pour avoir le canter. On peut donc se demander quel est le type primitif. J'incline, pour ma part, à croire que c'est le cabré fléchi, dont nous possédons des exemples archaïques³⁵. Au début du V^e siècle — peut être en pays dorien, à Corinthe — l'étude des tracés ou le raisonnement conduisit à modifier légèrement cette attitude pour obtenir celle que les chevaux du Parthénon ont rendue célèbre (fig. 18). Mais il est impossible d'attribuer ce motif à Phidias, puisqu'il paraît sur des monnaies de Corinthe qui sont certainement antérieures au Parthénon (fig. 19)³⁶ ; Phidias en a seulement assuré le succès, en lui imprimant la marque de son génie. Dès lors, il est très fréquent au V^e et au IV^e siècle, notamment sur les vases attiques et les monnaies, dont les graveurs subissaient, dès 440, l'influence du grand art attique³⁷. A mesure qu'on s'éloigne du IV^e siècle, ce type devient plus rare, sans pourtant disparaître complètement, comme en témoignent certains coins monétaires romains³⁸ et des mosaïques du temps de l'Empire³⁹. Après la fin du II^e siècle après J.-C., je n'en ai plus trouvé d'exemple jusqu'à Thorwaldsen (1770-1844),

qui l'a repris, à l'imitation des frises du Parthénon, dans ses bas-reliefs du Triomphe d'Alexandre⁴⁰. Il est singulier que la Renaissance italienne l'ait ignoré, alors qu'elle possédait des monuments antiques où il est figuré. Peut-être les artistes de ce temps-là ont-ils pensé, comme certains anciens eux-mêmes, que le canter est une allure lente et contenue. Cette idée se présente à l'aspect des frises du Parthénon, où il semble que les cavaliers retiennent leurs montures pour ne pas dépasser le cortège des hommes à pied ; mais il n'en est pas de même quand on étudie les nombreuses peintures de vases où paraissent, dans cette attitude, les chevaux du quadriges de Niké ou ceux d'un char dans lequel un dieu enlève une mortelle ou un héros⁴¹. J'ai cru observer que les Amazones des vases attiques galopent d'ordinaire sur des chevaux au canter⁴², ce qui s'expliquerait fort bien si un des grands peintres attiques du V^e siècle, Micon par exemple — dont on vantait l'habileté à peindre les chevaux — avait donné cette attitude aux montures des Amazones dans ses fresques du Portique Poécile ou du Théseion⁴³.

Fig. 11. — Chevaux égyptiens
au galop fléchi.



Fig. 12. — Cheval de type égyptien
sur un vase ionien.



Fig. 13. — Cheval
du monument des Néréides.



Fig. 14. — Monnaie de Larissa.



Fig. 15. — Mosaique de Sousse.



Fig. 16. — Amazone
du vase d'argent de Dorogoï.



Fig. 17. — Mosaïque de Sousse.



Fig. 18. — Cavalier du Parthénon
(canter).



Fig. 19. — Pégase au revers d'une monnaie archaïque de Corinthe.



Fig. 20. — Pégase sur une monnaie de Macédoine.



Fig. 21. — Cheval du vase de Xénophantos.



Fig. 22. — Cheval d'une mosaïque de Sousse.



Fig. 23. — Cheval d'une mosaïque de Sousse.



Bien que les gravures d'après des vases peints, à cause des nombreuses retouches qu'ont subies les originaux, soient d'un usage assez périlleux pour l'étude des types, il semble que les peintres céramistes ont volontiers réuni, dans les mêmes compositions, les divers motifs du galop qu'ils connaissaient, à la seule fin d'éviter la monotonie⁴⁴. Ils n'auraient pas voulu, comme Géricault dans son Derby

d'Epsom ou tant d'autres modernes, représenter tout un escadron de chevaux dans une attitude stéréotypée et d'ailleurs absurde. Sur les vases, le canter et le cabré fléchi ne sont certainement pas des allures lentes : chevaux allongés, chevaux fléchis et chevaux portant sur un seul sabot galopent ensemble. Mais d'autres monuments prouvent que le canter et le cabré fléchi ont parfois représenté, aux yeux des anciens, une allure plus lente — le galop de chasse plutôt que le grand galop de course. A cet égard, il est instructif de comparer les deux bas-reliefs néo-attiques de la collection du duc de Loulé⁴⁵, qui semblent dériver de deux originaux contemporains. Dans le premier de ces bas-reliefs, Éos, conduisant quatre chevaux au canter (fig. 26), se tient droite sur son char, tandis que Phosphoros marche à grands pas devant l'attelage ⁴⁶. Dans le second, les chevaux sont au cabré allongé (fig. 25), Hélios se penche en avant et un éphèbe court devant l'attelage, laissant flotter au vent sa chlamyde. Évidemment, le second bas-relief suggérerait l'idée d'une course à toute allure, tandis que le premier représentait le départ. Il est remarquable que dans une réplique du premier de ces bas-reliefs, conservée au Vatican, les chevaux ne sont plus au canter, mais au cabré fléchi (fig. 27)⁴⁷

Fig. 24. — Médaillon d'Hadrien.



Dès le V^e siècle, le cabré fléchi et le canter sont considérés comme des allures similaires et les artistes passent volontiers de l'une à l'autre. Dans les frises du Parthénon, où le motif du canter domine, il y a des exemples du cabré fléchi, avec les deux sabots collés au sol ⁴⁸. On en trouve aussi dans les peintures de vases de la même époque⁴⁹ et dans la série des bas-reliefs d'apobates ⁵⁰, où pourtant le sujet même implique que la course est conçue comme assez rapide. Mais il y a des degrés dans la rapidité et il est probable qu'aux yeux de la plupart des anciens, comme à ceux des modernes, l'allure ramassée ne suggérerait pas l'idée d'une vitesse extrême, qu'on croyait rendre plus sensible par la divergence fortement accusée des membres. Nous savons aujourd'hui que c'était le résultat d'une illusion, car la photographie instantanée a démontré que le cheval, même au grand galop, n'est allongé que dans un temps sur quatre et que, dans deux de ces temps, il est plus ramassé encore qu'au canter (voir la fig. 1).

Fig. 25. — Cheval d'un bas-relief néo-attique.



Fig. 26. — Cheval d'un bas-relief néo-attique.

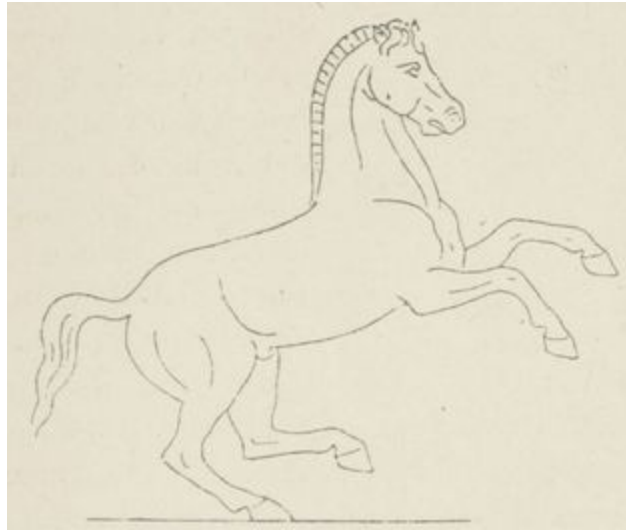


Fig. 27. — Bas-relief du Vatican.

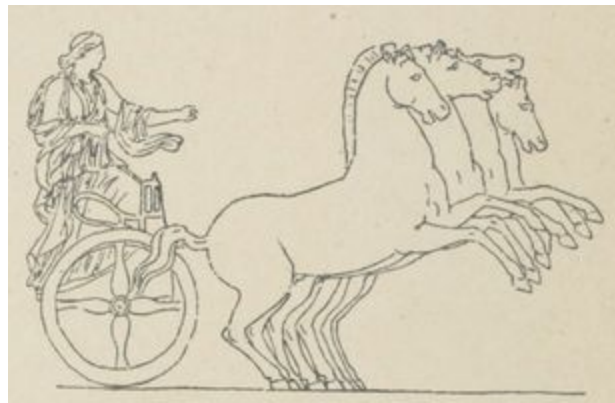


Fig. 28. — Bas-relief de Tanaïs
(cabré sur pinces).



Dans les monuments d'époque romaine, où le canter est rare, le cabré fléchi et le cabré allongé sont souvent

associés, sans qu'on puisse discerner, dans l'emploi de l'un ou l'autre motif, autre chose que l'imitation passive de types traditionnels. Il semble pourtant que le cabré allongé soit de beaucoup l'attitude la plus ordinaire ; c'est ce que l'on constate, par exemple, sur les bas-reliefs de la colonne de Marc-Aurèle. Sur la colonne Trajane, le cabré fléchi est un peu plus fréquent⁵¹, ce qui tient peut-être à l'imitation de modèles grecs de l'époque alexandrine. En revanche, le cabré allongé prédomine dans les bas-reliefs des arcs de triomphe⁵². A la même époque, dans quelques monuments d'ailleurs assez rares, ce type se modifie légèrement par la position presque verticale donnée aux sabots postérieurs. Le cheval porte sur le sol, non plus par le plat du sabot, mais par la pince. Je citerai, comme exemples de cette attitude, un bas-relief de la Russie méridionale (fig. 28)⁵³, deux mosaïques, représentant, l'une une course de chevaux⁵⁴, l'autre une chasse à la panthère ⁵⁵, enfin un médaillon d'Antonin représentant, Diane au galop⁵⁶. Je n'en connais aucun exemple des beaux temps de l'art grec, ni même de l'art hellénistique ou alexandrin⁵⁷.

Les séries numismatiques romaines, tant sous la République que sous l'Empire, sont très riches en beaux exemples du cabré allongé, alors que le cabré fléchi y est rare. Les revers de certains deniers de la gens Calpurnia représentent un cavalier lancé au grand galop, sur un cheval très allongé et très près de terre qui fait songer aux chevaux de course de Carle Vernet⁵⁸. C'est là un type dont la céramique et la numismatique grecques ne fournissent pas, du moins à ma connaissance, l'équivalent.

Dans les manuscrits byzantins, je trouve presque exclusivement des exemples de chevaux au cabré allongé⁵⁹, parfois sur les pinces⁶⁰. Il y a toutefois d'autres motifs, d'ailleurs peu heureux, dont les modèles ne se rencontrent pas dans l'art classique, du moins à la belle époque. Ainsi,

sur le coffret de Troyes (XI^e siècle), on voit un cheval dont la partie antérieure affecte l'attitude du galop, tandis que les membres postérieurs sont écartés comme au trot (fig. 29)⁶¹. Le même mélange des deux allures paraît dans les miniatures d'un manuscrit slavon où sont figurés des combats de Russes et de Bulgares (fig. 31)⁶² ; on y voit aussi des chevaux au cabré allongé, mais dans une altitude presque verticale (fig. 30)⁶³. L'art du Moyen-Age occidental a parfois emprunté à celui de Byzance le type mixte dont il vient d'être question ; je peux le signaler sur un sceau de la commune de Dijon, du XIII^e siècle (fig. 32)⁶⁴ et dans un manuscrit français de la même époque (fig. 33)⁶⁵. Du reste, cette allure disgracieuse n'est pas inconnue des zoologistes. « L'aubin, nous dit l'un d'eux, est une allure dans laquelle le cheval galope avec les jambes de devant et trotte avec celles de derrière ; elle annonce une faiblesse de reins⁶⁶. » J'en connais au moins un exemple dans l'art romain, assez semblable à celui du coffret de Troyes ; il se trouve parmi les bas-reliefs de la colonne Trajane⁶⁷.

Fig. 29.
Cheval du coffret de Troyes.



Fig. 30 et 31. — Chevaux d'un manuscrit slavon.



Fig. 32. — Sceau de Dijon
(XIII^e siècle).



Fig. 33. — Cheval d'une miniature
française (XIII^e siècle).



III

Au point de vue particulier qui nous occupe, l'art du Moyen-Age est singulièrement dénué d'intérêt. Le motif du cabré allongé y revient sans cesse, avec plus ou moins de maladresse et de lourdeur. Il me suffira de citer la tapisserie de Bayeux (XI^e siècle ; [fig. 34](#))⁶⁸, le tournoi du Commentaire de Beatus (XI^e siècle)⁶⁹ l'Alexandre combattant, d'un manuscrit de Bruxelles (XII^e ou XIII^e siècle)⁷⁰, le ms. italien de Lancelot du Lac (XIII^e siècle ; [fig. 35](#))⁷¹, le Livre de la chasse de Gaston de Foix (XIV^e siècle)⁷², le Traité des Tournois (XV^e siècle)⁷³, enfin la riche série des sceaux du XII^e siècle au XV^e ⁷⁴. Giotto (1266-1337), dans une fresque d'Assise relative à la vie de saint François, nous fournit un exemple assez disgracieux du cabré allongé⁷⁵ ([fig. 36](#)) ; plus lourds encore sont les chevaux au galop de Paolo Uccello († 1475 ; [fig. 37](#))⁷⁶. Le seul grand animalier de cette époque est Pisanello († 1451), dont il existe des lévriers en course d'une élégance admirable ; le motif est naturellement celui du cabré allongé⁷⁷.

[Fig. 34.](#)

Cheval de la tapisserie de Bayeux.



Fig. 35.

Cheval d'un ms. italien du XIII^e siècle.



Au début du XVI^e siècle (1502-1508), Vittore Carpaccio peignit à l'église de Schiavoni à Venise un charmant Saint Georges combattant le dragon, monté sur un cheval très allongé et très haut sur jambes qui contraste avec les types trapus en usage au XV^e siècle (fig. 38). Je ne suis pourtant pas disposé à croire, avec M. Weizsaecker⁷⁸, que Carpaccio, originaire de la presqu'île balkanique, ait voulu imiter le type des chevaux arabes qu'il avait pu voir dans sa jeunesse ; la grande bête long-jointée que monte saint Georges est très différente non seulement des chevaux de Fromentin, mais de ceux des bas-reliefs assyriens (fig. 38).

Fig. 36. — Cheval de Giotto.



Fig. 37. — Cheval de Paolo Uccello.



Je rencontre quelques exemples du cabré fléchi dans les bas-reliefs des précurseurs de la Renaissance : chaire de S. Bartolommeo à Pistoia, par Guido de Côme, vers 1250⁷⁹ ; l'Équitation d'Andrea Pisano au Campanile de Florence, vers 1330⁸⁰. Cette dernière œuvre trahit avec évidence l'influence des modèles antiques, auxquels est dû, je crois, le retour au type du cabré fléchi. Le cavalier d'Andrea Pisano est vêtu à la romaine, sans selle ni étriers ; c'est donc certainement un bas-relief romain qui a servi de modèle⁸¹. En général, on peut dire que le cabré fléchi, partout où il se rencontre dans l'art, accuse l'influence directe ou indirecte de l'art grec, qui a sinon créé, du moins généralisé ce motif, avec celui du canter qui en dérive. Aussi n'hésité-je pas à reconnaître une influence grecque dans un bas-relief des ruines d'Angkor en Indo-Chine, qui représente un roi chassant sur un char traîné par un cheval au cabré fléchi (fig. 39)⁸².

Fig. 38. — Cheval de Carpaccio.



Fig. 39. — Cheval d'Angkor en Indo-Chine.



Depuis la Renaissance (milieu du xve siècle) jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'art européen connaît et emploie, avec une apparente indifférence, deux types de cheval au galop, le cabré allongé et le cabré fléchi. Il est inutile de multiplier les exemples. Les chevaux du carton de la Bataille d'Anghiari sont au cabré fléchi⁸³, motif que Léonard de Vinci paraît avoir exclusivement adopté. Une intéressante juxtaposition de deux chevaux, l'un au cabré fléchi, l'autre au cabré allongé, se voit dans la fresque de Raphaël au Vatican, Attila et le pape Léon (fig. 40)⁸⁴. Les types de ces chevaux ne sont pas moins antiques que ceux de la Nuit du Guerchin, au cabré allongé (fig. 41)⁸⁵, bêtes vigoureuses et trapues, descendues en droite ligne du cheval de Marc-Aurèle, dont le XVII^e siècle exagérera encore la lourdeur. Si les chevaux au cabré allongé du Tournoi de Rubens (au Louvre) ⁸⁶ ou de la Chasse au

sanglier (à Dresde)⁸⁷ rachètent leur manque d'élégance par l'exubérance de vie qui les anime, quelle surprise n'éprouvons-nous pas aujourd'hui devant les gros chevaux ou poneys que Velasquez a donnés pour montures au prince Balthazar Carlos (fig. 42)⁸⁸, à Olivares⁸⁹ et à Philippe IV⁹⁰ ! Non moins déplaisante est la bête sur laquelle Mignard jucha Louis XIV couronné par la Victoire⁹¹, « cheval historique » accepté avec tant de faveur par les artistes et par le public qu'on en retrouve encore la tradition, sinon l'exacte silhouette, dans le portrait équestre de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, par Gros⁹².

Fig. 40. — Chevaux de Raphaël.



Fig. 41. — Cheval du Guerchin.



Fig. 42. — Cheval de Velasquez.



Le grand peintre de chevaux du XVII^e siècle, Van der Meulen, n'a figuré que de gros chevaux au cabré allongé ou fléchi ; aux cerfs et aux chiens, dans ses scènes de chasse, il prêta toujours l'attitude du cabré allongé. A la vérité, dans une gravure du mauvais recueil de Gavard⁹³, on voit une vue de Saint-Germain, d'après Van der Meulen, au fond de laquelle figure un cheval au galop volant. Comme ce motif me paraissait tout à fait invraisemblable dans une toile de 1669, j'ai été voir l'original (Versailles, n°2144) et me suis assuré que la gravure était fautive : chiens et chevaux sont également au cabré. Le même Gavard prête l'attitude du galop volant à un cheval tenu en main qui traverse la cour du château de Versailles, dans un tableau peint en 1722 par Pierre-Denis Martin. Là encore, vérification faite, j'ai constaté que le graveur s'est laissé aller à sa fantaisie et a subi, sans doute inconsciemment, l'influence des chevaux volants d'Horace Vernet. Dans toute la série des tableaux des résidences royales, due à P.-D. Martin, les chevaux sont au cabré allongé, souvent sur les pinces, mais jamais au vol.

Pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'influence des chevaux anglais de pur-sang, bientôt popularisés par l'institution des courses plates, commença à se faire sentir sur les artistes. Le cheval à petite tête, à longue encolure, aux jambes hautes et grêles, dont l'inépuisable fécondité de Carle Vernet a légué le modèle aux illustrateurs du XIX^e siècle, n'est certes pas une création ex nihilo de cet artiste. C'est un produit du sport, que l'élevage britannique offrait alors aux dessinateurs et aux peintres, à la place du type sculptural et rustique dérivé de l'art romain. Je le trouve déjà avec ses caractères essentiels, galopant sur les pincés, les quatre membres invraisemblablement allongés, dans un tableau de Blaremborg peint en 1781 pour le prince de Conti et représentant la première course de chevaux anglais à Paris⁹⁴.

IV

L'histoire du type du galop volant n'a pas été faite ; je ne sache même pas qu'on l'ait encore esquissée. Les personnes qui se sont occupées de la figuration des chevaux par l'art savent, d'une manière générale, que ce type n'a été substitué au type cabré que vers le début du XIX^e siècle et elles attribuent, avec plus ou moins de confiance, cette innovation à Géricault. Or, il paraît plutôt : 1° que ce motif est le produit d'une évolution dont on suit la trace jusqu'au début du XVII^e siècle et que la mode des courses a accélérée à la fin du XVIII^e ; 2° que ce motif a pris naissance en Angleterre, dans le monde des artistes occupés de sport ; 3° que Vernet et surtout Géricault n'ont fait que le populariser, en lui assurant droit de cité dans le grand art.

J'ai déjà dit qu'au courant du XVIII^e siècle l'art s'était efforcé de rendre plus expressive et plus mobile l'attitude du cabré allongé, tant en exagérant la divergence des membres (ce que l'on constate déjà dans les chevaux au galop de Rubens) qu'en n'appuyant sur le sol que la pointe des sabots postérieurs. D'horizontal, le sabot était devenu vertical ; un peu plus, il se retournait vers le dehors et le motif du galop volant était créé. Mais ce motif existait déjà pour représenter le saut. Il se rencontre — pour la première fois, à ma connaissance — dans la célèbre Bataille des Amazones de Rubens, où l'on voit figuré ainsi le cheval d'une guerrière qui se précipite dans le Thermidon (fig. 43)⁹⁵. Il devait aussi être employé pour des chevaux sautant des barrières ou des obstacles, bien que je n'en connaisse d'exemples qu'au début du XIX^e siècle ; tel un cheval bondissant par-dessus des cadavres dans la Charge

de cavalerie de Murat à Aboukir, tableau datant de 1806 ⁹⁶, à une époque où les peintres de batailles ne figuraient encore, pour le galop, que l'attitude du cabré allongé. Grâce à l'extrême obligeance de Sir Edward Poynter, directeur de la National Gallery, qui a bien voulu parcourir, à mon intention, les riches séries hippiques du Print Room au Musée Britannique, je suis en état de donner des renseignements-précis sur l'apparition du galop volant dans l'art anglais.

Dans une gravure coloriée de 1791, *Trains of running horses* (gravée par J. Collyer), tous les chevaux, au nombre de treize, galopent sur les pinces. De même, les deux chevaux (*Two Hacks*), gravés en 1792 par G. T. Stubbs d'après un tableau (aquarelle ?) de Geo. Stubbs, sont au cabré allongé. Mais, en 1794, on trouve une gravure de G. T. Stubbs, d'après un tableau de Geo. Stubbs, représentant le vainqueur « *Baronet* » ; cette gravure offre le premier exemple du galop volant.

Fig. 43. — Amazone se précipitant dans le Thermodon, d'après Rubens.



La nouvelle mode ne triompha que lentement de l'ancienne. Dans la gravure *A race*, d'après un tableau de Sartorius, datée de 1799, tous les chevaux sont au cabré

allongé ; de même dans les Oxford races (1799) et dans les nombreuses compositions d'après Sartorius publiées par le Sporting magazine. Toutefois, dans le tome X de ce recueil, datant de 1797, on trouve une gravure sur bois de Berwick représentant trois chevaux au galop volant. Le second exemple est donc de 1797.

De la même année, notre Cabinet des Estampes possède une gravure de Rowlandson, *The Bonny Duchess hunting the Bedfordshire Bull*, où l'on voit un taureau fuyant à gauche au galop volant. Mais dans une planche du même artiste, datant de 1800 (*Hounds in full cry*), cheval et chiens galopent encore tous sur les pincés.

En 1803, Scott grava d'après Sartorius une composition intitulée *The Chase*, où trois chevaux sont au cabré allongé et le quatrième au vol. Le même mélange d'attitudes (quatre chevaux au galop volant, un au cabré allongé) se trouve encore dans l'album de Aken, *Humorous specimens of riding*, publié en 1821. En 1827, dans la gravure *Epsom races*, tous les chevaux sont au galop volant, à l'exception d'un seul qui galope sur les pincés. En 1830, dans les gravures de Herring, l'attitude du galop volant est devenue tout à fait usuelle ; à cette date, en Angleterre comme en France, l'évolution est accomplie ; désormais le type nouveau, quelque absurde qu'il soit, dominera à titre presque exclusif pendant un demi-siècle.

Il est donc établi que le galop volant a été représenté par « l'art sportif » en Angleterre dès 1794 et 1797, mais que ce motif ne prit le dessus sur le cabré allongé qu'aux environs de 1820. L'étude des peintures historiques anglaises conduit à un résultat analogue. Dans un tableau peint en 1816, et représentant la bataille de Waterloo, tous les chevaux galopent encore sur les pincés⁹⁷. Landseer (1769-1852) a représenté Lord Cosmo Russell enfant galopant à côté d'un chien : chien et poney sont au cabré allongé⁹⁸. Le recueil où j'ai trouvé des gravures d'après ces

tableaux n'en contient qu'une seule où paraisse le galop volant : c'est le Tam o' Shanter de Cooper (1787-1868). En résumé, et bien que mes informations à ce sujet soient très imparfaites, je crois que le motif inauguré par l' « art sportif » a mis plus de vingt ans à pénétrer dans la peinture académique ou anecdotique ; on dut le considérer d'abord comme une sorte d'extravagance, comme l'expression outrée et fantaisiste d'un mouvement dont la rapidité était assimilée à celle du vol ou d'une succession de bonds.

En France, malgré l'abondance des documents dont nous disposons, il est assez difficile d'établir des dates précises, parce qu'il n'existe pas de catalogue chronologique des œuvres si nombreuses de Carle Vernet. Voici les résultats auxquels je suis parvenu, sans me flatter d'avoir épuisé la question.

Pendant toute la durée de la Révolution et de l'Empire, je ne connais pas un seul exemple de galop volant, mais seulement des chevaux au cabré allongé sur les pincés, et des chevaux dans l'attitude du galop volant franchissant des obstacles. Si l'on se bornait à l'étude des tableaux à l'huile, de cette époque et de la Restauration, tels qu'on peut les voir à Versailles et au Louvre, on dirait que le motif du galop volant ne paraît qu'en 1821, lorsque Géricault, alors en Angleterre, peignit son Derby d'Epsom (Louvre, n° 348, [fig. 45](#)). On ne trouve que le cabré allongé — rarement le cabré fléchi — dans la Bataille de Marengo de Carle Vernet (1804) ⁹⁹, dans l'Arrivée des Français à Salo¹⁰⁰, dans l'Austerlitz de Gérard (1810)¹⁰¹, dans la Bataille de Marengo de Lejeune (1811), dans le Combat de la Corogne d'Hippolyte Lecomte¹⁰², etc. Le nouveau motif ne se montre, à Versailles, que dans les peintures d'Horace Vernet¹⁰³, de Lamy, de Bellangé¹⁰⁴, de Philippoteaux, toutes postérieures à 1830 ; encore trouve-t-on, même à cette date, quelques survivances du cabré allongé, par exemple dans la Bataille de Lens de Pierre Franque et le

Siège de Dunkerque de Larivière, mauvaises compositions peintes vers 1835 pour la Galerie des Batailles. Il faut dire, cependant, que dans les tableaux datant du Premier Empire, les chevaux galopent très souvent sur les pinces, comme s'ils ne demandaient qu'à se détacher de la terre, et que, dans le Marengo de Carle Vernet (1804), on voit à gauche un cheval « volant » conduit à la main, qui, toutefois, semble moins galoper que ruer. Dans le Marengo de Lejeune (1811), le cheval d'un officier autrichien, sautant par dessus un mort, se présente aussi dans l'attitude du galop volant.

Fig. 44. — Cheval au cabré allongé sur les pinces de Carle Vernet (La Course.)



Fig. 45. — Cheval au galop volant de Géricault (Derby d'Epsom).



Il est certain que ce motif, prêté aux chevaux galopant en plaine, a été introduit dans l'art français antérieurement à 1821, date du Derby de Géricault ; mais il y est entré, si l'on peut dire, par la porte basse de la gravure populaire et de la lithographie. La difficulté d'en préciser l'avènement tient au fait que les gravures sont rarement datées ; malgré

des recherches assez longues, je me demande encore si le premier cheval volant dessiné en France l'a été par Carle Vernet (1758-1836) ou par son élève Géricault (1791-1821).

L'immense collection des gravures et des lithographies d'après des dessins de Carle Vernet ou de sa main se répartissent, au point de vue qui nous occupe, en quatre séries :

1° Celles où le cheval est au cabré étendu sur les pinces (fig. 44) ou (plus rarement) au cabré fléchi ¹⁰⁵. Il faut, je crois, y comprendre toutes les compositions de Carle exécutées sous l'Empire, gravures de Duplessis-Berteaux d'après les batailles de la Révolution et du Consulat¹⁰⁶, gravures de Debucourt d'après Vernet, etc. Il est certain, d'autre part, que Vernet n'a pas abandonné ce motif après 1815, puisqu'on le trouve dans des lithographies toutes postérieures à 1816 (la lithographie n'était pas encore pratiquée sous l'Empire) ¹⁰⁷.

2° Celles où les chevaux sont, les uns au cabré étendu, les autres au vol¹⁰⁸.

3° Celles où les chevaux sautent des obstacles dans l'attitude du vol ¹⁰⁹.

4° Celles où tous les chevaux sont au vol ¹¹⁰. Ces compositions sont presque toutes des lithographies de Delpech (postérieures à 1816) ou des gravures de Jazet en vente chez Aumont.

