

BULLETIN
DES
MUSÉES LYONNAIS



1952 (1^{ère} année)

N° 1

Bibliothèque Maison de l'Orient



145970

BULLETIN DES MUSÉES LYONNAIS

paraissant quatre fois par an

Palais Saint-Pierre, place des Terreaux - Lyon (1^{er})

BU 07-66

Rédacteur en chef : René JULLIAN,
Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lyon.

Abonnement (1952) : France 500 frs ; Etranger 600 frs ;
Membres des Associations d'Amis des Musées adhérentes 200 frs.

Prix du numéro : 150 francs.

C. c. postal : Association des Amis du Musée de Lyon, Lyon 1176-70

SOMMAIRE

| | |
|---|--------|
| René JULLIAN, « <i>Psyché et l'Amour</i> », par Simon Vouet. | Page 1 |
| Claude DALBANNE, <i>Un fragment de frise de la fin du XII^e siècle.</i> | 6 |
| Robert de MICHEAUX, <i>L'Orfèvrerie française du XVIII^e siècle.</i> | 9 |
| Marcel COLLY, <i>Les faïences lyonnaises du XVI^e siècle.</i> | 16 |
| Chronique des Musées. | 19 |

“PSYCHE ET L'AMOUR” PAR SIMON VOUET

AU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON

Simon Vouet (1590-1649) demeure aujourd'hui encore injustement méconnu, sans doute parce qu'il fut jadis le rival de Poussin ; il mériterait d'être remis à sa place, qui fut en son temps éminente. Le Musée de Lyon ne l'avait pas ignoré, car il avait accueilli déjà de lui deux œuvres significatives, son propre portrait, œuvre puissante de sa période ténébreuse, et une Crucifixion dans sa manière fleurie, quand, sur l'obligeante indication de M. René Huyghe, il put en 1938 acquérir à Paris un autre tableau du peintre, « Psyché et l'Amour », généreusement offert au Musée par un groupe de Lyonnais ; l'œuvre appartenait aux Troubetskoy, qui l'avaient emportée de Russie, où ils la possédaient comme bien de famille depuis plusieurs générations, mais sans rien connaître de sa provenance ancienne.

Le tableau inventorié sous le numéro 1938-40 et mesurant 1^m 120 de hauteur et 1^m 650 de largeur, est certainement ancien ; Louis Demonts, grand connaisseur de Vouet, voulut bien nous dire dans une lettre écrite peu après l'achat, qu'il le tenait pour authentique, y décelant seulement, dans les repeints au goudron qui affectent certaines parties, l'intervention d'un restaurateur du début du XIX^e siècle (le tableau a d'ailleurs été rentoilé) ; quant à l'attribution à Simon Vouet, elle ne saurait faire de doute, puisque l'œuvre a été gravée sous son nom par Claude Mellan, qui travailla d'ailleurs souvent pour le peintre. La gravure de Mellan¹, qui est une transposition intéressante et habile des effets picturaux de Vouet dans la technique du burin, offre quelques légères différences par rapport à la peinture : le dessin de certains pans de

(1) Elle figure au catalogue de l'œuvre de Mellan dressé par Montaiglon, in *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville*, 1852-57, p. 417 (n° 120).

draperies est un peu modifié et surtout les proportions de la gravure sont moins allongées, ses limites s'établissant tantôt en deçà tantôt au delà de celles du tableau ; celui-ci ne paraît pourtant pas avoir été modifié, car l'examen de la toile indique qu'il n'a été ni diminué dans le bas ni élargi sur la droite ; il faut donc admettre sans doute que le graveur avait pris quelques libertés avec son modèle.

Mellan a indiqué sur sa gravure qu'elle avait été faite à Rome : puisqu'il quitta la Ville Eternelle, pour regagner la France, au début de 1636, le tableau de Vouet est donc antérieur à cette date. Et comme Vouet est sur la gravure qualifié par Mellan de Parisien, il faut admettre que le tableau fut exécuté par lui après son retour d'Italie et son installation à Paris, c'est-à-dire après 1627. C'est donc entre 1627 et 1636, dans les premières années de sa période française, que Vouet a peint cette œuvre. Peut-être même est-il possible de serrer la date de plus près : Mellan a traité sa gravure dans la technique de la double taille, qui est celle de sa première période et qu'il abandonne progressivement à partir de 1629 ; on est donc conduit à penser que c'est peu après son retour en France que Vouet peignit son tableau. Au reste, les caractères de la peinture concordent avec cette date et Louis Demonts, qui avait jadis rangé cette œuvre parmi les tableaux perdus de la période italienne², la plaça, lorsqu'il la vit après sa mise au jour, vers 1628-1630 ; il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que Vouet peignit précisément en 1630 pour l'hôtel de Bullion une suite des Amours de Renaud et d'Armide où figure une scène analogue, celle d'Armide s'apprêtant à tuer Renaud endormi. L'on ne saurait dire comment Mellan connut le tableau de Lyon ; avait-il été fait pour quelque amateur italien chez qui Mellan aurait pu le voir ou bien Vouet envoya-t-il un dessin au graveur ? dans l'état présent de nos connaissances sur la carrière du peintre, l'on ne peut répondre à une telle question.

Le sujet représenté par Vouet est un épisode de l'histoire de Psyché qui avait tenté quelquefois les peintres, notamment les Italiens du xvi^e siècle : il s'agit de la scène où, selon le conte d'Apulée³, Psyché, persuadée par ses sœurs que son invisible époux est un monstre, s'avance vers la couche nuptiale, une lampe à la main, pour le dévisager et l'occire. Déjà Pierin del Vaga avait fait figurer cette scène dans le cycle de l'histoire de Psyché décorant une des chambres du Château Saint-Ange ; Vasari en avait tiré vers 1550 le sujet d'un tableau (Musée de Berlin) ; un de ses plus notables disciples, Zucchi, peignit aussi en 1589 un tableau sur le même thème (Rome, Galerie Borghèse).

(2) *Essai sur la formation de Simon Vouet en Italie*, in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1913, p. 342.

(3) APULÉE, *Les Métamorphoses*, coll. Budé, t. II, pp. 60-61.

Vouet ne semble pas avoir connu ces représentations et, en tout cas, il ne s'en est pas inspiré. La composition de son tableau est différente, en effet, de celles qu'avaient imaginées ses prédécesseurs et Vasari, au reste, n'avait point mis d'arme dans la main de Psyché, qui se bornait



Fig. 1. — Simon Vouet, *Psyché et l'Amour* (Musée de Lyon)

à écarter le rideau du lit en avançant sa lampe ; les ressemblances que l'on peut trouver entre ces diverses œuvres, telles que l'effet d'éclairage ou certaines autres particularités, tiennent simplement aux convenances mêmes de la scène.