Je ne connais aucun document qui m'oblige d'admettre que Carle Vernet ait dessiné des chevaux au galop volant avant Géricault ; d'autre part, je puis affirmer qu'il a continué, même après le Derby d'Epsom, à en dessiner au cabré allongé. Ainsi, dans la Chasse au daim de la forêt de Compiègne (27 avril 1818, lithographie de Delpech), les chevaux sont tous sur les pinces et quelques chiens seulement sont au vol. Dans la Chasse à Meudon (mars 1819), comme dans la Chasse à Verrières (avril 1819), chevaux et chiens galopent tous au cabré. Enfin, dans le

tableau de Versailles représentant la prise de Pampelune (septembre 1823), les chevaux galopent sur les pinces ¹¹¹. Si Vernet avait été, à cet égard, un novateur, il est probable qu'il se fût montré plus ardent à propager le motif nouveau. Il semble, au contraire, qu'il soit resté fidèle, malgré quelques écarts de fantaisie, aux habitudes de sa jeunesse, qui le portèrent à représenter des chevaux galopant sur les pinces. La question de date ne sera définitivement résolue que lorsqu'on pourra dépouiller les albums de Carle Vernet, dont on prétend que le nombre est considérable, mais que je ne connais point.

Géricault (1791-1824) avait débuté par dessiner de gros chevaux de travail ; depuis son voyage d'Angleterre, il s'éprit des formes élégantes des purs-sang et les reproduisit avec passion, en se rapprochant beaucoup plus de la vérité que son maître Carle ou son condisciple Horace Vernet. Mais on aurait tort de croire qu'il découvrit en Angleterre même, où il se rendit en 1819, le motif du galop volant qu'a popularisé le Derby d'Epsom, peint par lui dans ce pays en 1821. Dès 1817, étant à Rome, il esqua un cheval libre au galop volant, pour servir à son grand tableau Courses de Barberi qui est resté à l'état de projet¹¹². Il existe aussi de Géricault une lithographie, dessinée en 1818 le intitulée : Artillerie à cheval changeant de position ; dans ce chef-d'œuvre, on voit sur le devant deux chevaux en pleine course, l'un sur les pinces, l'autre au galop volant ¹¹³. J'ignore la date du dessin Le trot volant, où un homme, monté sur un cheval au grand trot, conduit par la bride un cheval libre au galop volant¹¹⁴. Quoiqu'il en soit, il est sûr que Géricault a connu ce motif un an au moins avant son départ pour l'Angleterre. Mais ne l'a-t-il pas connu par des gravures anglaises ? Nous avons vu que les gravures de sport exécutées en Grande-Bretagne offrent des exemples de galop volant dès 1794 et 1797. Géricault, comme son maître Vernet, était trop « homme de cheval »

pour ignorer les œuvres des illustrateurs d'outre-Manche. Ce fut l'un de nos cavaliers peintres, mais probablement Géricault, qui s'avisa le premier d'emprunter aux Anglais un motif dont l'art de la Révolution et de l'Empire, en France du moins, ne leur avait pas, que nous sachions, fourni d'exemple.

Quand on passe en revue les gravures de sport exécutées en France, ou plutôt la série encore pauvre de ces gravures qui est réunie au Cabinet des Estampes, on s'aperçoit que le passage de l'ancienne mode à la nouvelle s'effectua aux environs de 1830. Dans la lithographie *Vue des courses du département de la Haute-Vienne* (17 juin 1821), les trois chevaux sont encore sur les pincés. En 1828, une lithographie de Villain et une gravure, *Le Champ de Mars ou les courses de chevaux*, montrent des chevaux au galop volant. La même année, une lithographie de Delpech, d'après Carle Vernet, présente un groupe de chevaux au vol, avec deux chevaux sur les pincés. Une gravure de 1829 revient à l'ancien schéma ; une lithographie de Robin (1832) groupe un cheval sur les pincés avec trois chevaux au vol. Passé cette date, le nouveau motif l'emporte et devient un poncif, du moins dans les gravures populaires. Il s'est même introduit dans la sculpture, comme en témoignent nombre de *Guerriers gaulois* et de *Jeanne d'Arc*, lancés au galop volant sur des chevaux dont il a fallu étayer le ventre par un support.

Dans la peinture du milieu de ce siècle, les artistes adoptèrent des canons différents, suivant qu'ils représentaient des chevaux anglais ou arabes ; il y a loin des animaux ligneux et irréels d'Horace Vernet ou de Dedreux aux bêtes plus souples et beaucoup moins conventionnelles de Fromentin ([fig. 46](#)) ¹¹⁵. Mais une étude, même superficielle, de ces différences m'éloignerait trop de mon sujet et exigerait une érudition hippique que je ne possède pas.

Le motif du galop volant s'acclimata tardivement en Allemagne. Je dois à l'obligeance de M. le professeur Mommsen communication d'un tableau chronologique dressé à la Galerie nationale de Berlin, d'après les peintures et les dessins de cette collection. Le galop volant paraît pour la première fois en 1840, dans un tableau d'Auguste Kiss (1802-1865) ; en 1841 et en 1848, Alfred Rethel et Karl Steffek reprennent l'ancien type ; enfin, en 1856, avec le Chasseur sauvage de Rudolf Henneberg, on voit reparaître le galop volant, qui domine dès lors, à titre exclusif, dans les œuvres de Camphausen, Schmitson, Bleibtreu, etc. On a bien voulu faire, à mon intention, un dépouillement analogue des gravures allemandes, d'où il ressort que le schéma du vol paraît pour la première fois en 1835, dans une composition d'Adolf Menzel ; on le retrouve, dans des pièces du même artiste, à côté du cabré allongé (1843-1856) ; trois pièces de 1850 et 1852, par Camphausen et Tiefenbronn, présentent encore l'ancien motif. Le schéma du vol ne devient dominant qu'après cette date. Donc, en Allemagne comme en France et en Angleterre, c'est la gravure, l'art populaire qui a pris les devants : la grande peinture a suivi, non sans quelque répugnance, et la découverte de Muybridge a montré, en 1878, que cette répugnance était justifiée.

Fig. 46. — Chevaux de Fromentin.



Le tableau suivant résume les développements qui précèdent

	ANGLETERRE	FRANCE	ALLEMAGNE
Gravure ou dessin . . .	1794	1817	1835
Peinture.	1820 (?)	1821	1840

Je me propose maintenant d'établir que ce schéma du galop volant, resté inconnu des arts égyptien, assyrien, grec, étrusque, romain, roman, gothique et de l'art européen en général jusqu'en 1794, a été employé, plus de 1000 ans avant l'ère chrétienne, par les artistes mycéniens, qu'il l'a été aussi en Bactriane et dans la Perse sassanide, enfin qu'il a prévalu en Chine depuis le II^e siècle après J.-C. jusqu'à nos jours.

Tel sera l'objet de la seconde partie de ce travail.

V

Plus on étudie l'art mycénien, ou plutôt les chefs-d'œuvre de cet art, plus on se persuade qu'ils se distinguent par des caractères essentiels de tous les produits des arts orientaux auxquels on a voulu les rattacher. Libre à M. Helbig de qualifier l'art mycénien de proto-phénicien, comme à d'autres de l'appeler syrien, pélasgique, crétois, ionien ou grec ; ce qui est certain, c'est que, s'il a emprunté des éléments décoratifs et même des motifs figurés aux arts de la Chaldée et de l'Égypte, ces emprunts n'ont jamais affecté sa physionomie intime ni les qualités toutes suû generis qui lui sont propres.

Nous ne savons pas encore comment cet art s'est formé, ni de quel centre il a rayonné sur de vastes étendues de territoire ; mais notre ignorance, à cet égard, n'a rien de surprenant, si l'on réfléchit que nous ne savons pas davantage où ni comment s'est formé l'art appelé franc, mérovingien ou (mieux) gothique qui, du IV^e au VI^e siècle après J.-C., dans la pleine lumière de l'histoire, conquiert à pas de géant un empire immense, depuis la Sibérie jusqu'à l'Espagne et à l'Afrique du Nord. Or, de même que toutes les tentatives ont échoué pour faire dériver l'orfèvrerie gothique de celle des pays à culture classique qu'elle a plus tard envahis, parce que l'orfèvrerie gothique, malgré ses nombreux emprunts à l'art romain, conserve partout un facies qui n'est qu'à elle — de même on perd son temps et sa peine à vouloir réduire l'art mycénien, par analyse qualitative, à des éléments chaldéens, hittites et égyptiens. Quoi qu'on fasse, il reste un résidu rebelle à toute opération de ce genre et ce résidu est précisément ce qu'il

y a de plus important aux yeux de l'histoire de l'art — car c'est le style.

Ce n'est pas au hasard et par fantaisie que je parle, à propos de l'art mycénien, de l'orfèvrerie gothique du V^e siècle. Ce sont deux mystères encore, mais entre lesquels on pressent comme une connexion. Depuis longtemps, on a signalé dans l'art scandinave des monuments analogues à ceux de l'orfèvrerie mycénienne et, d'autre part, l'origine scandinave des Goths ne fait de doute pour personne. Ce que nous ignorons, ce sont les influences venant de l'est, de l'Asie centrale, qui ont pu s'exercer sur l'art gothique en voie de formation. Nous sommes encore moins informés des influences asiatiques, mais non chaldéennes ou assyriennes, que l'art mycénien a pu subir à ses débuts et même à l'époque de sa floraison. Quant à des influences thraces, danubiennes, etc., c'est à peine si nous pouvons les soupçonner à l'heure actuelle. Aussi devons-nous être sobres de théories et nous borner à constater rigoureusement les faits. Un de ces faits sur lesquels je voudrais appeler l'attention, parce qu'on paraît n'y avoir pas songé encore, c'est que l'art mycénien a figuré les animaux au galop tout autrement que l'art chaldéen et l'art égyptien et qu'il nous offre des spécimens irrécusables du galop volant, attitude conventionnelle dont on ne trouve plus d'exemple en Europe, après la disparition de l'art mycénien, qu'en l'an 1794 après notre ère, c'est-à-dire près de trente siècles plus tard !

Fig. 47. — Taureau galopant, sur un gobelet en or de Vaphio.



Le plus remarquable à tous égards nous est fourni par un des gobelets de Vaphio (fig. 47) ¹¹⁶. Le milieu de la scène est occupé par un taureau pris dans un filet. A gauche, un taureau s'enfuit à toute vitesse, bousculant deux hommes ; ses membres postérieurs sont cachés par le taureau pris au filet. Mais celui qui fait pendant sur la droite est entièrement visible et l'attitude qu'on lui a prêtée est celle du galop volant le plus allongé. Comme si l'allongement extrême ne suffisait pas, l'artiste, pour exagérer l'impression de la vitesse, a soulevé la croupe de l'animal et combiné le motif du galop volant avec celui de la ruade.

Fig. 48. — Cheval au galop, sur un poignard mycénien.



Ce caractère très particulier se retrouve dans d'autres œuvres mycéniennes, notamment sur les fameux poignards incrustés d'or. Sur l'un d'eux¹¹⁷ — où les éléments décoratifs sont égyptiens, mais dont le style n'a d'analogie, en Égypte, que dans les œuvres d'inspiration mycénienne — le même motif est prêté à une panthère chassant un oiseau aquatique. Ailleurs, il est attribué à un cheval¹¹⁸ (fig. 48), à un griffon¹¹⁹ (fig. 49), à des lions¹²⁰ (fig. 50 et 51), à des biches (fig. 52)¹²¹. Partout, mais surtout dans ce

dernier exemple, l'arrière-train de l'animal ainsi que ses membres antérieurs cénienues, s'élèvent violemment au-dessus du sol. Tandis que le schéma d'un quadrupède au galop, dans tous les arts de l'antiquité, dessine une courbe convexe, se rapprochant plus ou moins de l'horizontalité, l'artiste mycénien tend à lui donner l'aspect d'une courbe concave. Cette particularité, à elle seule, suffirait à prouver que les poignards incrustés et les gobelets de Vaphio sont les œuvres d'une même école, à laquelle il convient de rapporter, par le même motif : 1° la bague en or représentant une chasse au cerf¹²², où l'un des chevaux tout au moins, galopant en l'air, s'élève vers le haut en arc de cercle avec une exagération analogue (fig. 53) ; 2° un griffon en or découvert dans le troisième tombeau de Mycènes ¹²³ (fig. 54) ; 3° un ivoire de Menidi, sur lequel est figuré un chien au galop¹²⁴ (fig. 55).

Fig. 49. — Griffon au galop, sur un poignard mycénien.



Fig. 50. — Lions au galop, sur un poignard mycénien.



Fig. 51. — Lions au galop, sur un poignard mycénien.



Fig. 52. — Biches au galop, sur un poignard mycénien.



Fig. 53. — Chevaux au galop, sur une bague mycénienne.



Fig. 54. — Griffon au galop, plaque d'or mycénienne.



Quelquefois, ce caractère est à peine sensible et le galop volant est à peu près horizontal¹²⁵ ; mais aucun des chefs-d'œuvre métalliques de l'art mycénien ne présente d'exemples du cabré allongé ni du cabré fléchi, seules attitudes familières aux artistes égyptiens et chaldéens.

Fig. 55. — Chien au galop, ivoire de Menidi.



En revanche, sur les slèles de Mycènes, qui sont d'un travail très inférieur aux objets métalliques, on trouve plusieurs fois le cabré allongé sur les pinces (fig. 56)¹²⁶. Ce détail prouve, à notre avis, ce qu'on a déjà soupçonné par d'autres motifs, qu'elles appartiennent à une école d'art

différente. Toutefois, sur l'une d'elles (fig. 57) ¹²⁷, on voit un lion au galop volant. Les membres antérieurs du fauve sont même légèrement relevés, comme sur les œuvres en métal citées plus haut. Nous en concluons que les auteurs des stèles, gens à demi barbares — peut-être des indigènes dont les Mycéniens étaient l'aristocratie intellectuelle — ont connu et imité des œuvres proprement mycéniennes, mais avec une singulière maladresse. Les rosaces et les spirales qu'ils ont figurées sur les mêmes stèles ¹²⁸ sont aussi des emprunts malhabiles faits à des modèles métalliques¹²⁹ ; la remarque en a déjà été faite plus d'une fois.

Fig. 56 — Cheval au cabré allongé, sur une stèle mycénienne.

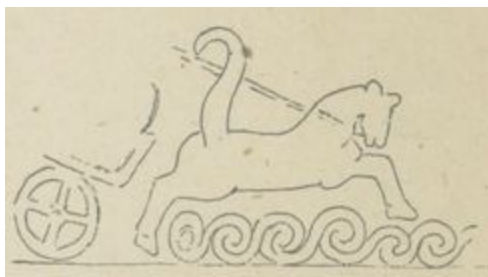


Fig. 57. — Lion au galop, sur une stèle mycénienne.



VI

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur le rayonnement de l'art mycénien ; il suffit de rappeler qu'on en a constaté l'extension ou l'influence dans la Basse-Égypte, en Crète, à Chypre, en Syrie, en Italie, en Illyrie, en Espagne, en Scandinavie, etc. L'étude de ces œuvres mycéniennes ou pseudo-mycéniennes est très intéressante au point de vue particulier qui nous occupe. Les imitateurs se sont souvent arrêtés à mi-chemin ; ainsi les quadrupèdes au galop qu'ils ont figurés galopent sur les pinces, comme le veau sauvage gravé sur une boîte en bois de provenance égyptienne et l'antilope reproduite, d'après une peinture de la Basse-Égypte, par Prisse d'Avesnes. Nous avons déjà rappelé à nos lecteurs ces deux silhouettes ([fig. 9](#) et 10), en faisant observer, après d'autres, mais avec un argument nouveau à l'appui, que ces œuvres témoignaient « de l'influence d'un style étranger à l'Égypte », à savoir du style mycénien, dont l'introduction dans la vallée du Nil, à l'époque de Khuenaten, est admise aujourd'hui par tous les archéologues. Un des premiers objets de provenance égyptienne où l'on ait reconnu, par d'autres motifs, la marque mycénienne, est une rondelle en bois du Musée de Berlin¹³⁰. On y voit un lion dans une attitude étrange, qui « se ramasse pour bondir », écrit M. Perrot ; le même savant fait observer plus loin que « le mouvement du lion plié en deux rappelle beaucoup celui du taureau qui est pris au filet, sur l'un des gobelets de Vaphio¹³¹. » Comme il n'y a pas de filet ici, je crois l'analogie fortuite ; mais ce qui est évident, c'est que ce lion dessine une ligne concave, l'avant-train relevé avec violence, l'arrière-train soulevé au point que les pattes de derrière viennent frôler le cou de

l'animal (fig. 58). Voilà bien la concavité du galop mycénien ; aussi me semble-t-il, malgré les apparences, que le lion ne « se ramasse » pas, mais bondit avec une rapidité vertigineuse. L'exagération folle ne trahit-elle pas ici l'imitateur, ou le « Mycénien » dépaycé ? Pour en décider, il faut attendre que nous possédions plus de monuments de ce genre et que l'art mycénien de Crète nous soit mieux connu.

On a reconnu avec raison une influence mycénienne dans un grand vase de bronze rapporté par Cesnola de Chypre à New-York, où figurent des génies à tête de lion et portant des vases comme sur les œuvres de la glyptique « insulaire »¹³². Le rebord de ce vase est orné d'une frise de taureaux galopant sur les pinces, mais dont les membres antérieurs, allongés, paraissent toucher le sol (fig. 59). L'ensemble de ces silhouettes est convexe et non concave ; la tradition mycénienne ne se reconnaît plus guère qu'à l'allongement des animaux galopant et au voisinage de la ligne de terre. A cet égard, on peut les rapprocher de l'antilope peinte en Égypte dont il a déjà été question. — J'ai évité d'introduire dans cette étude rapide la fresque du taureau de Tirynthe¹³³, car les membres postérieurs de cet animal ont disparu ; il en reste cependant assez pour qu'on puisse parler de la tendance concave de cette figure, encore accentuée par le port de la queue, comme dans le taureau galopant de Vaphio. L'infériorité de la figure de Tirynthe est d'ailleurs si marquée qu'on serait disposé à l'attribuer, comme les stèles de Mycènes, à quelque indigène ayant gauchement imité une belle œuvre en métal analogue à l'un de nos gobelets amycléens.

Fig. 58. — Lion au galop,
sur une rondelle de bois mycénienne.



Fig. 59. — Taureau au galop,
sur un vase de Chypre.



Une confirmation très opportune des vues exposées ci-dessus nous a été fournie tout récemment par la publication de la curieuse boîte d'ivoire découverte en 1896 à Enkomi (Chypre) et publiée en 1900 par M. Murray (fig. 60 et 61)¹³⁴. Elle a été exhumée d'une tombe mycénienne d'époque tardive et ne paraît guère antérieure à l'an 1000 avant J.-C. (M. Murray voudrait même la faire descendre jusque vers l'an 800)¹³⁵. Les deux longs côtés sont décorés de scènes de chasse, où la plupart des animaux galopent au vol ; plusieurs présentent le soulèvement caractéristique de l'arrière-train que nous avons noté comme une particularité mycénienne. Cependant les chevaux attelés aux chars des chasseurs sont au cabré allongé sur les pinces ; parmi les bouquetins, il en est au moins deux qui galopent sur les pinces avec les pattes de devant rasant la terre, comme l'antilope égyptienne (fig. 10) et les taureaux du vase chypriote de New-York (fig. 59). Nous trouvons donc ici un mélange de types mycéniens et de types pseudo-mycéniens, témoins d'une tradition affaiblie et déjà mélangée. Les chevaux

rappellent ceux des chars assyriens, mais s'en distinguent par le fait qu'ils galopent sur les pinces (et non sur les sabots) et sont beaucoup plus allongés que ces derniers. Alors même qu'on ignorerait la provenance de cet ivoire, on songerait, en le voyant, à un dialecte syrien de l'art de Mycènes, tel qu'il a pu être en usage chez les Philistins débarqués de Crète (Kaphthor) en Phénicie. C'est à l'action continue des mêmes influences, auxquelles vint se joindre celle de l'Égypte, qu'est due la naissance de l'art phénicien, ou, du moins, du seul art phénicien dont nous possédions des monuments authentiques (par opposition au proto-phénicien hypothétique de M. Helbig). Je continue à professer là-dessus l'opinion que je résumais en 1894 dans cette courte phrase à laquelle M. Furtwaengler semble aujourd' hui tout disposé à souscrire : « Il ne peut plus être question de civilisation phénicienne à Mycènes, mais seulement de civilisation mycénienne en Phénicie¹³⁶. »

Fig. 60. - Long côté d'une boîte d'ivoire mycénienne
découverte à Chypre.



Fig. 61. – Long côté d'une boîte d'ivoire mycénienne découverte à Chypre.



Si j'ai introduit, comme je le crois, dans l'archéologie mycénienne la considération du galop volant et du galop concave, je n'en suis pas moins heureux de reconnaître que j'ai été devancé par le meilleur des juges dans la constatation du goût mycénien pour les mouvements exagérés. M. Heuzey, parlant de l'école d'art mycénienne, écrivait en 1892 ces lignes qu'on aime à transcrire¹³⁷ : « Il y a en elle une chose unique, sans précédent, comme sans

autre exemple dans toute l'histoire de l'art ¹³⁸ : c'est la furie avec laquelle, dès les premiers pas, elle se jette à corps perdu dans l'expression du mouvement et de la vie. Un art primitif qui, par l'entrain passionné de ses compositions, fait penser aux chasses de Rubens et aux batailles de Salvator Rosa, voilà qui est étourdissant ! » Parmi les œuvres mycéniennes où il reconnaît « cette fièvre d'action, parfois même une violence et une exagération de mouvement vraiment incroyables », M. Ileuzey a précisément signalé la gravure de la bague d'or de Mycènes (fig. 53), avec « des chevaux lancés plus que ventre à terre. » Il ajoute avec raison que l'exemple de ce « débordement de vie » n'était donné ni par l'Égypte ni par la Chaldée : « C'est bien la marque de la race libre, hardie, toujours en action, qui, par ses multiples entreprises, est en train de créer d'avance la trame de l'Iliade et de l'Odyssée¹³⁹. »

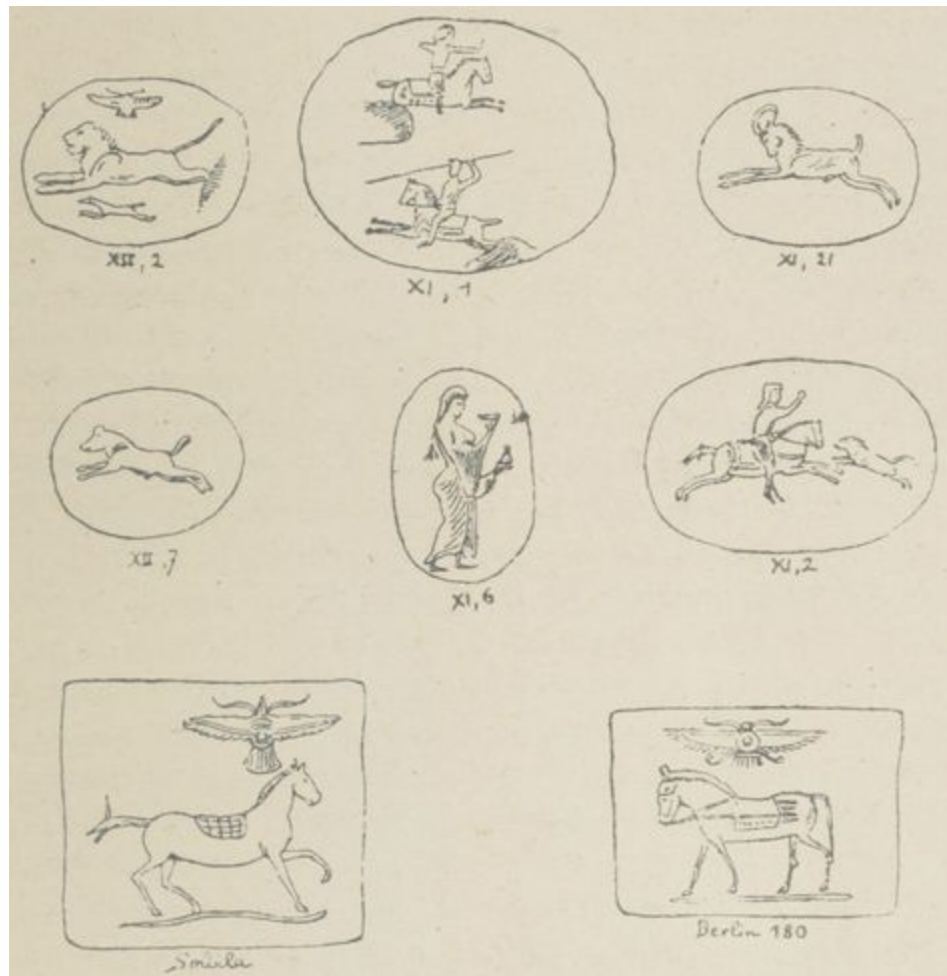
Les chevaux « plus que ventre à terre », c'est le galop volant concave ; l'expression, peut-être moins précise que la nôtre, est infiniment plus pittoresque. On a plaisir à être devancé ainsi.

VII

Le motif du galop volant est si fréquent dans l'art mycénien et si conforme, par la fougue qu'il exprime, au caractère le plus original de cet art, qu'on est amené naturellement à en rechercher des exemples dans les pays où la civilisation mycénienne s'est propagée. Inversement, là où on découvre des exemples de ce motif, on est tenté d'établir un lien entre l'art dont ils relèvent et celui des orfèvres mycéniens. Cette tentation est très légitime. Il ne s'agit pas, en effet, d'un type banal, suggéré par l'observation, qui pourrait avoir pris naissance, indépendamment, dans plusieurs milieux sans relations commerciales ou ethnographiques. Le galop volant, comme nous l'avons vu, n'est pas conforme à la réalité, telle que la photographie instantanée nous l'a fait connaître ; ce n'est pas davantage un schéma fondé sur les apparences, un rendu spontané du mouvement rapide des quadrupèdes, sans quoi l'on ne comprendrait pas qu'il fût resté ignoré de tous les grands artistes observateurs tant de l'antiquité grecque que du Moyen-Age et de la Renaissance en Europe. C'est éminemment un type conventionnel, un hiéroglyphe de la vitesse extrême, et s'il n'est pas impossible, a priori, que deux arts sans relations entre eux aient créé, dans la suite des temps, ce même hiéroglyphe, on avouera tout au moins qu'une telle hypothèse n'est pas de celles qu'on accepte sans résistance. Le progrès de cette étude prouvera que l'hypothèse contraire, celle du « monogénisme » du galop volant, peut s'appuyer d'indices qui ne sont pas à dédaigner et qui viennent fortifier la vraisemblance interne dont elle peut s'autoriser au premier abord.

On admet généralement aujourd'hui que l'art ionien de la côte asiatique a hérité de l'art mycénien, comme l'épopée ionienne hérita des chants mycéniens, contemporains de la guerre de Troie. Ce n'est donc pas sans surprise qu'on constate, dans l'art ionien archaïque (vases, sarcophages de Clazomène, bas-reliefs, gemmes), l'absence complète non seulement du galop volant, mais de cette violence de mouvements et d'attitudes dont le galop volant n'est qu'un cas particulier. Le schéma du cabré allongé et — plus rarement — celui du cabré fléchi dominant à titre exclusif ; les jambes antérieures des quadrupèdes au galop sont toujours fléchies et ne présentent pas cette horizontalité qui s'associe souvent, dans l'art mycénien, au soulèvement impétueux des membres postérieurs (cf. fig. 48-53).

Fig. 62-69. — Pierres gravées dites gréco-persanes.



Il y a pourtant une petite série d'œuvres d'art qui font exception et méritent, par ce motif, de nous arrêter quelques instants. Ce sont des intailles, généralement des scarabéoïdes en calcédoine (sapphirine), parfois des cylindres, que M. Furtwaengler a récemment classées sous la rubrique de gréco-persanes, parce qu'il pense qu'elles ont été gravées entre 450 et 350 avant J.-C. par des Grecs au service des rois ou des dignitaires achéménides¹⁴⁰. On y voit représentés, en effet, des personnages en costume asiatique à la chasse, dans un style précis et un peu sec, qui n'est pas celui des chefs-d'œuvre de la glyptique grecque, mais qui est assurément fort supérieur à celui des gravures orientales (fig. 63, 67). Bien qu'aucun des

spécimens publiés n'offre, que je sache, un exemple certain de galop volant, il en est plusieurs qui suggèrent l'idée de ce motif par l'horizontalité des membres antérieurs et postérieurs des animaux. Un cervidé au grand galop sur les pinces (fig. 64) fait songer à l'antilope d'une peinture égyptienne (fig. 10), où nous avons déjà cru reconnaître une influence mycénienne. Bien plus, sur trois des gemmes en question, on voit des femmes aux seins proéminents, aux saillies postérieures très accusées (fig. 66), qui ont justement frappé M. Furtwaengler par leur caractère moins hellénique que mycénien ¹⁴¹. Si l'attention du savant allemand avait été appelée en même temps sur le mycénisme du galop, il aurait sans doute attribué, à ces survivances concordantes, l'importance que nous ne saurions leur refuser. Or, il est difficile d'imaginer qu'un Grec du V^e siècle, travaillant pour des satrapes perses, ait pris modèle sur des œuvres mycéniennes qu'il ne pouvait guère connaître et dont l'art grec d'alors ne paraît jamais s'être inspiré¹⁴². A quelle fabrique, à quelle région du monde grec faut-il donc attribuer ces gemmes ? On pense d'abord à une ville grecque d'Égypte, comme Naucratis, qui aurait pu prendre la succession de l'art mycénien importé dans le Delta. A, l'appui de cette manière de voir, on pourrait alléguer la présence, dans le champ de plusieurs de ces gemmes, du disque solaire égyptien ; mais le fait qu'on n'a découvert aucune de ces gemmes en Égypte doit nous mettre en garde contre une conclusion précipitée. L'hypothèse d'une fabrique grecque sur la côte syrienne pourrait aussi se soutenir, car un cylindre, découvert à Kertch en 1881, que M. Furtwaengler classe dans la même catégorie, offre l'image d'une divinité debout sur un lion, type qui n'a cessé d'être reproduit, en Syrie, jusqu'à la fin de l'antiquité¹⁴³. Mais nous croyons que les arguments les plus forts militent en faveur d'une origine pontique, c'est-à-dire d'une fabrique gréco-ionienne située

sur les bords de la mer Noire¹⁴⁴. En effet, d'abord, plusieurs gemmes de cette classe proviennent des rives du Pont-Euxin ; en second lieu, l'une d'elles (au Louvre) montre un roi combattant un griffon, absolument comme sur le vase de la chasse de Cyrus découvert à Panticapée¹⁴⁵ ; enfin, M. Furtwaengler a signalé lui-même l'analogie du travail de ces gemmes avec les deux célèbres bouquetins de style gréco-perse qui, exhumés à Amisos ou en Arménie, se trouvent aujourd'hui, l'un au Musée de Berlin et l'autre au Louvre ¹⁴⁶. J'ajoute qu'un cylindre de Berlin, publié par M. Furtwaengler, représente un cheval sellé au-dessus duquel paraît le disque ailé égyptien¹⁴⁷ ; or, M. le comte Bobrinsky a récemment découvert une gemme toute semblable à Smiela en Ukraine¹⁴⁸ et le disque ailé se voit de même, sur un beau cylindre de Kertch, au-dessus d'une scène de combat entre un roi perse et un hoplite grec, évidemment de travail hellénique local¹⁴⁹. Resterait à savoir comment et pourquoi les traditions mycéniennes se seraient conservées dans une ville gréco-pontique en relations particulièrement actives avec la Perse. Assurément, nous ne sommes pas en état d'en dire les raisons ; mais combien est-il de faits que la science constate sans avoir encore le moyen de les expliquer ? Parmi ces faits il y a la présence, dans le Bosphore commérien au V^e siècle, de motifs mycéniens presque inaltérés. On ne peut invoquer ici la colonisation milésienne, puisque ces motifs, précisément, font défaut en pays ionien. Déjà Stephani signalait la quasi-identité de construction de la grande tombe de Koul-Oba près de Kertch avec les tombes à coupole mycéniennes, antérieures d'au moins huit siècles à celle-là¹⁵⁰. C'est dans des tombes d'Olbie et de Kertch (Glinitsché) qu'ont été découverts ces masques funéraires en or¹⁵¹ qu'on n'apas manqué, dès les premières trouvailles de Schliemann, de comparer aux

masques mycéniens¹⁵². Enfin, le fait que les traces de la civilisation proto-mycénienne et égéenne se constatent de plus en plus aux alentours de la mer Noire, en Serbie, en Roumanie (Cucuteni), en Ukraine, doit nous disposer à admettre que ces pays, déjà en relations avec le monde égéen, ont pu recevoir, sur certains points, le dépôt de la plus ancienne industrie d'art hellénique, longtemps avant la colonisation milésienne du VIII^e siècle. On peut encore rappeler, à ce propos, que M. Montelius a très justement expliqué l'analogie des spirales mycéniennes avec celles de l'âge du bronze scandinave en admettant que, par suite du commerce de l'ambre (si fréquent à Mycènes), des œuvres d'art mycéniennes ont été échangées contre les produits du nord de l'Europe antérieurement à l'an 1000 avant J.-C.¹⁵³. Si ce commerce a existé, son point d'attache devait être un port de la mer Noire ; ce port n'était-il pas tout désigné pour conserver, à l'abri de l'invasien ionienne, la tradition des modèles mycéniens ? De plus en plus, il nous semble que la Russie européenne et asiatique, l'Allemagne du Nord et le monde scandinave doivent être considérés comme l'hinterland de la « Mycénie » et que bien des phénomènes étranges, dont l'archéologie ne peut encore rendre compte, s'expliqueront quand on aura pu suivre, dans ces immenses contrées, l'élaboration lente des industries locales qu'ont inspirées les orfèvres mycéniens. Ainsi, à l'aspect de certaines gemmes dites gréco-persanes par M. Furtwaengler, on pense naturellement aux coupes d'argent sassanides, postérieures de sept siècles et pourtant d'un style analogue. C'est bien en vain que l'on chercherait ; dans le monde hellénique, les chaînons intermédiaires entre ces séries d'œuvres ; mais si l'on ne veut pas admettre le miracle de tout un groupe d'analogies fortuites, on est bien obligé de se tourner vers le monde barbare pour y découvrir — ou du moins pour y deviner — le lien historique et logique qui nous échappe. Mycènes, la

Hongrie, la Scandinavie, la Sibérie, les bords de la mer Noire présentent des affinités qui ne peuvent être dues au hasard et sur lesquelles le XX^e siècle fera la lumière. L'archéologie, à son tour, saura construire un transsibérien.

VIII

Les légendes grecques, notamment celle des Argonautes, mettent déjà le monde mycénien en relations avec les rives du Phase, c'est-à-dire la Transcaucasie actuelle. Les nécropoles de cette région ont été explorées de notre temps et ont fourni une énorme quantité de matériaux d'époques très diverses qui sont loin d'avoir encore été classés. Tout le monde, cependant, paraît aujourd'hui d'accord sur un point essentiel : le Caucase n'est pas, comme on l'avait cru longtemps, le point de départ et le foyer d'une civilisation qui aurait rayonné sur l'Europe, mais bien plutôt une sorte de golfe où des vagues européennes d'une part, asiatiques de l'autre, sont venues expirer en superposant leurs apports. Parmi ces vagues d'influence, celles du monde mycénien semblent très reconnaissables, bien que l'on n'ait pas encore mis la main sur les monuments du plus ancien style. M. J. de Baye a récemment acquis en Khakhétie (Transcaucasie) une magnifique épée ornée de spirales et de bouquetins gravés dont les affinités mycéniennes sont évidentes ¹⁵⁴. Deux épées du même genre, trouvées à Samthavro, appartiennent au Musée de Tiflis. Mais pour m'enfermer dans la question qui fait le sujet de ces articles, je me borne à signaler ici deux bronzes, découverts l'un et l'autre dans la nécropole de Koban, où l'influence du type mycénien du galop volant me semble particulièrement sensible. Le premier (fig. 70)¹⁵⁵ est l'ornement d'un pommeau de poignard ; on remarquera surtout le mouvement des membres antérieurs du cheval, dont on ne trouverait pas, que je sache, l'équivalent dans l'art classique, mais qui est fréquent à Mycènes dans les figures

d'animaux au galop. Le second (fig. 71) est une plaque de ceinture rectangulaire à fond uni, garnie d'une incrustation de fer représentant, avec une grossièreté extrême, des chevaux galopant ¹⁵⁶. La levée du membre antérieur est la même que dans la figure précédente ; en outre, les jambes postérieures sont vivement soulevées, ce qui ne laisse aucun doute sur l'intention du naïf artiste de représenter le galop volant. Il est possible que ces objets remontent au VI^e siècle avant J.-C. ; peut-être sont-ils plus anciens encore. Mais, en tous les cas, il est certain que ce sont des œuvres dégénérées, dont l'intérêt réside surtout dans la tradition graphique qu'elles laissent entrevoir. Cette tradition est celle que nous avons constatée à Mycènes et dont nous allons voir des exemples plus probants, quoique d'une époque bien postérieure, dans la Perse sassanide.

Fig. 70. — Bronze de Koban.



Fig. 71. — Bronze incrusté de fer. Koban.



IX

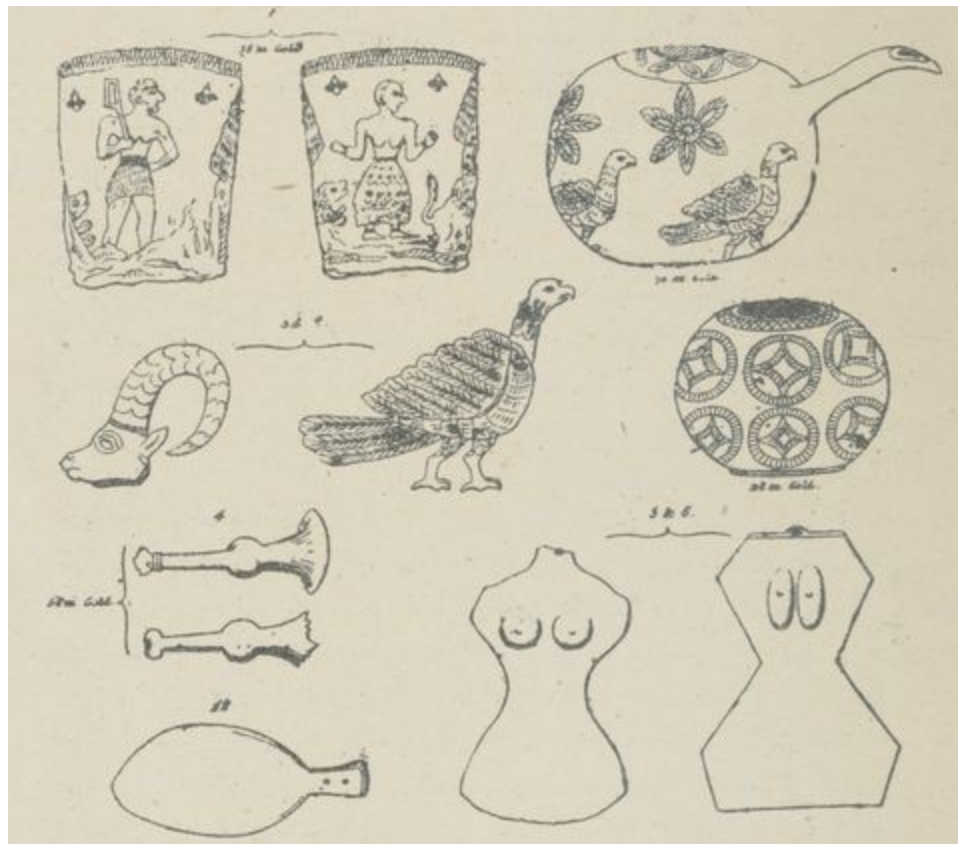
Si l'influence de l'industrie mycénienne peut se poursuivre au nord et à l'est de la mer Noire, il est, a priori, vraisemblable qu'elle s'est propagée, par la Transcaucasie, vers le nord de la Perse et la rive méridionale de la mer Caspienne. Nous ne possédons guère de monuments archaïques de cette région ; toutefois, le petit nombre de ceux que nous connaissons suggèrent des comparaisons instructives avec ceux de la Grèce mycénienne.

Des environs de Recht, à l'angle sud-ouest de la Caspienne, provient une très archaïque figure de femme nue, en fonte pleine, qui a fait partie de la collection Tyskiewicz et dont le Musée de Saint-Germain possède un moulage¹⁵⁷. M. Froehner l'a qualifiée d'« Ishtar » et l'a considérée comme une œuvre de l'ancien art chaldéen ; mais je ne sache pas que la Chaldée ait rien fourni de pareil et je ne puis croire que cette déesse nue ait rien de commun avec Ishtar. En revanche, il y a de l'analogie entre cette statuette et la figure de femme nue qui paraît sur un cylindre en hématite du Cabinet des Médailles¹⁵⁸, objet que Lenormant et M. Perrot n'ont pas hésité à croire babylonien, mais qui ne me semble pas babylonien du tout, comme je l'ai déjà dit en 1895¹⁵⁹. Avec sa taille très mince, ses hanches saillantes, son triangle sexuel énorme, la figurine de Recht se rattache bien moins à l'art chaldéen qu'à celui des vieux marbriers de l'Archipel ¹⁶⁰. Il serait cependant prématuré de la revendiquer pour l'art mycénien ; tout ce qu'on peut dire, en l'absence de points de comparaison précis, c'est que nous avons là le produit d'une école encore inconnue, dont les affinités chaldéennes ne sont nullement apparentes, alors qu'elle laisse entrevoir

une parenté lointaine avec la période récente de l'art égéen.

Les autres œuvres dont nous devons dire un mot ont été découvertes, en 1841, dans un tumulus près d'Asterabad, au nord-est de la Caspienne. Elles ont disparu et ne sont plus connues que par de médiocres gravures¹⁶¹. On a lieu de s'étonner qu'on n'en ait pas encore, que je sache, signalé l'importance au point de vue de la diffusion du style mycénien. Nous reproduisons ici la partie supérieure de la planche d'ensemble publiée dans l'*Archaeologia* ; la partie inférieure comprend des objets en bronze, entre autres une hache et un poignard qui ont déjà été réédités dans l'*Anthropologie* ¹⁶² La forme de ces objets suffit à prouver que la trouvaille n'est pas indo-sassanide, comme le singulier vase n°2 pourrait le faire croire, mais que tous ces objets appartiennent à la fin de l'âge du bronze¹⁶³, c'est-à-dire au milieu du deuxième millénaire avant J.-C. Le plus important est le vase en or dont les deux faces sont reproduites en haut à gauche ; la déesse qui y figure porte un costume indubitablement mycénien, qui se rencontre sur un grand nombre de pierres gravées et d'autres monuments de ce style ¹⁶⁴, alors qu'on ne le trouve pas ailleurs, sinon en Inde et peut-être dans la Scythie transcaspienne¹⁶⁵. Les deux statuettes acéphales en bas à droite, évidemment très arrangées par le graveur, rappellent aussi les idoles de Troie et de l'Archipel. A l'époque où Roach Smith publiait ces singulières trouvailles, on ne connaissait rien de Mycenes, à l'exception de la Porte des Lions ; la bonne foi de cet archéologue et celle de son informateur ne pouvant être mises en doute, on est en droit d'affirmer que l'art mycénien, longtemps avant la fin de la civilisation qu'il caractérise, avait suscité des imitations sur la frontière de la Perse actuelle et du Turkestan¹⁶⁶.

Fig. 72-82. — Trouvaille d'Asterabad (Perse).



X

Ni l'art de la Perse achéménide, ni celui de la Perse arsacide ne nous fournissent d'exemples du galop volant. En revanche, la Perse sassanide (depuis 226 ap. J.-C.) nous en présente un grand nombre, dont l'un, récemment découvert, peut être presque exactement daté. Il s'agit du beau camée acquis par la Bibliothèque nationale en mai 1893 et publié par M. Babelon dans le tome I^{er} des Monuments Piot (pl. XII). Sur ce sardonix à trois couches est représentée une scène historique, qui se place en 260 après J.-C., la prise de l'empereur Valérien par le roi de Perse Sapor. Les deux combattants arrivent l'un sur l'autre au galop le plus rapide de leurs coursiers ; on a d'autant plus le droit d'y reconnaître le galop volant que la ligne de terre est nettement marquée en dessous. Les deux chevaux ont les jambes de derrière presque horizontales ; celui de Sapor relève les jambes de devant, dans une attitude que nous avons déjà souvent signalée ([fig. 83](#)). M. Babelon a justement remarqué les « formes ramassées, trapues, arrondies données aux chevaux », « leurs jambes, allongées en ligne presque droite, en avant et en arrière, pour indiquer la rapidité de leur course. » Au moment où M. Babelon rédigeait son article (1894), l'attention n'avait pas encore été appelée sur la rareté du galop volant dans l'art antique, — sans quoi l'auteur n'aurait pas manqué d'insister sur le caractère vraiment extraordinaire de ce camée où les chevaux reproduisent, à plus de dix siècles de distance, un motif mycénien ignoré de l'art antique intermédiaire. Mais ce caractère établit un lien de plus entre le camée de Sapor et la belle série des coupes sassanides en argent, découvertes pour la plupart dans la

province de Perm, qui fournissent plusieurs exemples du galop volant avec les mêmes particularités dans le dessin des chevaux (croupes très rondes, jambes courtes, grosses encolures). Évidemment, nous sommes en présence non seulement d'une même école d'art, mais d'une même race de chevaux, très différente de celles de la Grèce et de l'Italie. Nous reproduisons ici deux figures de rois sassanides au galop, l'une d'après une coupe de la collection Stroganoff (fig. 84)¹⁶⁷, l'autre d'après une coupe de l'Ermitage (6g. 85) ¹⁶⁸.

Fig. 83. — Le roi Sapor, sur un camée sassanide.



Fig. 84. — Coupe sassanide de la collection Stroganoff.



Fig. 85. — Coupe sassanide
de l'Ermitage impérial.

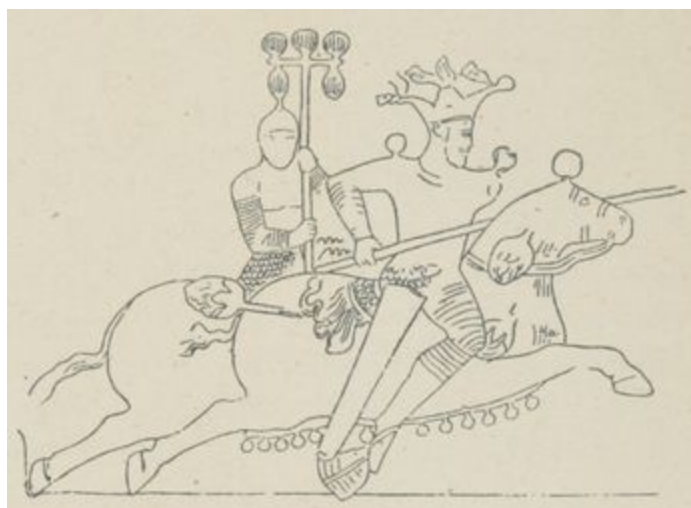


A ces œuvres se rattachent étroitement les scènes de chasse et de guerre sculptées sur les rochers de Nakch-i-Roustam et de Tak-i-Bostan en Perse. Bien que postérieurs au camée de Sapor, ces monuments sont tout à fait du même style ; les chevaux, les sangliers, les cerfs, etc., planent dans l'air ou galopent sur l'extrémité des pinces en relevant les membres antérieurs. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un coup d'œil sur les croquis ci-joints, exécutés d'après les belles gravures du Voyage en Perse de Coste et Flandin (pl. 10, 12, 176, 184)¹⁶⁹. Malgré l'incorrection et la vulgarité du dessin, il y a dans ces reliefs une exubérance de vie, une ivresse sauvage de mouvement qui sort tout à fait des habitudes de l'art oriental et ferait songer à Mycènes alors même que le détail, sur lequel nous insistons, ne viendrait pas préciser la ressemblance (fig. 86-91). On fera bien, d'autre part, de se reporter aux [fig. 62-69](#), qui reproduisent les gemmes dites gréco-persanes, pour se convaincre que nous avons bien ici les différentes étapes d'une même tradition.

Fig. 86. — Bas-relief de Nakch-i-Roustam.



Fig. 87. — Bas-relief de Nakch-i-Roustam.



Cette tradition est-elle gréco-romaine ? Il est presque inutile de répéter qu'elle ne peut l'être, parce que ni l'art grec ni l'art romain n'offrent jamais d'attitudes analogues. Elle ne peut davantage, et par la même raison, être assyrienne ou phénicienne. Dire qu'elle est mycénienne est sans doute vrai, mais implique un salto mortale auquel l'archéologie ne se résoudra pas sans frémir. Nous pensons pouvoir indiquer plus loin quelques anneaux de la chaîne, qui semble remonter naturellement vers la région de l'Asie centrale, de la Transcaspië, d'où la puissance des Sassanides est originaire. Mais avant de pénétrer, au galop volant, dans cette vaste région scythique, nous devons dire quelques mots de la persistance de ce motif dans l'art de la Perse après la conquête musulmane. M. Blochet a publié,

en 1899¹⁷⁰, une figure de la bête fabuleuse appelée Borak, monture de Mahomet, d'après un manuscrit du XIII^e siècle orné de miniatures persanes. Le Borak est au galop volant, très nettement accusé (fig. 92). Je trouve encore un cheval au galop volant dans une enluminure d'un manuscrit de Hafiz, daté de 1549 ; elle est reproduite en tête du rare volume dont je dois la connaissance à l'amabilité de M. R. Fry, *Rubaiyat of Omar Khayyám and the Salaman and Absal of Jami, rendered into english verse* (Londres, Quarilch, 1879). La composition représente le jeu de polo, qui a passé de Perse en Inde, de là en Angleterre... et à la pelouse de Bagatelle. Dans un magnifique manuscrit persan, daté de 1550, qui appartient à M. Edmond de Rothschild, il y a de nombreux chevaux galopant sur les pinces¹⁷¹, et deux qui courent au-dessus du sol, les sabots postérieurs retournés. Une personne mieux informée que moi de la peinture persane pourrait sans doute alléguer d'autres monuments ; ceux que j'ai cités suffisent à prouver que la tradition de l'art sassanide ne s'éteignit pas en Perse, malgré l'influence croissante des modèles indous. Il me semble inutile de faire intervenir les modèles chinois — où, comme nous le verrons, le galop volant est de règle — pour expliquer la persistance de ce motif dans un pays où les rochers sculptés par les artistes sassanides en offrent encore aux yeux d'illustres exemples.

Fig. 88. — Bas-relief de Tak-i-Bostan.



Fig. 89.
Bas-relief de Nakch-i-Roustam.



Fig. 90 et 91.
Bas-reliefs de Tak-i-Bostan.



Fig. 92. — Mahomet sur Borak, d'après un manuscrit persan.



XI

Vers 1720, des marchands russes, revenant de la Sibérie occidentale, rapportèrent à Saint-Pétersbourg des objets en or massif qu'ils avaient acquis des indigènes de cette région. Pierre le Grand les plaça dans son cabinet d'antiquités et ordonna de nouvelles recherches : ainsi se forma la magnifique collection sibérienne, actuellement conservée à l'Ermitage, qui comprend une série unique d'ornements en or, d'une grandeur et d'un poids extraordinaires¹⁷². Malheureusement, nous sommes fort mal renseignés sur la provenance précise de ces objets. On sait seulement, d'une manière générale, qu'ils ont été découverts ou acquis pour la plupart dans les régions de l'Irtych et de l'Ob. Dès la fin du XVIII^e siècle, les fouilles entreprises par des savants dans les innombrables tumulus de cette contrée ne donnaient plus guère de résultats, presque toutes les sépultures ayant été violées depuis longtemps par les Kalmouks. Nous savons qu'en 1669 une partie de la population de Tobolsk se répandait dans les plaines voisines pour fouiller les tumulus dits tchoudes, où l'on recueillait, pour les fondre, des vases et des objets de harnachement en or¹⁷³. Il était également question d'une grande statue en or, idole des Vogoules, dont l'emplacement est même marqué sur la carte de Herberstein. D'incalculables richesses archéologiques ont ainsi disparu dans les creusets. De notre temps, M. Radloff et d'autres archéologues n'ont guère pu que glaner ; mais les antiquités sibériennes qu'ils ont recueillies, en particulier les bronzes, sont d'un style si semblable à celui des grands objets d'or déposés à Saint-Pétersbourg au XVIII^e siècle que la provenance de ces derniers ne saurait

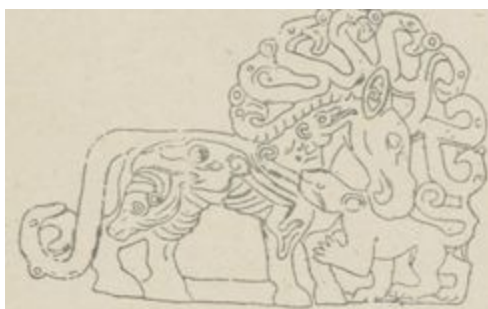
être douteuse. Ce sont bien les monuments d'un art particulier qui se développa dans la vaste région scythique, depuis le cours de la Volga jusqu'aux sources de l'énisséi.

Ces monuments ont un caractère commun : la prodigalité dans l'emploi du métal précieux¹⁷⁴. Ils se distinguent aussi, presque tous, par l'emploi de l'émail, d'incrustations d'émeraudes, de turquoises, de pierres et de verres de couleur (rouges et bleus), qui rehaussent, par une vive bigarrure, l'éclat de l'or¹⁷⁵. Mais alors que plusieurs d'entre eux, — ornements de chevaux, à ce qu'il semble — sont de vrais chefs-d'œuvre de l'art barbare, d'une puissance et d'une intensité de vie incomparables, beaucoup d'autres sont des œuvres médiocres et lourdes, qui font l'effet d'imitations ou de dégénérescences. Il semble donc évident, au premier abord, que cette industrie s'est étendue sur un certain nombre de siècles et qu'il ne peut être question d'assigner la même date à tous ses produits. Pour fixer approximativement celle des plus remarquables, nous ne disposons que d'un petit nombre d'indices. Au commencement du XVIII^e siècle, des monnaies d'or de Galba et de Néron ont été apportées à Saint-Petersbourg en même temps que des objets siberiens ; mais il n'est pas sûr qu'elles aient été recueillies dans les mêmes tombes. D'autre part, par leurs types et leur mode de décoration, ces objets présentent des affinités indéniables : 1° avec ceux que l'on a découverts dans les grands tumulus de la Crimée, remontant au IV^e et au V^e siècle avant J.-C. ; 2° avec le poisson d'or découvert à Vettersfelde en Prusse. œuvre barbare où figurent des motifs-empruntés à l'art ionien du VI^e siècle ; 3° avec le trésor de Pétrossa et les produits de l'orfèvrerie gothique qui se répandirent, au IV^e et au V^e siècle après J.-C., dans l'empire romain et dans les pays scandinaves. Ainsi les termes de comparaison que l'on peut invoquer s'échelonnent sur une durée de dix siècles, dont cinq avant

l'ère chrétienne et cinq après. La date fournie par les monnaies de Galba et de Néron peut donc être considérée comme une moyenne vraisemblable ; mais l'analogie avec les trésors de la Crimée nous oblige à reporter les origines de l'industrie sibérienne bien au delà du I^{er} siècle de notre ère.

Pour confirmer ce qui vient d'être écrit, il suffit de juxtaposer quelques figures ; les conclusions s'en dégageront d'elles-mêmes.

Fig. 93. — Plaque d'or de Sibérie
(Ermitage).

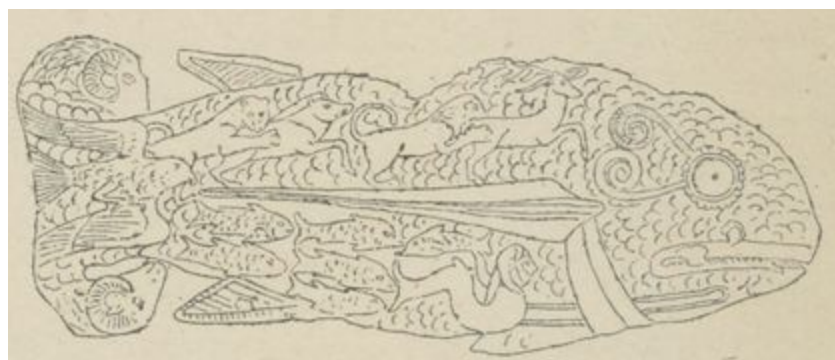


La décoration singulière qui consiste à représenter, sur le corps d'un animal, les silhouettes, à plus petite échelle, d'autres animaux, se constate sur un objet sibérien (fig. 93)¹⁷⁶, sur le cerf couché de Koul Oba (Crimée, fig. 94)¹⁷⁷ et sur le poisson de Vettersfelde (fig. 95)¹⁷⁸. De ces trois objets en or, celui de Vettersfelde paraît le plus ancien et ne peut guère être postérieur à l'an 500 avant J.-C. Celui de Sibérie est le plus récent ; c'est donc comme l'aboutissement d'une tradition archaïque qui se serait propagée, par le nord de la mer Caspienne, vers les bassins du Tobol et de l'Irtych. Mais il faut observer, dès à présent, que ce système de décoration barbare ne se rencontre jamais, que nous sachions, en pays ionien.

Fig. 94 — Plaque d'or de Koul-Oba (Ermitage).



Fig. 95. — Plaque d'or de Vetersfelde (Musée de Berlin).