Vouet s'est conformé fidèlement au texte du récit d'Apulée, sauf qu'il a donné comme arme à Psyché un poignard au lieu d'un rasoir et qu'il a placé les armes de l'Amour non point au pied du lit mais sur une table à son chevet. L'instant choisi est, comme à l'accoutumée, celui où Psyché s'élance la lampe en avant et découvre la beauté de l'Amour endormi ; moment particulièrement propice à la création d'un saisissant effet d'éclairage et de mouvement : Psyché est arrêtée dans son élan et le peintre a fait admirablement sentir la réalité de ce mouvement interrompu ; déjà son regard semble se voiler, annonçant la défaillance prochaine. Vouet a accentué plus que ses prédécesseurs la transposition contemporaine de la scène grâce au cadre où il l'a située, qui, avec son

lit à colonnes richement décoré, sa table couverte d'un tapis, la glace qui la surmonte, apparaît comme un intérieur Louis XIII ; il garde, par rapport aux figures traitées à une échelle assez réduite, une grande importance ; l'évocation de la fable antique n'en est que plus savoureuse, car elle prend ainsi une valeur d'intimité familière en dépit de tout ce qu'un tel épisode comporte d'extraordinaire.

Pour composer ce « nocturne », Vouet s'est souvenu fort à propos de ses fréquentations caravagesques, dont ses premières œuvres parisiennes (par exemple ses tableaux de Saint-Nicolas-des-Champs) portent encore la marque, mais qu'il va bientôt oublier ; ici, son caravagisme apparaît bien dans le clair-obscur vigoureux qui commande le parti général de la composition et qui retentit comme en écho sur la nature-morte de la partie gauche ; il est réglé par le vif éclat de la lampe, car la lueur nocturne que laisse deviner la fenêtre entr'ouverte au dessus de la glace ne compte pas pour l'éclairage de la scène ; le clair-obscur ordonne toute l'orchestration colorée, qui oppose, sur le fond neutre, des notes sombres (le vert du tapis, le bleu de la fenêtre entrebâillée, le brun du rideau du lit) et des notes vives (les rouges du rideau du lit et de l'arc, le blanc-crème et le jaune-citron des draperies de Psyché, le blanc du lit et les tons brillants des chairs) ; les jeux de lumière, associés à des modelés polis et à une certaine rigueur linéaire, ne sont pas sans évoquer l'art d'un Georges de la Tour : le motif des armes de l'Amour, en particulier, avec sa tonalité rouge cinabre, est bien dans une manière analogue à celle du maître lorrain. Mais le caravagisme de Vouet s'était largement nuancé de recherches et de curiosités autres, nourries aux courants les plus variés de la peinture italienne du temps présent ou du passé récent, et la trace de ces influences heureusement fondues se retrouve dans son tableau : celle de Lanfranc est particulièrement sensible et il n'est pas sans intérêt de confronter avec la Psyché de Lyon le tableau du maître émilien à la Galerie Borghèse de Rome, « Joseph et la femme de Putiphar », aussi bien pour l'effet d'éclairage artificiel que pour le souple jet des étoffes ou le dessin coulant des corps dévêtus. Sous l'effet de cette inclination vers les séductions de l'éclectisme, les contours s'amollissent, les proportions s'affinent, les corps et les draperies se plient en souples arabesques ; le personnage de l'Amour, inspiré peut-être par l'« Amour endormi » de Caravage (Florence, Palais Pitti), est en tout cas d'une beauté plus académique ; quant à la figure de Psyché, ses formes pleines et élégantes laissent deviner sans doute la charmante présence de Virginia, la femme que Vouet avait ramenée d'Italie.

Harmonie décorative, poésie d'intimisme, charme de la plastique, autant de traits caractéristiques de l'esprit de Vouet, qui viennent tempérer l'austérité du clair-obscur et aiguillent l'inspiration italianisante vers un art d'une essence différente. La lumière voluptueusement habile

à mettre en valeur les beautés du corps de Psyché, la couleur avec ses contrastes savoureux, la matière picturale elle-même moelleuse sans empâtement, viennent parer de séductions charnelles l'élégante préciosité de cette scène romanesque où s'exprime dans sa fleur le classicisme français.

René JULLIAN

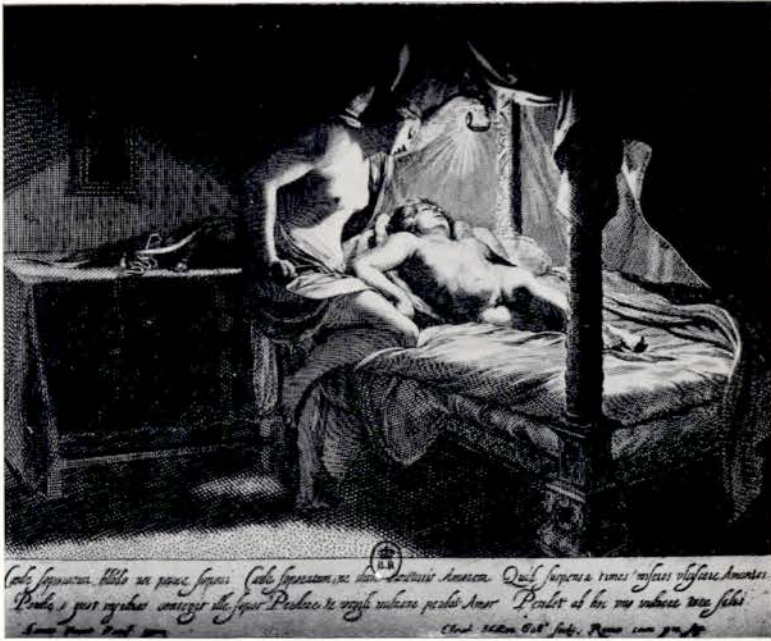


Fig. 2. — Claude Mellan, *Psyché et l'Amour* (d'après Vouet)

UN FRAGMENT DE FRISE DE LA FIN DU XII^m SIÈCLE

AU MUSÉE HISTORIQUE DE LYON

Lors de la démolition de l'église Saint-Pierre-le-Vieux et des maisons environnantes en 1866, un lot de quatre fragments sculptés avait été déposé au Musée du Palais Saint-Pierre et inscrit à l'inventaire X sous le n^o 622. Parmi ces sculptures, l'une représentant un loup égorgeant une chèvre, se développe sur deux pierres. Elles mesurent respectivement 0,97 et 0,95 de long sur 0,49 de haut. En mars 1939 elles ont été remises au Musée Historique où elles sont inscrites sous les n^{os} 39.60 et 39.61. La pierre de gauche, brisée à sa partie inférieure, a été complétée par de la pierre artificielle.

Aucune description de l'église ne permet de désigner l'emplacement de ce fragment. Ses extrémités n'étant limitées que par un élément végétal, il est permis de croire que le décor se continuait sous forme de frise et présentait une succession de scènes d'animaux ; en effet, les proportions des corps, d'après l'exemple que nous en possédons, correspondent sensiblement aux dimensions de chacune des pierres.

Il est vain de rechercher un sens symbolique à une telle représentation isolée, le sens général, s'il en existait un, ne pouvant être connu que par le rapprochement des différents sujets. De même il n'est pas possible de déterminer si chaque composition relevait d'un ensemble décoratif ou si seulement, au gré de son imagination, le sculpteur avait égrené des souvenirs quotidiennement observés. Dans l'un et l'autre cas l'analyse eût été instructive.