Un autre procédé bizarre consiste à surmonter la crête dorsale ou la tête de certains animaux d'une série d'excroissances parallèles ou rayonnantes qui affectent la forme de cols d'oiseaux ou de griffons à bec crochu. Cette ornementation se retrouve en Sibérie, en Crimée, dans la Russie méridionale et jusqu'en Hongrie, qui est la province la plus occidentale de l'art scythique. Pour en comprendre l'origine et le développement typologique, il faut considérer d'abord notre figure 96¹⁷⁹, cerf en or pourvu d'un bois énorme, avec nombreuses ramifications, dont la dernière, c'est-à-dire la plus éloignée de la tête, vient s'appuyer sur la croupe et comme s'y implanter. De ce cerf, découvert en Sibérie et conservé à l'Ermitage, rapprochons un cerf couché en bronze (fig. 97)¹⁸⁰, retiré du tumulus des Sept-Frères en Crimée ; la ramure, divisée en deux faisceaux, prend également un point d'appui sur le dos et se subdivise

en multiples branches qui suggèrent déjà l'idée de serpents. Un cerf en bronze de Minoussinsk ([fig. 98](#))¹⁸¹ nous conduit un peu plus loin dans la même voie ; la ramure, à branches cornues, percée de trous circulaires qui font penser à des yeux, forme comme un pont entre le front de l'animal et le milieu de son dos. La stylisation est encore plus avancée dans un petit cerf en or découvert en Sibérie ([fig. 99](#))¹⁸², où la ramure affecte l'aspect d'une file d'oiseaux. Ici viendrait se placer le cerf en or de Koul-Oba ([fig. 94](#)), œuvre grecque, assurément, comme l'attestent à la fois l'inscription (ΠΑΙ...) et le dessin du griffon, du lièvre et du lion, beaucoup trop correct pour être attribué à un Barbare, mais accommodée au goût des indigènes et sans doute inspirée de représentations qui leur étaient familières. Quelle apparence y a-t-il qu'un artiste ionien, sans y être contraint par les exigences de sa clientèle, eût couvert le corps d'un animal de silhouettes d'autres animaux et surmonté la ligne de son dos d'un hérissément incompréhensible d'arêtes ? Comme l'a déjà vu Stephani dans son commentaire des Antiquités du Bosphore, où parut la première image exacte du cerf de Koul-Oba, il ne peut s'agir, dans cette crête dorsale, que de la figuration conventionnelle d'une énorme ramure ; nous avons vu par quels intermédiaires l'art s'était acheminé vers cette étrange figuration. On remarquera que l'encolure la plus voisine de la queue de l'animal est surmontée d'une tête de bélier ; elle offre donc l'image de la partie supérieure d'un serpent à tête de bélier, type bien connu dans l'art celtique. Je n'ose, pour le moment, instituer un rapprochement fondé sur cette analogie, qui est due peut-être au hasard ; mais je ne puis omettre de signaler dans l'art de la Gaule romaine — et là seulement — des figures de sanglier dont les soies hérissées forment une crête dorsale presque aussi éloignée de la nature que celle du cerf couché de Koul-Oba¹⁸³.

Fig. 96. — Cerf en or (Ermitage).



Fig. 97.
Cerf en bronze (Ermitage).



Fig. 98. — Cerf en bronze
trouvé à Minoussinsk.



Fig. 99. — Cerf en or
trouvé en Sibérie.



Fig. 100. — Cerf en or de Smiéla
(Ermitage).



Les types que nous avons passés en revue nous ont préparés à comprendre l'étrange cerf en or, travaillé au repoussé, qui, découvert dans un tumulus de Smiéla (bassin du Dnieper), a été publié récemment par M. le comte Bobrinsky (fig. 100)¹⁸⁴. Ici, la ramure est encore reconnaissable, mais les cinq premières branches affectent la forme de cols de serpent qui sont surmontés de têtes de griffon d'un style particulier. Ce ne sont pas des oiseaux, puisque les oreilles sont apparentes ; ce ne sont pas non plus les griffons de l'art classique, mais sans doute les dérivés d'un type ionien archaïque dont on trouve des exemples, caractérisés par les touffes de poils (?) le long du cou, dans l'orfèvrerie du Bosphore cimmérien au ve siècle¹⁸⁵. Sur le corps de l'animal, à l'articulation du membre antérieur gauche, est encore figurée une tête de griffon ou d'oiseau de proie à long bec crochu. Si la gravure est exacte, nous saisissons là sur le fait le passage du griffon décoratif à l'oiseau de proie employé de même, évolution très importante pour l'histoire de l'art et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Une fois que l'art scythique eut pris l'habitude de figurer des protomés de griffons, symboles d'une force hostile et redoutable, au-dessus du corps des animaux et en contact avec lui, on comprend qu'il ait bientôt oublié l'origine de cette décoration, à savoir la ramure compliquée des cervidés, et qu'il en ait usé capricieusement, alors même

que l'animal représenté était dépourvu de cornes. Notre fig. 101 offre la silhouette d'une image singulière sculptée en relief dans une plaque de bois, découverte en Sibérie et conservée au Musée Roumiantzoff à Moscou¹⁸⁶. On y voit un quadrupède difficile à dénommer, peut-être un élan, qui est attaqué par un quadrupède plus petit, assez semblable à un ours. La tête du grand animal est surmontée de trois protomés de griffons. Une plaque d'or achetée en Sibérie en 1844 et faisant partie de la collection de l'Ermitage (fig. 93)¹⁸⁷ est encore plus singulière. L'animal de grande taille est certainement un cheval ; non seulement sa tête est surmontée d'un véritable panache de cols de griffon, cette fois plus semblables à des cygnes qu'à des oiseaux de proie, mais sa queue se termine par une encolure et une tête analogues. Sur son corps est figuré un oiseau de proie avec un énorme bec crochu, qui tient une tête de mouton ou de béliet. On remarquera ici que les griffons n'ont pas d'oreilles ; mais ils en ont, et même de très grandes, dans un autre ornement en or de même provenance¹⁸⁸, représentant un quadrupède aux pieds munis de griffes dont le front et l'encolure supportent une rangée de cinq protomés de griffons. Les têtes de griffons sont devenues presque méconnaissables dans une grande plaque d'or de Sibérie dont nous ne reproduisons que la partie droite, représentant le même quadrupède fantastique aux prises avec un tigre (fig. 102) ; les griffons, à col très court, à grandes oreilles, à bec fortement recourbé et obtus, forment une crête dorsale de l'aspect le plus bizarre ; la queue du monstre, redressée contre son dos, est formée elle-même d'un col et d'une tête de griffon. Il résulte de ce qui précède que le griffon, type déjà familier à l'art mycénien, a joué un très grand rôle dans l'art de la Scythie, comme dans les traditions fabuleuses de cette contrée. Au VI^e siècle et sans doute bien plus tôt, les Grecs ornaient leurs trépieds de bronze avec des protomés de griffons ; les

Scythes connurent des objets de ce genre, furent séduits par l'emploi décoratif des cols de griffon et finirent par en abuser à un point tel qu'ils les substituèrent aux cornes, à la crinière et même à la queue des animaux qu'ils figuraient.

Fig. 101. — Plaque de bois sibérienne
(Musée de Moscou).



Fig. 102.
Plaque d'or de Sibérie (Ermitage).



D'autre part, la tête d'aigle du griffon subit des altérations profondes et se rapprocha graduellement de celle d'un oiseau de proie à long bec recourbé. Le type schématique de cette tête d'oiseau se réduisit parfois à un gros œil rond accosté d'un bec ; sous cette forme, dont l'origine est encore reconnaissable, on le trouve, par exemple, sur une plaque d'or sibérienne dont il sera question plus loin (fig. 115), représentant la lutte d'un félin avec un cheval. Sur la croupe du cheval, on voit le même œil accosté de deux becs ; ce détail, devenu simple prétexte à décoration (les cavités ainsi dessinées étaient

remplies d'émail ou de verres de couleur), se constate encore sur une autre plaque d'or plus grossière, également sibérienne, qui représente un cheval attaqué par un tigre¹⁸⁹.

Un type moins schématique, mais déjà bien éloigné de celui du griffon à long col, est fourni par un ornement en bronze découvert dans un tumulus de l'ancienne Nymphée (Crimée). Il ne reste plus qu'un œil énorme et un gros bec crochu (fig. 103)¹⁹⁰, servant de motif terminal à une tige, percée de deux trous pour l'insertion de courroies.

L'histoire plastique du griffon, transformé en oiseau de proie, se poursuit, à partir du III^e siècle de notre ère, bien au delà des frontières de la Scythie. L'art gothique emprunta ce type à l'art scythique et le propagea jusque dans l'Europe occidentale. Tout le monde connaît les petites fibules de bronze, incrustées de verres de couleur ou de grenats, que l'on qualifie de faucons ou de perroquets et qui sont si fréquentes dans les collections d'antiquités mérovingiennes. Les spécimens reproduits par nos fig. 104, 105, 106, 107 proviennent des environs de Bonn¹⁹¹, de Wiesbaden¹⁹², d'Oberolm en Hesse rhénane¹⁹³ et de Podbaba en Bohême¹⁹⁴. Les formes en sont généralement si stylisées que, n'étaient l'œil et le bec crochu, on aurait peine à y reconnaître des oiseaux, d'autant plus que l'indication des pieds fait souvent défaut. L'œil et le bec seuls, constituant la tête, ont été employés diversement à la décoration de grandes fibules ; nous donnons comme exemples trois spécimens de Podbaba en Bohême (fig. 108)¹⁹⁵, de Hongrie (fig. 109)¹⁹⁶ et d'Yverdon en Suisse (fig. 110)¹⁹⁷. Des fibules analogues à celle d'Yverdon ont été recueillies en Crimée ¹⁹⁸. Citons enfin un objet de parure en or rehaussé de grenats rapporté du nord du Caucase par M. G. Bapst (fig 111)¹⁹⁹ et une boucle de ceinturon en bronze, ornée de grenats, acquise par M. Evans en Albanie et publiée par M. J. de Baye (fig. 112)²⁰⁰.

Il est inutile de multiplier ces exemples, qui présentent une très grande variété ; l'essentiel, à nos yeux, était d'établir que le perroquet mérovingien ou gothique n'est autre que le griffon scythique et que celui-ci dérive, en dernière analyse, des griffons helléniques antérieurs au V^e siècle avant J.-C. Les modèles grecs primitifs ont fait un long détour et un long séjour dans le nord avant qu'un reflux, produit par un mouvement de peuples, les ramenât vers la Méditerranée ; il n'y a donc pas lieu d'alléguer à ce propos des modèles persans ou indous, dont l'influence sur l'art barbare de l'Europe a bien été affirmée cent fois, mais n'a jamais été démontrée.

Fig. 103. — Ornement en bronze de Nymphée (Crimée).



Fig. 104-107. — Fibules aviformes de Bonn, Wiesbaden, Oberolm et Podbaba.



Fig. 108. — Fibule
de Bohême.



Fig. 109. — Fibule
de Hongrie.



Fig. 110. — Fibule
de Suisse.



Fig.111.. — Ornement
en or avec grenats
(Caucase).



Fig. 112. — Boucle de ceinturon en
bronze (Albanie).



XII

Ce qui précède doit servir d'introduction à l'étude de deux monuments extraordinaires de l'art sibérien qui, à l'intérêt général qu'ils présentent pour l'histoire de l'art, ajoutent encore, à nos yeux, celui d'offrir des exemples certains du galop volant.

Il s'agit de deux plaques en or formant paire, sur lesquelles est représenté, avec de légères différences, un épisode de la chasse au sanglier²⁰¹. Un des chasseurs, monté dans un arbre, tire son cheval par la bride ; un autre²⁰² poursuit un sanglier au triple galop. L'éclat de l'or est relevé par des incrustations de pâtes bleues et roses ; les yeux des personnages et des animaux sont en émail noir. L'artiste, — car les deux plaques sont certainement de la même main, — s'est complu à encadrer la scène principale dans un fouillis extraordinaire de détails, troncs d'arbre, branches et feuilles entre-croisées ; mais ce qui frappe encore davantage, c'est la fougue toute mycénienne des mouvements, l'intensité et le débordement de la vie sauvage. Nos [fig. 113](#) et 114 reproduisent les groupes du cavalier poursuivant le sanglier ; le galop volant, ventre à terre, sabots retournés, y est rendu avec toute l'exagération et toute la force expressive dont ce motif conventionnel est susceptible. Ce sont bien là les animaux allongés, étirés, rasant le sol dans une course éperdue, que nous avons rencontrés à Vaphio ([fig. 47](#)), à Mycènes ([fig. 48-54](#)) et à Chypre ([fig. 60-61](#)). L'analogie paraîtra plus frappante encore si l'on réfléchit qu'en Scythie, comme dans le monde mycénien, la civilisation qui vit éclore de pareilles œuvres était πολυχρυσος, qu'elle prodiguait l'or sans compter, qu'elle figurait les animaux avec beaucoup

plus d'habileté que les hommes et qu'elle préférait les scènes de chasse, les batailles furieuses de bêtes, aux épisodes de l'histoire des dieux et des héros. Ce même motif du galop volant, que l'observation — répétons-le — ne fournit pas, fait son apparition dans l'art antique, au sein de deux sociétés séparées par l'immensité des steppes, sans doute aussi par une longue suite de siècles, mais qui devaient offrir encore d'autres caractères communs et une certaine affinité générale de conditions.

Fig. 113. — Plaque sibérienne en or (Ermitage). Groupe central.



Fig. 114. — Plaque sibérienne en or (Ermitage). Groupe central.



Il a déjà été question d'une rondelle de bois mycénienne, découverte en Égypte, sur laquelle est figuré un lion bondissant, l'arrière-train soulevé avec une telle violence que les pattes de derrière viennent toucher le front (fig. 58). Nous reproduisons ici cette figure (fig. 114 bis) pour la rapprocher d'une plaque d'or sibérienne représentant un

cheval attaqué par un tigre : cheval et tigre offrent également ce singulier motif des membres postérieurs rejetés vers le dos et l'encolure (fig. 114). L'exemple mycénien est, jusqu'à présent, unique, mais la Sibérie en a fourni d'autres et M. Kondakoff l'a également signalé dans une œuvre récente de l'art indou : « Nous retrouvons, dit-il, des sujets analogues [de chasses et de combats d'animaux] en Perse et en Inde ; ainsi nous les voyons répétés dans les peintures sur émail d'un sceptre qui appartenait au maharadjah Sing-Dheypore (mort en 1615) ; motifs et procédés techniques sont les mêmes. Ces peintures représentent une chasse au sanglier dans un marais, un tigre traquant sa proie sur les bords d'une rivière, un autre luttant contre un sanglier, une biche chassée, un tigre attaquant différents animaux, un autre combattant contre un éléphant, une bande de cigognes et de grues défilant sur le bord d'une rivière en tirant des poissons de l'eau, des grenouilles qui nagent dans un marais. Chose remarquable : ici comme ailleurs, nous observons le même mouvement exagéré qui soulève la croupe de l'animal et imprime une cambrure excessive à son dos, procédé expressif auquel l'artiste a recours pour faire comprendre que la bête est blessée ou qu'elle se jette avec rage contre ses adversaires²⁰³. »



Fig. 114 bis. — Lion au galop sur une rondelle en bois mycénienne.

Fig. 115. — Plaque en or sibérienne (Ermitage).



On peut discuter sur la signification primitive et la genèse de ce motif — y voir, comme nous avons proposé de le faire, une exagération du galop concave, ou bien alléguer l'influence plastique du type du serpent, qui dresse sa queue et la renverse en la repliant sur elle-même. Quoi qu'il en soit, nous avons constaté en Scythie la présence de deux motifs qui ne se trouvent réunis ailleurs que dans l'art mycénien, le galop volant et le renversement de la croupe ; si l'on veut qu'il n'y ait là qu'une coïncidence, on conviendra qu'elle est assez singulière pour suggérer une autre conclusion.

Les auteurs des *Antiquités de la Russie*, embarrassés, comme nous le sommes nous-même, pour rendre compte de cet étrange ensemble que constituent les antiquités sibériennes, ont allégué, à plusieurs reprises, des influences persanes. Il ne semble pas que cette manière de voir puisse se soutenir. L'art achéménide et l'art arsacide ne sont que des rameaux de l'art grec classique greffé sur un fond d'imitation assyrienne : les plaques sibériennes ne rappellent ni la Grèce classique ni l'Assyrie. D'autre part, les analogies qu'on peut signaler entre ces plaques et les œuvres sassanides — en particulier le motif du galop volant, qui leur est commun — n'obligent nullement à conclure que la Perse ait fourni des modèles à la Sibérie. En effet, comme nous l'avons fait observer, l'art sassanide,

dans ce qu'il a d'original, ne dérive ni de l'art grec classique, ni de l'art romain : il révèle une influence que nous avons déjà qualifiée de scythique et que les réflexions qui précèdent nous permettent peut-être de préciser. C'est dans l'hinterland de la Parthie, dans le pays des Massagètes et des Scythes, que l'histoire nous invite à chercher l'origine de la révolution profonde qui substitua l'empire des Sassanides à celui des Arsacides et une Perse à demi barbare à une Perse plus qu'à demi hellénisée²⁰⁴. C'est vers ces régions aussi que nous devons nous tourner pour découvrir le point de départ de l'art sassanide, si différent, comme le révèle un examen même superficiel, de l'art hellénique ou gréco-romain. La plus profonde, la plus essentielle de ces différences est la présence, dans l'art sassanide, du galop volant. Le galop volant est pour nous l'équivalent de ces fossiles directeurs qui guident les investigations des géologues et leur révèlent, dans l'épaisseur de la croûte terrestre, des couches de même formation. Si cet indice n'est pas trompeur, nous croyons qu'il est légitime d'admettre que le galop volant des bas-reliefs et des plats d'argent sassanides n'est qu'un emprunt au galop volant des plaques sibériennes. Ainsi, loin qu'il puisse être question d'une influence de la Perse sur la Scythie, nous admettons, jusqu'à preuve du contraire, l'influence de la Scythie sur la Perse²⁰⁵. Nous y sommes, d'ailleurs, encouragé par le peu de lumières que nous donne la chronologie. L'art sassanide ne débute guère avant le milieu du III^e siècle après notre ère, alors que les liens étroits de l'art scythique avec l'art gréco-ionien du Bosphore nous obligent à en placer l'apogée plusieurs siècles plus tôt et sans doute même avant le début de l'ère chrétienne.

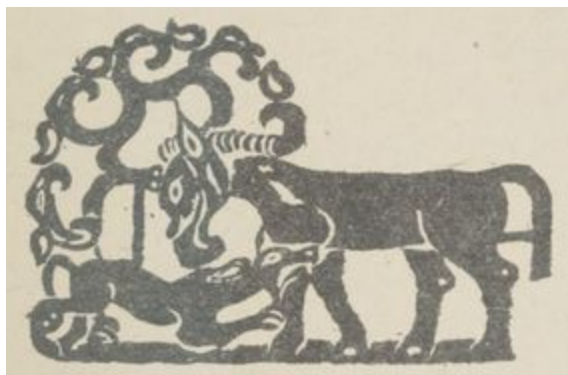
J'ajoute que le caractère indigène de l'art scythique et, en particulier, de l'art sibérien ne peut pas faire l'ombre d'un doute. Comment concevoir ces grands reliefs ajourés en or

massif, décorés de turquoises et parfois d'émeraudes, ailleurs que dans un pays où ces matières se trouvaient en abondance et n'avaient pas encore été raréfiées par une exploitation régulière ? Du reste, sur une des plaques sibériennes de l'Ermitage, est représenté un yak²⁰⁶, animal originaire, dit-on, du Thibet, mais qui s'est de bonne heure répandu en Sibérie ; on en observa, dès le XVIII^e siècle, à Tobolsk et à Irkoutsk. Aujourd'hui, le yak est encore commun en Mongolie et dans la région de l'Altaï. Ces mêmes contrées sont encore l'habitat du tigre, qui s'avance vers le nord jusque sur les rives du lac Baïkal ; or, le tigre, presque inconnu de l'art gréco-romain, est figuré sur plusieurs plaques sibériennes. Ces observations nous conduiraient à chercher le centre de l'art sibérien, rameau aberrant du grand tronc de l'art gréco-scythique, vers les frontières de la Mongolie actuelle, vers les sources de l'Ob et de l'Irtych, où s'étend la région aurifère dont la richesse a valu leur nom aux monts Altaï (altoun, en turc, signifie or).

Ces hommes étaient grands chasseurs, élevaient des chevaux rapides et travaillaient, comme les Massagètes d'Hérodote, l'or et le bronze²⁰⁷. Leur situation géographique dut les mettre de bonne heure en relation avec leurs voisins de l'est, les Chinois. Une des belles plaques sibériennes de l'Ermitage ([fig. 93](#)) a été acquise en 1844 d'un Bouriate qui, disait-il, la tenait de son père, lequel l'avait apportée de Mongolie. C'est donc qu'elle avait été autrefois introduite dans ce pays. Le hasard m'a fait rencontrer un autre témoignage de cette exportation des objets d'or sibériens au-delà des frontières actuelles de la Chine. Dans un ouvrage chinois d'archéologie, illustré de nombreuses gravures, que M. Ed. Chavannes avait bien voulu me prêter, j'ai rencontré, à ma grande surprise, la reproduction d'un objet presque identique à la plaque du Bouriate qui est à l'Ermitage ([fig. 116](#)). Or, ce n'est pas une

œuvre chinoise ; M. Chavannes n'éprouve aucun doute à cet égard. « Je crois, m'écrit-il, que ce monument a dû être apporté en Chine de Sibérie... D'abord, il est unique en son genre ; ensuite, il ne présente aucun caractère d'écriture chinois ; enfin, l'épigraphiste chinois a dû être fort embarrassé en présence de cet objet et a fini par le considérer comme une des pièces de monnaie fabriquées par l'empereur Ou en 120 avant J.-C. Cette attribution est absurde, car ce monument n'a rien de commun avec la monnaie de l'empereur Ou, qui était carrée. »

Fig. 116. — Plaque sibérienne gravée dans un ouvrage chinois.



XIII

Les fabricants des plaques sibériennes étaient-ils iraniens ou mongols ? Cette question ne peut être discutée utilement, puisque nous ne possédons pas un mot de leur langue et que les types humains figurés sur leurs monuments ne présentent pas de caractères qui les distinguent des Scythes. Sur la grande plaque d'or, le chasseur à cheval, avec ses longs cheveux, sa grosse moustache et ses joues glabres, ressemble au roi scythique Sauromate 1^{er}, figuré au droit d'une monnaie de l'an 100 environ après J.-C.²⁰⁸. Mais les Scythes, qui parlaient une langue iranienne ou iranisée, étaient-ils eux-mêmes des Iraniens ou des Mongols ? On sait qu'on a soutenu l'une et l'autre opinion, sans compter une opinion conciliante ; et que l'accord n'est pas fait entre savants. Il ne peut guère s'établir sur des questions de race, car les éléments de différenciation qu'implique ce dernier mot échappent encore complètement à l'analyse et ne répondent, dans notre pensée même, à rien de précis.

Il est, cependant, un détail qu'il est intéressant de noter à ce propos ²⁰⁹. Sur les deux grandes plaques sibériennes, nous voyons un chasseur perché sur un arbre qui lire à lui son cheval. C'est exactement ce que dit Hérodote (IV, 22) en décrivant les mœurs des Iyrques, qu'il place à l'est des Thyssagètes, c'est-à-dire au nord de la mer Caspienne : « Ils ne vivent que de gibier, qu'ils prennent de cette manière : comme tout est plein de bois, les chasseurs montent sur un arbre pour épier et attendre la bête, etc. » Depuis longtemps on a proposé de lire, dans Hérodote, Τῦρραι au lieu de Ἰῦρραι et d'identifier ce peuple de Scythes chasseurs aux ancêtres des Turcs²¹⁰. S'il y avait là

autre chose qu'une hypothèse et si les mœurs attribuées par Hérodote aux Iyrques avaient été vraiment particulières à ce peuple, les plaques sibériennes prendraient, à nos yeux, un intérêt nouveau, comme les plus anciens monuments de l'art turc. Rappelons, avant de quitter ce sujet, que d'autres considérations nous ont fait chercher vers l'Altaï le centre de l'industrie sibérienne et que les sources chinoises, dès le II^e siècle avant J.-C., connaissent, dans la région de l'Altaï, un peuple dit Tu-kiu, que l'on identifie aux Turcae de Pomponius Mela (I, 22) et de Pline (VI, 7)²¹¹, — sans invoquer, d'ailleurs, autre chose que l'analogie des noms.

Iraniens ou Mongols, Aryens ou Allophyles, les orfèvres sibériens avaient reçu leur industrie et leur art non de la Chine ou de l'Assyrie, mais de la Scythie occidentale, des rives hellénisées du Pont-Euxin. Mais c'est ici le lieu de revenir sur un ordre de considérations que nous avons déjà fait valoir, au cours de ce travail, en étudiant les gemmes gréco-pontiques où paraissent des exemples isolés du galop volant. Nous insistions, à ce propos, sur la présence dans le Bosphore cimmérien, au V^e siècle, de motifs mycéniens presque inaltérés, tombes à coupes et masques funéraires en or. Nous exprimions l'opinion que la colonisation milésienne du VIII^e siècle n'avait fait que renouer des relations commerciales bien antérieures et que la civilisation mycénienne, au temps de sa plus grande expansion, avait dû étendre son influence jusqu'aux rives septentrionales de la mer Noire. A l'appui de cette opinion, nous avons recueilli des indices de l'expansion mycénienne dans le Caucase et jusqu'au nord de la Perse. Pourquoi ne pas dire tout notre sentiment ? La civilisation du Bosphore et celle de la Scythie nous paraissent inexplicables si les Ioniens n'ont pas été précédés dans ces parages par les Mycéniens. Là-dessus, l'histoire est muette et le restera sans doute à jamais, mais l'étude de la filiation des motifs

et des styles suppléera peut-être à son silence. Convaincu que le motif du galop volant ne peut avoir été imaginé qu'une fois, parce qu'il ne répond pas à la réalité et n'est qu'un symbole, je pense qu'il a passé de l'art mycénien à l'art scythique et de l'art scythique à l'art sassanide. Ayant déjà montré, par quelques exemples, que les monuments de l'art scythique ont pénétré en Chine, non moins que ceux de l'art sassanide, j'ai préparé mes lecteurs à la conclusion que je développerai dans le prochain chapitre : le motif du galop volant, très fréquent dès le début de l'art chinois, accuse un lien historique entre les monuments de cet art et ceux de l'art mycénien.

XIV

Dans la province de Chan-tong, baignée par le golfe de Pe-tchili et par la mer Jaune, se trouvent les plus anciennes sculptures en pierre de la Chine, antérieures aux influences bouddhiques. Elles ont servi à décorer les chambres funéraires de grands personnages du temps.

Le groupe le plus important de ces pierres sculptées, à une quinzaine de kilomètres au sud de Kia-siang, a été étudié avec grand soin par M. Ed. Chavannes, qui en a publié des estampages réduits par les procédés photographiques²¹².

La technique des bas-reliefs chinois est singulière et se rapproche de celle des reliefs égyptiens bien plus que des modèles classiques. « Les personnages et les objets sont plans, mais s'enlèvent d'environ 2 millimètres sur le parement du fond ; on dirait qu'on les a découpés à l'emporte-pièce, puis collés sur un champ uniforme. Les ombres et les détails sont marqués au moyen de traits en creux²¹³. »

La date de ces sculptures, mentionnées déjà par les épigraphistes chinois du XII^e siècle, peut être établie avec quelque précision grâce aux inscriptions qui les accompagnent. Celles-ci sont de la première moitié du 11^e siècle après notre ère ; on peut donc placer approximativement les bas-reliefs en question vers l'an 130 après J.-C. Toutefois, il y a lieu de croire que la sculpture en pierre était déjà pratiquée en Chine vers l'an 150 avant J.-C. et que les œuvres de cette époque reculée, aujourd'hui perdues, présentaient le même caractère que celles qui nous restent. Un texte chinois parle, en effet, d'une chambre en pierre décorée de figures élevée à la mémoire

d'un certain Wen-wong, qui, sous le règne de l'empereur King (156-140 av. J.-C.), civilisa la province de Setch'oan²¹⁴.

M. Chavannes, après M. Paléologue, a résolument écarté l'hypothèse d'une influence égyptienne ou babylonienne sur les bas-reliefs du Chan-tong. D'une influence indienne, il ne saurait être question, le style de ces œuvres n'ayant aucune analogie avec celui des monuments de l'Inde. Toutefois, M. Chavannes n'a pas envisagé la possibilité d'une influence sibérienne ou bactrienne, due à l'importation de figures et de groupes découpés en métal²¹⁵. De pareils objets, appliqués sur un fond, pouvaient aisément suggérer la technique particulière des bas-reliefs chinois, où les figures, dit M. Chavannes, semblent « découpées à l'emporte-pièce, puis collées sur un champ uniforme ».

Nous avons déjà fait pressentir cette conclusion à nos lecteurs en signalant, sur les monuments les plus anciens de l'art chinois, le motif mycénien, sassanide et sibérien du galop volant. L'étude des chevaux représentés en grand nombre sur les bas-reliefs du Chan-tong va nous permettre de préciser notre opinion.

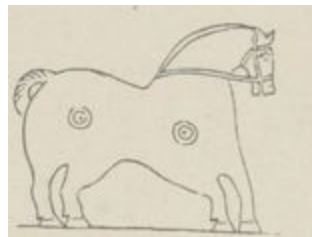
Ces chevaux appartiennent à une race particulière, caractérisée par l'énorme développement du poitrail, de l'encolure et de la croupe, les proportions ramassées du corps et la finesse des jambes. Je crois que cette race était indigène dans les régions situées à l'ouest de la Chine, en particulier dans la Bactriane. Autant les chevaux des reliefs chinois diffèrent de ceux des arts égyptien, assyrien, grec et romain, autant ils rappellent, bien qu'avec une exagération notable, un des chevaux figurés au revers de la grande médaille d'or d'Eucratide, roi de Bactriane, à la Bibliothèque nationale (fig. 117). Un type encore plus trapu paraît sur une plaque en bronze de l'Ermitage, provenant des environs de Ratcha dans le Caucase, qui est

probablement la copie barbare d'une plaque en or sibérienne (fig. 118)²¹⁶. Si même l'on fait abstraction de cet objet, trop grossier de travail pour autoriser une conclusion, on ne pourra refuser de reconnaître l'analogie des chevaux chinois à grosse croupe et à gros col avec ceux des bas-reliefs sassanides, tant en pierre qu'en métal, dont nous avons reproduit plus haut plusieurs spécimens (fig. 84-89).

Fig. 117. — Cavalier de la médaille d'Eucratide²¹⁷.



Fig. 118. — Fragment d'une plaque en bronze de Ratcha.



Les textes viennent à l'appui de notre manière de voir, en attestant que les Chinois de l'est, aux environs de l'ère chrétienne et plus anciennement encore, faisaient venir des chevaux des pays de l'ouest.

A l'époque des Han, qui est celle des bas-reliefs chinois qui nous occupent, les Chinois pénétrèrent jusqu'au pays de Ferghanah (Bactriane et Sogdiane) et en tirèrent beaucoup de chevaux, d'une race dont les écrivains du temps vantent l'excellence. Les gens du pays finirent même par se lasser de leur en fournir, ce qui leur attira la colère de l'émissaire envoyé, à cet effet, par l'empereur Ou. Une

guerre éclata qui, après diverses vicissitudes, se termina en l'an 102 avant J.-C. par la reddition de la ville d'Eul-che, capitale du Ferghanah. La paix conclue, les Ferghaniens durent livrer à l'empereur de Chine plusieurs dizaines de chevaux excellents (sans doute des reproducteurs) et trois mille chevaux ordinaires²¹⁸. Les chevaux chinois indigènes devaient être très nombreux dès cette époque, puisqu'on nous dit que l'armée chinoise en perdit cent mille en l'an 119 avant J.-C. ²¹⁹ ; mais ils étaient de petite taille et de vigueur médiocre. Les chevaux de luxe et les montures des chefs provenaient du Turkestan actuel.

Les chevaux des bas-reliefs chinois sont presque tous de la grande race étrangère, à l'exception des chevaux montés qui figurent dans une scène de bataille faisant partie des reliefs du Hiao-t'ang-chan. Les combattants sont des archers à cheval, dont les montures n'ont ni les croupes opulentes, ni les poitrails cambrés des autres chevaux, tels qu'ils paraissent au registre supérieur du même bas-relief, montés par des guerriers qui accompagnent des chars²²⁰.

XV

Les attitudes et les allures des chevaux sculptés sur ces reliefs se répètent très exactement d'une pierre à l'autre ; on doit croire que les artistes avaient à leur disposition une série de modèles qu'ils se contentaient de copier. Les seules divergences un peu notables se remarquent dans le port de la tête, tantôt abaissée, tantôt violemment relevée. Si l'on néglige ce détail, il reste sept motifs, à savoir :

Fig. 119 et 120. — Chevaux de bas-reliefs chinois.

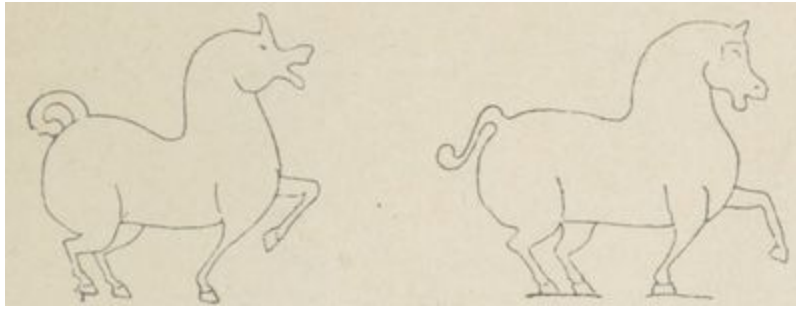


1° Le cheval au repos, le poitrail en avant, l'encolure fortement convexe, portant, avec l'apparence d'une solidité massive, sur les quatre sabots (fig. 119). Ce motif est très fréquent²²¹ ;

2° Même attitude, mais avec une jambe de derrière levée (fig. 120)²²² ;

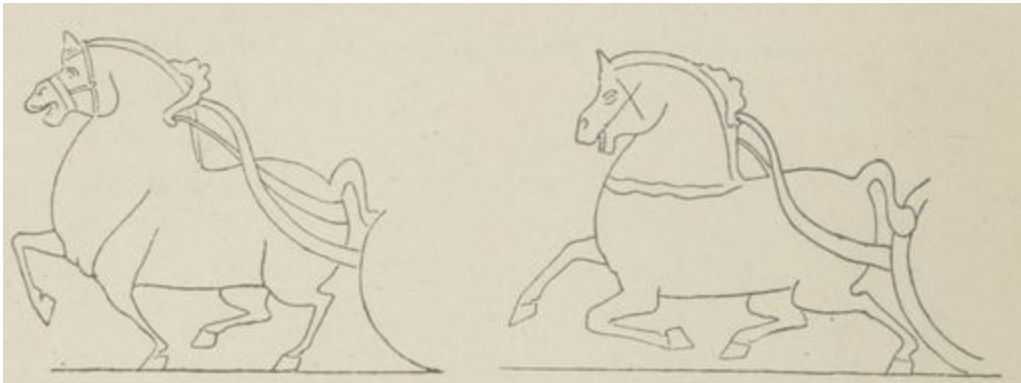
3° Le cheval est au pas et lève un membre antérieur ; ce mouvement exagéré ne se trouve jamais ni dans l'art classique, ni dans l'art oriental (fig. 121)²²³. Il est moins accusé dans la figure 122, qui représente la même allure²²⁴ ; ce sont, d'ailleurs, des attitudes très rares ;

Fig. 121 et 122. — Chevaux de bas-reliefs chinois.



4° Le cheval est au trot lent, à la période d'appui²²⁵. Le type adopté par les artistes chinois est tout à fait conventionnel, mais exprime assez heureusement la force contenue, l'ardeur impatiente du coursier. Aussi semble-t-il avoir été très en faveur : aucun des types ne revient aussi fréquemment (fig. 123)²²⁶ ;

Fig. 123 et 124. — Chevaux de bas-reliefs chinois.



5° Le cheval est un trot rapide, ne portant que sur une jambe de derrière (fig. 124)²²⁷.

6° Le cheval est au trot le plus rapide, le flying trot ou « trot volant » des Anglais. Généralement, les membres divergent à l'excès et les sabots rasent le sol sans s'y poser ; parfois même, ils sont tous à une certaine distance au-dessus du sol. Le schéma ordinaire est celui de la figure 125²²⁸ ; celui de la figure 126 est exceptionnel²²⁹. Il faut observer, dans le type usuel, que le cheval est très près de terre ; ses jambes sont comme repliées sous son corps pour

éviter de toucher le sol. Ce motif, prêté au cheval, est tout à fait isolé dans l'art ; cependant on constate — et cela est particulièrement intéressant pour nous — que les sangliers sont représentés d'une manière identique sur plusieurs plats sassanides, dont nous avons déjà fait ressortir les affinités avec les produits de l'art sibérien. L'exemple que nous reproduisons (fig. 127) est emprunté à un plat bien connu de l'Ermitage²³⁰ ; il y en a un autre, presque identique, sur un plat de la collection Stroganoff²³¹. Un chevreuil est figuré de même, sur un plat de la même collection, au moment où il est saisi par un aigle²³². Ce dernier exemple nous met sur la voie du motif original, dont celui de l'animal trotant ventre à terre n'est qu'une perversion inintelligente. Le type primitif n'est autre, à mon avis, que celui de l'animal abattu, les pattes écartées, au moment où, épuisé par les efforts de la course, il s'abandonne aux griffes de son ennemi. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer nos fig. 125 et 127 à la fig. 128, représentant un cerf attaqué par un lion, sur un vase d'argent, de style purement grec, découvert dans le tumulus de Koul-Oba à Panticapée. Évidemment, l'influence de représentations de ce genre, isolées de la figure de l'animal agresseur et mal comprises, a pu suggérer à des imitateurs l'idée de prêter à la course rapide le schéma d'une sorte de trot volant au ras du sol.

Fig. 125 et 126. — Chevaux de bas-reliefs chinois.



Fig. 127. — Sanglier sur un plat sassanide.



Fig. 128. — Cerf et lion, sur un vase d'argent de Koul-Oba.



7° Le cheval est au galop volant (fig. 129²³³, 130²³⁴ 131²³⁵). Le cheval de la fig. 129 appartient à la race de luxe, dont un des caractères est que la bouche de l'animal est toujours ouverte ; ce détail, fréquent dans l'art grec classique, exprime l'impatience de l'animal qui ronge son frein. Les chevaux des fig. 130 et 131 sont de la race ordinaire et ont la tête relativement plus grosse ; l'attitude repliée des membres antérieurs (fig. 131) est exceptionnelle.

Fig. 129. — Cheval d'un bas-relief chinois.

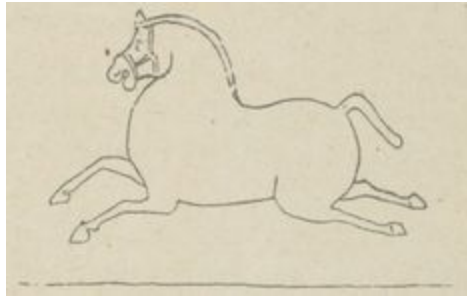


Fig. 130 et 131. — Chevaux de bas-reliefs chinois.



Le schéma du cabré fléchi ne se rencontre pas une seule fois sur les bas-reliefs chinois. Du cabré allongé, il y a un seul exemple, mais l'animal ainsi figuré n'est pas un cheval : c'est un grand chien qui s'élance sur un homme, suivant une légende chinoise qu'a racontée M. Chavannes²³⁶. Nous le reproduisons ci-dessous (fig. 132)²³⁷. Du canter, le motif classique des chevaux du Parthénon, les bas-reliefs chinois ne fournissent aussi qu'un seul exemple (fig. 133)²³⁸ ; encore l'animal semble-t-il se cabrer plutôt que galoper.

Fig. 132. — Chien bondissant sur un bas-relief chinois.



Fig. 133. — Cheval d'un bas-relief chinois.



XVI

Ainsi le galop volant est fréquent sur les plus anciens monuments de l'art de la Chine ; il n'a pas cessé, depuis le II^e siècle après J.-C., d'y être représenté par de nombreux specimens, à l'exclusion plus ou moins complète²³⁹ des autres motifs usités dans l'art européen. Je vais en donner quelques exemples.

Fig. 134. - Acrobate sur cheval au galop, d'après une gravure chinoise.



La fig. 134 reproduit, d'après un ouvrage chinois que m'a communiqué M. Chavannes²⁴⁰, l'image d'un acrobate se livrant à un exercice d'équilibre sur un cheval lancé au galop volant.

Notre fig. 135 est la réduction d'une gravure insérée dans un autre ouvrage chinois, le Tchao tai ts'ong (chap. II, sect. 38), dont M. Chavannes m'a aimablement prêté un exemplaire. Elle fait partie d'un ensemble de six chevaux, dont trois au galop volant, qui furent gravées, par ordre de l'empereur T'ai-tsong (627-649 ap. J.-C.) sur les dalles d'une sépulture qu'il s'était fait faire dans la province de Chên-si. Entre cette gravure et celles de la dynastie des Han, cinq siècles se sont écoulés ; mais le motif est resté le même, stéréotypé par la tradition.

Fig. 135. — Cheval d'un bas-relief chinois.



Ces mêmes recueils chinois de monuments anciens, dont on voudrait qu'il existât une édition européenne avec commentaires ²⁴¹, nous ont conservé des dessins très corrects de miroirs circulaires en métal, datant les uns de la dynastie des Han (220 av.-263 ap. J.-C.), les autres de la dynastie des Thang (618-907 ap. J.-C.). Sur plusieurs de ces miroirs sont représentés des chevaux et d'autres quadrupèdes au galop volant (fig. 136, 137).

Nous reproduisons encore (fig. 138), d'après une photographie du Musée Guimet qui nous est communiquée par M. Deshayes²⁴², un bien curieux miroir de cette classe, conservé au Shozoïn de Todaïdji (Japon) et certainement antérieur au VIII^e siècle de notre ère. On y voit un cheval, un lièvre, un chien ; un sanglier et un lièvre au galop volant et, chose rare dans l'art chinois, un tigre au cabré allongé²⁴³. Il est probable que l'artiste a voulu représenter, par ce motif, non pas la course rapide, mais le bond.

Fig. 136. — Miroir chinois gravé.



Fig. 137. — Miroir chinois gravé.



Le cheval galopant « en l'air » se trouve sur des monnaies carrées en métal blanc qui furent émises, suivant les annales chinoises, en 120 avant J.-C. (fig. 139)²⁴⁴. Le dessin de ces monnaies est plus grossier que celui des miroirs et des sculptures sur pierre ; il'est probable

qu'elles nous offrent la plus ancienne image, en Chine, du cheval au galop volant. D'autre part, ce type devait déjà être familier aux Chinois, sans quoi l'on n'aurait pas songé à le faire figurer sur des monnaies. Nous sommes ainsi autorisés à faire remonter le motif en question jusqu'au n et même au III^e siècle avant J.-C.

Fig. 138. — Miroir chinois gravé.



Les miroirs gravés, dont le style ne révèle encore aucune influence bouddhique, ont été l'objet d'un travail soigné de M. F. Hirth²⁴⁵. Se fondant sur les représentations de grappes de raisin qui y sont fréquentes²⁴⁶, l'auteur a proposé d'en chercher l'origine dans l'Asie centrale hellénisée (Bactriane). Toutefois, M. Hirth, qui reproduit plusieurs miroirs où figurent des animaux au galop volant,

n'a pas songé que ce motif était complètement étranger à l'art hellénique et que, par suite, la décoration des miroirs chinois devait s'expliquer par d'autres influences. M. Hirth paraît ignorer jusqu'à l'existence d'un art scythique ; en outre, il ne dit pas que des miroirs apodes en bronze sont précisément une des productions typiques de cet art et qu'on les rencontre, sous des aspects très semblables, depuis la Hongrie jusqu'au fond de la Sibérie. L'influence du Ferghanah sur la Chine des Han n'est pas contestable ; mais il peut être question, à cette époque, d'autres influences asiatiques qui ne sont ni grecques, ni persanes, ni hindoues. Nous les qualifions de scythiques et nous croyons qu'elles ont joué un grand rôle dans le développement de l'art chinois aux âges historiques.

Fig. 139. — Monnaie carrée chinoise de 120 av. J.-C.



Cette influence est d'ailleurs beaucoup plus ancienne que la dynastie des Han. La Sibérie, où l'âge du bronze a été très développé, de Minoussinsk à l'Oural, paraît avoir été, dans une large mesure, l'éducatrice de la Chine. Worsaae écrivait il y a vingt ans²⁴⁷ : « On a trop peu remarqué que les pays voisins de la Sibérie, la Chine et l'Asie méridionale, ont eu un âge de bronze qui, à plusieurs égards et plus naturellement que celui de l'Assyrie, semble se rattacher au plus ancien âge de bronze sibérien... Un au moins des objets de bronze chinois, au British Museum, offre une ressemblance incontestable avec ceux de la Sibérie. On voit des figures d'animaux en relief²⁴⁸ dans l'âge de bronze aussi bien de la Sibérie que de la Chine, ce qui est

extrêmement rare ailleurs pour la même période ; et l'on peut enfin montrer de remarquables ressemblances entre les celts à douille de la Sibérie et ceux du Cambodge, du Yun-nan et du reste de la Chine. Un archéologue français a récemment fait la remarque que le celt du Cambodge présente une complète analogie avec un type répandu dans le nord-est de l'Europe et l'Asie septentrionale²⁴⁹. » Worsaae concluait, il est vrai, que « la civilisation indienne et chinoise de l'âge du bronze a formé le fondement de celle de la Sibérie », il admettait que « une ou plusieurs tribus de la Chine, par suite de l'accroissement de la population ou de la pression des peuples immigrants, ont été, pendant l'âge du bronze, poussés vers le Baïkal et dans les steppes du Yénisséi²⁵⁰. » Mais les migrations, en Chine, se sont produites de l'ouest vers l'est, et non inversement ; on se figure des tribus sibériennes de l'âge du bronze descendant en Chine, vers une terre plus fertile et un climat plus doux, tandis qu'il faut, pour imaginer le contraire, le préjugé tenace qui attribue à la civilisation chinoise une antiquité presque fabuleuse. C'est une loi quasi universelle que les mouvements des peuples ne se produisent pas du sud vers le nord, mais du nord vers le sud ; à défaut de l'histoire, qui nous en donne cent preuves, le bon sens exige qu'il en soit ainsi. Depuis que Worsaae écrivait les lignes que nous avons citées, les preuves se sont multipliées de relations très anciennes entre la Chine et la Sibérie, d'une part, la Sibérie, la Russie européenne et la Hongrie, de l'autre.

Ainsi, il existe une série déjà nombreuse de poignards et d'épées en bronze et en fer qui ont la poignée décorée de figures et de têtes d'animaux ; ces armes se sont rencontrées en Sibérie, en Crimée et en Hongrie²⁵¹. Si elles étaient d'origine chinoise, il faudrait en trouver en Chine, où il n'y en a pas ; il est donc bien plus vraisemblable que le centre de la propagation de ce type

est la région intermédiaire, c'est-à-dire la rive septentrionale de la mer Noire. Un modèle particulier de miroirs circulaires en bronze, avec, au milieu, un umbo percé pour le passage d'une corde, se trouve à la fois en Chine, en Sibérie, dans le Caucase, dans la Russie méridionale et en Hongrie (fig. 140-141). Le plus ancien exemplaire connu, recueilli dans un kourgane aux environs de Kiev, remonte, d'après les objets trouvés en même temps, jusqu'au VI^e siècle avant J.-C. Ces miroirs apodes ont certainement de l'analogie avec ceux de l'époque des Han, où l'umbo est généralement remplacé par une figure d'animal en relief. Il est à noter que le même type se rencontre à une époque tardive, dans le Caucase²⁵² et en Hongrie²⁵³ ; il n'est donc pas admissible que le modèle en question provienne d'un de ces deux pays, tandis qu'on conçoit très bien qu'il puisse être scythique et avoir été porté dans le Caucase et dans la Hongrie lors des grands mouvements de peuples qui précipitèrent la fin de l'Empire romain. M. Reinecke, qui a récemment institué des comparaisons entre les antiquités chinoises et sibériennes²⁵⁴, signale des analogies, qu'on voudrait plus probantes, entre les courtes épées sibériennes et chinoises, les haches à douille et les tintinnabula. Mais il n'y a rien à objecter au rapprochement, institué dès 1888²⁵⁵, entre certains petits couteaux recourbés en bronze, munis d'un anneau, qui sont très fréquents en Sibérie et abondent au Musée de Minoussinsk²⁵⁶, et d'anciennes monnaies chinoises cultriformes, dont quelques-unes portent des inscriptions. Ces monnaies, dont on fait remonter les plus anciennes au III^e siècle avant J.-C., n'ont jamais servi de couteaux, car les bords en sont tout à fait émoussés (fig. 142-144). Évidemment, on peut supposer que les couteaux de bronze fabriqués en Chine, ayant été avidement recherchés en Sibérie, les sauvages de ce dernier pays ont fini par accepter comme monnaies des simulacres de

couteaux ; mais on peut tout aussi bien admettre que les couteaux sibériens ont donné, aux habitants de ce dernier pays, l'idée des monnaies cultriformes. L'analogie est certaine, mais ne suffirait pas, à elle seule, à justifier une conclusion. A l'exemple de S. Müller, M. Reinecke admet l'influence de la Chine sur la Sibérie, où des objets chinois ont, en effet, été découverts, comme des objets sibériens l'ont été en Chine ; toutefois, il observe avec raison que cette influence n'a pas été bien grande, puisqu'elle n'a pas affecté le système de décoration sibérien, et attribue ce fait à l'existence d'un courant contraire venant des bords de la mer Noire²⁵⁷. A nos yeux, l'importance de ce dernier courant a été telle que celle de l'influence chinoise (à supposer même qu'il faille lui faire une part) est tout à fait négligeable. Les bronzes sibériens se rattachent étroitement à ceux de la Russie méridionale et de la Hongrie et, comme l'a remarqué M. Sophus Müller, « parmi les types hongrois, les plus anciens seuls peuvent être suivis dans la direction de l'Orient jusqu'en Asie. » Il me paraît impossible de concilier ces constatations avec l'hypothèse de l'origine chinoise du groupe des bronzes ougro-finnois et je crois que les recherches ultérieures, sur une question encore aussi mal connue, permettront de dissiper le mirage chinois, plus complètement encore que le mirage oriental.

Fig. 140 et 141. — Miroirs sino-russes²⁵⁸.

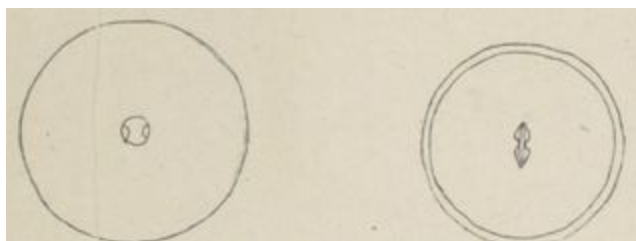
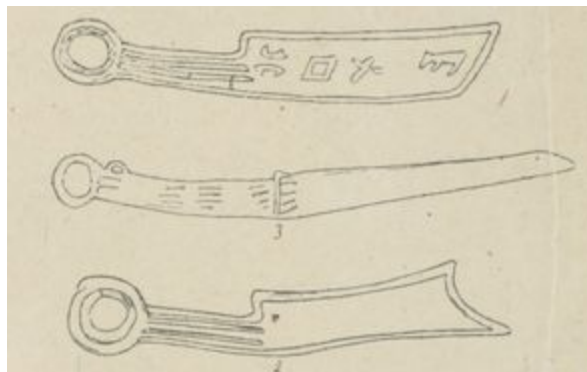


Fig. 142-144. — Monnaies chinoises cultriformes (1, 2) et
couteau sibérien (3)²⁵⁹.



XVII

Dans la collection si nombreuse et si variée de vases chinois que M. Grandidier a réunie et qu'il a donnée au Louvre, j'ai noté plusieurs exemples très intéressants du galop volant, reproduits sur nos planches VII et VIII. C'est d'abord un vase vert de forme ollaire, appartenant à la dynastie des Ming (vers 1500 ap. J.-C.), sur lequel on voit des chevaux galopant, sans cavaliers, au milieu d'ornements en spirales qui symbolisent peut-être des vagues (pl. VII, 1). Le train d'arrière des chevaux est dessiné d'un style analogue à celui des monnaies carrées de 120 avant J.-C. ([fig. 137](#)) ; il s'agit donc certainement d'un type hiératique et traditionnel. A droite de la même planche est figurée une assiette du XVII^e siècle, représentant des cavaliers, armés de lances et d'arcs, lancés à fond de train sur des chevaux de petite taille qui galopent « en l'air ». Sur la planche VIII sont réunies deux assiettes du XVIII^e siècle où des artistes d'une rare habileté ont figuré des groupes d'écuyères, galopant au pied de tribunes qu'occupent l'empereur et des princesses²⁶⁰. Tous les chevaux sont au galop volant. On remarquera la sobriété élégante des compositions et la grâce des motifs, en particulier celui de l'écuyère qui, sur l'assiette gravée à droite, tient sa badine entre ses dents en arrangeant ses chevaux de sa main libre. Il est surprenant qu'au début du XX^e siècle l'archéologie et l'histoire de l'art se soient encore occupées si peu d'une industrie dont les produits rivalisent par l'esprit avec ceux de la Grèce et laissent loin derrière eux faïences et majoliques italiennes, pour ne point parler des porcelaines françaises et allemandes. Ce qu'on a publié de la collection Grandidier est insignifiant

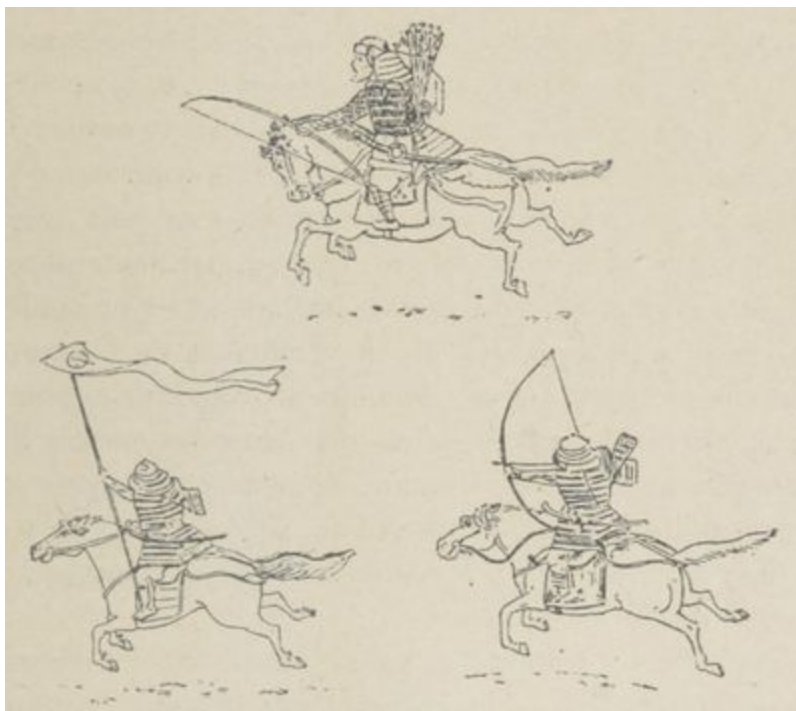
auprès de ce qui reste inédit ; il y a là toute une série de petits chefs-d'œuvre attendant l'hommage qui leur est dû.

Le motif du galop volant a été transmis par la Chine au Japon, à une époque qui paraît assez ancienne. Je dois à M. Deshayes, conservateur-adjoint du Musée Guimet, la communication de quelques photographies d'après des monuments japonais archaïques où figurent divers animaux dans l'attitude du galop volant. Le plus ancien, au dire des Japonais, qui le font remonter au VIII^e siècle de notre ère, serait une boîte à jeu en bois de santal, avec incrustations d'ivoire et d'écaille, conservée au temple de Shozoin ; sur le rebord du couvercle, on voit des chevaux et un lièvre au galop volant. Je reproduis ici trois figures empruntées à autant de makimonos, datant du XIII^e et du XIV^e siècle, véritables chefs-d'œuvre de dessin sobre et expressif, où le même motif revient une douzaine de fois, presque toujours avec cette particularité que la jambe de derrière du côté hors-montoir se relève comme pour lancer une ruade (fig. 145, 146 et 147). Il faut admettre que le modèle commun dont sont inspirées ces trois figures offrait ce détail dont je ne connais pas d'autre exemple²⁶¹.

Si les sculptures sur pierre chinoises et la monnaie carrée en métal blanc n'étaient pas datées d'une manière presque certaine, on serait assurément tenté de considérer ces œuvres — et toutes celles où paraît le galop volant — comme des imitations des scènes de chasse des plats sassanides. Non seulement, en effet, sur ces plats d'argent, le galop volant est souvent figuré, mais le type arrondi des chevaux rappelle celui des chevaux sculptés du temps des Han et nous avons montré que le motif du quadrupède au trot volant rasant la terre se retrouve sur des plats sassanides, mais non ailleurs. Enfin, on pourrait rappeler qu'une aiguière en argent sassanide, avec représentation de chevaux ailés, était conservée très anciennement dans le trésor d'un temple japonais à Hauryôzi (province de

Yamato)²⁶², ce qui atteste la migration — a priori vraisemblable — de ces objets de luxe vers l'Extrême-Orient.

Fig. 145, 146 et 147. — Cavaliers au galop sur des makimonos japonais.



La chronologie, toutefois, s'oppose de façon formelle à ce qu'on attribue pareille influence aux plats sassanides. Ces derniers sont inséparables des bas-reliefs et des pierres gravées dont nous avons reproduit plusieurs spécimens (fig. 83-91). Tout ce groupe d'antiquités date, au plus tôt, de la première moitié du III^e siècle de l'ère chrétienne, l'avènement de la dynastie sassanide se plaçant en 226. Or, les sculptures chinoises sont de l'an 120 environ et la monnaie carrée est de 120 avant notre ère. Si donc il y a eu influence, elle s'est exercée en sens contraire : l'art sassanide dériverait de l'art chinois, par l'entremise peut-être des tribus turques qui étaient en contact et en conflit perpétuel avec la Chine dans la région occidentale de l'empire.