Datant d'époques lointaines ou rapprochées, de nombreuses scènes semblables nous sont parvenues d'où tout symbolisme est absent. Un loup, dissimulé parmi des plantes, a guetté sa proie. Il bondit. Et déjà la chèvre, renversée, est égoragée et agonise. Alors que les pattes ne reposent pas encore sur le sol, le cou de la chèvre est enserré, sa langue

molle et gonflée emplit sa bouche et l'étouffe, et ses pattes s'agitent en un dernier spasme. Le sculpteur semble s'être particulièrement attaché à rendre la puissance du carnassier dont la queue plaquée au corps concentre l'effort musculaire. A droite, le bond, les pattes vibrant encore dans l'air, griffes détendues, c'est le prologue ; au milieu le drame, les deux têtes superposées mordant sur les deux pierres, le fort terrassant le faible ; à gauche l'agonie, l'épilogue. Ainsi les pattes des animaux constituent deux pôles d'émotion, l'un d'instinctive brutalité, l'autre de souffrance, qui s'opposent comme en une tragédie antique.

Profilée sur le plan vertical, la lutte des deux bêtes, dont la réalisation plastique mêle l'écriture strictement décorative au réalisme des formes, s'insère dans des diagonales divergentes et opposées, les unes s'écrasant au sol non seulement sous le poids de l'animal mais aussi sous la violence de son élan, les autres restant suspendues en lignes brisées.



Loup égorgeant une chèvre (fragment de frise)

Les filets du haut et du bas limitent la saillie de la sculpture qui apparaît en méplat, bien que les fonds soient assez creusés pour que des noirs puissants s'y inscrivent, les volumes d'espaces prenant ainsi tout leur poids. Plus subtil encore est le jeu de la lumière effleurant l'arrondi des contours et glissant dans l'ombre en amplifiant la forme, technique connue de toute antiquité. La taille des griffes en bas-relief, qu'accompagne le tracé de muscles en saillie décroissante pour les mieux lier au nu de la pierre, s'oppose à l'écriture linéaire qui accuse les formes et au dessin des longs poils du cou et de la queue bandant l'échine. Les oreilles pointues et creusées affirment le volume de la tête que respecte le tracé conventionnel des détails de l'œil et du nez terminé en spirale. Pour mieux en simuler le relief, le plan de la pierre est obliquement abaissé tout autour. Ces différences de procédés suivant les nécessités d'expression, témoignent de la maîtrise de l'artisan.

Les animaux ont été utilisés à toutes les époques comme sujets décoratifs. Des similitudes de mouvements ou de groupements ne sauraient déceler des influences si ces mouvements sont ceux que chaque animal accomplit naturellement, chacun pouvant les observer et les traduire.

Quant aux groupements d'animaux combattants, ils se réduisent à un petit nombre : l'animal vaincu est renversé ou, résistant, il est debout ; dans les deux cas ils sont affrontés ou superposés. De telles apparences extérieures sont insuffisantes pour permettre de parler de copie. Ainsi aucun rapport ne peut être établi entre les animaux affrontés des exemples suivants : ceux de l'époque quaternaire, découverts par Piette à Brassempouy (il s'agirait d'un bovidé devant un auroch, mais le mouvement n'est pas celui d'un bovidé) ; ceux qui décorent la lame d'une hache (art égyptien, 1580-1100 avant J.-C., musée de Berlin) ; ceux du fragment de mosaïque qui encadre le maître-autel à la cathédrale de Lescar (côté de l'évangile, XII^e siècle) ; ceux qui sont affrontés dans la frise incrustée à la cathédrale de Vienne en Dauphiné (extrême fin du XII^e siècle). Chez tous ces animaux, la patte droite de devant est levée ; c'est le geste du fauve qui taquine sa proie, avant de s'élaner. Parmi ces exemples, que des siècles séparent, le premier et le dernier se rattachent à une simple graphie qui, dans le dernier cas, n'est plus qu'un guide-âne pour le praticien ; il lui suffit en effet d'abaisser de quelques millimètres le plan du marbre pour y couler le ciment coloré et comme, d'autre part, de nombreux carreaux se répètent, l'emploi d'un poncif apparente ce travail à celui des pavements de terres colorées.

Malgré une certaine similitude d'aspect, toute superficielle, aucune relation n'existe entre notre groupe et celui de Lescar où le lion et le bouc, bien qu'opposés, sont debout. Une fresque monochrome en ocre jaune, à l'église de Skamstrup (Danemark), datant de la moitié du XIV^e siècle, est un autre exemple de similitude de mouvements. Une lionne se précipite sur ses trois lionceaux morts-nés pour, par son souffle, les réveiller à la vie, d'après le Livre sur la sagesse des animaux ; c'est l'image de Dieu et de ses enfants les hommes. Le bond est saisi dans la plénitude de son élan ; l'échine est allongée, la tête baissée, à peine les pattes touchent-elles le sol, tout l'arrière-train, y compris la queue, est encore tendu dans l'espace. Cette lionne bondissante est peut-être la représentation la plus voisine de notre loup ; c'est la même observation d'un mouvement naturel et cependant il ne peut être question d'influence.

Notre bas-relief, comme tant d'autres scènes semblables, est l'écho affaibli de sonorités lointaines. Par sa technique et son interprétation de la nature, il s'apparente d'une part au lion debout de Tell-Halaf du musée du Louvre et d'autre part à la lionne blessée du British Museum. De plus, comme eux, il répond à l'absolu de la loi murale. Mais il se situe, par certains détails, au dernier quart du XII^e siècle, lorsque déjà la flore, peinte ou sculptée, tend à l'imitation puérile de la nature.

Claude DALBANNE

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE DU XVIII^{me} SIÈCLE

AU MUSEE LYONNAIS DES ARTS DECORATIFS

Le Musée Lyonnais des Arts Décoratifs est l'un des rares Musées de France possédant une collection d'argenterie ancienne. Elle constituait l'une des principales richesses du legs Amédée Gonin en 1927 et sans prétendre à égaler l'ensemble remarquable conservé au Musée des Arts Décoratifs de Paris, elle n'en présente pas moins une réunion peu commune de pièces de forme, de plats et de jattes de toutes dimensions, sans compter de nombreux modèles de couverts. D'autres donateurs sont venus compléter cette collection par quelques pièces de choix et une salle entière lui a été affectée.

M. Henry Nocq, l'auteur d'un savant ouvrage sur le « Poinçon de Paris », qui a eu l'occasion de l'examiner, a très justement remarqué que presque tous les objets étaient de fabrication parisienne et du XVIII^e siècle. « On n'y voit, écrivait-il, aucune pièce de grand luxe ou purement décorative, rien que des vaisselles de table ou de toilette, d'usage courant à l'époque de leur exécution, mais elles sont de bonne qualité et bien conservées, dues à de bons maîtres parmi lesquels on rencontre à l'occasion des noms estimés ».

L'opinion de M. Nocq rejoint ainsi celle de M. Paul Eudel, célèbre collectionneur d'argenterie, qui, il y a quelques années, constatait déjà que « c'était surtout les pièces possédées par la bourgeoisie économe, rangée, enracinée dans ses habitudes, qui avaient échappé aux tourmentes politiques ou aux caprices du temps ».

En effet, si l'argenterie ancienne française est devenue très rare, c'est qu'en plus des vicissitudes de toutes sortes qu'elle eut à subir du fait des événements et des hommes, elle fut, en outre, à différentes reprises, presque totalement détruite par les lois somptuaires.