Mais cette hypothèse est absolument irrecevable, pour mille raisons, dont la plus péremptoire est le caractère gréco-scythique et non chinois de l'art sassanide. Pourrait-on soutenir sérieusement que l'art chinois, à ses débuts, ait transmis à l'art sassanide les deux motifs du trot volant et du galop volant, et ne lui ait pas transmis autre chose ?

Reste donc — à moins qu'on ne veuille encore alléguer de simples coïncidences — le postulat d'une influence commune ou parallèle subie, deux siècles avant et deux siècles après l'ère chrétienne, par l'art chinois d'abord, puis par l'art persan.

Cette influence est un postulat parce que, dans l'état actuel de nos connaissances, il paraît tout à fait impossible de la préciser. Nous avons montré que l'art sibérien (dont la chronologie, d'ailleurs, est encore à faire) a des caractères communs avec l'art sassanide et avec l'art chinois ; mais, à supposer même (comme nous le croyons) qu'il soit plus ancien que l'un et l'autre, il n'en est certainement pas la source directe. Cette source est une inconnue, un x, un art gréco-scythique ou bactrien dont les monuments nous échappent encore, mais qui a dû se développer, après Alexandre le Grand, dans le Turkestan actuel, sous la double influence de la civilisation hellénistique et de vieilles traditions d'art, peut-être d'origine mycénienne, conservées dans la région du lac Caspien²⁶³.

L'exploration archéologique de la Bactriane, de la Sogdiane et, en particulier, du pays du Ferghanah, dont nous avons déjà signalé l'importance comme centre d'activité agricole et industrielle, nous donnera sans doute un jour le mot de l'énigme. Pour le moment, il serait oiseux d'attribuer aux Massagètes, aux Dahae, aux Yué-tchi ou même aux Hiong-nou un art hypothétique dont nous ne pouvons encore saisir que les dérivés et les reflets.

Une chose reste certaine à nos yeux : c'est que les sculptures et les plats d'argent sassanides, les plaques ajourées de la Sibérie occidentale et les sculptures du Chan-tong sont comme les dialectes d'une même langue, dont le caractère commun le moins contestable est le motif du galop volant.

Il nous reste à nous demander, avant de clore notre enquête, si l'emploi constant de ce motif dans l'art chinois du moyen âge et des temps modernes peut être allégué pour expliquer son adoption par l'art de l'Europe, dans les dernières années du XVIII^e siècle.

XVIII

L'idée que la porcelaine chinoise aurait été fabriquée de temps immémorial et que les spécimens s'en seraient répandus, longtemps avant l'ère chrétienne, dans le monde méditerranéen, donna naissance, au XIX^e siècle, à de véritables légendes archéologiques ²⁶⁴. Une des plus tenaces concerne la prétendue découverte, dans des tombes égyptiennes inviolées, de petits vases en porcelaine de Chine ; le savant Rosellini assurait en avoir vu retirer lui-même d'un sépulcre de la XIX^e dynastie²⁶⁵. Des trouvailles de vases chinois ont été signalées, à diverses reprises, dans des stations romaines de la vallée du Rhin²⁶⁶ et de la France²⁶⁷. Aujourd' hui qu'on sait que la porcelaine chinoise n'est guère antérieure à l'époque de Charlemagne ²⁶⁸, ces pseudo-découvertes ne peuvent plus tromper que des amateurs crédules ; personne non plus ne voudrait maintenir, avec Roloff et Laborde²⁶⁹, que les vases murrhins, si appréciés à l'époque romaine, étaient en porcelaine de la Chine. Mais, dès l'aurore de la Renaissance et, en particulier, après le retour de Marco Polo (1295), l'industrie chinoise commença à répandre ses produits en Europe, notamment par la voie de l'Égypte et de Venise ; des Tartares et des Chinois se montrèrent dans les villes commerçantes de l'Italie, où leurs types bizarres éveillèrent l'attention des artistes. — L'histoire de la « chinoiserie », dans l'art européen, n'a jamais été écrite et nous ne sommes pas en mesure de l'esquisser ici ; rappelons seulement quelques faits et quelques dates, propres à préciser le caractère d'une influence qui, admise d'abord là où elle n'a pu s'exercer, n'a pas été appréciée à sa valeur là où elle s'est fait réellement sentir.

En 1245 et en 1253, sous le règne de saint Louis, se placent les deux premières missions religieuses et politiques que l'Europe occidentale ait envoyées en Tartarie²⁷⁰. En 1274, au concile de Lyon, on vit des ambassadeurs du Khan des Tartares²⁷¹. Le séjour de Marco Polo à la cour du Khan dura dix-sept ans, de 1278 à 1295²⁷² ; de 1305 à 1346, il y eut un évêché catholique à Pékin, fondé par un envoyé du pape, Jean de Montecorvino²⁷³ ; de nombreux missionnaires se rendirent dans cette ville depuis le début jusqu'au milieu du XIV^e siècle.

Marco Polo rapporta de ses longs voyages des collections de toutes sortes²⁷⁴, parmi lesquelles figuraient sans doute des porcelaines chinoises. Un brûle-parfums, donné à Davillier par l'archiprêtre préposé à la garde du trésor de Saint-Marc à Venise et acquis par M. Grandidier pour le Louvre, passait pour avoir été rapporté de Chine par Marco Polo²⁷⁵. M. Molinier a signalé, parmi les dessins de la collection Gaignières, un vase oriental en porcelaine blanche — chinoise suivant les uns, persane suivant les autres — qui a été pourvu d'une monture de bronze en Hongrie vers 1360²⁷⁶. Mais, pour trouver une mention formelle de la porcelaine chinoise en Occident, il faut descendre jusqu'en 1447, époque où un document, publié par Vallet de Viriville, nous montre le sultan de Damas envoyant à Charles VII de la « porcelaine de Sinant » ²⁷⁷. En 1456, un inventaire du roi René prouve qu'il en possédait également. François I^{er} avait des porcelaines chinoises montées en bronze par des Italiens. Dès avant 1470, les Génois et les Vénitiens importaient de la porcelaine chinoise, qu'un alchimiste de Venise avait même cherché à imiter²⁷⁸ ; Florence et Pise ne tardèrent pas à entrer dans la même voie.

A partir du XVI^e siècle, Génois, Vénitiens, Portugais²⁷⁹ et Hollandais répandent partout les produits manufacturés de la Chine, qui cessent d'être considérés comme des raretés. Philippe II possédait plus de trois mille pièces de porcelaine orientale. En Angleterre, le Musée de South Kensington conserve une aiguière chinoise dont la monture d'argent porte un poinçon de 1585. Au XVII^e siècle, des collections de « chinoiseries » se forment en France, celles de la Compagnie de Chine, de la duchesse de Mazarin, du Grand Dauphin²⁸⁰ ; cette mode ne fit que gagner du terrain et atteignit son apogée, comme nous le verrons tout à l'heure, sous le règne de Louis XV.

Par suite des missions franciscaines en Chine (depuis l'an 1295 environ), des relations commerciales de Venise et de Gênes, peut-être aussi des ambassades échangées entre l'Extrême-Orient et l'Europe, le type mongol devint, dès la première moitié du XIV^e siècle, familier aux artistes italiens. Dans les fresques d'Altichieri, d'Avanzo et d'Ambrogio Lorenzetti, conservées à Padoue et à Sienne, il y a de nombreuses représentations de guerriers mongols, reconnaissables tant à leur costume et à leurs armes qu'à leur physionomie et à la disposition particulière de leur chevelure²⁸¹. La petitesse et l'obliquité des yeux, la prééminence des pommettes osseuses, la forte moustache et la tresse sont indiquées avec tant de précision qu'on ne peut douter de l'influence (médiante ou immédiate) de modèles appartenant à la race jaune. Comment les artistes de l'Italie du nord ont-ils connu des Mongols ? En ont-ils rencontré à Venise et à Gênes, ou ont-ils eu à leur disposition des croquis faits dans l'Extrême-Orient par des missionnaires ? Ce sont là des questions auxquelles je ne puis encore répondre ; mais le fait incontestable, c'est que, avant le milieu du XIV^e siècle, époque qui est celle du premier évêché catholique à Pékin, Chinois et chinoiseries

fout leur apparition dans l'art occidental, où l'on n'en trouve que peu de traces au siècle suivant.

Fig. 148. — Guerrier mongol, d'après un dessin de Pisanello.



Ambrogio Lorenzetti travaillait à Sienne vers 1345 ; Altichieri florissait vers 1360. En 1380 naquit à Venise Vittore Pisano, dit Pisanello, le plus grand, ou plutôt le seul animalier de l'école italienne. Parmi les dessins de cet artiste qui sont conservés au Louvre et qu'on peut dater de 1410 environ, il y en a deux qui doivent retenir ici notre attention. Le premier est celui d'un guerrier asiatique, de type incontestablement mongol (fig. 148), d'une exécution si serrée et d'une vérité si parfaite qu'on est tenté de le croire dessiné d'après nature. Ce Mongol n'est pas isolé dans l'œuvre de Pisanello ; il en existe plusieurs autres exemplaires²⁸². Assurément, quand on réfléchit à la

puissance des traditions d'école dans l'art italien primitif, on pourrait penser que les Mongols de Pisanello dérivent de ceux de Lorenzetti et d'Altichieri ; mais voici où le problème se complique. Depuis longtemps, les admirables dessins d'animaux, dus au crayon de Pisanello, ont suggéré à la critique des rapprochements avec l'art chinois et l'art japonais ; il est certain, en effet, que les chefs-d'œuvre de l'Extrême-Orient présentent seuls les mêmes qualités de réalisme que l'on constate dans les silhouettes d'animaux de Pisanello. Là encore, il peut n'y avoir qu'une rencontre, analogue à la ressemblance étonnante qu'on observe entre les œuvres grecques primitives et certains produits de la sculpture française au XIII^e siècle ; mais n'est-il pas permis d'admettre la possibilité d'une influence, quand on voit le dessin du lièvre courant qui fait partie de la collection du Louvre (fig. 149) ? Ce lièvre est au galop volant, attitude familière à l'art chinois et sans exemple en Europe depuis la fin de l'époque mycénienne. Ainsi, d'une part, Pisanello, né à Venise, a connu et dessiné des Mongols ; d'autre part, il vivait à l'époque où le commerce de la Chine avec l'Italie devenait actif ; enfin, on trouve dans son œuvre un motif de l'art chinois, ignoré de l'art du Moyen-Age et de la Renaissance. Ce qui atténue la portée de ce rapprochement, c'est que la figure du lièvre que nous avons reproduite est isolée dans l'œuvre de Pisanello ; partout ailleurs, il a figuré les animaux en course au cabré allongé. La démonstration d'une influence de l'art chinois n'est donc pas faite ; mais la possibilité de cette influence — par l'entremise, peut-être, d'un miroir gravé de l'époque des Han — est chose trop intéressante pour ne pas être notée en passant.

Fig. 149. — Lièvre au galop volant, d'après un dessin de Pisanello.



XIX

La mode de la « chinoiserie », qui va crescendo depuis le dernier tiers du XVII^e siècle²⁸³, devient, dès la Régence et le début du règne de Louis XV, un facteur très important de l'art français. On possède, de cette époque, un grand nombre de vases chinois montés en bronze, de laques encastrés dans des meubles dont ils forment la décoration presque exclusive²⁸⁴. A côté de ces œuvres chinoises insérées, pour ainsi dire, dans des objets de fabrication occidentale, on constate de plus en plus, en Occident, tant dans le mobilier que dans la céramique et la peinture de genre, l'imitation des procédés et du style chinois. Les vernis imitent les laques ; les manufactures de Hollande et de France reproduisent des vases de forme chinoise, décorés de motifs chinois²⁸⁵ ; toute une série de peintres, Huet, Fraisse, Boucher, etc., s'exercent à figurer des « chinoiseries²⁸⁶ » et les « cabinets chinois », les « pavillons chinois » se multiplient dans les demeures royales et princières, depuis Versailles et Chantilly jusqu'à Saint-Pétersbourg. Ce qu'il y a de plus intéressant pour nous, c'est de constater que les montures des objets chinois, porcelaines ou laques, finissent par s'inspirer elles-mêmes du goût baroque des Célestes ; MM. Havard et Molinier ont eu parfaitement raison de signaler, dans ces derniers temps, l'influence de l'art des bronziers d'Extrême-Orient sur le style rocaille du XVIII^e siècle²⁸⁷. Pour la première fois dans l'histoire, nous constatons alors, sans contestation possible, la pénétration de l'art de l'Europe par celui de la Chine ; il était réservé au XIX^e siècle de voir exercer une influence analogue et plus profonde encore par l'art exquis des artistes japonais.

Fig. 150. — Cavalier chinois sur un meuble Louis XV.



J'ai noté en 1900, à l'Exposition rétrospective du Petit Palais, une commode de laque appartenant à la préfecture de Tours et datant de la première partie du règne de Louis XV. Dans une monture en bronze française est enchâssée une composition chinoise laquée, représentant un cavalier chinois lancé au galop et frappant un lièvre de sa lance (fig. 150)²⁸⁸. Ce cavalier est au galop volant.

Cet exemple d'une peinture chinoise, avec représentation du galop volant, insérée dans un meuble du XVIII^e siècle, n'est certainement pas unique ; mais on m'excusera de n'avoir pas eu le loisir d'en chercher d'autres dans l'interminable série des meubles et des vases fabriqués au XVIII^e siècle soit avec des éléments chinois, soit à l'imitation d'oeuvres chinoises. Il me suffit de signaler ici comme caractéristique le meuble de la préfecture de Tours et de poser la question suivante, à laquelle des recherches ultérieures pourront seules donner une réponse certaine :

Est-ce par une simple coïncidence que des peintures chinoises, avec représentation du galop volant, ont été connues en Europe au XVIII^e siècle, et que le motif du galop volant apparaît à la fin du même siècle, dans l'art de l'Europe occidentale ?

Comme le galop volant se rencontre d'abord dans des gravures populaires anglaises, il faudrait savoir si les artistes de ce pays étaient, vers 1794, familiers avec les œuvres de l'art chinois. C'est là une recherche qui peut et doit être faite, mais seulement en Angleterre et à la bibliothèque du British Museum.

Nous avons montré, dans la première partie de ce travail, que le motif du galop volant semble être comme le terme d'une évolution commencée au XVII^e siècle : les chevaux au galop s'allongent, se rapprochent du sol, s'appuient sur l'extrémité des pinces ; d'autre part, le cheval au galop, franchissant une barrière ou un obstacle, est représenté en l'air ; le jour devait venir où ces deux motifs se confondraient, où l'art figurerait le cheval au galop sous le même aspect que le cheval bondissant. Il est donc permis d'expliquer l'apparition, dans l'art européen, d'un motif irréel — qui n'est ni suggéré par la vision directe (sans quoi les Grecs et les artistes de la Renaissance ne l'auraient pas ignoré), ni autorisé par l'étude des traces de l'animal courant sur un sol mou — sans avoir recours à l'hypothèse d'une influence exotique. Mais, précisément, pour qu'une pareille influence pût s'exercer, pour qu'elle se soit exercée au XVIII^e siècle et non au XV^e ou au XVI^e, il faut que le terrain lui ait été comme préparé par une évolution de l'art tendant vers la création indépendante du même motif. Dans ma pensée, le contact de l'art chinois n'a été, au moment propice, que la cause déterminante d'une petite révolution qui, comme toutes les révolutions dont les effets sont durables, a été préparée, là où elle s'est accomplie, par une lente évolution.

XX

Ceux même qui ont suivi avec attention les développements de ce mémoire ne seront pas fâchés d'en trouver ici le résumé et les conclusions.

Les silhouettes successives que présente un quadrupède au galop échappent, par leur rapidité, à la vision ; l'art a dû, jusqu'en ces derniers temps, suppléer à l'impuissance de l'œil par des conjectures graphiques plus ou moins plausibles.

Avant 1879, époque où la chronophotographie a fait connaître, pour la première fois, les attitudes réelles d'un quadrupède au galop, l'art, tant ancien que moderne, tant européen qu'asiatique, n'a créé que quatre motifs du galop, à savoir le canter, le cabré fléchi, le cabré allongé et le vol.

De ces quatre motifs, un seul, celui du canter, est vérifié par la chronophotographie. Tous les autres sont irréels et de pure convention.

Le canter est le motif préféré de l'art grec à l'époque de Phidias. On le prouve rarement plus tôt, rarement aussi dans l'art postérieur, où il ne reparaît guère que par l'effet de l'imitation des chefs-d'œuvre classiques. Il est presque inconnu de l'art du Moyen-Age et de l'art moderne.

Le cabré allongé et le cabré fléchi sont les motifs dominants dans l'art égyptien, l'art assyrien, l'art gréco-romain, l'art du Moyen-Age et l'art moderne jusque vers 1820. Ils ont pénétré dans l'art persan et dans l'art hindou ; seul, l'art chinois les a presque complètement ignorés.

Le galop volant paraît dans l'art mycénien et dans cette partie de l'art phénicien qui en dérive, mais non dans l'art ionien archaïque, qu'on rattache cependant à l'art ionien. De l'art mycénien, il semble avoir passé, par des intermédiaires encore mal connus, en Scythie, c'est-à-dire

dans les vastes régions au nord et au nord-est de la mer Noire ; puis, de Scythie, en Chine (vers l'an 120 av. J.-C.) et dans la Perse sassanide (vers l'an 220 ap.. J.-C.), pays où le motif du galop volant était peut-être, depuis longtemps déjà, familier à l'art populaire que nous ignorons. Pendant le Moyen-Age et les temps modernes, la Chine et le Japon sont les seuls pays du monde où le motif du galop volant ait prévalu.

En Europe, depuis le XVII^e siècle, on recourait parfois au motif du galop volant pour représenter des chevaux galopant dans les airs (épisodes de la Fable) ou franchissant des obstacles. On prit aussi l'habitude, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de représenter les chevaux au cabré allongé sur les pinces, prêts à se détacher du sol, variété du motif principal qui se rencontre déjà dans l'art antique et qui semble comme un acheminement vers le motif du galop volant.

Si ce dernier motif paraît pour la première fois, en Angleterre, dans une gravure populaire de 1794, pour devenir fréquent vers 1820 et se répandre en France (1817) et en Allemagne (1835), cela s'explique peut-être par l'influence des modèles chinois (porcelaines et laques), qui furent importés et imités en grand nombre au XVIII^e siècle. Un cavalier chinois, au galop volant, figure sur une plaque laquée d'un meuble de luxe qui fut fabriqué en France vers 1730.

La découverte de la chronophotographie et la vulgarisation de ses résultats firent entrer l'art dans une voie nouvelle : à partir de 1886, le motif du galop volant, reconnu irréel, se montre de moins en moins dans la grande peinture ; mais il semble devoir survivre dans l'art populaire, par lequel il a pénétré il y a cent ans dans le grand art.

Au cours de ce travail, nous avons eu l'occasion d'étudier en passant quelques autres attitudes prêtées par les diverses écoles d'art aux animaux, telles que l'aubin et le trot volant ; nous sommes convaincu qu'il y a tout profit pour les archéologues à continuer les recherches dans cette voie et que l'histoire de l'art, qui comprend celle des motifs et celle des styles, ne pourra qu'y gagner en amplitude et en précision.

ADDITIONS

P. 1. — A l'époque où je rédigeais ce mémoire pour la Revue archéologique (1900), les monuments de l'art quaternaire — sculpture, gravure et peinture — étaient encore peu nombreux, peu connus et en partie inaccessibles. Il n'en est plus de même depuis 1913, date de mon Répertoire de l'art quaternaire. Ce qui a été découvert d'important depuis se trouve facilement dans l'Anthropologie, la Revue anthropologique et la récente publication de MM. Capitan et Bouyssonie : Limeuil, un gisement à gravures sur pierre, 1924.

FIG. 151. — Os gravé de Saint-Marcel (Indre).



FIG. 152. — Galet gravé avec renne au galop de Saint-Marcel (Indre).



Les œuvres d'art quaternaires qui représentent des animaux courant sont assez rares encore, mais intéressantes. Chose singulière, on trouve dans le nombre au moins un exemple et peut-être deux du galop volant : ce sont les gravures recueillies dans la grotte de Saint-Marcel (Indre), l'une sur un os, l'autre sur un galet ([fig. 151](#) et 152).

Le cabré fléchi fait défaut, à moins qu'on ne veuille le reconnaître sur un bâton de renne de la Madeleine (Dordogne), où l'on voit deux rennes courant ([fig. 153](#)). Le cabré allongé est assez fréquent : citons le sanglier d'Altamira, le loup de Gourdan ([fig. 154-155](#)), deux chevaux de Limeuil (Capitan et Bouyssonie, Limeuil, p. 37). Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est la figuration d'une attitude du galop qui, connue aujourd'hui par la photographie instantanée, n'avait jamais été représentée ni dans l'art ancien ni dans l'art moderne : elle correspond aux temps 6 et 7 du tableau de Muybridge (*suprà*, p. 10). Les deux bois de renne de Lortet (Hautes-Pyrénées) et de Teyjat (Dordogne), où elle se rencontre, comptent parmi les œuvres les plus soignées de l'art quaternaire magdalénien ([fig. 156](#) et 157, la première d'après la restitution certaine de l'abbé Breuil).

FIG. 153. — Rennes courant sur un bâton de bois de renne.
La Madeleine (Dordogne).

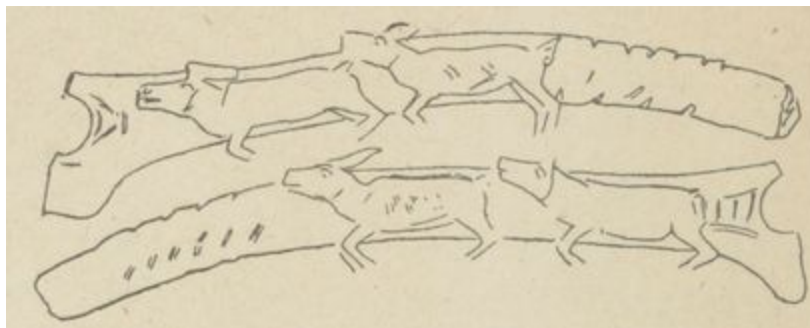
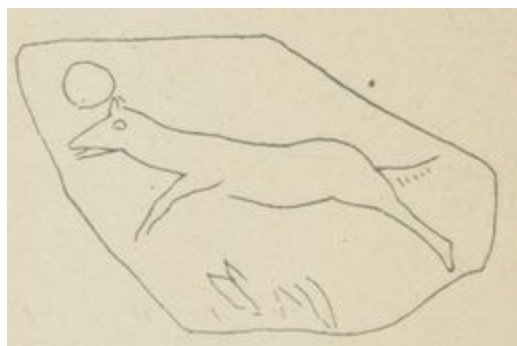


FIG. 154. — Sanglier au galop.
Peinture d'Altamira (Espagne).



FIG. 133 — Loup au galop Gourdan
(Haute-Garonne.



M. le docteur Maurice Faure, dans une étude sur la représentation du mouvement dans l'art magdalénien (Revue anthropologique, 1914, p. 201-205), a remarqué que les animaux figurés par l'art de ce temps-là ont souvent plus de quatre pattes. Vu la fermeté habituelle du dessin magdalénien, cela ne peut guère, suivant lui, être le résultat « d'erreurs, d'essais ou de corrections » ; mais

« semblable à une plaque photographique, la rétine de l'artiste a enregistré les membres de l'animal se déplaçant rapidement à des points différents de leur trajectoire ». Ce serait là une convention artistique comme il en a existé à toutes les époques et « nous pouvons même aller jusqu'à dire que, parmi les conventions de ce genre, c'est celle qui correspond le mieux à la vision, par notre œil, de la réalité » (fig. 158).

FIG. 156. — Restitution d'une gravure sur bois de renne.
Lortet (Hautes-Pyrénées).

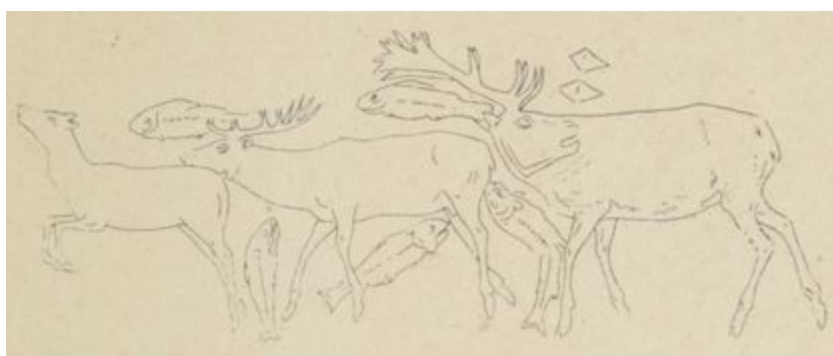


FIG. 157. — Fragment d'une gravure sur bois de renne de
Teyjat (Dordogne).



Publiant, en 1924, les gravures de Limeuil, MM. Capitan et Bouyssonie décrivent comme suit le n° 94 : « Chevaux en course dont deux sont entièrement dessinés. Remarquer la reprise du trait pour la tête et surtout pour les pattes dans

l'animal de droite. On est porté à croire que l'artiste voulait ainsi rendre le mouvement rapide des jambes du cheval au galop. »

C'est l'idée exprimée par M. le docteur M. Faure, mais. sans référence à son article, de dix ans antérieur. Il est vrai que cet article est fondé en grande partie sur mon mémoire de 1901, mais ne le cite pas davantage. Comme ces habitudes ne sont pas les miennes, j'allègue mes auteurs.

FIG. 158. — Sanglier peint à Altamira (Espagne).



L'ingénieuse explication tentée par M. le docteur Faure pourrait s'autoriser du fait que de nos jours, sans rien savoir de l'art quaternaire, des artistes post-impressionnistes, futuristes ou fumistes ont effectivement transformé des quadrupèdes en myriapodes, croyant ainsi conférer à des figures immobiles le don de suggérer l'impression du mouvement.

R. 8. — Dans un compte rendu très intéressant de mon opusculé (*Science from an easy chair, second series*, Londres, 1912), Sir Ray. Lankester a hasardé l'hypothèse (p. 63) que le galop volant serait né dans l'art mycénien (minoën) de l'observation du chien qui, suivant une photographie instantanée de Muybridge, réalise parfois cette attitude (fig. à la p. 57). Mais le fait affirmé par Sir Ray d'après cette photographie a été nié, comme on l'a vu (suprà, p. 8, note 1), par l'un des inventeurs de la chronophotographie, feu Marey, que j'avais interrogé à ce

sujet. La difficulté consiste à savoir si, quand le lévrier s'allonge le plus, une de ses pattes conserve ou non, pendant une petite fraction de seconde, le contact du sol. Sir Ray pense que le chien avance par bonds successifs (a series of jumps), ce que ne fait pas et ne peut faire le cheval, en raison de son poids. Voir d'ailleurs plus bas la [figure 165](#), dont il se serait sans doute, autorisé s'il l'avait connue.

P. 10. — Voir dans le périodique Die Woche (1909, n° 35, p. 1508) une photographie instantanée de l'écuyère Blanche Allarty au galop volant (saut d'obstacle).

P. 11. — Dans l'Ausonia de 1911 (p. 149), après avoir résumé mes articles publiés d'abord dans la Revue archéologique (1900, I, p. 216, 441 ; 1900, II, p. 244 ; 1901, I, p. 27, 224 ; 1901, II, p. 1), M. Giuseppe Moretti écrit : « Reconnaisant la justesse générale de ces observations... il est permis de remarquer que, dans quelques cas très rares et sous une forme très sommairement schématique, l'art antique a également figuré le galop dans sa vraie phase volante. Voir la tablette de Cære dans les Monum. ined. dell' Instit., Suppl., 1891, pl. I, et, pour une époque beaucoup plus récente, les fibules d'argent en forme de chevaux provenant des tombes 121 et 124 de Casteltrosino (Monum. antichi, XII, p. 297-300, fig. 195 et 199). » J'ai vérifié ces assertions. Dans la planche I du Supplément des Monumenti, il y a un exemple de cabré allongé et un de cabré fléchi, mais pas l'ombre de galop volant. Quant aux figures citées des Monumenti antichi, tout ce que je puis dire c'est qu'en les alléguant M. Moretti s'est moqué de ses lecteurs. Ces affreux petits chevaux lombards ne sont à aucune allure, mais au repos sur jambes fléchies ou défaillantes.

P. 28. — Dans une esquisse de Léonard de Vinci pour le monument équestre de G.-G. Trivulce, le cheval avait d'abord été dessiné au cabré fléchi ; l'artiste y a substitué le cabré allongé (Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*, t. II, p. 439). Il n'y a dans l'art, entre ces deux allures, qu'une différence peu sensible d'intensité.

P. 31. — Le motif du galop de saut (fig. 43) est aussi celui d'une figure de manège dite la capriole, que l'on trouve représentée, par exemple, au XVII^e siècle, dans une gravure hollandaise de Dirk Maas (Hirt, *Bilderbuch*, t. V, p. 1886, n° 2786). Mais c'est là un tour de force, non une allure. Dans la figure analogue qui illustre un livre du duc de Newcastle sur l'équitation (1658) et qu'a reproduite Sir Ray Lankester (op. laud., II, p. 64, pl. IV), le texte indique nettement qu'il s'agit d'un saut (a jump, not a gallop) (fig. 159).

FIG. 159. — Galop de saut, d'après une gravure de 1667.



Dans une note de la *Revue archéologique* (1901, II, p. 433), j'ai signalé au Musée de Chantilly un tableau de Carle Vernet, signé et daté de 1788, qui représente le duc d'Orléans et son fils à un rendez-vous de chasse (n° 419 du catalogue Gruyer, gravé p. 406). A gauche de ce tableau, au

second plan, on voit un cavalier sur un-cheval au galop volant, qui paraît franchir un fossé.

P. 40. — Inutile de rappeler que nous connaissons aujourd' hui l'ancêtre direct de l'art mycénien, qui est l'art crétois ou minoen ; voir la note à la page 118. Mais l'art de Mycènes n'est qu'une phase de l'art crétois et ce que j'ai dit du premier est vrai du second, où certaines influences égyptiennes assez superficielles ne peuvent d'ailleurs être contestées.

P. 42. — Les représentations d'animaux au galop, se sont multipliées, depuis 1901, dans l'art de la Grèce avant les Grecs. Le monument le plus important, d'ailleurs intact, est le rhyton en pierre d'Haghia-Triada au Musée de Candie, dont je donne ici le dessin d'après un moulage développé ([fig. 160](#)) ; on verra qu'il s'agit plutôt d'un galop très allongé que du galop volant, les sabots postérieurs des taureaux touchant la ligne de terre. Ce relief doit être comparé à la peinture de Cnossos, dont on ne possède encore qu'une image restaurée ([fig. 161](#)) et aussi à une peinture de Tirynthe, représentant une chasse au sanglier, dont la restitution, en grande partie sûre, est due à M. Rodenwaldt ([fig. 162](#))²⁸⁹.

FIG. 160 Rhyton d'Haghia-Triada (Crète) ⁽²⁹⁰⁾.

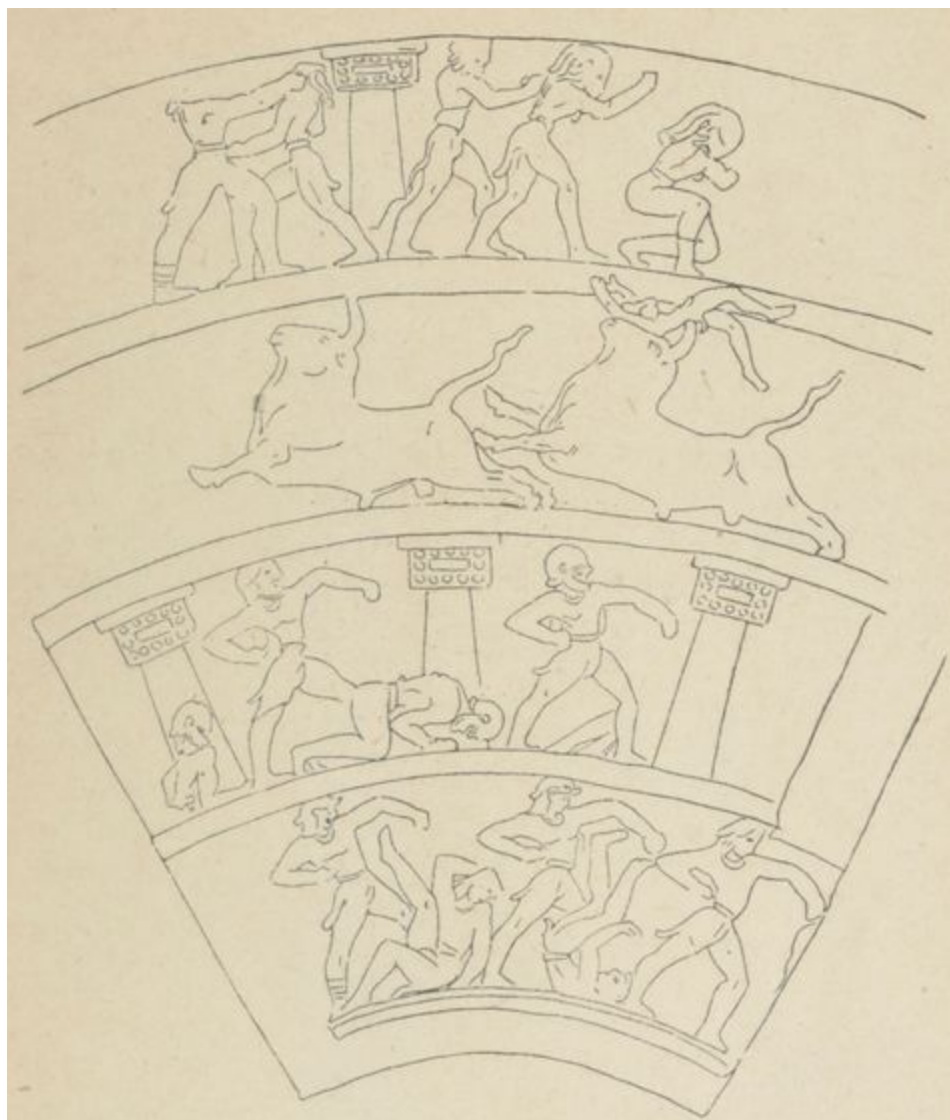


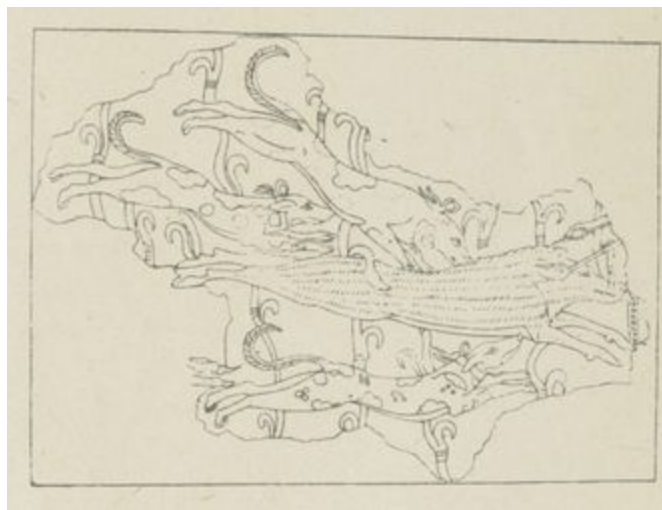
FIG. 161. — Peinture de Cnossos (Cid).



Sir Arthur Evans (The Palace of Minos, t. I, 1921, p. 713 et suiv.) estime que le motif du galop volant est d'origine

crétoise ; les spécimens mycéniens (taureaux, griffons, lions) seraient dus à des artistes minoens, comme aussi les animaux galopant à la même allure sur le poignard de la reine Aahhotep ([fig. 163](#)), objet décoré en Egypte par un Crétois. L'allongement du quadrupède aurait été provoqué par le besoin « d'adapter des dessins à des bandes étroites (de métal) » (p. 714). Sir Arthur n'admet pas que des gravures d'époque magdalénienne aient pu exercer d'influence sur ce motif ; l'art crétois paraît l'avoir créé de façon indépendante. C'est peut-être par l'entremise de Chypre qu'il aurait passé à l'art gréco-persan. De nouveaux exemples minoens d'animaux au galop volant ont été publiés dans le même ouvrage ([fig. 164](#)) ; l'auteur propose d'y ajouter le beau taureau de bronze découvert en Crète qu'il a publié dans le *Journal of Hellenic Studies*, 1921, p. 247 (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, I, p. 229, 231), bien que les, jambes d'arrière fassent défaut.

[FIG. 162.](#) — Peinture de Tirynthe (Grèce)



[FIG. 163.](#) — Lion au galop sur le poignard de la reine Aahhotep.



FIG. 164. — Lions au galop
sur un sceau crétois.



P. 45. — Sur un singulier fragment de vase peint ibérique au Musée de Barcelone, on voit quatre chiens superposés au galop volant ; je reproduis le mieux conservé (fig. 165).

Je ne crois pas qu'on ait encore appelé l'attention sur cette curieuse peinture ; elle semble bien attester le rayonnement de l'art mycénien en Espagne (Anuari de l'Institut d'Estudis catalans, 1908, p. 248).

P. 58. — M. Rostovzev estime que les objets du trésor d'Asterabad sont bien antérieurs à l'époque mycénienne et appartiennent à l'âge du cuivre (Journal of Egyptian archaeology et Revue archéologique, 1920 ; Iranians and Greeks in Southern Russia, 1922, p. 29).

FIG. 165. — Chien au galop sur vase ibérique.



P. 61. — D'après une étoffe de soie copte du VI^e siècle, provenant d'Akhmin, au Musée d'art industriel de Düsseldorf (n° 13086), j'ai dessiné tant bien que mal (plutôt mal) un cavalier qui se retourne pour tirer de l'arc, sur un cheval au galop volant, le tout encadré dans un médaillon ovale décoré de feuilles. Ce croquis suffit à montrer — il y

en a bien d'autres preuves. — l'influence exercée par les modèles persans sur l'art copte (fig. 166).

FIG. 166. — Étoffe de suie copte
à Düsseldorf.



P. 65. — Des exemples de galop volant sont fréquents sur les tapis persans, par exemple sur le grand tapis de Vienne, datant du xve siècle (Jahrbuch des Kaiserhauses, 1892, pl. XIII, XVI, p. 270). De même sur les miniatures persanes comme celle de l'Escorial (ibid., p. 281), sur un vase en cuivre persan de 1643 (ibid., p. 285), etc.

P. 81. — Les questions obscures que soulève l'ethnographie scythique dans ses rapports avec les pays iraniens et mongols ont été reprises de notre temps par un savant russe très informé, M. Rostovzev. Voir ses articles dans le Journal des Savants (mars-juin 1920) et son ouvrage *Iranians and Greeks*, Oxford, 1922 ; voir aussi le résumé de ses leçons au Collège de France, dans la Revue archéologique, 1920, II, p. 113.

P. 83. — S'appropriant et exagérant ma thèse, Münsterberg a prétendu établir que l'art chinois primitif dériverait de l'art mycénien (Revue des études ethnographiques, 1909, p. 12) ; il allègue à cet effet le galop volant. Sur quoi Dieulafoy a remarqué (Comptes rendus de l'Acad. Inscr., 1911, p. 395) : « Il n'est pas

nécessaire d'invoquer les vases de Vaphio ni le poignard de Mycènes pour expliquer la représentation du galop volant sur les plus anciens documents graphiques chinois. Les Perses en usaient pour donner l'impression de l'extrême rapidité. Je citerai la coupe du Cabinet des Médailles et, dans une certaine mesure [laquelle ?], le combat de cataphractaires représenté sur un bas-relief rupestre de Nakch-è-Roustem et sculpté au-dessous du tombeau de Darius à l'époque des Sassanides. » (Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*, 5e partie, p. 103, 117.) Plus loin (p. 396), Dieulafoy note que des chevaux de guerre, sur des monuments chinois du VIII^e siècle, rappellent de très près les chevaux des bas-reliefs sassanides (Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, 2e partie, fig. 440 à 445).

P. 88. — Les chevaux chinois figurés sur cette page trottent à l'amble, allure fréquemment représentée en Chine, mais dont il y a aussi des exemples dans l'art grec. J'ai traité ce sujet dans le *Burlington Magazine*, juillet 1924, p. 4-15. Les seuls animaux qui trottent naturellement à l'amble sont, paraît-il, l'éléphant et la girafe (Ray Lankester, *op. cit.*, p. 72).

Lè général Favrot de Kerbrech m'a raconté en 1901 (*Rev. archéol.*, 1901, II, p. 433) qu'un de ses anciens officiers d'ordonnance, qui venait de faire l'expédition de Chine, lui rapporta que les cavaliers de ce pays apprennent à leurs montures à marcher à l'amble, comme on le faisait jadis en France pour les « bidets d'allure » ; cela est moins fatigant que le trot pour le cavalier. Si cet usage est très ancien en Chine, cela expliquerait l'allure prêtée aux trotteurs chinois sur les bas-reliefs de la dynastie des Han.

P. 100. — Le détail noté ici (que la jambe de derrière du côté hors montoir se relève comme pour lancer une ruade)

se trouve aussi sur des objets d'inspiration sassanide ; voir p. 124, fig. 166.

P. 104. — Sur l'influence exercée en Europe par l'art chinois, voir maintenant le livre de Cordier, la Chine et la France au XVIII^e siècle, Paris, 1910 (cf. Kœchlin, Gazette des Beaux-Arts, 1910, II, p. 89) et G. Soulier, les Influences orientales dans la peinture toscane, Paris, 1924.

P. 109. — Le jésuite Joseph Castiglione, qui travailla à Pékin de 1715 à 1766 sous le nom chinois de Lang-Che-Ning, peignit en 1744 un rouleau représentant l'empereur Kien-Long à cheval, examinant des chevaux en liberté. M. Pelliot a signalé là un exemple de galop volant certainement emprunté par un Occidental à l'art chinois (Toung-Pao, 1921, p. 186).

Voici quelques lignes intéressantes de M. Goloubev (Gazette des Beaux-Arts, 1914, I, p. 296) : « Nous avons signalé chez le maître vénitien (Jacopo Bellini) certaines affinités avec Noueï Tsang et Tchao-Ming-Fou. Le temps approche où l'on s'occupera dans le même esprit de Pisanello. Il est facile de prouver, par des analyses comparatives, que le peintre a étudié les œuvres de l'Extrême-Orient. Plus encore que sa Ginevra d'Este (Louvre), dont la similitude avec une princesse chinoise est peut-être due au hasard, ses esquisses de chevaux font de lui le disciple des maîtres Yuan, notamment le cheval au galop volant du codex Vallardi. On a cru à tort que Pisanello avait subi l'influence des miniaturistes persans. Ce serait plutôt lui qui en aurait exercé sur eux, puisqu'il vivait avant l'épanouissement de cet art. » L'auteur a bien fait de compléter ainsi des observations présentées ailleurs, et c'est sans doute par inadvertance qu'il n'a pas reconnu ce qu'il leur devait.

S. R.

Saint-Germain-en-Laye, août 1925.

VASE ET PLAT CHINOIS DE LA COLLECTION GRANDIDIER,
AU LOUVRE
avec exemples du " Galop Volant "



PLATS CHINOIS DE LA COLLECTION GRANDIDIER, AU
LOUVRE
avec exemples du “ Galop Volant ”



ŒUVRES de SALOMON REINACH

MEMBRE DE L'INSTITUT

<i>Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine,</i> 6 volumes	59 fr.
<i>Répertoire de Peintures Grecques et Romaines,</i> 1 volume grand in-8.	45 fr.
<i>Répertoire de Reliefs Grecs et Romains,</i> 3 volumes grand in-8, chacun.	20 fr.
<i>Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580),</i> 6 volumes in-12, chacun	20 fr.
<i>Répertoire de l'Art Quaternaire,</i> 1 volume in-12.	10 fr.
<i>Recueil de Têtes Antiques, Idéales ou Idéalisées,</i> 1 volume in-8	20 fr.
<i>Répertoires de Vases Peints, Grecs et Etrusques,</i> Deuxième édition revue et corrigée Tome I	20 fr.
<i>Ephémérides d'Alésia,</i> - Histoire - Fouilles - Controverses 1 volume in-8	5 fr.
<i>Cultes, Mythes et Religions,</i> 5 volumes grand in-8	120 fr.
<i>Esquisses Archéologiques,</i> 1 volume grand in-8.	26 fr.
<i>Chroniques d'Orient,</i> 2 volumes grand in-8, chacun.	39 fr.

1 Je dois, dès le début de ce travail, remercier M. le colonel Duhousset, Sir Edward Poynter et M. le professeur Mommsen, qui ont bien voulu me donner ou me procurer de précieux renseignements.

2 Des exemplaires de ces épreuves sont conservés au Cabinet des Estampes, où l'on trouve également le magnifique album publié par Muybridge en 1887 : *Animal locomotion* (Philadelphie). Dans cet album sont aussi figurés, aux diverses allures, des hommes, des femmes, des chiens, des boeufs, des cerfs, etc.

3 Duhousset, *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. XXIX, p. 447. — M. le colonel Duhousset a publié, dans le *Magasin pittoresque*, une série d'articles trop peu connus sur la représentation du cheval dans l'art. En voici les titres et les dates : *Le réalisme des allures du cheval* (1891, 15 juill., 15 août, 31 août) ; *Le cheval dans l'art* (1892, 15 avr., 15 juill., 15 août, 31 oct., 31 nov. 31 déc.) ; *Menus propos sur Ninive* (15 mars 1893) ; *Phidius réaliste* (15 mai 1893) ; *Les cires de Meissonnier* (15 juin 1893) ; *Le cheval de Napoléon 1^{er} à Iéna* (15 sept. 1894).

4 Nos dessins de la rangée supérieure sont calqués sur ceux du colonel Duhousset, *Gaz. des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. XXIX, p. 447.

5 M. Marey, de l'Académie des Sciences, a bien voulu m'écrire à ce sujet, le 23 décembre 1899 : « Je n'ai jamais vu, dans l'allure du galop, de cheval en l'air sans que les jambes soient ramenées sous le corps. Et je crois que la fantaisie seule a créé le type Géricault (galop volant). Sur le chien au galop, on croit apercevoir cette attitude avec les quatre membres allongés ; la chronophotographie montre qu'il y a toujours un membre à l'appui dans ces attitudes allongées. » Les zoologistes de notre siècle avaient admis sans hésiter la réalité du galop volant : « Le galop s'exécute

en deux ou trois temps. S'il est rapide, c'est un saut en avant dans lequel les deux jambes antérieures se lèvent et sont suivies si promptement de celles de derrière que, pendant un intervalle, elles se trouvent en l'air toutes les quatre » (Brehm, L'homme et les animaux, éd. franc., t. II, p. 237) Le galop volant est représenté dans un grand nombre de gravures de ce bel ouvrage.

6 Littré (art. Ventre et Terre) cite Picard (1793), M^{me} de Genlis (1800) et Paul-Louis Courier. « L'expression, m'écrit M. Thomas, manque dans le Dictionnaire de Trévoux (1771), mais se trouve dans le Dictionnaire français-allemand de Mozin (1812). »

7 M. de Lostalot apprécia comme il suit, dans un Salon, l'importance du tableau en question : « M. Morot expose une charge de cuirassiers assez originale ; il a étudié ses chevaux au zootrope, cet ingénieux instrument qui permet de décomposer le mouvement dans les courses les plus rapides et d'en fixer les phases successives. Le besoin se faisait sentir, dans la peinture, de renouveler les attitudes traditionnelles ; le Rezonville de M. Morot est donc intéressant à étudier et marque un pas vers l'inédit » (Gaz. des Beaux-Arts, 1886, I, p. 472). C'était trop peu dire ; mais croira-t-on que d'autres critiques ne dirent rien du tout et considérèrent comme négligeable cette œuvre qui fait époque ?

8 Voir aussi la phototypie dans le Musée du Luxembourg de Léonce Bénédict (ouvrage sans date ni pagination).

9 Gonse, Fromentin, p. 77 : « Je ne suis guère plus avancé qu'avant dans la connaissance exacte de mon animal. C'est un monde à étudier. »

10 Ce tableau fut terminé en 1875 ; Meissonnier y travailla plus de dix ans Duhousset, Magasin pittoresque, 1892, p. 249).

11 Voir Duhousset, Gazette des Beaux-Arts, 2^e pér., t. XXIX, p. 449 ; Magasin pittoresque, 1893, p. 95.

12 Voir la gravure de Jacquet.

13 Duhousset, Magasin pittoresque, 1892, p. 250 ; 1893, p. 195, 196.

14 J. Delton, La Tour du Bois (instantanés réunis en deux albums au Cabinet des Estampes). Voir, en particulier, l'épreuve qui représente M^{me} de Rothwiller franchissant une barrière.

15 Dumas, Album de Haute École, Paris, Baudoin, 1894.

16 « Un cheval au galop a des contours que la vitesse imprimée à son ensemble maintient dans une perpétuelle indécision, puisqu'il y a constamment changement sur la rétine de l'observateur par la superposition de nouvelles images... L'action physiologique ne se produit qu'après une pose qu'on évalue à 1/10 de seconde ; elle persiste intérieurement le même temps » (Duhousset, Gaz. des Beaux-Arts, 2^e pér., t. XXIX, p. 448).

17 Comte Delaborde, Notice sur Meissonnier (ap. Gréard, Meissonnier, p. 367.)

18 Cf. Duhousset, Magasin pittoresque, 1893, p. 95.

19 Voir Perrot-Chipiez, Hist. de l'art, t. II, fig. 112 (chevaux), fig. 239 (cerf et lion), fig. 559 (chiens) ; Maspero, Hist. de l'Orient, t. II, p. 621, 623, 626 ; t. III, p. 8, 37, 117, 189, 267, 305, 315, 412.

20 Maspero, op. laud., t. II, p. 621, Bas-relief de Ninive au British Museum.

21 Maspero, ibid., t. I, p. 769.

22 Ball, Light from the East (Londres, 1899), phot. à la p. 200.

24 Au British Museum (Dict. de la Bible, t. II, p. 447). On trouve, dans la même attitude, le chameau (ibid., p. 522) et le bufle (ibid., t. I, p. 907).

23 On rencontre aussi sur des cylindres assyriens, dont les gravures représentent des chasses, certaines figures de lions très allongés, que l'on prendrait, au premier abord, pour des images du galop volant ; mais le dessin des pattes de derrière prouve qu'il s'agit encore du cabré. Bien entendu, un animal qui bondit perd le contact du sol et l'art assyrien a représenté le lion dans cette attitude ; mais le saut et la course sont des mouvements différents, qui ne doivent pas être confondus dans cette étude.

25 Maspero, op. laud., t. II, p. 217 (Ramsès II sur son char, XVIII^e dynastie).

26 Revue archéol., 1898, II, p. 5.

27 Perrot et Chipiez, Hist. de l'art, t. VI, p. 867.

28 Lepsius, III, 92 ; Dict. de la Bible, t. II, p. 566.

29 Athenische Mittheitungen, t. XXIII (1898), pl. VI.

30 Monuments Piot, t. IV, pl. IV-V.

31 Monum. dell' Instit., t. IV, pl. 54.

32 Collignon, Hist. de la sculpt., t. II. p. 225.

33 Monum. dell' Inst., t. X, pl. 48 k (vase de Burgon) ; Brit. Mus. Coins, Thessaly, pl. V, 2 (Larissa) ; Mon. Piot, III, pl. 23 (mosaïque de Sousse, avec chevaux et lévriers au cabré allongé) ; Tolstoï, Kondakoff, Reinach, Antiq. de la Russie, p. 89 (vase d'argent de Dorogoï). Voir les fig. 14-17.

34 Cf. mes Chroniques d'Orient, t. II, p. 300, où j'ai insisté sur ce fait à l'occasion du livre de M. Marey, Le mouvement (Paris, 1894).

35 Cavalier en bronze de l'ancienne collection Gréau, aujourd'hui au Louvre (Rép. de la stat., t. II, p. 527, 2). Vase à fig. n. de Vulci, Annali, 1836, pl. D. Vase à fig. n. du Cabinet des Médailles, ibid., 1851, pl. P, etc.

36 Brit. Mus. Coins, Corinth, pl. I, 4 (Pégase). Sur les monnaies de cette ville, le canter n'est remplacé par le cabré qu'au temps de Domitien (ibid., pl. XIX). Mais on trouve ailleurs Pégase au galop allongé dès une époque fort ancienne, par exemple sur une monnaie à carré ineus de Macédoine (Brit. Mus. Coins, Maced., p. 137 ; voir fig. 20) et sur un quincussis romain (Babelon, Monu. de la Républ. rom., t. I. p. 5).

37 Furlwaengler, Masterpieces, p. 107. Cf. Brit. Mus. Coins, Sicily, p. 171 (monnaies de Syracuse, avec chevaux au canter) ; Corinth, pl. XXIV-XXVII (Locres, Rhegium, Leontini, etc.) ; Thessaly, pl. IX, 9 (Pharsale, type admirable). Le même motif du canter s'observe dans les œuvres attiques découvertes dans le Bosphore cimmérien, comme le vase de Xenophantos (Tolstoï, Kondakoff, Reinach, Antiq. de la Russie, p. 80 ; voir notre fig. 21) et la Chasse au lièvre, plaque d'or de Koul-Oba (ibid., p. 154).

38 Niké conduisant un bige sur un médaillon d'Hadrien, ap. Froehner. Médaillons, p. 34 (voir fig. 24). Le motif du cabré allongé y est cependant beaucoup plus fréquent (Froehner, p. 39, 93, 118, 214, 231, 242, 266, 279, 296, 315, etc.).

39 Mon. Piot, t. II, pl. 22 (mosaïque de Sousse, avec un cheval au canter, un autre au cabré allongé). Voir fig. 22 et 23.

40 Seemann, Hist. de l'art en tableaux, t. III, pl. 36.

41 Voir aussi l'enlèvement de Basilé par Échelos, ex-voto attique du IV^e siècle, ap. Collignon, Hist. de la sculpture, t.

II, p. 190, et les bas-reliefs d'apobates, ap. Michaelis, Parthenon, pl. XII.

42 On trouvera des exemples en consultant l'index de mon Répertoire des vases peints.

43 Cf. Klügmann, Die Amazonen. p. 46 ; Furtwaengler, Sammlung Saburoff, ad pl. LXVI.

44 Il y a déjà deux types sur des vases de Caere à fig. n., Monum. dell' Instit., III, 24 ; X, pl. 4 et 5. Voir aussi Monum., II, 30 ; X, 28 ; Nouv. Annales, 1836, pl. V ; 1839, pl. 22 ; Millin-Reinach, I, 45 ; II, 253, etc.

45 Bull. de Corresp. hellén., 1892, pl. VIII et IX.

46 M. Homolle me semble dans l'erreur quand il écrit que l'éphèbe arrête l'attelage et que l'attelage se cabre (p. 329). L'éphèbe saisit un des chevaux par le mors, mais c'est pour l'entraîner dans la bonne voie, pour le lancer.

47 Bull. de Corresp. hellen, 1892, p, 326.

48 Michaelis, Der Parthenon, pl. IX, 18 ; XIII, 33, 36, etc.

49 Monum. dell' Instit., t. IV, pl. 41 et souvent.

50 Bull. de Corresp. hellén., 1883, pl. XVII.

51 Dans la proportion de 7 contre 5.

52 Voir les Veteres Arcus de Bellori, éd. lac. de Rubeis, Rome, 1690.

53 Kondakoff, Tolstoï, Reinach, p. 14 (bas-reliefs de Taoaïs, du 1^{er} siècle ap. J.-C.).

54 Mélanges de Rome, 1886, pl. IX (palais Farnèse à Rome).

55 Mon. Piot, t. III, pl. 22 (Tunisie).

56 Froehner, Médaillons, p. 51.

57 Le cheval au galop sur les pinces, connu seulement par une gravure de Tischbein d'après un vase perdu (Répert. des vases, t. II, p. 339), est une exception à la fois isolée et suspecte.

58 Babelon, Monnaies de la République romaine, t. I, p. 300 et suiv.

59 Sérour d'Agincourt, Peinture, pl. XXVIII (le Josué du Vatican) ; pl. XXIX (martyre de S. Oreste) ; pl. XLIV (passage du Jourdain).

60 Ibid., pl. XXXIV (Élie montant au ciel, dans la Topographie de Cosmas).

61 Schlumberger, Nicéphore Phocas, p. 397.

62 Ibid., p. 575.

63 Ibid., frontispice. Un type analogue, mais où l'exagération de l'attitude est moindre, se voit dans le bas-relief de la decursio funebris, Bellori, Columna Cochlis, dernière pl.

64 Bordier et Charton, Hist. de France, t. I, p. 280.

65 Ibid., t.I, p. 266, La même, attitude est fréquente dans le blason.

66 Brehm, L'homme et les animaux, éd. franç., t. II, p. 239.

67 Bartoli, Colonna Traiana, pl. 15.

68 Parmentier, Album historique, t. I, p. 171, 172 ; Bordier et Charton, t. I, p. 253.

69 Lecoy de la Marche, Les manuscrits et la miniature, p. 157, fig. 41.

70 Parmentier, t. I, p. 211.

71 Bordier et Charton, t. I, p. 263.

72 Parmentier, t. II, p. 31.

73 Ibid., t. II, p. 17.

74 Ibid., t. I, p. 106 ; t. II, p. 14, 19.

75 Klassischer Bilderschatz, t. IX, n° 1273.

76 Klassischer Bilderschatz, t. III, n° 301.

77 Voir, outre les dessins exposés au Louvre en 1899, le tableau de la Vision de saint Eustache à la National Gallery (lièvre et lévrier au cabré allongé, ap. Venturi, Gentile da Fabriano e il Pisanello [Florence, 1896], héliogravure à la p.112).