Les objets en métal précieux avaient jadis deux raisons d'attirer l'attention des pouvoirs publics. Il fallait parfois mettre un frein aux dépenses excessives des particuliers, mais il s'agissait le plus souvent

de procurer des ressources au trésor en contraignant les possesseurs d'orfèvrerie à porter celle-ci à la fonte, pour la convertir en monnaie.

C'est sous le règne de Louis XIV que d'irréparables ravages commencèrent à s'exercer. Les édits du 26 avril 1672, du 10 février et du 16 mai 1687 ne firent qu'arrêter le développement de l'orfèvrerie, mais les ordonnances du 14 décembre 1689, du 22 mai 1691, de mars 1700 et de 1709 furent plus effectives et firent disparaître pour toujours ses plus belles productions. Le Roi d'ailleurs donna l'exemple : « du 9 décembre 1689 au 19 mai 1690, la fonte de l'argenterie royale produisit 82.322 marcs (environ 20.086 kgs). L'opération fut renouvelée en 1709 et cette fois pour les ustensiles d'or. Toute la vaisselle de la Couronne y passa à peu de chose près et dans la plupart des grandes familles il en fut ainsi »¹.

Ce sacrifice une fois consommé on s'était remis avec entrain à en commander une neuve aux orfèvres, mais en novembre 1759 le Roi Louis XV ordonnait lui aussi la fonte des objets d'orfèvrerie. Ainsi furent détruites bon nombre d'admirables pièces exécutées sous la Régence ou au début du Règne et dont les dessins du temps nous ont conservé parfois les modèles.

Enfin le 6 octobre 1789, un décret de l'Assemblée Nationale ouvrit toutes grandes les portes de la Monnaie aux pièces de l'argenterie publique et privée. « De tous les points du pays affluèrent des monceaux de vaisselle d'or et d'argent. Du 22 septembre 1789 au 31 juillet 1790, la Monnaie ne fondit pas moins de 219.428 marcs (54.000 kgs environ) d'argent et 187 kgs d'or »².

Ces chiffres sont suffisamment éloquents et montrent l'étendue des pertes causées dans ce domaine artistique, par ces funestes décrets.

Il fallait que les besoins d'argent du Trésor se fissent sentir de façon bien impérieuse pour que l'on n'ait pensé qu'au métal dont étaient faites ces merveilleuses pièces sans se soucier de la valeur, bien plus grande encore, du travail qu'elles représentaient.

Les anciens orfèvres étaient en effet d'une habileté consommée. Un apprentissage de huit années, augmentées de trois ans de compagnonnage, l'obligation pour accéder à la maîtrise d'exécuter un chef-d'œuvre réunissant toutes les difficultés du métier, la surveillance étroite à laquelle ils étaient soumis de jour comme de nuit par les jurés gardes des communautés, la sévérité des règlements corporatifs, tout était réuni pour que seules des pièces d'une qualité irréprochable sortissent des mains de ces habiles artisans. Ils excellaient à tirer du métal par les

(1) Henri BOUILHET, *L'orf. Fr. au XVIII^e s.* Page 55 et suivantes.

(2) Henri BOUILHET, *op. cit.* Page 270.

moyens les plus simples les effets les plus variés. Tout emploi excessif de la soudure était proscrit et c'était presque toujours à l'antique procédé de la retraite au marteau sur l'enclume ou la bigorne qu'ils avaient recours. Les pièces étaient souvent enrichies d'un décor repoussé au ciselet ou gravées par le procédé du tracé ciselé. Dessinateurs remarquables, les maîtres orfèvres avaient un sens très juste des proportions. Ils savaient répartir les masses portantes de façon toujours logique en respectant les aplombs. Ils excellaient à alterner les ombres des reliefs et les parties lisses destinées à réfléchir la lumière. Enfin un goût éprouvé leur permettait de faire voisiner sur la même pièce un décor conventionnel et des ornements empruntés à la nature, sans qu'un tel mélange eût jamais rien de choquant.

L'observation des règles corporatives était attestée par l'insculpation des poinçons. Aucune pièce ne pouvait circuler librement sans être revêtue de quatre poinçons qui nous permettent aujourd'hui de connaître exactement l'année, le lieu de fabrication et le nom de l'orfèvre. Le premier poinçon, ou poinçon de charge, signifiait que la pièce avait été déclarée au Fermier du Droit de Marque. Le poinçon de décharge prouvait que l'impôt avait été payé. Le poinçon de communauté donnait la garantie du titre en même temps que l'année de fabrication. Enfin, le poinçon de maître ou « différent » était une véritable signature de l'orfèvre. Tous n'ont pu encore être identifiés, surtout pour la province, mais on est parvenu à en dresser une liste assez complète pour ceux de la communauté de Paris.

Il a paru opportun de rappeler ces notions avant d'étudier quelques-unes des principales pièces de la collection Gonin.



Pour commencer, suivant l'usage, par la vaisselle plate, nous détacherons, d'un ensemble important de plats et de jattes de formes courantes un superbe plat rond à bords contournés, orné d'une bordure ciselée d'oves et de feuilles d'acanthé. Ce plat gravé d'armoiries sur le marli devait sans doute servir de présentoir à une terrine ou soupière de même décor. Il porte les poinçons de la Régie d'Henri Clavel pour l'année 1784 à Paris et le poinçon de l'orfèvre Marc-Antoine Leroy, reçu maître à Paris en 1759.

Parmi les pièces de forme il faut citer une aiguière et son bassin datant de la même année que le plat ci-dessus (fig. 1). C'est un ouvrage de forme élégante, dont le couvercle à bordure contournée et entièrement ciselée d'oves, est orné à sa partie supérieure d'un rameau de sorbier portant deux baies ; le pied de l'aiguière est également ciselé d'une rangée d'oves et sa base décorée de godrons gravés. Une anse moulurée et ciselée vient

s'attacher au collet d'où retombent des guirlandes de feuillage exécutées au tracé ciselé. Rosaces et filets complètent sur la panse le décor de l'aiguière et se répètent sur le bassin, de forme oblongue et à double ressaut entièrement bordé d'oves lui aussi.

Les deux pièces portent le poinçon de l'orfèvre Louis-Joseph Mille-
raud-Bouty reçu maître en 1779.



Fig. 1. — Aiguière et son bassin

De forme galbée encore très Louis XV, et reposant sur 4 petits pieds légèrement cambrés, les poinçons d'un sucrier nous apprennent cependant qu'il a été exécuté en 1785 à Paris sous la régie d'Henri Clavel par l'orfèvre Jean Charles Roquillet Desnoyers (reçu maître en 1772). Le corps de la pièce est poli et orné d'une frise gravée et matée. Deux anses feuillagées se détachent de chaque côté, l'amortissement du couvercle étant constitué par 2 fraises.

A l'époque Louis XVI encore appartient l'élégante cafetière reproduite sur la figure 2. Le corps uni repose sur 3 pieds cambrés, ornés d'une fine cannelure en leur milieu et se rattachant à la panse par des écussons enguirlandés. Le bec, d'un dessin vigoureux, est creusé de larges cannelures et orné d'une guirlande en tores de lauriers. Le couvercle à charnière est surmonté d'une graine de mûre. Une douille feuillagée reçoit le manche en bois tourné. Exécutée sous la régie d'Henri Clavel, en 1780, cette cafetière porte la marque de l'orfèvre parisien Antoine Boullier reçu maître en 1775.

Une paire de belles saucières offre l'exemple d'un modèle assez rare. En forme de bateau, le corps uni, elles reposent sur un large pied mouluré et contourné. Deux anses en volutes rattachées aux bords par des feuilles d'acanthé ciselées constituent toute la décoration de ces pièces dont



Fig. 2. — Cafetière et saucières

l'élégance tient uniquement à la forme. Elles portent les poinçons de l'orfèvre Jh.-Théodore Vancoubert (maître en 1770) et de la Régie de Jean-Baptiste Fouache pour l'année 1778 à Paris (fig. 2).

La collection comprend aussi plusieurs paires de flambeaux mais la plus belle sans aucun doute est celle que reproduit la figure 3 et qui provient d'un legs de M. Joseph Gillet. Exécutés en vermeil ciselé, à Paris, en 1762, ces flambeaux portent la marque du fermier Eloi Brichard et la signature de l'orfèvre Louis-Joseph Lenhendrick, l'élève du célèbre Thomas Germain. La tige, de forme balustre, est décorée de guirlandes de fleurs et de feuilles d'acanthé et repose sur un large pied mouluré, orné d'agrafes en forme de coquilles. Ces deux pièces sont d'une extrême richesse et aucun des nombreux ornements qui les recouvrent ne donne cependant l'impression d'être superflu.

Dans les menus ouvrages d'argent il faut citer deux salières munies de couvercles à charnières en forme de coquilles, d'un modèle très gracieux, portant le poinçon du fermier Antoine l'Echaudel pour l'année 1745 et la marque de l'orfèvre Edmé Pierre Balzac.

Nous avons vu que plusieurs pièces exécutées du temps de Louis XVI affectaient encore les formes à la mode au cours du règne précédent. Une nouvelle preuve de cette survivance des styles nous est donnée par un petit moutardier dont le couvercle et le pied godronnés rappellent tout à fait l'époque Louis XIV. C'est pourtant de 1739 seulement que date cette charmante pièce qui porte la marque de Pierre-François Bonnestrenne (reçu maître en 1714).

Il semble donc que les anciens orfèvres restaient longtemps fidèles à la grammaire décorative qu'on leur avait enseignée lors de leur apprentissage et qu'une fois libres de créer à leur tour, ils continuaient les traditions apprises sans trop se laisser influencer par les variations du goût.

Bien d'autres pièces mériteraient encore d'être citées et notamment ces deux bouilloires qu'on appelait jadis des marabouts et que l'on ne craignait pas d'exposer directement au feu. Que dire enfin de la ravissante série des bougeoirs qui sont autant d'exemples de l'aspect infiniment varié que l'on peut donner à un même objet ? Ceux-ci, particulièrement évocateurs de la vie du XVIII^e siècle, nous font penser aux mains fines qui s'en servaient, à tous ceux dont ils guidèrent les pas dans le dédale d'anciennes demeures, à la falote lumière de leur chandelle.

L'orfèvrerie religieuse, elle aussi, est représentée dans cette collection. Deux beaux calices ont été légués tout récemment au Musée par le Chanoine Humbert Mollière. Le premier, en vermeil, date de 1747, et porte la marque de l'orfèvre Guillaume Loir, l'autre, richement ciselé d'un décor de coquilles, de pampres et d'épis de blé est dû au poinçon du fermier Julien Berthe pour l'année 1752.



Fig. 3. — Flambeau

Quant aux couverts, on trouve parmi eux tous les principaux modèles en usage à cette époque : fourchettes et cuillères bordées de filets ou du type à violon et coquille, cuillers à sucre, cuillers à potage, grandes cuillers à ragoût qui semblent destinées à des géants, ou au contraire minuscules pelles à sel, cuillers ajourées dites à olives, cuillers à queue de rat du temps de Louis XIV, couteaux de la même époque à manches prismatiques, etc... etc...

Toute cette vaisselle de table, *d'usage courant à l'époque de son exécution*, nous l'emprisonnons aujourd'hui dans des vitrines de glaces et d'acier, nous contentant de l'admirer à distance en rêvant aux festins qu'elle accompagnait de son luxe raffiné et pourtant nullement tapageur.

L'expression toujours un peu péjorative d'art mineur est-elle bien de mise pour des objets d'une perfection aussi achevée ? Nous avons déjà vanté la pureté de leur dessin, mais ne retrouve-t-on pas en chacun d'eux, à une échelle réduite, tous les mérites qui font la beauté d'un monument ou d'une sculpture ?

Une telle collection compose un ensemble artistique des plus intéressants. Il nous faut rendre grâce au goût et à la générosité de ceux qui l'ont formée et notamment à M. Amédée Gonin. Connaisseur averti, c'est à bon escient que son choix s'était porté le plus souvent sur des pièces au poinçon de Paris. M. Louis Carré dont l'opinion fait autorité écrivait naguère « que la réputation de l'orfèvrerie parisienne ne fit que croître avec le temps mais qu'au XVIII^e siècle elle l'emportait dans l'Europe entière par la fantaisie harmonieuse de ses lignes et la loyauté de sa matière ». Ce n'est pas sans une ombre de mélancolie que, d'accord avec cet auteur, nous pouvons conclure aujourd'hui que, « ces excellents fruits nous font quelque peu regretter qu'on ait déraciné l'arbre qui les portait » (3).

Robert de MICHEAUX.

(3) Louis CARRE, *Les Poinçons de l'Orfèvrerie Française* ; Paris, 1928. Page 11.

LES FAIENCES LYONNAISES DU XVI^{me} SIÈCLE

AU MUSEE DES HOSPICES

L'originalité de la collection de faïences du Musée des Hospices réside en ce que la plupart des pièces sont à usage pharmaceutique, ce qui n'exclut pas la richesse et la variété des formes et des coloris. Modestes auxiliaires de l'apothicaire, les pots sont cylindriques ou pansus, globuleux ou piriformes, en général bien adaptés à leur utilisation, selon qu'il s'agissait de les remplir d'eaux, pilules, onguents, pommades, opiats ou électuaires.

Sur de nombreux pots et vases ou urnes de formes et dimensions variées, s'étale l'inscription « Thériaca ». Ils contenaient la fameuse thériaque qui, selon le maître apothicaire de Jussieu (1708), « est propre dans les maladies contagieuses, dans les fièvres malignes et intermittentes, dans les défaillances, les faiblesses, les maux de cœur, pour la petite vérole, pour la colique venteuse, pour les maladies hystériques et contre toutes celles qui attaquent le cerveau... » Cette remarquable panacée s'obtenait en mêlant et malaxant de soixante-douze à quatre-vingt ingrédients (suivant les régions), tant substances minérales que végétales et animales, y compris la fameuse poudre de vipère, obtenue avec les cœurs, les foies et les troncs de ces reptiles « bien nettoyés de leur graisse ».

Les plus anciens parmi ces pots datent du XVI^e siècle et offrent d'intéressantes variétés. Ce sont des albarelli ou piluliers, appelés aussi en raison de leur forme des pots-canon ; des chevrettes avec bec et anse, des bouteilles à large panse et col étroit. Les décors, assez frustes, sont composés de lacs, palmettes, pommes de pin et écailles, peints en bleu sur fond d'émail blanc, avec des touches jaunes souvent ocrées et vertes. L'ensemble est de goût hispano-italien et se différencie cependant nettement de la production de ces deux pays, à la fois par la forme et le coloris.

Une étude très poussée et la découverte de documents d'archives pré-

cis ont permis au D^r Chompret (1) d'attribuer ces faïences aux ateliers lyonnais. Dirigés par des artistes italiens, les Benedetto Angelo, Pesaro, Julio Gambini, Antonio del Castello, ayant obtenu le privilège de fabriquer « de la vaisselle de terre à la façon d'Italie », ces faïenceries s'étaient multipliées, d'abord dans le quartier Bourchanin, puis aux Terreaux et au Griffon (2).



Fig. 1. — *Pots-canon*

Cette thèse est renforcée par la présence de deux curieux pots-canon provenant de l'apothicairerie de la Charité (fig. 1). Ils sont décorés, sur la face postérieure, de faux godrons ornant les parties globuleuses du vase. Sur le devant, de part et d'autre de l'inscription pharmaceutique en lettres gothiques, règnent, en haut une fleur de lis et, en bas, un pélican avec ses petits, armoiries primitives de l'Aumône Générale, que l'on retrouve sur de nombreux registres et documents de l'époque.

(1) Dr J. CHOMPRET, *Les Faïences françaises primitives d'après les Apothicaireries Hospitalières*. Editions Nomis ; Paris, 1946.

(2) En 1559 l'Aumône Générale place David Gigre, enfant adoptif, en apprentissage pour cinq ans chez Bernard Scotte et Antoine du Castel, « faiseurs de vaz », demeurant en la rue Bourchanin. (Archives de la Charité E 9).

L'essor des faïenceries lyonnaises devint tel qu'elles exportèrent leurs produits dans toute la France et même à l'étranger. En dehors des grandes collections et des musées qui s'enorgueillissent de posséder quelques spécimens de cette époque, on trouve des pots lyonnais du XVI^e siècle conservés dans les apothicaireries hospitalières de nombreuses villes, en particulier Louhans, Angers, Besançon, Carpentras, Arles, Narbonne, Issoudun, Yssingeaux, Troyes, etc.

Cependant en céramique, comme dans tout ce qui touche à l'ornementation, la mode a ses exigences. Nos ancêtres se fatiguèrent, semble-t-il, à la longue, des décors historiés des majoliques italiennes, voire de l'outrance de certaines productions. La génération qui vivait à la fin du XVI^e siècle rechercha la simplicité du décor et fit preuve d'exigence dans l'élégance de la forme. Ce qui nous vaut ces faïences blanches, dites « a compendiario », dont les premières virent le jour à Faenza vers 1570, et conquièrent rapidement la région lyonnaise. Le Musée possède quelques piluliers à double renflement, d'un galbe parfait, ainsi que de grands pots-canon avec anses à torsades accolées (fig. 2). Les uns et les autres portent, comme seul décor, sur le fond blanc du vase, de grandes inscriptions en lettres gothiques noires, renseignant sur l'utilisation du pot.

Marcel COLLY



Fig. 2. — Pot-canon

CHRONIQUE DES MUSÉES

MUSEE DES BEAUX-ARTS

INSTALLATIONS NOUVELLES

Dès avant la guerre, la libération de l'ancienne chapelle et des locaux occupés par l'École des Beaux-Arts avait permis d'entreprendre une réinstallation générale des collections du Palais Saint-Pierre, et le Musée de Lyon se trouva ainsi d'être sans doute le premier en France à envisager un renouvellement d'ensemble de sa présentation qui fût conforme aux nouvelles méthodes muséographiques. En 1936, en particulier, furent installées les salles consacrées à la peinture du Moyen-Age au XVII^e siècle et à la peinture contemporaine : les tableaux, choisis et bien isolés, étaient présentés, réunis par époque et par école, sur des tentures flottantes de couleur variée.

La guerre ne marqua pas l'arrêt complet de ces travaux, puisque la sculpture vit alors s'achever sa réinstallation, mais l'aménagement des salles nouvelles du second étage, destinées, en reliant les deux groupes de salles de peinture, à montrer les tableaux du XVII^e au XIX^e siècle, se trouva fort ralenti. Le Musée dut d'ailleurs à deux reprises différentes évacuer ses collections.

Les hostilités terminées, les œuvres revinrent du Château de la Bastie d'Urfé et furent remises en place suivant les dispositions adoptées avant la guerre, avec quelques modifications de détail. Les projets d'agrandissement du second étage furent repris et en 1949 il fut possible d'ouvrir deux nouvelles salles, une petite et une grande, consacrées toutes deux à



Musée des Beaux-Arts. Salle de la peinture hollandaise

la peinture hollandaise du XVII^e siècle et à la peinture française du temps de Louis XIII. Le sol est dallé de comblanchien et le chauffage est placé sous le carrelage. Des tentures vert pâle accrochées à mi-hauteur des murs beiges forment un fond

harmonieux aux tableaux. Le plafond lumineux, opaque dans sa partie centrale, tamise une clarté douce.

Les travaux se poursuivent actuellement dans les salles suivantes, dont les premières s'ouvriront incessamment.

MUSEE HISTORIQUE DE LYON (MUSEE GADAGNE)

TRAVAUX DEPUIS LA RÉOUVERTURE

L'hôtel de Gadagne, situé dans le quartier Saint-Jean, abrite les collections se rapportant à l'histoire de la ville de Lyon. Monument historique et habitation de nombreux foyers, il réclamait une réfection quasi totale, quand, en 1945 on réinstalla les collections.

Les Monuments Historiques, dès la réouverture, décidèrent la reconstruction totale du mur de façade sur la place du Petit-Collège, de deux murs de refend et des bâtiments sur cour une fois vidés de leurs occupants.

Ces travaux extérieurs terminés, l'aménagement intérieur fut méthodiquement poursuivi; l'accroissement des collections demandait un agrandissement et une

présentation nouvelle des objets; la chose n'était pas facile, car la disposition des lieux n'était pas faite pour recevoir un Musée d'une part, et d'une autre il fallait tenir compte des salles déjà aménagées.

Parmi les salles ouvertes depuis la reprise des travaux, il faut noter *au premier étage* la salle contenant la collection archéologique; il nous est possible d'étudier un très bel ensemble de sculptures provenant de l'ancienne abbaye de l'Île-Barbe, des fragments sculptés de Saint-Martin d'Ainay, de Saint-Jean;

Au deuxième étage, à la suite des salles déjà installées, les Monuments Historiques participèrent à l'aménagement des salles du XVI^e siècle, de la Révolution et de l'Empire.

Enfin les salles du Musée international



Musée historique. Salle d'archéologie

de la Marionnette furent ouvertes dans une partie de ce même étage.

En 1937 il y avait 3 salles d'exposition ; en 1939 il y en avait 8 ; en 1952, 17,

cet accroissement permet de mesurer — bien imparfaitement — l'évolution du Musée historique de Lyon depuis les années d'avant-guerre.

MUSEE DES TISSUS

RÉORGANISATION DU MUSÉE

Depuis la fin de la guerre, le Musée Historique des Tissus a donné lieu à d'importants travaux de réorganisation qui, à l'heure actuelle, ne sont pas encore terminés. La présentation des collections datait en effet de plus de cinquante ans et demandait à être complètement remaniée : aussi il apparut vite que ces transformations indispensables seraient impossibles à réaliser dans l'ancien local du Musée.

C'est alors que la Chambre de Commerce prit la décision de transférer ses collections dans un bel hôtel du XVIII^e siècle (34, rue de la Charité), qui cons-

tituait un cadre infiniment plus flatteur que le dernier étage du Palais du Commerce où le Musée était installé depuis sa fondation.

Le nouveau local, construit vers 1730, par le voyer Berthaud de la Vaure avait servi de siège au Gouvernement du Lyonnais jusqu'à la Révolution, et plusieurs générations de Villeroy s'y étaient succédé.

Au cours du XIX^e siècle, l'édifice avait connu des fortunes diverses, occupé tour à tour par plusieurs couvents, par la Monnaie de Lyon, par l'École Supérieure de Commerce enfin, qui en 1934 consentit à le céder à la Chambre de Commerce.

Des destinations si diverses n'avaient



Musée des Tissus. Grande salle du premier étage

pas été sans altérer profondément l'aspect du bâtiment : aussi, avant de songer à y installer le Musée, fut-il indispensable de procéder à d'importantes réparations. On entreprit donc la restauration complète de l'immeuble dès l'été de 1946 et les travaux durèrent jusqu'à l'automne de 1950.

A l'extérieur, les façades furent remises dans leur état originel et les encadrements en pierre des fenêtres soigneusement repolis. Le fronton antique qui aurait dû couronner la façade principale fut rétabli à son emplacement rationnel délimité par les pilastres à refends encadrant l'avant corps central. Le niveau de la cour fut abaissé de 60 centimètres pour dégager le soubassement de la façade, et le sol reçu un pavage ancien ; rien ne fut épargné pour restituer au vieil hôtel et à ses abords immédiats toute leur ancienne élégance.

A l'intérieur, dallages et parquets durent tous être refaits, et un escalier en pierre, orné d'une rampe en fer forgé fut construit dans le style du XVIII^e siècle pour accéder au second étage jadis réservé aux communs et relié jusqu'alors à l'étage noble par un escalier dérobé, difficilement praticable.

Un plan fut établi qui attribuait un certain nombre de salles aux différentes sections du Musée, de manière que chacune d'elle se trouvât placée dans un cadre approprié.

Pour commencer, on décida d'exposer les tissus français au rez-de-chaussée où la décoration ancienne subsistait en grande partie et s'harmonisait fort bien avec les étoffes lyonnaises du XVII^e et du XVIII^e siècle. Pour éviter de masquer les boiseries, on présenta les tissus comme des tableaux, dans des cadres moulurés, ce qui assurait leur protection tout en laissant aux salles l'aspect de salons fastueux. Dans certains cas, des vitrines à fleur de muraille furent aménagées dans l'encadrement même des moulures de la boiserie, ce qui augmentait les surfaces disponibles, sans rompre l'ordonnance architecturale des salles.

Au premier étage, les murs, complètement dépouillés des lambris qui les décoraient jadis, offraient de vastes surfaces nues, le long desquelles on pouvait sans inconvénient disposer de grandes vitrines.

Celles-ci furent conçues de façon à

permettre une excellente visibilité. Les montants métalliques furent réduits au minimum, l'accès à l'intérieur se faisant par de petites portes latérales, aucune monture ou traverse ne vient gêner l'œil du visiteur, les glaces en façade, même les plus grandes, étant toujours d'une seule pièce. Certaines d'entre elles atteignent une surface de 12 mètres carrés.

Adossées à la muraille, ces vitrines ne comportent pas d'autre fond que des plaques d'isorel fixées sur tampons scellés. Ces plaques peintes à la colle de couleur claire et unie constituent un support idéal pour les tissus qu'elles mettent très en valeur tout en les protégeant contre l'humidité des parois.

L'éclairage est assuré par des tubes fluorescents « blanc rosé » disposés dans des gouttières nickelées formant réflecteurs, et complètement dissimulées par la corniche de la vitrine. La lumière se diffuse ainsi de façon parfaite de haut en bas, sans que le visiteur puisse savoir d'où elle provient.

Ainsi équipées, les salles du premier étage furent destinées aux pièces qui réclamaient un vaste espace pour être exposées. Une salle est réservée aux costumes anciens du XVIII^e siècle. Dans les autres on peut voir une section d'art religieux comprenant de somptueux ornements brodés ou tissés, depuis le XIII^e siècle jusqu'au XVIII^e.

L'aménagement du second étage n'est pas encore terminé, son ouverture étant prévue pour la fin du mois de juin. Des vitrines du même type que celles du premier étage y seront placées : un peu moins hautes toutefois, la hauteur des plafonds étant sensiblement inférieure. La moitié du second étage sera réservée aux tissus italiens et l'autre moitié à la bibliothèque du Musée qui comportera deux salles de lecture.

Enfin les réserves, méthodiquement classées, seront disposées dans les combles où elles pourront être consultées commodément par les spécialistes.

Des possibilités d'extension existent dans un bâtiment voisin, qui appartient déjà à la Chambre de Commerce mais dont elle n'a pas encore la disposition. Les tissus orientaux y seront présentés. C'est l'une des plus riches sections du Musée et ce n'est qu'après son installation que le public pourra se faire une idée de

l'importance et de la variété des collections.

L'achèvement de ces importants travaux n'est pas pour demain ; cependant une réouverture partielle du Musée a pu avoir lieu le 4 décembre 1950 et l'inauguration du second étage prévue pour le début

de l'été complètera la série des tissus européens.

Ainsi la rénovation progressive du Musée est-elle méthodiquement poursuivie et bientôt sa présentation, totale, sera digne de la réputation mondiale de ses collections.

MUSEE LYONNAIS DES ARTS DECORATIFS

TRAVAUX DEPUIS LA RÉOUVERTURE

Fermé depuis la guerre, le Musée Lyonnais des Arts Décoratifs a rouvert

ses portes le 12 mai 1947. Des réparations importantes, rendues nécessaires par une fermeture de près de huit années, ont été effectuées aux trois étages de l'immeuble



Musée des arts décoratifs. *Hall et grand escalier*

et notamment à la cage d'escalier, qui a été remise dans son état originel et débarrassée des enduits dont elle avait été recouverte au siècle dernier.

Une boiserie d'époque Louis XVI, peinte en camaïeu dans le goût pompéien et provenant de l'ancien hôtel de Juys, rue du Plat (aujourd'hui Faculté Catholiques) a été acquise pendant la guerre et adaptée à l'un des salons du rez-de-chaussée dont les panneaux et la hauteur de plafond correspondaient exactement aux dimensions de cette boiserie.

Un regroupement plus rationnel des objets exposés a été effectué dans les différentes salles. C'est ainsi qu'une vitrine a été réservée aux porcelaines toudres de Saint-Cloud de la première moitié du XVIII^e siècle, tandis qu'une salle du second étage recevait les porcelaines de Sèvres, de Tournay et de Saxe de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Les faïences françaises et étrangères de la Salle Damiron ont été groupées par époques et par manufactures, des vitrines distinctes étant attribuées à chacune d'elles.

Ces regroupements, rendus possibles par de nouvelles acquisitions et un choix

parmi les pièces en réserve, faciliteront l'étude des pièces exposées.

Les faïences fines du Pont-au-Choux, provenant du legs de Mme Ch. Cambefort, composaient un ensemble de modèles d'orfèvrerie qui a été réuni dans une même vitrine à proximité de la salle contenant la collection d'argenterie ancienne française du legs Amédée Gonin.

Deux bibliothèques anciennes, en bois de placage, autrefois en réserve, ont été exposées dans une salle du rez-de-chaussée et laissent apercevoir au travers de leurs portes grillagées un choix de volumes reliés en maroquin et ornés de fers dorés. Désormais, la reliure, cette forme non négligeable de l'art décoratif, se trouve ainsi représentée au Musée par un ensemble de bonne qualité.

De nombreuses autres modifications de moindre importance ont été apportées à la présentation des pièces afin d'accroître encore ce caractère d'habitation privée du XVIII^e siècle que les fondateurs du Musée avaient voulu lui donner dès l'origine et qu'il était possible d'obtenir dans un immeuble contemporain de la plupart des collections qu'il abrite.

MUSEE DES HOSPICES

OUVERTURE D'UNE SECTION HISTORIQUE

Le plan général de réorganisation du musée, poursuivi depuis plusieurs années, a consisté à ne laisser dans les salles du musée proprement dit que les objets d'art, faïences, tableaux, tapisseries, meubles, qui accompagnent les belles boiseries que nous a léguées l'ancien hôpital de la Charité.

Au cours des siècles passés, de nombreux documents, témoins de la vie de nos hôpitaux lyonnais, ont été accumulés et soigneusement conservés. Leur présentation méthodique est assurée dans la nouvelle section historique du musée, dont les salles, malheureusement un peu éloi-

gnées du musée artistique, viennent d'être ouvertes au public.

Dans la masse de documents et souvenirs qui se rattachent à nos hôpitaux, on a voulu faire la place la plus large, la plus vaste à ceux qui ont trait aux malades, à leurs souffrances, à leurs guérisons, de même qu'à la vie des autres assistés, vieillards, enfants, etc. Une place importante est également consacrée aux médecins et chirurgiens, au personnel religieux et civil, ainsi qu'aux administrateurs.

Instruments de chirurgie et trousse, lit à quatre places, cuivres et étains divers, meubles, affiches, plans, tableaux, statues, maquettes, font revivre quatre siècles d'assistance hospitalière.

MUSEE DES BEAUX - ARTS

Palais Saint-Pierre, place des Terreaux. Tél. : BU. 07-66

Conservateur : M. René Jullian — Assistante : Mlle Madeleine Jauneau

Ouvert de 9 h. à 12 h. et de 14 h. à 17 h.

Fermé le lundi et les 1^{er} novembre, 11 novembre, 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 14 juillet.

Droit d'entrée : 50 francs : gratuit les dimanches et jours fériés.

MUSEE HISTORIQUE (MUSEE GADAGNE)

12, rue Gadagne. Tél. : GA. 03-61

Conservateur : M. Claude Dalbanne

Ouvert de 9 h. à 12 h. et de 14 h. à 17 h.

Fermé le lundi et le mardi et les 1^{er} novembre, 11 novembre, 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 14 juillet.

Droit d'entrée : 10 francs : gratuit les jeudi après-midi, samedi après-midi et dimanche toute la journée.

MUSEE GUIMET

28, boulevard des Belges. Tél. : LA. 03-25

Ouvert de 14 h. à 17 h.

Fermé le lundi et le mardi et les 1^{er} novembre, 11 novembre, 25 décembre, 1^{er} janvier, Lundi de Pâques, 1^{er} mai, Lundi de Pentecôte, 15 août.

Entrée gratuite.

MUSEE DES TISSUS

34, rue de la Charité. Tél. : FR. 15-05

Conservateur : M. Robert de Micheaux

Ouvert de 10 h. à 12 h. et de 14 h. à 17 h.

Fermé le lundi et la matinée du mardi et les jours fériés.

Droit d'entrée : 20 francs : billet jumelé avec le Musée Lyonnais des arts décoratifs, 30 francs.

MUSEE LYONNAIS DES ARTS DECORATIFS

30, rue de la Charité. Tél. : FR. 15-05

Conservateur : M. Robert de Micheaux

Ouvert de 10 h. à 12 h. et de 14 h. à 17 h.

Fermé le lundi et la matinée du mardi et les jours fériés.

Droit d'entrée : 20 francs : billet jumelé avec le Musée des Tissus, 30 francs.

MUSEE DES HOSPICES CIVILS DE LYON

Hôtel-Dieu, 1, place de l'Hôtel-Dieu. Tél. : 59-71

Conservateur : M. Marcel Colly

Ouvert de 9 h. à 12 h. et de 14 h. à 17 h.

Fermé le lundi.

Droit d'entrée : 10 francs.

MUSEE DE MOULAGES D'ART ANTIQUE

Faculté des Lettres, 15, quai Claude-Bernard. Tél. : PA. 11-70

Directeur : M. Charles Dugas

Ouvert de 8 h. 30 à 11 h. 30 et de 14 h. à 17 h.

Fermé le dimanche et les jours fériés et durant une partie des vacances universitaires (notamment du 25 juillet au 1^{er} septembre).

Entrée gratuite.

MUSEE DE MOULAGES D'ART MEDIEVAL ET MODERNE

Faculté des Lettres, 72, rue Pasteur. Tél. : PA. 36-87

Directeur : M. René Julian

Ouvert en semaine sur demande.

Entrée gratuite.

ASSOCIATION DES AMIS DU MUSEE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1942.

Siège : Musée des Beaux-Arts, Palais Saint-Pierre, place des Terreaux.

Président : M^e Jean Tricou.

Conditions d'adhésion : Membre adhérent, cotisation annuelle 300 francs (rachat 5.000 francs) ; Membre fondateur, cotisation annuelle (rachat 10.000 francs) ; Membre donateur, versement de 50.000 frs. ou don d'une œuvre d'art équivalente. C. C. Postal Lyon 1176-70.

ASSOCIATION DES AMIS DU MUSEE DE GADAGNE

Fondée en 1922.

Siège : Musée Gadagne, 12, rue Gadagne.

Président : Dr Jean Lacassagne.

Conditions d'adhésion : cotisation annuelle 200 francs.

ASSOCIATION DES AMIS DES MUSEES DE LA CHAMBRE DE COMMERCE

Fondée en 1926.

Siège : Musée des Arts décoratifs, 30, rue de la Charité.

Président d'honneur : M. Antoine Carrier.

Président : M. Paul Gillet.

Conditions d'adhésion. Cotisation annuelle : Membre titulaire, 200 frs ; Membre honoraire, 300 frs ; Membre bienfaiteur, 500 frs. C. C. Postal Lyon 36-359.

ASSOCIATION DES AMIS DU MUSEE DES HOSPICES CIVILS DE LYON

Fondée en 1936.

Siège : Musée des Hospices, Hôtel-Dieu.

Président : Dr B. Lyonnet.

Conditions : Etre présenté par un membre. Cotisation annuelle, 200 francs.