78 Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1876, p. 162. Au moment où l'auteur publiait, dans le Jahrbuch, son étude sur la représentation des chevaux par les artistes de la Renaissance, les travaux de Muybridge n'étaient pas encore connus ; M. Weizsaecker n'a donc pu comparer les motifs conventionnels du xve et du XVI^e siècle qu'à ceux du XIX^e, qui ne le sont pas moins.

79 Marcel Reymond, La sculpture florentine, p. 52.

80 Müntz, Hist. de l'art pendant la Renaissance, t. I, p. 287 ; Marcel Reymond, op. laud., p. 123. Ce dernier écrit que le cavalier d'Andrea dérive d'un dessin de Giotto et n'y reconnaît pas l'imitation d'un modèle antique, qui nous semble pourtant manifeste. — Cf. aussi les Pégases du char de Mars dans la fresque de Taddeo di Bartolo un palais public de Sienne, peinte en 1414 (Müntz, op. laud., p. I, p. 241). On y trouve aussi un loup au cabré fléchi.

81 Cf. Weizsaecker, Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen, 1886, p. 40 sq., 157 sq.

82 Revue des Haras, juillet 1899, p. 10.

83 Em. Michel, Rubens, p. 56.

84 Klassischer Bilderschatz, t. V, n° 591.

85 Ibid., t. II, n° 216.

86 Chefs-d'œuvre du Louvre, p. 67.

87 Klass. Bilderschatz, t. II, n° 244.

88 Ibid., t. IX, n° 1157.

89 Ibid., t. IV, n° 507.

90 Ibid., t. IV, n° 558.

91 Nolhac et Pératé, Le Musée de Versailles, pl. 24.

92 Ibid., pl. 92.

93 Gavard, Musée de Versailles, sériel I, section III, n° 1040.

94 Collection de M. Edmond de Rothschild.

95 Klassischer Bilderschatz, t. X, n^{os} 1431-33. Même motif, mais plus ramassé, avec les sabots postérieurs retournés, dans l'esquisse représentant Bellerophon qui, monté sur Pégase, descend des airs pour transpercer la Chimère (Em. Michel, Rubens, p. 521.) Voir aussi le cheval franchissant un ravin dans un tableau de P. de Vos (1590-1678), à l'Ermitage, n° 1328.

96 Landon, Annales du Musée, t. XIII (1807), pl. 1. Au tome XVI (1808, pl. 21) est gravé l'Enlèvement de Proserpine de Ch. de la Fosse ; le cheval qui se précipite dans l'abîme est dans l'attitude du galop volant.

97 Hamilton, École anglaise, t. II, p. 268.

98 Ibid., t. II, sans numéro.

99 Gavard, Galeries de Versailles, sér. VI, sect. III, n° 708.

100 Versailles, n° 2492.

101 Ch. Blanc, Hist. des peintres, École française, t. III, p. 9.

102 Gavard, op. laud., sér. VII, sect. III.

103 Notamment la Bataille de l'Isly, la Prise de la Smala, le Combat de llabrah, les Batailles de Valmy, d'Iéna, de Hanau, etc.

104 Voir, par exemple, la Bataille de Wagram, où tous les chevaux sont au vol (Gavard, série VII, sect. III).

105 Mameluk, Étude de cheval arabe au galop, le Départ au galop, le Galop, la Course, Exercice de Franconi, l'Entrée dans le bois, la Chasse, les Chevaux en liberté, le Général Moreau, Cheval au galop allongé, Chasse au cerf, le Cheval échappé, Mameluk au grand galop, Chasse au daim, Cheval de cosaque.

106 Voir, en particulier, la Bataille de Millesimo, reproduite dans l'ouvrage de Dayot, Les Vernet, p. 62.

107 Quelques incunables de 1801 et de 1808 n'ont d'importance que pour l'histoire de cet art (cf. Lostalot, Les procédés de la gravure, p. 219).

108 Déroute de Mumeluks, Jument avec un poulain (la jument au vol, le poulain au cabré allongé), Chevaux en liberté, Courses de chevaux français qui ont eu lieu au Champ de Mars à l'instar de celles des chevaux romains (vers 1820). Dans Une chaise de poste, le cheval monté à gauche est au cabré allongé ; le cheval de droite, libre, est au vol.

109 Le Saut, Cheval normand franchissant un ravin, Mameluk sautant un mur.

110 Le Marchand de chevaux normand (en couleurs, du temps de la Restauration) ; Accident de chasse, Chevaux emportés traînant des carrioles, Mameluk au galop,

Chasseur suivi de trois chiens, Amazone égarée, Cheval gagnant la course.

111 Gavard, Gal. de Versailles, série VIII, sect. I.

112 Ch. Clément, Géricault, 3e éd. (1879), pl. IX. Clément dit que ce dessin appartient à M. Mahérault et le date du séjour de Géricault à Rome. J'accepte cette opinion, faute de pouvoir la contrôler.

113 Clément, pl. XXII.

114 Ch. Blanc, Hist. des peintres, École française, t. IV, p 11.

115 Voir surtout les Courriers du pays des Ouled-Nayl, ap. Gonse, Eug. Fromentin, pl. à la p. 76 (infrd, fig. 46) et la belle esquisse reproduite dans le même ouvrage, p. 161.

116 Collignon, Hist. de la sculpture grecque, t. I, fig. 24.

117 Perrot et Chipiez, Hist. de l'art, t. VI, pl. XVII, fig. 782.

118 Ibid., p. 781, fig. 367.

119 Ibid., fig. 368.

120 Ibid., pl. XVIII, 1. Voir aussi le lion, pl. XIX, 2.

121 Ibid., pl. XVIII, 2.

122 Schliemann, Mycènes, p. 303 ; Perrot et Chipiez, p. 839 ; Collignon, t. I, fig. 17. On voudrait un grandissement photographique de cette gravure.

123 Perrot et Chipiez, fig. 413.

124 Ibid., fig. 410.

125 Perrot et Chipiez, pl. XVIII, 1 et 2, pl. XIX, 2.

126 Perrot et Chipiez, fig. 359 (cerf et cheval), 360 (cheval), 362 (cheval).

127 Ibid, fig. 770.

128 Ibid., fig. 360, 361, 362.

129 Ibid., fig. 108, 363.

130 Perrot et Chipiez, t. VI, fig. 409.

131 Ibid., p. 827, 828.

132 Perrot et Chipiez, t. III, fig. 555, 556 ; Helbig, Sur la question mycénienne, p. 38, 39.

133 Perrot et Chipiez, t. VI, fig. 439.

134 Murray, Smith et Walters, Excavations in Cyprus, Londres, 1900, p. 12 et pl. II.

135 Cf. Furtwaengler, Ueber ein auf Cypern gefundenes Bronzegerät (Sitzungsb. der bayer. Akad., 1899, II, 3, p. 415, 420.

136 Les Celtes, p. 226. Cf. L'Anthropologie, 1896, p. 692.

137 Bulletin de Correspondance hellénique, 1892, t. XVI, p. 317.

138 On verra plus loin que ceci est trop absolu.

139 Cf. Helbig, Sur la question mycénienne, p. 9 : « [Les artistes mycéniens] représentaient avec prédilection les hommes et les animaux dans des attitudes très agitées... Ils exagéraient les mouvements des corps. Dans les meilleures œuvres, pourtant, comme, par exemple, dans les bas-reliefs des gobelets d'A-myclées, ces fautes sont largement compensées par l'élan de la conception et la verve étourdissante de l'exécution. Le style du Dipylon, au contraire,... rend non seulement les ornements, mais aussi les figures vivantes avec un schématisme géométrique où prédomine la ligne droite. »

140 Furtwaengler, *Antike Gemmen*, t. III, p. 116 et t. I, pl. XI, XII. Je ne tiens compte que des pierres de travail soigné, que M. Furtwaengler croit antérieures à l'an 400 ; parmi les autres, il y a de mauvaises gravures sans aucun style.

141 Furtwaengler, *Antike Gemmen*, t. III, p. 123.

142 L'art officiel des Achéménides, branche de l'art ionien détachée à la fin du vie siècle, n'offre aucun caractère mycénien.

143 *Compte-rendu pour 1882*, pl. V, 3 ; Furtwaengler, t. III, p. 120. — Le cylindre avec inscription phénicienne (*ibid.*, p. 12) me semble d'un style tout différent.

144 On sait que cette région entretenait des relations commerciales suivies avec la Perse et que les nobles scythes se croyaient apparentés aux Perses. Cf. Furtwaengler, *op. laud.*, t. III, p. 116.

145 *Compte-rendu pour 1866*, pl. 4 ; Furtwaengler, *op. l.*, t. III, p. 123.

146 *Archäol. Anzeiger*, 1893, p. 113 et *Coll. Tyskiewicz*, pl. III.

147 Furtwaengler, *Beschr. der geschnittenen Steine im Antiquarium*, p. 19, n° 180.

148 Bobrinsky, *Kourganes de Smiéla* (en russe), t. I, p. 77.

149 *Antiq. du Bosphore*, pl. XVI, 3 ; Furtwaengler, t. III, p. 121.

150 *Antiquités du Bosphore*, t. I, p. XXXIX.

151 *Antiq. du Bosphore*, pl. I et p. 40-41 de mon édition.

152 Cf. Helbig, *Das homer. Epos*, 2e éd., p. 58.

153 Montelius-Reinach, Temps préhistoriques en Suède, p. 62 : « La décoration vraiment artistique des bronzes scandinaves du premier âge du bronze, avec les élégantes spirales qui les caractérisent, semble attester une influence dont il faut chercher l'origine vers le sud-est. Dans les tombes si merveilleusement riches de Mycènes, Schliemann a exhumé toute une collection d'antiquités décorées dans le même style. On le constate également en Hongrie, en Autriche, en Bohême, dans le nord-est de l'Allemagne, le Danemark, la Suède et la Norvège, alors que le reste de l'Europe n'en présente pas d'exemples à la même époque. Il est donc clair que cette décoration nous est venue par la route de l'Elbe, qui mettait le sud-est de l'Europe en communication avec le nord. La présence, dans les tombes de Mycènes qui renfermaient les objets ornés en spirales, de plusieurs centaines de perles d'ambre, atteste de la manière la plus formelle que la route du nord était déjà fréquentée à cette époque ; il est probable qu'elle était même ouverte depuis très longtemps. L'analyse chimique a prouvé que l'ambre recueilli à Mycènes était bien originaire de la Baltique. Les tombes où on l'a recueilli datent des environs de l'an 1503 avant J.-C. ». Cf. un mémoire encore plus explicite de M. Montelius dans l'Archiv für Anthropologie, t. XXI, p. 26 et suiv.

154 Bull. de la Soc. des Antiquaires, 1898, p. 153.

155 Chantre, Rech. dans le Caucase, pl. VI bis, 2.

156 Ibid., pl. XI bis, 1.

157 Froehner, Collection Tyskiewicz (catalogue de vente), pl. VII, n° 219.

158 Perrot et Chipiez, t. VII, p. 751, fig. 346.

159 Chron. d'Orient, t. II, p. 578.

160 Cf. Chron. d'Orient, t. II, p. 575.

161 Archaeologia, vol. XXX (1844), pl. XVI et p. 248.

162 S. Reinach, L'Anthropologie, 1892, p. 454 ; cf. Montelius, Arch, fur Anthropol., t. XXI, p. 14.

163 Le type de la hache (en bronze ou en cuivre) est d'époque tardive.

164 Cf. Revue archéol., 1900, pl. VIII ; Perrot-Chipiez, t. VII, p. 754, 814, 815, 817, etc.

165 Milchhoefer, Die Anfänge de Kunst, p. 102. La fig. 39 b de ce livre reproduit une figure analogue d'un vase d'argent découvert dans le gouvernement de Perm (sassanide). M. Milchhoefer n'a pas connu la trouvaille d'Asterabad.

166 L'article de Ch. Roach Smith dans l'Archaeologia résume les informations fournies par le baron Clément-Auguste de Bode. Les objets trouvés dans le tumulus près d'Asterabad ont été envoyés au printemps de 1841 par le Beglerbeg au shah de Perse Bode put les étudier lors de leur arrivée (à Téhéran ?), puis il se rendit sur le lieu de la découverte, à 12 milles au nord-est d'Asterabad (lieu dit Tureng-tepeh). On lui raconta qu'une grande partie du trésor avait été détourné et fondu par le gouverneur. — Voici les quelques renseignements utiles donnés par Bode sur les figures publiées dans l'Archaeologia : N° 1, gobelet en or pesant 36 onces, en or très mince, travaillé au repoussé ; outre les deux figures humaines, Bode y distingue deux lions, deux cyprès, et quatre abeilles (?). — N° 2, lampe (?) en or, pesant 70 onces, avec les figures d'un bouquetin et de deux vautours du Caucase. — N° 3, pot en or, avec ornements incisés, pesant 11 onces et demie. — N° 4, deux trompettes (?) en or, du poids de 5 onces et demie. — N° 5, statuette de femme en pierre rouge. — No 6, statuette de femme en pierre jaune (marbre de Maragha, dans l'Aderbeidjan ?). — Bode observe que la

trouvaille ne comprenait aucun objet en fer et il semble croire que les armes de métal étaient en cuivre pur (brass). Il y avait encore deux vases en terre jaune, comme le n° 6.

167 Tolstoï, Kondakoff, Reinach, *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 425.

168 Ibid., p. 416.

169 Voir aussi les phototypies de ces bas-reliefs publiés par M. de Morgan, *Mission scientifique en Perse, Archéologie*, pl. XXXVII, XXXVIII.

170 *Revue de l'Histoire des Religions*, 1899, p. 208.

171 Comme dans la miniature reproduite par Gayet, *Art persan*, p. 285.

172 Voir, pour des détails, Kondakoff, Tolstoï, Reinach, *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 364 et suiv.

173 Ibid., p. 362. Ceux de Tomsk faisaient de même en 1720 (ibid., p. 370).

174 *Antiq. de la Russie mérid.*, p. 392.

175 Ibid., p. 404, 405.

176 *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 348.

177 Ibid., fig. 268.

178 Furtwaengler, *Der Goldfund von Vettersfelde*, 1883 ; *Rép. de la stat.*, t. II, 778, 10.

179 *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 335.

180 *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 60.

181 Linas, *Orig. de l'orfèvr. cloisonnée*, t. II, p. 170,

182 *Antiq. de la Russie mérid.*, fig. 325 :

183 Répertoire de la stat., t. II, p. 746, n° 2 (Luxembourg), n° 3 (Madrid, prov. ?), n° 6 (Neuvy-en-Sullias) ; p. 747, n° 5 (Évreux), n° 6 (Nancy) ; p. 825, n^{os} 2 et 3 (Suisse). Voir aussi un sanglier du Musée de Budapest, Pulskey, Archéologie hongroise (en madgyar), t. I, p. 202.

184 Bobrinsky, Kourgans de Smiéla (en russe), t. II, pl. 21. J'ai exécuté comme j'ai pu le dessin reproduit ici d'après une lithographie en couleurs assez indistincte.

185 Par exemple les deux griffons dévorant un cerf sur le vase de Nicopol, Compte rendu, p. 1864, pl. I-III.

186 Antiq. de la Russie mérid., fig. 328 et p. 377.

187 Ibid., fig. 348.

188 Antiq. de la Russie mérid., fig. 349,

189 Antiq. de la Russie mérid., fig. 352.

190 Ibid., fig. 63.

191 Lindenschmit, A. H. V., IV, 24, 4.

192 Ibid., IV, 24, 5.

193 Ibid., I, 8, 8, 11.

194 Bull. monumental, 1894 (J. de Baye),

195 Bull. monum., 1894, p. 269.

196 Revue archéol., 1888, I, p. 351.

197 Indic. d'antiq. suisses, 1860, pl. I, 4.

198 Macpherson, Antiq. of Kertch, pl. V.

199 Revue archéol., 1888, I, p, 352.

200 Ibid., p 355.

201 Antiq. de la Russie mérid., fig. 358, 359. En couleurs (très mal) dans Linas, Orig. de l'orfèvrerie cloisonnée, t. II, pl. B.

202 Il s'agit peut-être du même chasseur, à un moment subséquent de la chasse.

203 Antiq. de la Russie mérid., p. 407.

204 Les Parthes, eux aussi, étaient fortement imprégnés d'éléments scythiques (Justin, XLI, 1).

205 Comme d'ailleurs aussi sur l'Inde et (nous le démontrerons plus loin), sur la Chine. Pour les influences scythiques en Inde, voir Antiq. de la Russie mérid., p. 348.

206 Antiq. de la Russie mérid., fig. 354.

207 Sur la richesse des Massagètes en or, cf. Strabon, XI, 8, 7. Ils prodiguaient également le métal dans les harnachements de leurs chevaux.

208 Antiq. de la Russie mérid., fig. 160.

209 L'observation a déjà été faite dans les Antiquités de la Russie, p. 395.

210 Cf. Forbiger, Alte Geographie, t. II, p. 470, note 23.

211 Keane, Ethnology, p. 304.

212 Ed. Chavannes, La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han, Paris, Leroux, 1893.

213 Chavannes, op. laud., p. III.

214 Chavannes, op. laud., p. xxv.

215 Voir, par exemple, notre fig. 116, plaque métallique sibérienne qui a été anciennement introduite en Chine et gravée dans l'ouvrage chinois intitulé Kin che souo, publié en 1822.

217 Antiq. de la Russie mérid., p. 346.

216 Ibid., p. 471.

218 Chavannes, Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, t. I, p. LXXV.

219 Chavannes, Op. laud., t. III, p. 559.

220 Chavannes, La sculpture en Chine, pl. 38.

221 Chavannes, op. laud., pl. 14, 14 bis, 20, 21 bis, 23, 25, 30, 35, 39.

222 Ibid., pl. 3, 4, 23, 30.

223 Ibid., pl. 34.

224 Ibid., pl. 13 (sur le milieu du pont).

225 Cf. Duhousset, Le Cheval, p. 17, fig. 6.

226 Chavannes, La Sculpture en Chine, pl. 4, 5, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 18, 20, 20 bis, 22, 23, 27, 28, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41.

227 Chavannes, op. laud., pl. 3, 9, 11, 17, 22.

228 Ibid., pl. 9, 18, 20, 27, 28, 34.

229 Chavannes, op. laud., pl. 2.

230 Antiq. de la Russie mérid., p. 426.

231 Ibid., p. 425.

232 Ibid., p. 429. Voir aussi les cerfs sur un plat de la collection Likhatchev à Kazan, *ibid.*, p. 431.

233 Chavannes, op. laud., pl. 13, 34.

234 Ibid., pl. 38.

235 Ibid.

236 Le duc Ling lance un chien furieux contre son conseiller Tchao Toen (ibid., p. 56, d'après Legge, Chinese classics, t. V, 1, p. 288).

237 Chavannes, op. laud., pl. 21 b.

238 Ibid., pl. 4.

239 On comprendra que je ne puisse être affirmatif à cet égard, car il n'existe pas même un embryon de Corpus des monuments figurés de la Chine.

240 Cette figure est tirée de l'ouvrage chinois intitulé Kin che t'ou, publié en 1743 ; elle est gravée sur une pierre qui fait partie des débris d'un temple construit en l'an 126 de notre ère dans la sous-préfecture de Teng-fong, province de Ho-nan (Ed. Chavannes).

241 Cf. Hirth, Fremde Einflüsse, p. 51, qui caractérise ces ouvrages et en donne les titres.

242 Cf. E. Deshayes, Dessins et peintures de chevaux (en Chine et au Japon). Conférence faite au Musée Guimet le 16 avril 1899 et autographiée au Musée.

243 Les animaux figurés sont ceux du cycle duodénaire : rat, bœuf, tigre, lièvre, dragon, serpent, cheval, chèvre, singe, coq, chien, sanglier (E. Chavannes).

244 Chavannes, Se-ma Ts'ien, t. III, p. 566.

245 F. Hirth, Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, Munich, 1896.

246 La vigne a été introduite en Chine sous la dynastie des Han ; elle fut alors importée du Ferghanah.

247 Mém. de la Soc. des Antiq. du Nord, 1878-83, p. 207. Cf. Matériaux, t. XX, p. 158 et suiv.

248 Franks, Proceedings Soc. Antiq. of London, 2d ser., IV, 129 ; Aspelin, Antiq. du Nord finno-ougrien, I, fig. 142. Cf.

Mém. Soc. Antiq. du Nord, 1878-83, p. 194, fig. 11 (note de Worsaae).

249 E. Cartailhac, Matériaux, t. XIV (1879), p. 319 (note de Worsaae).

250 Desor pensait à une tribu assyrienne ou babylonienne qui se serait fixée sur l'Yénisséi pour exploiter les mines d'or (Matériaux, t. XX, p. 158 et suiv.).

251 Matériaux, t. XX, p. 161 (cf. t. VIII, p. 197) ; Verh. der Berl. Gesellsch., 1873, p. 94.

258 Zeitschrift für Ethnologie, 1897, p. 142 (Chine) ; 1897, p. 144 (environs de Kiew).

252 Antiq. de la Russie mérid., f g. 396.

253 Zeitschrift für Ethnologie, 1896, p. 12 ; 1897, p. 145.

254 Ibid., 1897, p. 141-163.

255 Antiqua, 1888, p. 56 et pl. 16. Il est probable que la remarque a été faite plus tôt, mais M. Forrer, auteur de l'article de l'Antiqua, ne cite pas de source. Voir aussi L'Anthropologie, 1900, p. 236 et Bull. Soc. anthrop., 1900, p. 324.

256 Martin, L'âge du bronze au Musée de Minoussinsk, pl. XI et suiv.

257 Zeitschrift für Ethnologie, 1897, p. 159.

259 Pour les monnaies, qui appartiennent au Musée de Neuchâtel, voir Antiqua, 1888, pl. XVI, 12 et 13 (les caractères chinois sont mal reproduits) ; Musée de Minoussinsk, pl. XI, 4.

260 Dès le IV^e siècle après J.-C. (Pauthier, Chine, p. 272), il est question d'un empereur de la Chine du nord qui s'entoure d'un escadron de jolies femmes montées sur des

chevaux rapides ; lorsqu'il sortait, elles caracolaient autour de lui en jouant divers instruments. Cf. la reproduction d'une gravure chinoise ap. Pauthier, op. laud., pl. 58.

261 La collection Grandidier au Louvre possède une laque japonaise attribuée au début du XVII^e siècle, ornée d'un cavalier en nacre au galop volant.

262 Longpérier, Œuvres, t. I, p. 301, 305 ; Gonse, Art japonais, t. II, p. 36.

263 Il faut ajouter, et cet argument pourrait suffire, que le style sassanide est évidemment un style dérivé, très avancé déjà dans la voie de la stylisation et qui, par suite, doit son origine à un autre art (persan populaire ou bactrien ?) dont les monuments nous sont encore inconnus. Si donc on faisait dériver l'art chinois de l'art sassanide, il resterait toujours à expliquer la genèse de ce dernier en faisant intervenir un x.

264 Mon savant ami M. E. Molinier écrivait encore il y a peu d'années (Gazette des Beaux-Arts, 1897, I, p. 57) : « On sait que les porcelaines chinoises ont été importées en Europe dès l'antiquité. » On a cru savoir cela, mais on sait aujourd'hui le contraire

265 Voir Pauthier, Rev. arch., 1846, p. 745 ; Hirtb, Chinese Studies, I, p. 47.

266 Voir un article de Nissen, Verkehr zwischen China und dem röm. Reiche, dans les Bonn. Jahrb., XCV (1894), p. 1-28. — Trouville de Harzheim près de Mayence, Bonn. Jahrb., XV, p. 137 ; de Norf près de Neuss, ibid., LXXIII, p. 169 ; de Xanten, Fiedler, Denkm. von Vetera, pl. XVI, fig. 8, etc.

267 Par ex. à Argenton, Congrès archéol. de France, Châteauroux, 1874, p. 626.

268 Stanislas Julien, en 1856, plaçait encore l'invention de la porcelaine au temps des Han (- 185 + 87) ; M. Hirth, en 1887, déclara qu'elle n'était pas antérieure au VII^e siècle (Ancient porcelain, p. 129) et M. Grandidier en retarda les débuts jusqu'en 960 (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 48).

269 Laborde, Notice des émaux du Louvre, p. 467 ; cf. Marquardt, Privatleben der Römer, p. 744.

270 Missions de Jean du Plan de Carpin et du cordelier Rubrouk. Saint Louis et Philippe le Bel reçurent, de leur côté, des envoyés des empereurs mongols (Pauthier, Chine, p. 28).

271 Steyert, Histoire de Lyon, t. II, p. 444.

272 Peschel, Gesch. der Erdkunde, p. 158.

273 Ibid., p. 162.

274 Voir Charton, Voyageurs anciens, t. I, p. 253.

275 Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 50.

276 Ibid., 1897, I, p. 53.

277 Davillier, Les origines de la porcelaine en Europe, Paris, 1882, p. 9.

278 Ibid., p. 10.

279 Les Portugais débarquèrent en Chine dès 1514. Au commencement du XVII^e siècle, ils vendaient de la porcelaine de Chine à Paris, témoin ces vers du Paris burlesque de Scarron, que veut bien me signaler M. Saglio :

Menez-moi chez les Portugais,
Nous y verrons à peu de frais
Des marchandises de la Chine...
Et de la porcelaine fine.

280 Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 56.

281 Altichieri et Avanzo, Martyre de sainte Catherine dans l'Oratoire de Saint-Georges à Padoue (Anderson, phot. n° 10383). Les assistants sont des Mongols avec longue tresse sur le dos et barbe en tire-bouchon. — Des mêmes, au même endroit, même sujet (Anderson, 10384). A g., soldats mongols avec casques pointus. — Des mêmes, dans l'Oratoire de Saint-Georges à Padoue (Anderson, 10379), Adoration des Mages. Mongols à tresse et à casque pointu dans le cortège. — Des mêmes, au même endroit (Anderson, 10381), Crucifixion. Dans l'assistance, Mongols à tresse et casque pointu. — Jacopo Avanzo, Soldats se partageant les vêtements de J.-C., dans la basilique de Sant'-Antonio à Padoue (Alinari, n° 13102). Les soldats sont des Mongols. — Ambrosio Lorenzetti, Franciscains décapités en présence du Sultan, à Sienne, église de Saint-François (Alinari, 9404). Les bourreaux sont des Mongols. — Je dois la communication des photographies citées dans cette note à l'obligeance de M. Berenson.

282 Venturi ; Gentile da Fabriano e il Pisanello, p. 94 : « N° 2325. Un guerriero asiatico e quattro studj di teste d'Orientali... Guerriero tartaro... Questo guerriero si ritrova nel fresco del S. Giorgio in S. Anastasia, a sinistra, nel gruppo dei guerrieri di fondo. » Cf. n° 2326 : « A sinistra, guerriero asiatico ».

283 En 1697, le Jésuite Bouvet apporta à Louis XIV quarante-neuf volumes envoyés par l'empereur de Chine et fit publier, à son retour, un recueil dédié au duc de Bourgogne, État présent de la Chine en figures. Jusqu'en 1724, date de leur expulsion, les Jésuites de Chine firent plusieurs envois d'albums chinois à la Bibliothèque royale (Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 358). Il y a déjà beaucoup de meubles chinois ou du genre chinois dans les inventaires de Louis XIV (Molinier, Le mobilier, p. 113).

284 « M^{me} de Pompadour aimait ces reconstructions hybrides ; on voit dans le journal de Lazare Duvaux que des panneaux de provenance orientale ont été bien des fois utilisés pour constituer le mobilier des châteaux de la marquise » (Mantz, Gazette des Beaux-Arts, 1886, I, p. 225). Voir aussi Migeon, Rev. de l'art, 10 sept. 1900, p. 200, et surtout Molinier, Le mobilier, p. 111 et suiv.

285 A Delft, on fit du pseudo-chinois dès le XVII^e siècle. A Sinceny (Aisne), vers 1740, on fabriquait des faïences ornées de figures chinoises polychromes (Jacquemart, Merv. de la céramique, t. III, p. 70, 174, 177).

286 Dimier, Gazette des Beaux-Arts, 1895, II, p. 353, 487.

287 Havard, Dict. de l'ameublement, art. Chine, Molinier, Le mobilier, p. 111-119.

288 Catal. illustré de l'Exposition rétrospective, p. 193 ; Revue de l'art, 10 septembre 1900, pl. à la p. 192 ; Exp. de l'art français, t. I, pl. sans n°.

290 Rép. des reliefs, t. II, p. 312.

289 Rép. des peintures, p. 2 et 3.

Salomon Reinach,... La Représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Nouvelle édition, augmentée d'un appendice...

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64478414>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans... Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état

du document imprimé (taches, pages déchirées) et les caractéristiques de la typographie employée peuvent entraîner des erreurs lors de l'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format ePub (*electronic publication* ou « publication électronique »), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

3/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

4/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

5/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr