

This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

Google This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online. It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover. Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you. Usage guidelines Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying. We also ask that you:

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

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

Google A propos de ce livre Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne. Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public. Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains. Consignes d'utilisation Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées. Nous vous demandons également de: + Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial. + Ne pas procéder à des requêtes automatisées N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter Nous encourageons pour la réalisation de ce type de

travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile. + Ne pas supprimer l'attribution Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas. + Rester dans la légalité Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère. A propos du service Google Recherche de Livres En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.co.il>

The text on this page is estimated to be only 7.00% accurate

2.2 . c/. /

CURIOSITÉS DS L'HISTOIRE DES ARTS

The text on this page is estimated to be only 9.70% accurate

1, PARM. - l>!t'< SIMU^ ïiKt^OH ET COMP., RUE I>'EIIIFURTH,

The text on this page is estimated to be only 14.91% accurate

CURIOSITÉS DE L'HISTOIRE DES ARTS PAR P. L. JACOU
BIBLIOPHILK NOTICE & DR LE PARCHEMIN ^ KT LE PAPIER.
RECBERCBS SLR LES CARTES A JOI'ER. OBIUINES DB
l'iMPRIHBRIE. LA RELICRB, DEPUIS l'AHTIQCITÉ JUSQu'aU DIX-
SEPTIÈME SIÈCLE. HISTOIRE DE L*ORFÈVKKRIE FRANÇAISE.
LES INSTRUMENTS DE MOSK^UE AU MOYEN AJIE. 'à- ^ PARIS
ADOLPHE DELAHAYS, LIBRAIRE-ÉDITEUR 4^6, RLB VOLTAIRB,
4-6 1858

The text on this page is estimated to be only 23.31% accurate

CURIOSITES DE L'HISTOIRE DES ARTS NOTICE s un LE
PARCHEMIN ET LE PAPIER' Quoique la plupart des auteurs qui parlent
du parchemin en attribuent l'invention à Eumènes, roi de Perganip (suivant
l'étymologie du mot Pergamenum), il paraît démontré que l'usage en est
beaucoup plus ancien, et que son origine se perd dans la nuit des temps.
Ainsi plusieurs passages de l'Ancien Testament témoignent que, plusieurs
siècles avant Eumènes, fils d'Attalus I^{er} et contemporain de * Molière prenait
son bien où il le trouvait; nous ne sommes pas Molière, mais nous n'hésitons
pas à réimprimer sous notre nom (les quelques pages que nous avons publiées,
dans un grand ouvrage collectif; sous le nom du savant Gabriel Peignot,
avec son autorisation formelle, en nous aidant de ses ouvrages, il est vrai, et
en leur empruntant des passages textuels. C'a été de la part de l'illustre
bibliographe une marque d'estime et de confiance que de nous permettre de
lui attribuer un travail qu'il n'avait pas même revu ; nous ne croyons pas
devoir plus longtemps lui laisser, après sa mort, la responsabilité de notre
œuvre. 1

2 HISTOIRE DES AUTS I Holémée-Épiphanes , selon Strabon , le parchemin était employé comme matière subjective de réécriture, dans la Haute-Asie; car le mot volumineux qui revient souvent dans la Vulgate, ne peut s'entendre que d'un rouleau formé de peaux préparées ou de papyrus. Il est donc presque constant que, depuis Moïse, les Juifs ont écrit les livres de la Loi sur des rouleaux de parchemin. Hérodote, le père de l'histoire, prouve incontestablement l'antiquité du parchemin, en disant (liv. V) : « Les Ioniens appellent aussi, par une ancienne coutume, les livres diptères parce qu'autrefois, dans le temps que le biblos (papyrus) était rare, on écrivait sur des peaux de chèvre et de mouton. » Diodore de Sicile (liv. 11) rapporte que les anciens Perses écrivaient leurs annales sur des peaux. Le célèbre passage de Pline (liv. XIII, chap. xi), qui a fait attribuer à Eumènes la découverte du parchemin (Varro vumbranas Pergami tradidit repertas), semble indiquer plutôt que ce roi de Pergame perfectionna un art, par le moyen duquel on pouvait suppléer au papyrus, que Ptolémée-Épiphanes ne laissait plus sortir d'Égypte. La privation totale de papyrus mit alors en grande activité la fabrication du parchemin mieux préparé, et l'on en vit venir une quantité si considérable des manufactures de Pergame, qu'on regarda cette ville comme le berceau de cet art. On faisait des livres de deux espèces : les uns en rouleaux composés de plusieurs feuilles cousues ensemble, sur lesquelles on n'écrivait que d'un côté; les autres en carré, écrits des deux côtés. Le grammairien Cratès, ambassadeur d'Eumènes à Rome, passait pour avoir inventé le vélin. Le vélin et le parchemin de l'antiquité ne différaient guère sans doute de ceux du moyen âge, quoique les procédés de fabrication des anciens ne nous soient pas connus. Le parchemin ordinaire est une peau de mouton, de brebis ou d'agneau, passée à la chaux, éclairée, ratourée, adoucie à la pierre-ponce; ses principales qualités sont la blancheur

PAKCHEMIN ET PAPIEU ' cheur» la filiesse et la roideur ; mais le travail du corroyeur ou du fabricant devait être quelquefois très-imparfait, puisque le calligraphe était obligé de dégraisser encore et de polir lui-même le parchemin grossier qu'il destinait à recevoir l'écriture. Hildebert, archevêque de Tours au onzième siècle, nous apprend quid scriplor solet facere : a Primo cum rascio incipit pergamenum pttregare de pinguedine, et sordes magnas auferre; deindè cum pumice pilos et nervos omnino abstergere, » (Sermo XV.) Quant au parchemin vierge, qui imite très-bien la qualité du vélin, il se fabrique avec des peaux d'agneaux ou de chevreaux avortés. Le vélin, plus poli, plus blanc et plus transparent que le parchemin ordinaire, est fait de peau de veau {vitulus)^ comme son nom l'indique. Au reste, les mots latins pergamenum^ corium et membranx, étaient les noms génériques de toute espèce de peau préparée : différentes épithètes, ajoutées au mot membranx, caractérisaient seulement différentes sortes de parchemin : membranæ caprinæ^ agninas, ovillae, vitulinæ, etc. La dénomination de pergamenum a prévalu dans la langue des principaux peuples de l'Europe, car on dit en allemand pergament, en anglais parchment, en italien perga' mena, en espagnol pergamin et en hollandais parckament. Dans le moyen âge, on a dit, par corruption, pergamentum et pergamenum, Voy. le Gloss. de DuCange. Quoique la découverte dont on fait honneur à Pergame ait dû considérablement multiplier le parchemin, il est présumable que le papyrus était d'un usage plus fréquent chez les Grecs et les Romains, soit à cause de la cherté du pergamenum, soit à raison de la facilité de se procurer du papyrus. Cependant il paraît qu'on se servait assez fréquemment du parchemin, surtout pour la transcription des ouvrages les plus estimés ; on en fabriquait même de très-fin, puisque Cicéron disait (Pline, liv. VII c. 21) avoir vu toute l'Illiade copiée sur un rouleau de cette substance et renfermée dans une noix. La bibliothèque de

4 HISTOIRE DES ARTS - (Cicéron, aussi remarquable par le luxe que par le choix des livres, en contenait beaucoup écrits sur parchemin . Les livres de cette espèce' étaient encore plus nombreux, du temps de Martial, comme le prouvent diverses épigrammes de ce poète. Malheureusement il ne nous reste aucun monument écrit sur parchemin à l'époque des douze premiers Césars. Le Virgile du Vatican, le Térence de Florence et quelques manuscrits infiniment rares ne remontent pas au delà du quatrième ou du cinquième siècle de l'ère chrétienne. Deux causes ont contribué à ces pertes irréparables : le temps, qui détruit à la longue tous les monuments de la main de[^] hommes, et la barbarie, qui porta le fer et la flamme dans l'Empire romain durant plusieurs siècles. Les savants auteurs de la Nouvelle Diplomatique disent que les plus anciens manuscrits sont en parchemin, et les plus anciens diplômes en papier d'Egypte. La France ne possède pas, en effet, de diplômes originaux en parchemin, antérieurs au septième siècle; mais il est certain que l'Angleterre et l'Allemagne ne firent usage que de parchemin pour dresser les actes publics, avant la découverte du papier de coton. Le parchemin coûtait bien plus cher que le papyrus et le papier de coton ; il semble aussi avoir manqué totalement à différentes époques, 'en sorte que, pour suppléer à la disette de cette matière, on imagina d'utiliser le parchemin écrit, soit en le raclant, soit en le faisant bouillir . dans Teau, soit en le passant à la chaux vive, pour enlever l'ancienne écriture et le disposer à en recevoir une nouvelle. Le parchemin était si rare au onzième siècle, que, Guy, comte de Nevers, ayant fait un présent de vaisselle d'argent aux Chartreux de Paris, ces religieux lui renvoyèrent son présent, et ne lui demandèrent que du parchemin en échange[^] il n'y a pas de doute que la rareté et la cherté du parchemin n'aient fait périr une foule d'excellents ouvrages qui ont été remplacés par des traités insignifiants de liturgie et de dévotion.

PARCHEMIN ET TAIMER 5 On aurait tort de croire pourtant qu'il faille restreindre aux onzième, douzième et treizième siècles l'usage de gratter le parchemin écrit, et renfermer cet usage barbare dans les bornes de l'Église grecque. On a signalé de nombreux exemples qui constatent que le mal avait gagné les Latins, et que, dès le septième siècle, en Occident, on effaçait, avec plus ou moins d'adresse, l'écriture sur le parchemin, que l'on rendait susceptible de servir une seconde fois. Muratori (*Antiq. Ital.*, t. III, col. 54) cite un manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne, qui comprend les œuvres du vénérable Bède, et dont l'écriture, âgée de huit à neuf cents ans, aurait été substituée à une autre de plus de mille ans. Les auteurs de la *Nouvelle Diplomatique* citent un manuscrit du septième siècle (*Opusculum de saint Jérôme*), formé avec les débris palimpsestes de trois manuscrits des sixième, cinquième et quatrième siècles. L'emploi des anciens [Kirchemins grattés et lavés] devint si fréquent en Allemagne aux quatorzième et quinzième siècles, que les empereurs opposèrent à cet abus dangereux, en ordonnant aux notaires de n'user que de parchemin vierge et tout neuf. » (Maftei, *Istor. diplom.*, p. 69.) En général, la qualité du parchemin peut servir à faire apprécier le temps de sa fabrication. Le vélin des manuscrits et des diplômes est très-blanc et très-fin jusqu'au milieu du onzième siècle ; le parchemin du douzième est épais, rigide et d'une couleur bise qui annonce souvent qu'on en a fait disparaître l'écriture primitive, en le raclant avec la pierre-ponce ou en le lavant avec des drogues. La plupart des beaux manuscrits du quatorzième siècle sont en parchemin vierge qui se prêtait plus particulièrement à la délicatesse de l'art du calligraphe et de l'enlumineur. Le parchemin était, d'ailleurs, très-commun en France au treizième siècle, témoin le statut de l'Université de Paris daté de 1291. (Bullos, *HisL Vniv. Paris.* t. III, p. 499.) On voit, dans ce statut, que, bien avant cette époque, le

r» HISTOIRE DES AUTS coinnurce du parchemin avait pris un développement considérable à Paris, et l'Université, se plaignant avec force et des fraudes et des tromperies de ce commerce, essaye d'y remédier par de sages dispositions que Crevier analyse en ces termes {Hist. de l'Univ. de Paris j t. il, p. 150) : « Premièrement, il est défendu aux parcheminiers de Paris d'acheter le parchemin ailleurs que dans la halle des Mathurins ou à la Foire. L'Université avait chez les Mathurins une salle qui lui était prêtée librement par les religieux de cette maison pour être le dépôt de tout le parchemin qui entrait dans Paris. Le marchand forain, qui Ty avait apporté, était obligé d'aller sur-le-champ annoncer son arrivée au recteur ou de le faire avertir ; et le recteur envoyait quelqu'un de sa part pour compter les bottes de ce parchemin, et le faire visiter et taxer, par quatre parcheminiers-jurés de l'Université. Après cette opération, le marchand devait tenir son bureau ouvert pendant vingt-quatre heures aux seuls écoliers, praticiens, ou autres particuliers qui avaient besoin de parchemin, et ce n'était qu'au bout de ces vingt-quatre heures qu'il lui était permis de le vendre aux marchands de Paris. A la foire du Lendit, qui se tenait à Saint-Denis, et à celle de Saint-Lazare, le recteur faisait pareillement visiter tout le parchemin que l'on y apportait, et les marchands de Paris ne pouvaient en acheter, qu'après que les marchands du roi, ceux de Fêvêque de Paris, les maîtres et écoliers de l'Université s'en étaient fournis, t L'objet principal du statut de 1291 fut certainement d'empêcher que les marchands ne s'emparassent du meilleur parchemin pour l'usage de l'industrie, au détriment des sciences et des arts. Ce statut, néanmoins, nous permet de supposer que la consommation du parchemin était immense à cette époque. Le recteur de l'Université avait un droit sur la vente du parchemin, et ce droit a été l'unique revenu du rectorat jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Bien que la couleur naturelle du parchemin soit blanche

J»AUCHEM1N KT l'Ai» IKK 7 cl que celle couleur semble plus favorable qu'aucune autre à réécriture, Tantiquité et le moyen âge/ en composant des encres de différentes couleurs, avaient donné aussi différentes couleurs au parchemin. On connaissait surtout le parchemin jaune et le parchemin pourpre (*membrana crocea et purpurea*). Ce dernier était destiné de préférence à recevoir des caractères d'or et d'argent. Julius Capitolinus[^], dans son Histoire, raconte que la mère de Maximin le Jeune donna à ce prince tous les livres d'Homère écrits en or sur vélin pourpre. Le parchemin teint en pourpre, ou du moins en cinabre, •était une des prérogatives réservées aux empereurs, aux rois et aux évêques; ainsi, au quatrième siècle, l'évêque Théonas conseille à Lucien, grand chambellan de l'empereur, de ne pas faire écrire sur pourpre en lettres d'or les volumes exécutés pour la bibliothèque impériale, à moins d'un ordre exprès de la part du prince. Saint Jérôme, tout*efois, dans sa préface du livre de Job, a l'air de dire que, de son temps, les manuscrits en vélin pourpre étaient assez répandus : *Habeant qui volunt veteres libros, vel in menis purpureis auro argentoque descriptos, vel uncialibus, ut vulgo aiunt, litteris, etc.* Ces volumes devaient être de grand prix. Us étaient fort recherchés en Espagne au septième siècle, selon saint Isidore de Séville, qui dit en parlant des livres : *Inficiantur colore purpureo, in quibus aurum et argentum liquescens patescat in litteris*, il est remarquable que la barbarie des septième et huitième siècles ne diminua pas la faveur* qui entourait ces splendides manuscrits. Saint Wilfrid, archevêque d'York au septième siècle, fit don à son église d'une bible et d'un évangélaire écrits en lettres d'or sur vélin pourpre. L'art de teindre ce vélin ne laissa pas que de tomber en décadence à la fin du neuvième siècle. Dès lors on ne vit guère que des manuscrits en pourpre rembruni ; et encore, dans les manuscrits de cette époque, le pourpre ne s'•tend-il que sur quelques pages et même sur certaines por

8 HISTOIRE DES AUTS tions des pages, comme les frontispices» les tilres, le canon delà messe, etc. 11 distingue ça et là des lignes, des mots, . des initiales, qu'on voulait mettre en évidence. Telles sont les Bibles et les Heures de Charles le Chauve, que possède la Bibliothèque impériale de Paris. Les ouvriers qui teignaient d'abord le pardiemmin en]iow'pre, et qui plus tard ne firent que marquer en rouge les majuscules, les chapitres et les alinéas, s'appelaient rubricalores, miniatores, et formaient une profession distincte, dont les imprimeurs du quinzième siècle ne dédaignèrent pas le concours pour les rubriques des bibles, des missels et des livres de droit. Les premiers livres produits par l'imprimerie furent d'abord une contrefaçon des manuscrits : ils en affectaient' la forme, les caractères, les ornements et la matière. Les Bibles que Jean Fust apporta en 1462 à Paris étaient imprimées sur vélin, avec initiales peintes en bleu, pourpre et or : l'illustre faussaire les vendait comme manuscrit, à raison de soixante écus d'or (cinq cent cinquante francs . environ) l'exemplaire, jusqu'à ce qu'on se fût aperçu delà fraude du vendeur. Dès cette époque, le parchemin avait, en quelque sorte, lixé les formats des livres. La dimension de la peau entière de l'animal, taillée carrément et pliée en deux, représentait l'in-folio, qui variait à proportion en hauteur et en largeur : cette même peau, pliée en quatre, donnait Tinquarto, et en huit, l'in-octavo. On a tout lieu de penser que le papier, dès son origine, prit également la dimension ordinaire du parchemhi. Quant au parchemin employé dans les diplômes, sa dimension varia suivant la rareté de la matière et selon les besoins de son emploi. Chez les anciens, on n'écrivait que sur un seul côté du parchemin, les peaux attachées lune à l'autre devant figurer des rouleaux, appelés volumes, qu'on déroulait successivement pour eij lire le contenu. On conserva cette forme et celle manière d'écrire jxiur les aclcb

PARCHEMIN ET PAIMKR 9 pabiics et les actes judiciaires, longtemps après que l'invention du livre carré, codex[^] eut fait adopter l'écriture opisthographe, c'est-à-dire tracée des deux côtés de la page. Dans les bas siècles du moyen âge, il était fort rare que l'on portât une partie de réécriture sur le dos des chartes : quand on se permettait cette infraction à l'usage reçu, ce n'était que pour les signatures et autres formules. Encore, n'en trouve-t-on presque point d'exemples antérieurs au dixième siècle. L'écriture opisthographe n'était alors appliquée qu'aux cartulaires, aux nécrologes, aux livres de compte et aux manuscrits. Peu à peu on transporta cet usage aux titres ; puis on s'habitua insensiblement à écrire sur le verso comme sur le recto du feuillet, surtout à partir du seizième siècle. Les chartes opisthographes n'excédaient jamais la grandeur du parchemin ; cependant elles étaient parfois composées de plusieurs peaux cousues ensemble, ce qui formait des rouleaux d'une longueur prodigieuse. « Le parchemin des diplômes, dit Lemoine (Dict. prat. de Diplomatique[^] p. 57), a été fort petit, particulièrement depuis le règne de Philippe le Bel jusqu'au milieu du règne de Charles V. Il devient plus grand en 1577. » Les chartes privées, les plus anciennes qui nous restent, sont écrites sur des parchemins extrêmement petits, c Encore, le parchemin était-il souvent coupé inégalement, ajoute Lemoine, et sans observer les angles droits, et -cette espèce de mesquinerie dans la matière dont on se servait pour écrire les. actes a constamment duré pendant trois siècles, à commencer au onzième. En 1233 et 1252, on voit des contrats de vente, des donations,, sur des parchemins de deux pouces de hauteur sur cinq de large; et en 1258, un testament écrit sur une bande de deux pouces sur trois et demi. En 1279, on remarque déjà des parchemins d'un pied de hauteur. Depuis 1380, il n'y a plus de petits parchemins. Le siècle suivant voit les actes judiciaires s'allonger à l'excès : on a des rouleaux de vingt pieds de long ! ... »

JO HISTOIRE DES AUTS Ce fut pour obvier à cette dépense excessive de parchemin qu'en adopta généralement réécriture opisthographie dans les diplômes, et qu'on renonça aux rouleaux, dont le nom seul est demeuré attaché aux rôles de procédure. Dans des temps plus modernes, on employait toujours au Bureau le parchemin pour la plupart des expéditions; mais sa grandeur variait selon les divers usages auxquels on le destinait. Par exemple, les feuilles du Parlement portaient neuf pouces et demi de hauteur sur sept et demi de largeur ; celles du Conseil, dix pouces et demi de haut sur huit de large ; celles de Finance, qui servaient aux contrats, douze pouces et demi sur neuf et demi. Les lettres de grâce devaient être sur des peaux entières et équarriées, longues de deux pieds deux pouces, et larges d'un pied huit pouces, etc. Mais, à l'époque où le parchemin était ainsi employé dans les chancelleries et les tribunaux, son usage avait cessé partout ailleurs : on imprimait à peine quelques exemplaires de livres sur vélin ; on n'écrivait plus de manuscrits, on ne peignait plus de miniatures. La foire du Lendit n'existait guère que de nom, et l'Université n'y allait pas chercher de parchemin. Le papier, après avoir longtemps rivalisé avec cette matière, si bonne gardienne de l'écriture qu'on lui confie, avait fini par la remplacer dans la plupart des usages de la vie intellectuelle. Le papier, moins durable, il est vrai, que le parchemin, coûtait moins cher, et pouvait se multiplier "à l'infini. Dès la plus haute antiquité, le papyrus d'Egypte, soumis à divers procédés de fabrication, avait rendu les mêmes services que le papier; toutefois le papyrus, ainsi que le liber, ou papier d'écorce d'arbre, qu'on préparait d'une manière analogue, et qui résistait encore moins à l'action du temps, se cassait au moindre contact, et tombait lentement en poussière. Voilà pourquoi la plupart des manuscrits sur papyrus qui sont venus jusqu'à nous présentent tant de lacunes et de détériorations. Quant aux manuscrits sur

1»AUCHEM1N ET PAPIEK {[êtorce, ils ont à peu près tous disparu. On fabriqua pourtant du papyrus jusqu'au moment où le papier de coton devint d'un usage général en Europe. . Ce papier, qui avait été inventé en Chine dès les premiers siècles de notre ère, passa des Arabes aux peuples de l'Occident, vers la fin du neuvième siècle ou au commencement du dixième. Il contribua bientôt à faire cesser l'emploi du papyrus et à diminuer beaucoup celui du parchemin. On pense que les Grecs ont pu se servir de ce papier avant le temps où il fut répandu dans l'ouest de l'Europe par les Maures d'Espagne. Les Vénitiens, qui l'avaient trouvé en Grèce, l'apportèrent en Italie, et il arriva ensuite en Allemagne dès le neuvième siècle, sous le nom de parchemin grec. Le papier a eu, d'ailleurs, différents noms. Les Espagnols l'ont d'abord appelé pergamino di panno ; quelques auteurs du moyen âge le charla gossypina ou œylona, parce que le coton est la production d'un arbuste; d'autres, charta dawascenay parce que celui de Damas était le plus estimé ; d'autres encore , charta bombycina ou bombacina, cuttunea ou cotoniai serica, etc. Cependant ce papier n'eut jamais autant de cours dans les pays du Nord, que dans ceux du Midi. C'est surtout en Espagne, en Italie et en Sicile, qu'on rencontre des manuscrits et des diplômes sur papier de coton. Mais le papier, fabriqué en ces contrées-là aux douzième et treizième siècles, est très -grossier et bien inférieur à celui des anciens manuscrits arabes, qui était devenu solide, lisse et lustré en passant sous la presse. Au reste, la mauvaise qualité du papier de coton, sujet aux atteintes de l'humidité et des vers, détermina l'empereur Frédéric II à rendre, en 1221, une ordonnance qui déclarait nuls tous actes écrits sur ce papier, et qui fixait le terme de deux années pour les transcrire sur parchemin. La découverte du papier de coton amena bientôt celle du papier de lin, ou de chiffes, ou de hnge. Mais où et

12 HISTOIRE DES ARTS quand cette découverte s'est-elle faite? Polydore Virgile (De invent, rerurriy lib. II, cap. vni) avoue n avoir jamais pu le savoir ; Scaliger attribue aux Allemands l'honneur de rinvention ; Scip. Maffei, aux Italiens ; d'autres, à quelques Grecs réfugiés à Râle. Le Père Duhalde croit que ce papier vient des Chinois, et le docteur Prideaur, qu'il a été «apporté d'Orient en Europe par les Sarrasins d'Espagne. Cette variété d'opinions ne fait qu'épaissir le voile qui couvre l'origine du papier. Ce voile s'étend également sur répoque de cette origine. Mabillon croit que c'est dans le douzième siècle ; Montfaucon, qui parle de plusieurs manuscrits du dixième siècle sur papier de lin, n'a trouve pourtant, ni en France, ni en Italie, aucun livre, aucun feuillet de ce papier qui fût antérieur à la mort de saint Louis (1270). Maifei prétend qu'on ne découvre pas trace de papier de chiffes avant 1300, et Conringius est de cet avis. Cependant Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, qui vivait au douzième siècle, s'exprime ainsi dans son traité contre les Juifs (Bibliot. Cluniac., col. 1069 et seq.) ; Sed cujusmodi librum? Si lalem, quales quotidJè in usu leyendi habemusy utique expellibus arietum, hircorum, vel vilulonim, sive ex biblis veljuncis orientalium pdludum ; aut ceriè ex rasuris veterum pannomm, seu ex qualibel alia forte vilior materia compacios... » Ces mots, ex rasuris veteimm pannorum, peuvent-ils signifier autre chose que du papier de chifles, celui qui est fait de vieux linges broyés et réduits en pâte, vitior nueria compactas ? A l'appui de cette autorité irrécusable, le Journal élranger, du mois de novembre 1756, a signalé deux anciens documents écrits sur papier de chiffons, que possédait Pestel, professeur à l Université de Rinteln, et que lUniversité de Gottingue avait examinés : l'un daté de 1239, signé d'Adolphe, comte de Schaumbourg ; l'autre, daté de 1320, et accomi^gné de sceaux. Le plus ancien titrfcsur

r[^] f PARCHEMIN ET L'AIMEU 'ir» [Kipier de chifles, que Mabilion ait rencontré, est une lettre de Joinville à Louis X, qui n'a régné que deux ans, de 1514 à 1516. Le Père Bohuslas dit, dans son Histoire de Bohême, que les bibliothèques de ce pays offrent quantité de livres écrits sur papier de chiffes, avant l'an 1540. L'archiviste Camus avait vu dans les archives de Troyes un recueil de gros volumes in-folio sur papier, contenant les comptes de la Ville depuis 1567 ; mais il n'osait pas affirmer que ces registres fussent en papier de chiffes, quoique ce papier lui eût paru moins lisse, plus épais, et surtout moins émoussé vers la tranche, que le papier de l'ordon. On peut citer, avec certitude, comme écrits sur papier (le lin, un inventaire des biens d'un prieur Henry, mort en 1340, conservé dans la Bibliothèque de Cantorbéry, et plusieurs titres authentiques remontant à 1555, dans la Bibliothèque Comtoise, à Londres ; bien que la première papeterie établie en Angleterre soit, dit-on, celle d'Hertford, qui date seulement de 1588. Des papeteries importantes existaient en France dès le règne de Philippe de Valois, notamment celles de Troyes et d'Essonne. Le papier qui sortait de ces fabriques offrait, dans la pâte, différentes marques ou filigranes, telles que la tête de bœuf, la croix, le serpent, la rose, l'étoile, la hache, la couronne, etc , selon la qualité ou la destination du papier. Les mêmes filigranes étaient, au reste, usités dans toutes les papeteries de l'Europe, déjà nombreuses et florissantes au quatorzième siècle. C'est à partir du milieu de ce siècle qu'on trouve dans les archives et les bibliothèques publiques un assez grand nombre de documents écrits sur papier de chiffes : l'invention de ce papier devait ainsi précéder de moins d'un siècle l'invention de l'imprimerie.

The text on this page is estimated to be only 23.07% accurate

BIBLIOGRAPHIE Gab. p^l. GNOT. Essai sur l'histoire du
Parchemin et du velin. Paris, 1812, in-8. Le Discours préliminaire passe en
revue toutes les autres substances sur lesquelles on a écrit, notamment le
Papier. L'auteur, qui se proposait de recueillir ou plutôt d'analyser les
dissertations publiées relatives à ces différentes substances, n'a traité que
sommairement cet intéressant sujet dans divers ouvrages. Voy. >oii Diei. de
Biologie, au mot : Papier. Melcii. Gualandini. Papyrus seu
commentarius in tria C. Plinii maioris de Papyro capita, recensente et
summaria adque indice augente Henr. Salmuth. Amberg. 1613, in-8. La
première édition est de Venise¹⁵⁷², in-4. Scaliger a publié:
Animadversiones in Guilamini Commentarium, dans l'edit. de Plin.,
Lett¹⁵⁸², in fol. Seb. Kirckmayer a donné un extrait du Traité de
Gualandinus, sous ce titre : Dissertatio de Papyro veterum. Viterb., 1666, in-
4. Fr. Mar. Nigrisoli. De Charta ejusque usu apud antiquos. Voy. cette
Dissertatio, dans le t. I^{er} de la Galleria di Minerva. [Venez. 1700, in-fol.]
Pet. Gardkn. Dissertatio academica de Charta papyracen. iudic., 1795, in-4
de 10 p. Ghr. Lindner. Dissertatio de Charta. Lipsig, 1647, in-4. Bern. de
Mo: «rFADCf)?r. Dissertation sur la plante appelée papyrus sur le Papier
d'Egypte, sur le Papier de coton et sur celui dont on se sert aujourd'hui. Voy.
cette Dissert. , t. VI de l'Hist. et Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-
Lettres. Voy. dans le même recueil, t. XXVI, une Dissert. sur le papyrus, par
de Caylus. Gerardini Meerhanni Admonitio de Charta nostratis, seu lineæ,
origine. Botterd., 1762, in-8. G. Meerjanni et doctorum virorum ad eum
epistolas atque observationes de Charta vulgaris seu lineæ origine. Edit. ac
præfatione instruxit Jac. Van Vaasen. Hagæ-Comitum 1767, in-8. Voy.
encore deux dissertations (en allemand) du chancelier Kii!

The text on this page is estimated to be only 24.26% accurate

BIBLIOGRAPHIE ir. wJg, sur cette question : « A quelle époque le Papier de chiffes a été inventé? » dans les Annales de Halle, 1736, n° 7, et 1741, n° 55; et un mémoire, écrit en allemand, sur la même question, par Jean Sam. Henning, dans le Magasin de Poméranie, t. II, p. 2-7. J. G. I. Breitkopf. Versuch den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers... J. M. P. S. I. C., 1784-1801, 2 vol. in-4, fig. Wehrs. Traité sur le Papier et les matières subjectives de l'écriture, qui ont été en usage avant l'invention du Papier (en allemand). Balle, 1789, in-8. G. DE LA SENA Santader. Observations sur le filigrane du Papier des livres imprimés dans le quinzième siècle. Voy. ces Observations dans le Suppl. au Cotaï, des livres de sa biblioth. (Brém., 1803, in-8, fig.). II. Jansen. Recherches sur l'origine du Papier. Voy. ces recherches, à la suite de son Essai sur l'origine de la Gravure (Paris, 1808, 2 vol in-8, fig.). Plusieurs planches reproduisent les marques ou filigranes des anciens Papiers. Jansen n'a fait que traduire et abrégé l'ouvrage de Breitkopf. Egger et Ambr. Firm. Didot. Lettre et réponse sur le prix du Papier dans l'antiquité. Paris, 1857, in-8. Extr. de la Revue celtique, 15 septembre 1856. Il faudrait encore citer ici la plupart des ouvrages qui concernent la paléographie, ainsi que ceux qui traitent de l'origine de l'imprimerie et de la gravure, car l'histoire du parchemin et du papier est intimement liée à celle de l'impression. Voy. surtout le Nouveau Traité de Diplomatique, de Toussaint et Tassin, le Dict. de Diplomat. prat., de Lemoine et Liattheney, Vistoria Diplomatica, de Scip. Maffei; la Palaeographia graeca, de Montfaucon, etc. Voy. ci-après les chapitres Cartes à jouer, Imprimerie, Keliurl, avec leurs bibliographies.

RECHERCHES SUR LES CARTES A JOUER L'origine des cartes à jouer a toujours préoccupé les savants, parce qu'elle se rattache, non-seulement à l'histoire des mœurs, mais encore à l'invention du papier, de la gravure et de l'imprimerie. C'est à ces différents titres qu'un sujet si futile en apparence a mérité d'être examiné avec tant de soin et d'érudition dans un si grand nombre de dissertations et de volumes. Après toutes ces recherches, après tous ces systèmes, qui se combattent ou se fortifient l'un l'autre, la question principale ne paraît pas mieux éclaircie. A quelle époque fixer l'invention des cartes à jouer ? A qui appartient cette invention ? Il faut diviser la question pour la résoudre ; car, si l'introduction des cartes à jouer en Europe ne remonte pas au delà du quatorzième siècle ; si la découverte du jeu de piquet ou des cartes actuelles n'est pas antérieure au règne de Charles VII, il est toutefois évident que les cartes à jouer existaient dans l'Inde, ou du moins en Chine, dès le douzième siècle, et que l'antiquité avait eu 2

18 HISTOIRE DES JEUX ALÉATOIRES, c'est-à-dire résultant de la reconstitution fortuite de certaines figures et de certains nombres représentés sur des dés ou des tableaux. Il est évident enfin que, dans les temps modernes, le jeu d'échecs et le jeu de cartes offrent des rapports frappants qui feraient croire à l'origine commune de ces deux jeux : l'un peint, et l'autre sculpté. Hérodote, raconte que les Lydiens, dans un temps de famine, inventèrent la plupart des jeux, entre autres les dés ou tessères. Sophocle, Philostrate, Cicéron et Pausanias font honneur de ces inventions aux Grecs, qui les auraient imaginées pour se distraire de la longueur du siège de Troie ; ils désignent spécialement Palamede et Pyrrhus comme les inventeurs : « Palamedem et Pyrrhum accepimus casirenses quosdam ludos invenisset quibus, dum cessarent a gravioribus curis esseque inducitur, a militari labore animum familiariter relaxarent. » (Cicéron, De oratore II) Ces jeux militaires, ou plutôt joués dans les camps (castris), c'étaient les échecs, suivant quelques commentateurs ; c'étaient les dés ou les osselets, suivant quelques autres. Platon dit positivement, dans son dialogue intitulé Phédrus, que le dieu égyptien Theuth, qui avait appris aux hommes l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, ne dédaigna pas d'inventer le jeu d'osselets (tali ou calculi) et le jeu de dés (alea). Or les dés, ainsi que les osselets, affectaient différentes formes, selon les combinaisons du jeu ; ils offraient aussi différentes figures peintes ou sculptées. Saint Cyprien, ou l'auteur anonyme du traité de Aleatoribus accuse l'Esprit du mal d'avoir inspiré Thébale joueur qui fabriqua des dés peignant l'image des dieux. (Eruditus... instinctu solius Zabuli... hanc ergo artem ostendit, quam et colendam sculpturis cum sua imagine fabricavit,) Turnèbe, pour expliquer ce passage important, rappelle que l'on voyait sur les dés la représentation plastique du Chien, du Vautour, d'Hercule, de Vénus, etc. In talis erant ali

quitus foriasso numeri, ut Seiiiio; fiyurui, puiuCaneiUy Yulturem, Vetierem, Herculem, Marliu Delrio (Disquis. magie, lit, sex) prétend aussi que les dés et les osselets portaient des figures et des noms de dieux ou de déesses. Ces noms se trouvent cités plus d'une fois dans les comédies de Plante, et Ton pourrait établir, par de bonnes autorités, que les tessères, en devenant des plaques d'os ou de bois ornées de signes ou de peintures (tabulæ sigillatæ), devaient ressembler beaucoup aux cartes indiennes, peintes également sur des feuilles d'ivoire ou d'écaillé, carrées, rondes ou octogones. Les cartes indiennes, dont plusieurs collections possèdent des échantillons d'une date très-reculée, ne sont qu'une métamorphose ou une imitation du jeu des échecs ; les principales pièces de ce jeu ont été reproduites sur ces cartes, de manière que huit joueurs au lieu de deux sont en présence et se disputent la victoire. Dans le jeu des échecs, il n'y a jamais eu que deux armées de pions, ayant chacune à sa tête un Roi (Schack), un Vizir ou général (Pherz), dont on a fait depuis une Reine, un Cavalier (ilspen-suar), un Éléphant (Phil), dont on a fait le Fou, et un Iromadaire {Rock), dont on a fait la Tour, ^s le jeu de cartes orientales, il y a huit armées, représentées par autant de couleurs ou d'emblèmes, ayant chacune son Roi, son Vizir et son Éléphant, outre diverses figures symboliques qui correspondent à certains coups, à certaines rencontres des cartes numérales. La marche du jeu de cartes et c^Ue du jeu d'échecs diffèrent sans doute, mais il est impossible de ne pas reconnaître que l'un et l'autre jeux ont une analogie frappante (Christie, inq, inLû the ancient greck game, e!c. Lond., 1801 , in-4, fig.); qu'ils offrent tous deux une allégorie du terrible jeu de la guerre, et que les joueurs doivent avoir la prudence et l'habileté d'un chef militaire Qui livre bataille pour la défense de son souverain. Au l'esté, on a souvent signalé la similitude qui existe entre

20 ilSTOIRE DES AKtS la guerre et le jeu d'échecs ; cette similitude se retrouve aussi dans le jeu de cartes. Les cartes à jouer, proprement dites, avaient été inventées en Chine, ou plutôt importées de l'Inde, vers H 20 (Ab. Rémusat, Joûrn. asiat., septembre 1822) ; elles étaient dès lors en usage chez les Arabes comme dans tout l'Orient : C6s Arabes, ces merveilleux joueurs d'échecs, auraient inventé les cartes, si elles ne Teussent pas été déjà. Ce fut sans doute à la suite des Croisades que les premiers jeux de cartes pénétrèrent en Europe ; mais on doit présumer qu'ils ne s'y répandirent guère^ puisqu'on ne les voit pas mentionnés parmi les jeux de hasard proscrits par les conciles et les synodes ecclésiastiques, ainsi que par les ordonnances des rois. A peine est-il permis de soupçonner que le synode de Worcester, en 1240, a voulu parler des cartes, lorsqu'il défend au clergé d'autoriser le jeu du roi et de la reine : u Nec sustineant (clerici) ludos fieri de Rege et Regina. » (Cangios, Gloss. inf. latinit.) Le savant Ducange, qui pense que ce pourrait être le jeu dz cartes, eût peut-être mieux fait de voir dans ce passage une défense de « jouer au roi et à la reine. » Quoi qu'il en soit, les cartes à jouer étaient, comme les échecs, dans les mains des Arabes et des Sarrasins, quand elles passèrent en Italie avec les traditions, les arts et les usages que l'Occident allait chercher en Orient. On ne saurait dire si quelque courageux voyageur, tel que Marco Polo ou J. de Mandeville, a rapporté de l'Inde ou de l'Arabie les cartes à jouer originales, que l'Italie, l'Espagne,, l'Allemagne et la France s'empressèrent d'accueillir, en les modifiant, et, pour ainsi dire, en se les appropriant. Le jeu d'or {Das guldin Spiel), imprim^é à Augsbourg par Gunter Zeiner, en 1472, atteste que les cartes avaient cours en Allemagne dès l'année 1500; mais ce n'est pas là un témoignage contemporain authentique, et Ton peut

CAttTES A JOUEU 21 supposer que la vanité germanique, qui s'attribuait alors la découverte de rimprimerie, au détriment du véritable inventeur% Laurent Coster de Uarlem, a voulu s'approprier aussi, sans plus de raison, l'invention des cartes, c'est-à-dire de la gravure sur bois. La plus ancienne mention qu'on ait faite des cartes à jouer, avec date certaine, se trouve dans la chronique inédite de Nicolas de (Jovelluzzo, qui a vécu avant 1400, et qui eut pour continuateur de sa chronique un de ses descendants, Giovanni de Juzzo de Govelluzzo, auteur d'un his* toire de Viterbe, conservée dans les archives de celte ville (Fbug. Bussi, isior. delia citta di Viterbo, Roma, 1742, in-foL, p. X et xi). Nicolas de Govelluzzo, témoin oculaire de l'introduction des cartes à jouer dans sa ville natale, a consigné ce fait au folio 28 de sa chronique manuscrite : Anno\Z19, Fu recaio in Viterbo el gioco delie carie, che venne de Seracinia, e chiamasi, fra loro, maib. Voici enfin un fait, une date incontestable : u En 1579, fut introduit à Viterbe le jeu de cartes qui vient du pays des Sarrasins, et que ceux-ci appellent naib. » Quelles étaient ces cartes ? Était-ce le jeu de caries des Orientaux, tel qu'il s'est conservé dans l'Inde? Était-ce un jeu particulier aux Arabes et dérivé du jeu indien ? Le chroniqueur x\}. le dit pas. Cependant le jeu de cartes arrive de l'Arabie, de Médine, qui était la capitale de la Sarrasinie (Seracinia) ; il arrive à Viterbe, en 1379, avec son nom arabe, et il se répand si rapidement en Europe, que nous le trouvons à Burgos en 1387, à Paris en 1392 et 1397, à Florence en 1395, à Ulm en 1597, et à Milan vers 1400. Mais c^ n'étaient déjà plus sans doute les cartes orientales, et elles avaient pris, en passant d'un lieu dans un autre, quelque chose des costumes et des mœurs, du pays qui les adoptait. Elles gardèrent toutefois la racine de leur nom arabe, en Italie, où on les appela naïbi, et en Espagne, on on les nomme encore naypes, Naïb, en arabe, signifie ra

The text on this page is estimated to be only 28.04% accurate

22 HISTOIRE DES JEUX YTOIENS, lietttenant ; il s'agissait donc
d'un jeu militaire, coninio lo joii des rchecs, et nous sommes tentés de
reconTiaître dans ce premier jeu de cartes les tarots ou tarocs, Invûcchi, tels
qu'ils se sont perpétués dans le midi de H faut d'abord rapporter et mettre en
présence les aulorités qui font mention des cartes à jouer antérieurement au
quinzième siècle. Jean V\ roi de Castille, rend une ordonnance en 1587, par
laquelle il défend de jouer aux dés, aux noypes et aux échecs. (Recopilacion
de las leyes, édit. de 1640, in-fol., p. 305.) On a prétendu que ce mot naypes
était une interjjolalion, parce qu'il ne se trouve pas dans les Ordonnances de
Cas*ille, imprimées en 1508, oùlett^xte porte : Jitgar juego de dodos ni de
tablas a dinero ; mais, pour un recueil d'ordonnances et de lois, on doit
toujours préférer la meilleure édition, cells qui a été faite et revu.'> suiles
originaux ou sur les copies authentiques des archives du gouvernement.
C'est ainsi que Ton consultera dépréférence la grande collection des
Ordonnances des rois de France^ au lieu de s'adresser aux éditions partielles
et imparfaites qui l'ont précédée. Dans un compte de l'argentier Poupart,
cons Tvé autrefois dans les archives de la Chambre des Comptes de Paris,
on lisait, sous l'année 1502 : « Donné à Jacquemin Gringonner, peintre,
pour trois jeux de ciirtes à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs
devises, pour porter de^ant le seigneur roi pour son esbattement, 50 sols
parisis. » (P. Mkkestrier, BibL cnr. et instr. Trévoux, 1714, in 12, t. II.) II.
n'y a pas d'amphibologie possible : on peint des jeux de cartes en France
Fan 1392. Puis, ces jeux, qui ne spmblaient dalwrd destinés qu a
Vébnntement de Charles VI en démène », sont bientôt si rrpandus parmi la
bourgeoisie et même le peuple de Paris, que le prévôt de Paris, dans une
ordonnance du 22 janvier 1597, fait défense aux gens de métier de jouer à la
paume, à la boule, aux

C.VKTKS A .ÎOUEil :>û liés, aux cartes et aux quilles, excepté les jours de fêie, Etpourlaut, vingt huit ans auparavant, Charles V, dans sa fameuse ordonnance de^ 1369, qui énumèro tous les jcm de hasard en usage alors, n'avait pas parlé des cartes. Dans la chronique de Jean Morelli, écrite à Florence en 1395. quoique publiée seulement en 1718, le chroniqueur conseille à un jeune homme de ne pas jouer aux jeux de hasard, tels que les dés. mais il lui" permet de s'amuser à des jeux d enfants, tels que les osselets, la loupie, les fers, les naïbi. (lYon giuocare a zara né ad altro giuco di dadiy fa de' giuocchi che usano i fanchillU ngli aciossif alla trotlola, a* ferrù a' naïm. » Ce sont bien ià les cartes à jouer introduites à Viterbe en 1379, sous le nom sarrasin de naïb. Ces cartes étaient surtout réservées aux enfants, puisque Philippe-Marie Visconti, qui devint duc de Milan en 1430, aimait beaucoup ce jeu, en sa jeunesse (vers 1400), et le préférait aux jeux de palet et d

24 HISTOIRE DES ARTS Jansen, etc., la critique est venue détruire successivement la valeur qu'on leur attribuait. Ainsi les statuts de Tordre de la Bande, institué par Alphonse XI, roi de Castille, en 1332, ne font pas mention des cartes à jouer, quoiqu'un traducteur du seizième siècle (Guterry) ait cru pouvoir ajouter ce jeu à ceux que ces statuts interdisaient aux chevaliers, selon les Epistolas {amiImres d'Antonio de Guevara. Ainsi le Livre du roy Modus et de la royne Racio, composé en 1572, ne dit absolument rien deis cartes, dans les manuscrits comme dans Tédition primitive de 1486. Ainsi le Traité italien de Sandro di Pipozzo, sur le gouvernement de la famille (Trattato del govemo délia famiglia)y bien que composé en 1299, ne nous est parvenu que dans une copie manuscrite du quinzième siècle, où le copiste aura sans doute ajouté les naïbi aux jeux de hasard que cx)ndamne Tauteur ; ce qui est d'autant plus probable, que Pétrarque, dans son livre : De remediis utriusque fortunse, a' énuméré tous les jeux usités de son temps, sans mentionner les cartes. Ainsi, par une interpolation analogue, un autre copiste du quinzième siècle a introduit les cartes dans le vieux roman dehenard k Contrefait ^ composé vers 1341, en changeant ce vers de Toriginal : Jouent à gueux de dez ou de tables. Ainsi, quand César de Nostreîame rapporte, dans son Histoire de Provence, imprimée en 1651, que les Provençaux donnaient aux valets du jeu de cartes le nom de tueldns, il n'essaye pas même d'en conclure que ce jeu fut contemporain de ces aventuriers qui désolaient le pays en 1361, et dont le nom devint synonyme de bandit, comme o:\ le voit dans une ordonnance de 1587. Il faut donc, jusqu'à présent du moins, s'arrêter à la chronique de Covelluzzo^et à la date de 1578, pour fixer

CAUTÈS A JOUËH 25 répoque de Tapparition des caries à jouer en Europe. Elles 7 arriTérent sans doute avec un tel renom d'ancienneté, que» cent cinquante ans plus tard, Pierre Arétin se crut autorisé à leur faire dire : « Nous avons déjà vu tant de choses et traversé un si grand nombre de générations, que le soleil, qui éclaire tous les peuples du monde, ne ne pourrait nous en remonter, puisqu'il en sait à peine autant que nos souliers, c A pena il sole., sa quel che umno pno aile scarpe nostre, » (Ragionam, nel quale si parla del Gioco.) A partir du quinzième siècle, les cartes à jouer sont répandues par toute TEurope : on les nomme, dans clmque énumération, des jeux de hasard; on les trouve désignées dans les comptes de largenterie des rois et des princes ; les conciles et les synodes les condamnent et les défendent, de même que les ordonnances royales et prévôtales ; les prédicateurs leur font une guerre implacable ; le commerce pourtant ne laisse pas de les multiplier, en perfectionnant les procédés de fabrication ; dans les miniatures des maTiuscrits, dans les premiers essais de la gravure sur bois et sur cuivre, on voit enfin figurer le jeu de cartes : les poètes, les romanciers et les conteurs n'ont garde de Toublierdans leurs écrits, et, quelle que soit d'ailleurs la fragilité des frivoles instruments de ce jeu, on en a retrouvé, on en conserve plusieurs, peints et gravés, qui appartiennent au commencement du quinzième siècle. Inexistence et la popularité des cartes à cette époque ne peuvent être mises en doute ; nous les voyons, pour ainsi dire, se nationaliser en Italie, en Espagne, en Allemagne 6t en France; leurs noms, leurs couleurs, leurs emblèmes, leur nombre et leur forme changent selon le pays, selon le caprice des joueurs ; mais ce sont toujours des cartes à jouer : qu'on les appelle cartes tarots ou cartes françaises , ^ sont toujours les cartes originaires de l'Orient, venues de Sarrasinie, imitation plus ou moins fidèle de l'antique jeu des écliecs.

26 UISTOIRE DES ARTS En Italie, avant l'année 1419, le naïb de Viterbe est devenu le tarocchino, en passant à Bologne. La maison Fibbia, une des plus anciennes et des plus illustres de cette ville, possède un portrait en pied de Francesco Fibbia, prince de Pise, mort en exil à Bologne, l'an 1419; ce prince, qui fut généralissime des troupes bolonaises, est représenté tenant à la main un jeu de cartes armoriées, dont quelques-unes sont tombées à ses pieds. Une inscription placée au bas du tableau fait connaître que François Fibbia avait obtenu, des réformateurs de Bologne, comme inventeur du tarocchino, le droit de mettre l'écusson de ses armes sur la reine de bâton, et celui des armes de sa femme, qui était une Bentivoglio, sur la reine de deniers : ce qui prouve que les couleurs italiennes, bâtons, deniers, coupes, épées (bastoni, denari, coppa, spade), étaient en usage dès ce temps-là, de même que les couleurs françaises, carreau, trèfle, cœur et pique, (Cicognara, Mem. spettanti alla stor. della Caicographia, Prato, 1831, in.8.) Les cartes (naïbi) n'étaient donc pas un jeu d'enfants, du même ordre que le jeu de bille ou de ballon. Saint Bernardin de Sienne et saint Antoine de Florence ne les eussent pas poursuivies avec tant de rigueur, si les enfants seuls avaient été intéressés dans la question, ainsi que de savants critiques l'ont pensé. Le 5 mai 1423, saint Bernardin, debout sur les degrés extérieurs de l'église de Saint-Pétrone, parle à la foule assemblée pour l'entendre, fulmine contre les jeux de hasard, et exerce tant d'empire sur son auditoire, que chacun va chercher à l'instant ses cartes, ses dés, ses échecs, et, les ayant apportés sur la place même, y met le feu de sa propre main, en présence du chef de la république. Coram gubernatore hujus reipublicae NAÏBES, taxillos, tesseras et instrumenta insuper lignea, super quae avarae irreligiosi ludificabant, combustos esse praecepit, (Acta sanct., t. V, p. 281.) L'auto-da-fé des cartes fut si terrible à Sienne, qu'un

CARTES A JOUEh 47 curtier, miné par le sermon de saint Bernardin, vint tout en larmes trouver ce saint et Ini dît : • Père, je fabriquais des cartes, et je n'avais pas d autre métier pour vivre; eii m'empêchant de faire mon métier, tu me condamnes à mourir de faim ! — Si tu ne sais que peindre, lui répondit le -saint homme, peins cette image! • Et il lui montra un soleil rayonnant, au centre duquel brillait le monogramme du Christ : I. H. S. Le cartier suivit ce conseil, et s enrichit bientôt à peindre cette image, que saint Bernardin adopta pour symbole. (Bernini, Hist. di tutle le hérésie, \Vnise, 1784, t. IV, p. 457.) Tous les cartiers italiens, cependant, ne fui*eut pas réduits à peindre des emblèmes de sainteté : à Bologne, une fresque, exécutée en 1440, représente quatre soldats jouant aux cartes, sans doute au tarocehinoy inventé par Prancesco Fibbia. A Florence, saint Antoine, évêque de cette ville en 1457, n'oublie pas d'anathématiser les cartes elles joueurs de cartes, dans sa Somme théologique, ch. xxni : De factoribus et venditoribus alearum et taxiU lorum et chartarttm et naïborum, La distinction que le saint S3mbte faire des cartes et des naïbi donne lieu de croire que c'étaient deux jeux différents, deux espèces de jeux de caries. Au reste, chaque ville d'Italie fabriijuaît des cartes, outre celles que TAllemagne et la Hollande, grâce à Tinvction de la gravure sur bois, y importaient en plus grande quantité que les images de saints. Témoin une requête adresse par les cartiers de Venise au sénat de la république : « Cejourd*hui, 11 octobre 1441 ; comme il paraît que Fart et la fabrication des cartes et des figures imprimées qui se font à Venise sont tombés dans une décadence totale, et cela à cause de la grande quantité de cartes à jouer et de figures peintes et imprimées qui se font hors de Venise (le carte de %ugar e figure stampide dipinte, fatte fuor di Venezia)] à quoi on doit remédier, atinque lesdits maîtres, qui forment une association assez

28 HISTOIRE DES ARTS nombreuse, soient utilisés de préférence aux étrangers : il soit ordonné et statué, comme lesdits maîtres nous en ont supplié, que désormais, à compter de ce jour, il ne puisse être introduit dans ce territoire aucuns travaux dudit art, imprimés et peints sur toile et sur papier, comme qui dirait cartes à jouer et quelque autre chose que ce soit dudit art, fait au pinceau ou imprimé, sous peine de saisie des objets introduits et de trente livres douze sols d'amende. » (Temanza, *Littere piUoriche*, t. V, p. 321.) Il est important de remarquer que cette requête de 1441 parle de cartes imprimées ainsi que de cartes peintes. Ces cartes n'étaient que des tarocchi ou des variétés de tarots, tarocchino, trappola, ou autre jeu analogue. On n'a pas encore retrouvé de cartes italiennes de cette époque, imprimées et peintes (celles qui existent dans la curieuse collection de M. Leber, à la bibliothèque de la ville (le Rouen, tarots vénitiens gravés sur bois et peints en or, argent et couleurs, « où sont représentées les quatre grandes monarchies de l'antiquité » avec des devises latines, paraissent être de la fin du seizième siècle); maison possède un jeu de cartes gravées au burin, qu'on a voulu attribuer tour à tour à Finiguerra et à Mantegna, et qui sont certainement du temps de ces artistes, qu'elles aient été fabriquées à Padoue, à Venise ou à Florence. On doit supposer que ce jeu de cartes, dont il existe une copie datée de 1485, est imité des premiers tarots italiens. ^ Ces cartes, au nombre de cinquante, numérotées de i à x\xxx, ont neuf pouces six ou huit lignes de hauteur, et trois pouces sept à huit lignes de largeur ; le dessin en est simple et grandiose à la fois, la gravure fine et harmonieuse, l'impression nette et pâle. Le jeu entier se divise en cinq séries, chacune de dix cartes, et chacune marquée d'une lettre de l'alphabet : E. D. C. B. A. L'abbé Zani . pense que ce sont les initiales des couleurs : Espadone, Denari, Coppe, Bastoni et Atutti. '

The text on this page is estimated to be only 23.96% accurate

CAUTES A JOtEU HQ Voici les noms des cartes tels que les donnent des inscriptions en dialecte vénitien : E. Misero, i. E. Fameio, ii. E. Artisan, m. E. Merchadanto, i-'. E. Zintilomo, v. E. Chayalicr, vi. E. Doxe, VII. E. Re, VIII. E. Imperator, ix. E. Papa, X. D. Caliope, xi. D. Vrauia, xii. D. Terpsicore, xiiid. Erato, xiv. D. Polimnia, xv. D. Talia, xvi. D. Melpomene, xvii. D. Evterpe, xviii. D. Clio, XIX. D. Apollo, XX. C. Grammatica, \xi. C. Logica, xsii. G. Khetorica, xxiii. G. Geometria, xxiv. C. Aritmelica, xxv.* C. Mvsicha, xxvi. C. Poesia, xxvii. C. Filosofia, xxviii. C. Astrologia, xxix. C. Theologia, xxx. 6. Uiaco, xxxi. B. Chronico, xxxii. B. Cosmico, xxxiii. B. Temperancia, xxxiv. B. Prudeocia, xxxv. B. ForU'za, xxxvi. B. iTslkia, xixvii. B. Cbarila, xxxviii. B. Spcraiiiza, xxxix. B. Fede, xxxx. A. Lvna, xxxxi. A. Mercvrio, xxxxii. A. Vcnvs, xxxMii. A. Sol, xxxxiv. A. Marte, xxxxv. A. Ivpiter, xxxxvi. A. Satvrno, xxxxvii. A. Octava sphcra, xxxxvii A. Primo mobile, xxxxix. A. Prima causa, xxxxx. Il serait impossible de dire si ce sont là les premiers iarocchi ou bien les cartes du taroccliino; cependant ces cartes de Finiguerra ou de Mantegna, connues sous le nom de cartes de Blandini, présentent beaucoup d'analogie avec les anciens tarots, dont Raphaël Mafiei, dit le Volaterran (Volaterranus), contemporain des premiers graveurs florentins, nous a laissé la description dans ses Commentaires, et qui étaient alors c de nouvelle invention, » dit-il^ comparativement, sans doute, à l'origine des cartes à JOULT. Du temps de Raphaël Maflfei, c'est-à-dire vers 1480> le jeu des Iarocchi se composait de quatre séries numérales,

30 HIS'ioJUt DES AKTS chacune de dix caries, oiïrant des detiiers, des coupes, dc^ rpées et des caducées (monelae, scyphi, gladii, caducei) en nombre égal au numéro de la carte, et, de plus, de vingt-six cartes représentant le Roi, la Reine, le Cavalier, le Voyageur à pied, le Monde, la Justice, TAnge, le Soleil, la Lune, rÉtoile, le Feu, le Diable, la Mort, la Potence, le Vieillard, la JHoue de Fortune, la Tour, l'Amour, le Char, la Tempérance, le Pape, la Papesse, l'Empereur, rimpératrice, le Minime et le Fou. (Volaterr. Commentar, urbanorum octo et triginia libri. Roma, 1506, in-fol.) Nous croyons retrouver, dans ces vingt-six cartes, seize au moins de celles qui figurent dans le jeu gravé vers 1460, et qui portent les dénominations suivantes : Re. viii (liex)y Cliavalier. vi (Eques), Merchadante, iv (Viator pedestris), Cosmico. xxxiii (Munduh)y Ivsticia. xxxvn (Justitia), Iliaco, xxxi (Angélus), Sol. xlv (So/)f Luna, xli {Luna\f Octava sphaera. xlviu {Stella), Saturno. xlvii (Senex), Venus, xuii (Amor), Marte, xlv (Currus), Tem' perancia. xxxiv (Temperantia), Papa, x (Summus pontifex), Imperator. ix {Imperator), Misera, i (Stultus). N'est-il pas permis de supposer que les cartes numérales : deniers, coupes, épées et caducées (ou bâtons), qui complétaient les tarocchi de Volaterran, comme tous les tarots italiens, espagnols et allemands, encore employés aujourd'hui, manquent dans le jeu des cinquante cartes gravées, et devraient en faire nécessairement partie? On sait, d'ailleurs, que le nombre des cartes-tarots a varié selon les époques et selon les pays. On ne peut mettre en doute que les tarots aient eu cours en France bien avant l'invention des caries du jeu de piquet, lesquelh's sont incontestablemeul françaises d'origine. Mais fout-il reconnaître ces dernières ou bien celles du jeu de tarots, dans le compte de l'argentier Poupart, qui fait mention (en 1592) de « trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, orsés de plusieurs devises? »

CAUTES A JOIER 31 Luc trdditiou, sans doute erronée, qui uc
reiuuiite {xis au delà de la découverte du compte de PoupiU't, et par
it)Dséqueut à la fin du dix-septième siècle, veut qu'un de ces trois jeux de
cartes soit venu jusqu'à nous. Ce seraient les Cartes dites de Charles VI, qui
ont passé de la bi* bliothèque de Gaignières, où Tabbé de Longuerue avait
TU le jeu complet, dans la Bibliothèque du Roi, au Cabinet des estampes,
où'elles se trouvent aujourd'hui au nombre de dix-sept seulement. Ces cartes
célèbres, qui ont servi de base à toutes les dissertations relatives^ aux cartes
à jouer, doivent être considérées comme les plus anciennes qu'on possède
dans toutes les collections publiques et particulières de l'Europe. Ces cartes
sont de vrais tarots : peintes avec délicatesse comme des miniatures de
manuscrits, sur un fond doré rempli de points qui forment des ornements en
creux, elles sont entourées d'une bordure argentée, dans laquelle un
pointillage semblable figure un ruban roulé en spirale. C'est bien là sans
doute cette tare, espèce de gauffrure composé de petits trous piqués et
alignés en compartiments, à laquelle les tarots doivent leur nom, et dont les
cartes ont jusqu'à nos jours gardé en quelque une empreinte, quand elles
sont couvertes par derrière d'arabesques et de dessins imprimés en noir ou
en couleurs. On n'a qu'à comparer les CAirtes de Charles VI, peintes, dorées
et tarées ou larotées, avec la description des tarots italiens de Volaterran,
pour se convaincre que les deux jeux étaient presque identiques, quoique le
premier soit incontestablement plus ancien que la description du second. Au
reste, les Cartes de Charles VI ne portent pas de numéros ni de devises,
comme celles que Cringonner avait faites pour iébattement de ce pauvre roi
en démence; mais on ne peut se méprendre sur les sujets qu'elles
représentent et qui se retrouvent en partie dans les tarots actuel^ Ces dix-
sept cartes, que nous classerons dans Tordre

32 HISTOIRE DES ARTS des tarots de Volaterran, sont : l'Écuyer (Eques), la Justice (Juslilia) y le Soleil (Sol), la Lune (Luna), la Mort (Mors), la Potence (Patibulùm), l'Ermite (Minimus)^ la Fortune (Rota Fortuit), la Maison de Dieu ou la Tour (PropugnacîUum), l'Amour (Amor), le Char (Currus), la Tempérance (Temperantia), le Pape (Summus Pontifex)^ l'Empereur (Imperator), le Fou (Stultus), la Force ou la Foi, qui pourrait être la Reine (Regina), et le Jugement dernier, dans lequel nous avons hésité à reconnaître l'Ange (Angélus), Il ne manquerait alors ici, pour compléter le jeu de Vohterran, que le Roi, le Voyageur ou Vialeur pédestre, le Monde, l'Étoile, le Feu, le Diable, le Vieillard, la Papesse et l'Impératrice. Parmi ces figures, quelles étaient celles que l'abbé de Longuerue avait vues chez Gaignières, et qu'il désignait sous le titre des « quatre Monarcliies qui combattaient les unes contre les autres, p et qui, selon lui, auraient donné naissance aux quatre couleurs? (Longueruana. Berlin, 1754, in-lâ, p. 84.) Ces cartes, hautes de dix-huit centimètres et larges de neuf environ, y compris la bordure, sont peintes à la détrempe sur carton épais d'un millimètre. La composition en est ingénieuse et parfois savante, le dessin correct et plein de caractère, l'éclatante et rehaussée d'or et d'argent. Les sujets de ces dix-sept cartes méritent d'être décrits rapidement : Le Fou, coiffé du bonnet à oreilles d'âne et portant une sorte de collet déchiqueté ou dentelé tout autour, tient un collier à gros grains, tandis que quatre enfants ramassent des pierres pour les lui jeter; l'Écuyer, les cheveux relevés en touffe sur la nuque, vêtu d'un justaucorps rembourré, à manches bouffantes, en étoffe brochée d'or, et de chausses collantes en laine rouge, s'appuie d'une main sur un écu sans armoiries et tient de l'autre main une épée nue ; l'Empereur, couvert d'une armure d'argent, le front ceint d'un diadème fleurdelisé, est sur un trône, tenant un globe dans la main gaudie, et dans la

C.VKTKS A JOI'KH .».> niain droite un sceptre lermné par une (leur de lis on kr de lanœ; le Pape, la ti«ire en lête, l'Évangile rt h>s clefs de saint Pierre en main, siège entre deux caixlinaux; VAniouj- est représenté par trois couples d'amants qui se parlent et qui s'embrassent, pendant que deux iinours leur lancent des flèches du haut d'un nuage : les coiffures des femmes et les costumes des hommes, dans cette peinture, sont d'autant plus remarquables, qu'ils ofirr^nt les diverses modes de la cour de Charles Vf, le hennin ou bonnet à cornes, introduit en France par Isabeau de Bavière, te coiffé d'orfèvrerie, le surcot à manches ouvertes et pendantes, la ceinture dorée, etc.; la Fortune, la tête entourée d'une auréole octogone, est debout sur une roue, à travers laquelle on voit un paysage: la Tempérance vide une bouteille d'eau dans une bouteille de vin; la Force tient le fût d'une colonne qui se brise; la Lune, ou plutôt le croissant, est représentée au-dessus de deux astrologues, en robes longues fourrées, qui mesurent au compas les conjonctions des planètes; le Soleil éclaire une femme qui, la chevelure éparsée en signe de virginité, fde sa quenouille au milieu d'une prairie; le Char, traîné par deux cli3vaux qui galopent, porte en triomphe un capitaine armé de toutes pièces, mais coiffé d'une toque au lieu de casque; VErmite ou le moine, vieillard à grande barbe, avec un froc à capuchon, «'lève en l'air un sablier; la Potence supporte un joueur pendu par un seul pied, et gardant encore un sac d'argent ou de billes dans chaque main; la Mort, montée sur un cheval gris au poil hérissé, renverse sous sa faux rois, papes, évêques et autres grands de la terre, comme dans les images de la Danse Macabre; la Maçon de Dieu semble à demi dévorée par les flammes; enfin le Jugement dernier nous montre les morts ressuscitant et sortant du sépulcre aux sons des trompettes de l'Éternité. Les cartes de Charles VI faisaient donc partie de l'ancien jeu de tarots, puisjcue nous les reconnaissons encore

M HISTOIRE DES ARTS

CARTES A JOIKR Tm [ma peints et dans les sculptures des églises, dans les miniatures des livres d'heures, d.ins les sermons des prédicateurs, dans les écrits des poètes moraux et des écrivains religieux, sans avoir encore sous les yeux les mêmes < iiseignements figurés, les mêmes images sinistres et luençantes, au milieu d'un jeu inventé pour distraire et l'écœrer Tesprit. Nous pensons que, si les tarots servirent de passe-temps :m pauvre roi Charles pendant ces tristes années de folie sœubre et furieuse, ils n'eurent jamais beaucoup de vome à rhôtel Barbette, dans les orgies de la reine Isabeau (\(i Bavière; au château de Vincestre (Bicêtre), dans les l'éunions littéraires du duc de Berri; à l'hôtel du Petit)lusc, dans les joutes et pas d'armes du duc de Bourbon; ïiii séjour (TOrléam, et dans les hôtels des antres princes et de leurs favoris, qui ne songeaient qu'à s' ébattre et à folâtrer, tandis que la guerre, la famine ol la peste s*emjKiraient du royaume. En revanche, les tarots ne manquèrent pas de frapper vivement Timagination naïve et mélancolique des bonnes gens de Paris : pour eux, tout préparés à rallégorie mystique et religieuse, ce fut le jeu de la Vie ou de la Mœrt; 1 idée morale de 1 inventeur se trouva tout à coup comprise, expliquée et commentée. Ce jeu représentait illomme dans les dlfTérents états que la naissance lui assigne et dans les conditions diverses où la nature le place ; ici, le Fou et X Amoureux; là le Pape *et V Empereur. L'Homme, quel que fut son rang social, devait fuir le Diable, écouter la religion (Y Ermite) et s'attacher aux vertus : la Force, la Justice et la Tempérance, en poursuivant la fortune, car, un jour ou l'autre, la Mort viendrait, la Mort qui mi\$it le vif sur une potence (le Pendu) connue sur un Char de triomphe, la Mort qui amène le hgemeni des âmes et qui ouvre aux jusîes la Maison de Dieu, Ce fut peut-être là Torigine de la fameuse Danse Maca

• T6 HISTOIRE DES AUTS I)re, cette terrible et philosophique moralité qui était d'abord un poème, une allégorie en prose ou en vers, et (fui devint bientôt un spectacle pieux, une représentation scénique, accompagnée de musique et de danse, avant de fournir des images et des emblèmes à tous les arts plastiques. Selon Fabricius (BibL lat. ined, et inf. latinitatis. Hamb., 1756, 6 vol. in-8° t. V, p. 2), la première Danse des Morts, que la peinture se chargea de reproduire, fut exécutée à Minden en Wetsphalie, Tan 1383 : elle était donc contemporaine des premières cartes à jouer ou tarots. Selon le Journal d'un bourgeois de Paris, sous le règne de Charles VI , la Danse Macabre fut jouée ou peinte au cimetière des Innocents à Paris en 1424. Depuis cette époque, par toute T'Europe, chaque cimetière, chaque église, chaque couvent voulut avoir sa Danse des Morts, ' en peinture, en sculpture, en tapisserie. Ce sujet funèbre et burlesque à la fois, avec lequel s'étaient familiarisés les yeux et les esprits de la foule, épouvantait les grands et les riches, consolait et divertissait les pauvres: les artistes en tout genre ne cessaient donc de le reproduire sous toutes les formes et à tout propos; on le retrouvait jusque dans la ciselure des bijoux de femme... On le retrouvait bien dans le jeu de cartes I . Les cartes à jouer et les Danses des Morts furent certainement mêlées à Tinvention de là xilographie. Il nous reste les débris de deux anciens jeux de cartes gravées en bois; ce ne sont plus des tarots sarrasins ou italiens, mais des cartes françaises, essentiellement françaises, qui appartiennent au règne de Charles VII, et qui, par conséquent, pourraient bien être du même temps que le Saint Christophe de 1423. Ces deux débris, ou planches de cartes, ont été découverts, comme la plupart des cartes anciennes, dans des reliures de livres. La première de ces planches se conserve dans la collection de M. d'Henneville; la seconde, dans le Cabinet des estampes, à la Bibliothèque impériale. La planche de M d'Hennevilie

CAUTES .V JOIEU 57 contient dix-huit tartes à figures, six entières et douze tronquées, sans noms et sans devises : le roi, la reine et le valet de côsur, le roi, la reine et le valet de croissant sont intacts; mais on n'a que les bustes des figures du Ire fie et du pique, ainsi que la partie inférieure de six autres figures qui ne correspondent pas à ces dernières, et qui portaient sans doute d'autres couleurs. Il y a dans ce jeu, d'inveition française, quelques traces de son orijEfine sarrasine, qui nous reportent toujours aux naîb de Viterbe. Ainsi, le croissant des musulmans remplace le carreau; le trèfle est figuré à la façon arabe ou moresque, c'est-à-dire quadrilatère, à quatre pans égaux; le roi de cosur est un roi sauvage couvert de poil, à Tinstar d'un singe, appuyé sur un bâton noueux, qui rappelle les basloni des tarots; la reine de cœur est également couverte de poil, une torche à la main; le valet de trèfle, qui mériterait d'escorter le roi et la dame de cœur, est iuissi velu qu'eux et porte un bâton noueux sur l'épaule; on voit, en outre, les jambes d'un autre personnage velu, pJinni celles que le couteau du relieur a séparées de leurs corps respectifs. Cependant on ne peut douter que ce jeu n'ait été* imaginé ou du moins fabriqué en France. Non-seulement le valet de croissant offre le nom du cartier, F. Clerc, dans une banderole qu'il déroule, mais* encore les costumes des personnages sont tout à fait identiques avec ceux des seigneurs, des dames et des domestiques ou varlets de la cour de Charles VII, et leurs couronnes sont ornées de fleurs de lis. La reine de croissant est habillée, par exemple, comme Tétait Marie d'Anjou, femme de Charles VII, et Gérarde Cassinel, sa maîtresse, dans les portraits authentiques que nous avons d'elles : sa coiffure consiste en une pièce d'étofTe fixée dans les cheveux sous un diadème et flottant autour du cou; la robe de dessous, lacée sur la poitrine, tombe jusqu'aux pieds, ,tandis que la robe de des

38 HtSTOIRE DES ARTS sus, ouverte au corsage et garnie de fourrures, est relevée à la hauteur du genou et traîne en queue sur les talons : c'était la mode de relever ainsi, de rebrass[^] sa robe par devant. La chevelure tombante, les manches justes, la ceinture d'orfèvrerie, caractérisent également les por[^] traits indiqués et les ligures des reines du jeu de cartes. Quant aux figures des rois, le roi sauvage excepté, oii les reconnaît de même dans les portraits de Charles VU et des seigneurs de sa cour : il y a le cliapeau de velours surmonté de la couronne fleurdelisée, la robe entr'ouverte par devant et fourrée d'hermine ou de menu vair, le pourpoint serré et les chausses collantes sous cette houppelande. Enfin les valets ressemblent à des pages, à des sergents d'armes de ce temps-là : le valet de cœur, qui marche, le poing sur la hanche, une torche à la main, est surtout remarquable par sa toque à plumailf par sa casaque longue, par son air solennel; le valet de croissant[^] vêtu de court au contraire, porte lestement son pourpoint et ses grègues. Du reste, pas d'armoiries, pas de couleurs mi-parties, pas de broderies sur les vêtements, comme c'était l'usage autorisé par les lois somptuaires, sous les règnes de Charles VI et de Charles VII. Faut-il, dans les fifçures de ce singulier jeu de cartes, chercher des personnages réels, des allusions historiques? Faut-il donner un sens à ce croissant[^] qui doit plus tard se changer en carreau? Faut-il se rendre compte de l'invasion de ce roi et de cette reine sauvages, de ces valets velus, parmi les rois, les reines et les valets vêtus à la mode du temps de Charles VII? N'est-ce pas une mascarade de cour? N'est-ce point un souvenir du terrible ballet des Ardents? \jà 29 janvier 1592, il y eut bal et gala à Thôtel de la reine Blanche à Paris, en l'honneur du mariage d'un chevalier de Vermandois avec une des damoiselles de la reine. Le roi Charles VI venait à peine d'être guéri de sa frénésie. Un de ses favoris, Hugonin de Janzay, inventa

CARTES A JOUER 39 un divertissement, auquel devait prendre part le roi et cinq gentilshommes : c'était une momerie « d'honnêtes hommes, enchaînés, tout velus, et estoient leurs habillements propices au corps, velus, faitz de lin ou d'esfoues attachez à poix résine et engraissez aucunement /leur mieux reluire. » (Juvénal des Ursins.) Froissart, témoin oculaire de cette fête, dit que les six acteurs du ballet, Charles VI, Hugonin de Janzay, le comte de Jouy, Charles de Poitiers, le bâtard de Foix et le jeune Nantouillet, furent cousus dans des cottes de toiles sursemées de poix et « couvertes de deslié lin, en forme de couleur de cheveux. » Us entrèrent dans la salle de danse, en poussant des hurlements et en agitant leurs chaînes. On ne savait pas quels étaient ces masques. Le duc d'Orléans, frère du roi, voulut le découvrir, et « il approcha la torche, que l'un de ses valets tenoit devant lui, si près de lui, que la chaleur du feu entra au lin. » Le roi, par bonheur, s'était séparé de ses compagnons et ne fut pas atteint par les flammes. Ceux-ci furent brûlés, à l'exception d'un seul qui alla se jeter dans une cuve pleine d'eau, et « le bâtard de Foix qui, tout ardoit, crioit à hauts cris : Sauvez le roi! » Charles VI, échappé au péril, retomba dans sa démence. Ce ballet des Ardens avait laissé une profonde impression dans tous les esprits, tellement que, soixante-dix ans après, un graveur allemand, le Maître de 1466, choisissait ce sujet pour le représenter en estampes. N'est-il pas possible qu'un graveur de caries ait imaginé d'introduire le même sujet dans un jeu qui se modifiait alors selon le caprice de l'artiste? Le fait historique était sans doute plus ou moins altéré par les haines et les passions des contemporains. Ainsi on avait accusé la reine Isabeau de Bavière de s'être associée à cette infernale invention de cette mascarade, pour se débarrasser du roi ; ainsi on avait accusé le duc d'Orléans d'avoir expressément mis le feu aux vêtements de ces hommes sauvages, entre lesquels il savait

40 HISTOIRE DES ARTS que le roi jouait un rôle. Voilà comment l'auteur du jeu de cartes, adoptant la première de ces accusations, a pu faire figurer la reine de cœur en costume de femme sauvage, une torche à la main. Ce système d'interprétation donnerait lieu à de longs développements. Il suffit de rappeler ici l'expression de momon (mascarade) qui s'est conservée dans le jeu de lansquenets, et qui paraît se rapporter à d'anciennes cartes commémoratives du momon ou ballet des Ardents. . Le second jeu de cartes, que Ton doit faire remonter à la même époque, offre beaucoup plus de similitude avec nos cartes actuelles, par le caractère et le costume des figures, sinon par les noms ou les devises des personnages. Il y a dix cartes gravées en bois et coloriées au patron sur une seule feuille : roi, reine et valet de trèfle , roi et reine de carreau, roi, reine et valet de pique, roi et reine de cœur. Voici les inscriptions que portent ces figures, dans l'ordre où elles sont placées sur deux rangs, en commençant par le haut, à gauche : valet de trèfle, Rolan; roi de trèfle, Sakt Soci; reine de trèfle. Tromperie, roi de carreau, Coursobe; reine de carreau, En toy te fie; valet de pique , Emrde ou [n]b tarde ; reine de pique»y Leadté doit, ou le acte dul; roi de pique, Apollin; reine de cœur, La foi et perdu; roi de cœur, légende coupée. Ce sont bien là, moins les noms, les figures de notre jeu de piquet, les rois portant des sceptres, les reines tenant des 'fleurs; on reconnaît encore dans nos cartes, après plus de quatre siècles, la physionomie originaire de ces mêmes figures, les couleurs héraldiques, les emblèmes de leurs habits mi-partie bariolés, selon les règles du blason et les usages de la chevalerie. On croirait voir, dans ces cartes du quatorzième siècle, défiler le cortège de Charles VII, lorsque, retiré en sa bonne ville de Bourges avec ses favoris et ses maîtresses, il perdait si gaiement son royaume à demi conquis par les Anglais. On n'a qu'à feuilleter les recueils de costumes, et surtout la

CARTES A JOUER 41 iDllectiondeGaignièreSyà]a Bibliothèque impériale, pour y retrouver en quelque sorte les véritables portraits d'âpre lesquels ces cartes ont été dessinées et peintes. C'est à Bourges, c'est dans un château du Berri ou de la Touraine, que ce jeu de cartes, le vrai jeu de piquet, le jeu de cartes françaises, fut inventé par quelque courtisan, par le brave Lahire, suivant la tradition, pour servir de l«sse-temps à Charles Vil. f^es tarots italiens existaient dt^puis longtemps ; d autres cartes avaient été faites à Paris pour la cour de Charles VI ; mais on en composa de nouvelles, qui furent adoptées à la cour du roi de Bourges, et qui reçurent bientôt la sanction de Tusage par toute la France. Quel fut rinventeur ou le restaurateur du jeu de cartes? Serait-ce, comme on Ta tant de fois répété, Etienne Vigiioles, dit Lahire, qui avait toujours le j>oi en tête et la lance au poing, pour c :.i V: sus aux Anglais, qui défendit si vaillamment la couronne de son maître, et qui, après une vie usée sur les champs de bataille, mourut de ses blessures en 1442? A coup sûr, l'inventeur des cartes françaises fut un chevalier accompli, ou du moins un gentil esprit, passionné pour les mœurs et les lois de la chevalerie. L examen de ces cartes et leur comparaison avec les tarots italiens nous permettent de conjecturer que Tauteur du jeu avait en vue de figurer l'institution de la chevalerie, et même de perpétuer la mémoire de quelque cérémonie chevaleresque, telle que le Vœu du paon, la Création des cheualiers, etc. Ces cartes, il faut le constater d*abord, gardent quelque chose de Torigine sarrasinoise, notamment les noms de CoursuBCf de Sans^Souci et ô*Apollin. Dans les vieux romans, dans nos épopées des douze pairs de Charlemagne, Âpollin (ou Apollon) est une idole par laquelle jurent les Sarrasins ; Coursube ou Corsube est un chevalier de Cordoue (Corsuba), dont la renommée fait souvent pâlir les chrétiens : bien plus, un Orientaliste ingénieux a pensé

42 HISTOIRE DES ARTS que Cûursube pouvait bien être une corruption de Cosrnbe ou Josroès, nom générique des rois de Perse. Quant à San[^]-[^]uci ou Cent Soucis, qui ressemble fort à un de ces sobriquets, sous lesquels les écuyers se faisaient connaître avant d'être aptes à recevoir l'ordre de chevalerie, nous sommes frappé des inductions qu'on peut tirei* (le ce passage de Breitkopf, écrit bien antérieurement à la découverte de ces cartes qu'il a l'air de concerner : « Il y a encore une plus grande vraisemblance de la dérivation arabe du mot naîbi et nnipes, quand on compare le jeu de cartes avec celui des échecs, qui, probablement, nous a été apporté par les Arabes; le nom de Ssed-Rengef cent soucis, que les Arabes ont donné à ce jeu, est une expression aussi orientale que naîpes. » (Versuch den Ursprung der Spielkarlen .. Leipzig, 1784, in-4.) Cette analogie du nom arabe du jeu des échecs avec le nom du roi de trèfle est vraiment remarquable, et il est difficile de l'attribuer au hasard seul : on peut supposer que l'inventeur de ces cartes françaises s'est souvenu des dénominations arabes du jeu de tarots, et en a fait usage sans se rendre bien compte de leur application. C'est sans[^] doute encore par une semblable réminiscence des tarocchi sarrasins ou italiens que la reine de trèfle a été nommée Tromperie, Ce nom a tout l'air d'une traduction du nom même de ce jeu primitif, appelé trappola en Italie, c'est-à-dire attrape. (DeMurr, Journal %ur Kuntsgeschichte, t. II, p. 200.) Les cartes de trappola, figurées dans les ouvrages de Breitkopf et de Singer, ont d'ailleurs beaucoup de rapport avec ces cartes françaises, qui méritent de recevoir la qualification de Cartes de Chaj'les Vif, Le personnage de Holandf de ce grand paLdin qui périt à Ronce vaux en combattant les Sarrasins, semble placé là comme pour opposer les glorieux souvenirs des légendes du règne de Charlemagne à la domination des rois mécréants Coursuhe, Apollin et Ssed-Renge ou CentSoucis. Enfin les costumes longs de ces rois ont conservé quelque

The text on this page is estimated to be only 29.31% accurate

CARTES A JOUER 4" diose d'oriental, et les reines respirent dos
fleurs, rospes, œillets et grenades, comme si elles étin

44 HISTOIRE DES AUTS Jacques Cœur, qui avait de continuelles relations de commerce avec l'Orient, puisqu'il fut accusé dans son procès d'avoir « envoyé des armures aux Sarrasins, * importa sans doute en France et à la cour le jeu de cartes asiatiques, et Chevalier se sera ensuite amusé à le mettre en devises, ou, comme on le disait alors, à le moraliser. Dans l'Inde, dans la Perse, c'était le jeu du Vizir ou de la guerre : Etienne Chevalier en fit le jeu du Chevalier ou de la cher Valérie ; il y transporta d'abord ses armoiries, c'est-à-dire la licorne qui figure dans plusieurs anciens jeux de cartes, notamment dans celui que Stukeley découvrit sous la reliure d'un vieux livre, et que Singer a fait graver; il n'oublia pas non plus les armes parlantes de Jacques Cœur, en remplaçant les coupes par les cœurs; il fit les trèfles simuler les fleurs du bureau héraldique de sa dame Agnès Sorel ou Sor.¹ ; il changea les deniers en carreaux, et les (^{es} en piques, pour faire honneur aux deux frères Jean et Gaspard Bureau, grands maîtres de l'artillerie de France. En outre, les figures avaient probablement la ressemblance des personnages qu'elles représentaient, et, de plus, elles portaient les couleurs d'armes ou la livrée et les devises de ces personnages. Les devises, les couleurs et les emblèmes furent en grande vogue à la cour de Charles VII C'est à cette époque (Jue Sicile, héraut d'armes du roi Alphonse⁹ d'Aragon, rédigea son célèbre Blason des Couleurs, où l'on apprend que l'or ou le jaune signifiait richesse ; le rouge, supériorité; le noir, simplicité; le vert, joie; le pourpre, abondance; l'argent ou le blanc, pureté. Ces mêmes couleurs⁹ étaient quelquefois expliquées d'une autre façon, et leur symbolisme varia complètement au seizième siècle. L'art du blason, qui réglait l'ordonnance des couleurs ou livrées, faisait entrer aussi dans ses attributions les emblèmes et les devises, langage mystique et sacramentel à l'usage des nobles et vertueux* Les pièces des armoiries n'étaient que des emblèmes ;

CARTES A JOUER • les devises servaient à l'interprétation de ces emblèmes. Sous le règne de Charles VII, tout fut emblématisé, moralisé, allégorisé. C'était une mode qui s'étendait aux choses les moins susceptibles de la prendre. La peinture et la sculpture, la poésie et la science, la religion et la morale, ne parlaient aux esprits et aux yeux que par des images. Le plus habile emblématisateur de ce [temps-là, Etienne Chevalier, à qui l'on peut sans injure attribuer l'invention des cartes françaises, avait voulu laisser à la postérité un souvenir de ses plaisantes imaginations; il s'était fait peindre avec un rouleau sortant de sa bouche, sur lequel était figurée en rébus cette devise à l'honneur de sa bonne dame Agnès Sorel : Tant elle vaut celle pour qui je meurs à l'amour. Il avait fait sculpter, au-dessus des portes de sa maison de Paris, cette autre devise en anagramme, pour faire sa cour à la fois au roi et à la favorite : Rien sur L n'a regard, (D. Goumouy, Hist. de Charles VII. Par., 1661, in-fol., p. 886.) Certes, Etienne Chevalier, qui se permettait ces jeux de galanterie, malgré la gravité de ses fonctions de maître des comptes et de trésorier de France, était bien capable d'introduire les dames ou reines dans les cartes à jouer, en place des vizirs orientaux et des chevaliers italiens, qui figuraient seuls originellement à côté des rois et des nobles. Un petit Traité de chevalerie, composé par un anonyme vers 1400, fut imprimé plus tard à la suite du Livre des Echevins que Jean de Vignay, hospitalier de l'ordre de Saint-Jacques du Haut-Pas, avait traduit du latin de Jacques de Cessoles, à la requête du roi Jean; ce traité qui « consonne fort à la matière précédente du jeu des échecs, » nous donne le sens de quelques-uns des symboles du jeu de cartes, considéré comme jeu de la guerre ou de la chevalerie. L'édition de Vérard, sans date, in-folio de 102 ff. goth., dans laquelle se trouve ce traité commençant au verso du feuillet 58, offre d'ailleurs, du moins en certains

-îfi HISTOIRE DES ARTS exemplaires sur vélin, plusieurs miniatures où Ton croil ait voir apparaître les personnages des anciens jeux do cartes. Le traité moralisé est précédé d*une espèce de mise eti scène, qui nous montre un vieux chevalier devenu ermite et un jeune écuyer impatient de devenir chevalier. Le chevalier ermite, après avoir « longuement maintenu Tordre de chevalerie, » a laissé ses héritages et ses richesses à ses enfants, pour se retirer dans un bois sauvage où il passe son temps à adorer Dieu. Sur ces entrefaites, un roi « moult saige et noble et plein de bonnes coustumes, » veut tenir cour plénière et y convoque les nobles. Un écuyer, en se rendant à cet appel, avec Fintention de se faire recevoir chevalier, s'endort sur son cheval et s'éveille chez Termite. Celui-ci Taccueille avec bonté et lui donne un livre « où il lisoit souvent. » « Vous le raonstrerez, lui dit-il, à tous ceux qui voudront estre fails chevaliers, et le garderez chierement, si vous aimez Tordre de la che*alerie. » C'est dans ce livre qu'on rencontre une foule de sentences et d'allégories, qui setnbent moraliser le jeu des cartes et le jeu des échecs : ((Office de chevalerie est maintenir et defl'endre la saine te Foy catholique contre les mécréants (Coursube elAj)oUin). Chevalier, qui a foy et n use de foy et est contraire à ceux qui maintiennent foy, il faict contre soy mesme... Si tu veux trouver noblesse de courage, demande-la à Foy, Espérance, Charité, Justice, Force, Attrempance, Loyauté, (En toi te fie et Leauté doit) et les autres vertus, car en elles ayant noblesse de courage, par icelles se deffend le noble courage de chevalerie, de Mauvaistié et de Tricherie (La Foi est perdue et Tromperie) et des ennemis de chevalerie... Luxure et Chasteté se combattent Tune contre l'autre ; Chasteté ou Force guerroye et surmonte Luxure... Chevalier est par avance tenté à encliner son courage à Avanie, qui est mère de Mauvaistié et de Déloyauté et de Traïson... »

CARTES A JOIKR 47 y liTre de Termite donne plus loin la signifiante des armes du chevalier, dans lesquelles on pourrait reconnaître les quatre couleurs des cartes françaises : « A cheyalerie est donnée espée {trèfle) ^ qui est faicte en semblance de croix... Tout ainsi doit chevalier vaincre et destruire les ennemis de la Croix, par Tespée. » < A chevalier est donnée lance (pique)^ pour signifier vérité, car la vérité est chose droite tout ainsi comme une lance, et vérité doit aller pardevers fausseté, et le fer de la lance signifie la force que vérité a pardessus fausseté. » « Bannière (carreau) est donnée à roy et à prince et à baron et à chevalier; bannière, qui a pardessus soy plusieurs^ chevaliers, a signifiante que tout bon chevalier et loial doit maintenir l'honneur de son seigneur et de sa terre. » « Escu (cœur) est donné au chevalier, car, ainsi comme le chevalier met son escu entre soy et son ennemy, aussi le chevalier est moyen entre le prince et le peuple. » Les couleurs trèfle, pique, carreau et cœur\ représenteraient donc Tépée, la lance, la bannière et Técu, que prenait l'écuyer, lorsqu'il était admis dans l'ordre de chevalerie. Enfin, si Jacques de Cessoles est parvenu, dans son traité célèbre, à moraliser l'ancien jeu des échecs par la chevalerie, on n'aurait pas plus de peine à retrouver dans l'autre vieux livre de chevalerie les origines des cartes de Charles VII. Ces cartes, qui portent tous les caractères du règne de Charles V, et surtout les costumes armoriés ou livrées en usage à la cour de ce prince dans les fêtes, les tournois et les cérémonies publiques, doivent être regardées comme les premiers essais de la gravure sur bois et de l'impression xilographique en France. Elles ont été certainement écrites entre les années 1420 et 1440, c'est-à-dire vers la même époque que le Saint Christophe allemand ou n

48 HISTOIRE DES ARTS de la xilografihie, telles qae Spéculum huniatix salvationis, Ars moriendi, Biblia pauperitm, etc. Les cartes à jouer avec devises avaient, en quelque sorte, servi de prélude à rimprimerie en planches de bois graTées, invention bien antérieure à Fimprimerie en lettres mobiles. Les cartes à jouer étaient déjà teUement répandues au milieu du - quatondcme siècle, qu on peut assurer qu'elles avaient été multipliées par des procédés économiques de gravure et d'impression par toute l'Europe. Ainsi trois jeux de tarots « à or et à diverses couleurs, » peints pour le roi de France en 1592, étaient payées, à Jacquemin Gringonner, 56 solsparisis, c est-à-dire environ 180 francs selon réévaluation actuelle; un seul jeu de tarots, admirablement peint par Marziano, secrétaire du duc de Milan, vers 1 415, avait coûté 1,500 écus d'or (Decemb. HisL Pli,-M, Vicecomitis, cap. lxi), environ 15,000 francs de notre monnaie; mais, quelques années plus tard, en 1454, un jeu de cartes, destiné aussi à un prince, à un Daupliin de France, ne coûtait plus que cinq sous tournois, qui vaudraient ù présent 12 à 13 francs. Dans lintervalle de 1392 à 1454, on avait donc trouvé le moyen de fabriquer les cartes à bon marché, et d'en faire une marchandise que les merciers vendaient avec les épingles employées en guise de jetons de cuivre ou d'argent. Nous trouvons, dans les Comptes de l'argentier d^ la reine Marie d'Anjou, conservés aux Archives de l'Empire, les articles suivants : t Du 1" octobre 1454, à Guillaume Bouchier, marchand de Chinon, deux jeux de quartes et deux cents espingles délivrez à Monsieur Cliarles de France, pour jouer et soy esbattre, 5 sols tournois. » Et peu de temps apn s : « A Guyon, mercier demeurant à Saint-Aignan, pour trois paires de quartes à jouer, 5 sols tournois. » Et plus loin : « Pour Madame Magdelaine de France, deux jeux de quartes et un millier d'espingles pour jouer, 10 sols tournois. » On voit, par ces comptes, que les nierciei^ de Chinon et de Saint-Aignan vendaient

CAUTKS A JOIKU 49 alors des jeux de cartes, comme eu
veudent aujourd'hui les épiciers des plus petits villages. Ce n'étaient pas
seulement les rois, les princes cl les grands seigneurs qui jouaient aux cartes
et aux épingles, c'étaient encore les enfants, les pages, les écoliers, les
débauchés. Aussi le synode 4p Langres, en 1 404, défendit aux
ecclésiastiques l'usage des cartes, de même que celui des dés et des tables
(trictrac). Dans YHisloire du petit Jehan de Saintré, composée ou plutôt
rédigée, en 1459, par Antoine de La Sale, pour l'instruction de sⁿ élève
Jean d'Anjou, duc de Galabre et de Lorraine, le romancier se permet peut-
être un anacronisme, en adressant ce reproche aux pages de la cour du roi
Jean : « Vous, qui estes noyseux joueurs de cartes et de dez, et suivez
dehonestes gens... » Dans le Journal d'un Bourgeois de Paris sous le règne
de Charles Vil, on voit un cordelier, frère Richard, renouveler en France les
prodiges de prédication que saint Bernardin avait faits en Italie peu d'années
auparavant, et poursuivre aussi les jeux de hasard, sans oublier les cartes : à
la suite d'un ^e ses sermons, qui eut lieu au mois d'avril 1429, on alluma
plus de cent feux dans les rues de Paris, et l'on y brûla publiquement «
tables et tabliers, cartes, billes et billards, nurelis et toutes choses, à quoy on
se pouvoit courcer et maugréer à jeux convoiteux. » Dans le Mystère de la
Passion, inventé et rimé par Amould Gréban, secrétaire de Charles d'Anjou,
comte du Maine, pour rivaliser avec le célèbre mystère que Jean Michel,
évêque d'Angers, avait composé sur le même sujet, et qui fut plus tard
publié avec des changements faits par un autre Jean Michel, médecin de
Charles Vill, les bourreaux de Jésus-Christ sont représentés jouant' aux
cartes et aux dés dans les mauvais lieux. Le poète Villon, qui hantait aussi
ces lieux-là, et qui faillit aller expier ses •péchés au gibet de Mon tfaucon,
n'a garde d'oublier les des 4

50 HISTOIRE DES AITS et les caries dans son Grand

Testament, écrit en 1461 : Trois dez plombez de bonne quarte Et nn beau joly jeu de quarte. Depuis le milieu du quinzième siècle jusqu'à la fin du seizième, en France, les cartes à jouer sont toujours comprises avec les dés parmi les jeux défendus que condamnent les statuts synodaux des évêques et les ordonnances royales ou municipales. Cette proscription persévérante s'explique par la nature des lieux où se rassemblaient les joueurs et gens dissolus: c'était dans les tavernes et dans les bordaux que se réfugiaient les jeux de hasard, chassés des maisons calmes et pieuses de la bourgeoisie. Dans ces maisons fermées comme des cloîtres, les seules distractions, les seules images que le confesseur recommandait à ses pénitentes, étaient sans doute celles de la Danse des Morts, que la gravure naissante multipliait alors en concurrence avec les jeux de Ciirtes. Ces derniers n'en restaient pas moins en usage chez les rois, les princes et les seigneurs, que n'atteignaient point les sentences de l'Église et de l'autorité civile. Le duc d'Orléans, frère de Charles VI, perdait beaucoup d'argent au gliCy sorte de jeu de cartes. (Arch. de Joursanvaull, t. ii, p. 105). Un de ses descendants, le bon roi Louis XII, jouait au flux, autre jeu de cartes, sous les yeux même de ses soldats. (Humb. Tjiomas. Vita Frider. palatini. Francf., 1624, in-4° p. 24.) La petite cour galante et spirituelle de Marguerite de Navarre, sœur de François I", avait mis à la mode la Condemnade, jeu de cartes à trois personnes. Rabelais, voulant peindre Téducatiōri que l'on donnait aux enfants des rois, du temps de François I", nous montre, en 1532, son héros Pantagruel faisant déployer « force chartes, force dez et renfort de tabliers, » pour jouer à deux cents jeux différents, parmi lesquels ou remarque quinze ou vingt espèces de jeux de cartes, inconnus la plupart aujourd'hui : la vole,

CARIES A JOIJEK M h prime, la pille, la triomphe, la picarde, le terii (piquet), la Picardie, le maucontent, le coct/, le lansquenet, la tarte virade, la séquence, etc. Les romanciers, les conteurs et les poètes de cette époque parlent tous des cartes aussi souvent que des dés, sans tenir compte des défenses civiles et ecclésiastiques. Le synode de Paris en 1512, et celui d'Orléans en 1525, conformément aux saints canons, » interdisent aux gens d'aller, non-seulement de jouer aux cartes et aux dés, mais encore de regarder ceux qui y jouent. Un arrêt du parlement de Paris, 22 décembre 1541, défend à toute personne de la ville et des faubourgs de souffrir qu'on joue aux dés ou aux cartes dans sa maison, sous peine de punition corporelle contre le maître du jeu, sous peine de prison et d'amende arbitraire contre les joueurs. Les synodes de Lyon (1577), de Bordeaux (1583,) de Bourges (1584), de Wix (1585), d'Orléans (1587), et d'Avignon (1589), reproduisent invariablement les anciennes défenses relatives aux jeux de hasard. Une ordonnance de Charles IX, 1^{er} mars 1577, interdit même aux cabaretiers le privilège de laisser jouer chez eux aux dés et aux cartes. On comprend qu'en présence de ces défenses sans cesse renouvelées l'industrie des cartiers était peu protégée, et qu'on se contentait de la tolérer sous le manteau des papetiers et des enlumineurs. Le premier règlement qui fixe les statuts des maîtres cartiers, papetiers, feseurs de cartes, tarots, feuillets et cartons, » est celui du mois de décembre 1581, et ce règlement n'en relate aucun antérieur d'une date antérieure. Ces statuts furent confirmés par des lettres patentes du roi, en octobre 1584 et février 1613; ils ont été en vigueur dans la corporation des cartiers jusqu'en 1789. Suivant l'article 4 de ces statuts : « Nul ne pourra faire maître cartier, feseur de cartes, tarots, feuillets et cartons, s'il ne tient ouvrage ouvert sur rue. » Suivant l'article 12 : « Nul maître dudit métier ne pourra vendre

ôû HISTOIRE DES CARTES ni exposer cartes en vente, pour cartes
liées, si elles ne sont faites de papier cartier fin, devant et derrière, et des
principales couleurs inde et vermillon, en peine de confiscation de la
marchandise applicable aux pauvres. » Dans la confirmation des privilèges
de la corporation, l'ordonnance accordée en 1615, on donna force de loi à un vieil usage
•qui remonte peut-être à l'origine des cartes imprimées, et il fut ordonné que
les maîtres cartiers seraient tenus dorénavant « de mettre leurs noms et
surnoms, enseignes et devises, au valet de trèfle de chaque jeu de cartes,
tant larges qu'étroites, sous peine de confiscation et de 10 livres d'amende.
» Comme dans les anciennes cartes à jouer le valet de trèfle, qui se nommait
souvent Lahire, porte ordinairement le nom et l'adresse du fabricant, on en
a conclu que le vaillant capitaine Etienne Vignoles, dit Lahire, devait être
l'inventeur des cartes, ainsi que la tradition en était restée dans la confrérie
des cartiers. Le valet de trèfle ne se nomme pourtant pas toujours Lahire,
car les noms des figures du jeu de cartes avaient varié sans cesse, et il est
bien difficile, en l'absence des monuments eux-mêmes, c'est-à-dire des
premières cartes avec noms de rois, de reines et de valets, il est bien
difficile de savoir quels furent originellement ces noms dans les cartes qui
remplacèrent les cartes allégoriques et les cartes à devises de Charles VII.
Le Père Menestrier, le Père Daniel, l'abbé Rive, Bullet, et la plupart des
savants qui ont écrit des dissertations plus ou moins problématiques sur les
cartes à jouer, sont tous partis d'un principe essentiellement faux : ils ont
pensé que les figures du jeu de cartes avaient eu tout d'abord les noms
qu'elles portent encore aujourd'hui; en conséquence, ils se sont mis à l'esprit
à la torture pour découvrir les raisons qui avaient fait appeler les quatre rois
: Charles, César, David, Alexandre; les quatre reines: Judith, Hachel, Pallas,
Argine, et les quatre valets: Lahire, Hector, Ogier, Lancdot,

r.AHTES A JOIKU .",Selon le Père Meneslrrior, les quatre rois roprésentaient les quatre Monarchies; les quatre reines, les quatre manières de régner, par la piété, la beauté, la sagesse et le droit de naissance; les quatre valets, les quatre principaux guerriers de Tantiquité, du moyen âge et des temps modernes. Selon le Père Daniel, Ogier et Lancelot étaient deux preux de la Table Ronde et de la cour de Gharlemagne, Lahire et Hector (de Galard), deux capitaines du règne de Charles Vil; ce roi se trouvait lui-même, sous le nom «le David t dans la société iWilexandret de César et de Charlemagne ; aussi Argine (anagramme de Regina) ne pouvait-elle être que sa femme? Marie d'Anjou. Cette interprétation amenait naturellement à reconnoître Isabeau de Ba\ière dans Juditk, Agnès Sorel dans Rachel, et Jeanne «PArc dans Pa//a5. Le Père Daniel avait soulevé un coin du voile de- rallégorie historique, qui se rattache à liiivention des cartes françaises. Quant au sens des couleurs particulières à ces cartes, rin*erprétation avait été non moins ingénieuse que satisfaisante, tous les interprètes s'accordant à voir dans le jeu de piquet une image de la guerre : le trèfle figurait les magasins de fourrage; le pique et le carreau, les magasins d'armes; le cœur, le courage des chefs et des soldats. On touchait à la véritable signification de ces couleurs,[et Bullet s'en rapprocha encore davantage, en voyant les armes offensives dans le trèfle et le pique, les armes défensives dans le cœur elle carreau : ici, la targe et reçu; là, fépée et la lance. Le Père Menestrier, si habile d'ailleurs dans la science des emblèmes, s'était singulièrement fourvoyé lorsqu'il avait pensé que le cœur emblématisait les gens d'Église ou de chœur; le carreau, les bourgeois ayant des salles carrelées dans leurs maisons; le trèfle, les laboureurs, et Me pique, les gens de guerre. Il est clair que le Père Menestrier et ceux qui après lui ont recherché forigine

54 HISTOIRE DES ARTS des cartes françaises, ne s'étaient pas même préoccupés de recourir à Texamen et à la confrontation des anciennes cartes elles-mêmes. Dans ces anciennes cartes, celles du moins que le liasard a permis de recueillir çà et là parmi de vieux débris de reliure ou de cartonnage, les figures ne portent pas de noms, ou bien leurs noms varient selon l'époque et selon le Cartier. Il suffit de passer en revue la curieuse collection de cartes originales que possède le Cabinet des estampes, pour se convaincre que toutes les cartes françaises ont été constamment fabriquées d'après le type des cartes de Charles VU, et que les noms des figures se sont modifiés ou corrompus par l'ignorance ou le caprice des fabricants, en s'éloignant plus ou moins du modèle ou étalon primitif. Les plus anciennes de ces cartes paraissent être celles de Jehan Valay ou J. Volay, qui fabriquait également des cartes françaises et des tarots ou cartes italiennes, sous Charles VIII ou Louis XI. On comprend que ces deux rois, dans leurs expéditions d'Italie, aient pris l'habitude de se servir de tarots et que la France ait adopté les cartes italiennes, tandis que l'Italie adoptait les cartes françaises, (o Da che in Italia si giuoca con le carte francesi, chiaritimi... cio che dinotano tra si fatte nazioni i cappari; ». P. Abet., Dial. del Giuoco etc., p. 94.) Les cartes de Jean Volay, tarots ou cartes de piquet, n'offrent pas d'autres noms que celui du cartier, sous les deux valets de coupe et de bâton, avec son monogramme sur les deux autres valets. De même que, dans le jeu oriental et italien, la dame est remplacée, dans la plupart des jeux de cartes de ce cartier fameux, par le chevalier armé de pied en cap sur son destrier. Un jeu de cartes du même J. Volay présente une particularité bizarre qui se rapporte évidemment aux naïfs des Sarrasins : le valet de trèfle est un nègre aux cheveux crépus et nattés, tandis que les autres valets, armés de fer sous leur hoqueton, ressemblent à des lansquenets suisses ou allemands.

r.VRTKS A JOUKH ,55 Les cartes de J. Govrand (son nom est inscrit au bas de deux valets, et sur les deux autres se trouvent son écusson et so» monogramme) peuvent appartenir au règne de Louis XII ; les figures, à Texception des valets, portent des noms, savoir : roi de cœur y Charles; roi de carreau, Cezar; roi de trèfle, Artus; roi. de pique, David; reine de cœur, lleleine; reine de carreau, Judic; reine de trèfle, Racket: reine de piqu^, Persabée (sic, pour Bethsabée). Les cartes de Jan Hbmav ou ënav, fabriquées à Épinal vei^ la même époque, ainsi que celles de Claude Astiek, ne donnent aucuns noms aux tigure; on lit seulement le nom et le monogramme du cartier sur les quatre valets. Dans les jeux de cartes de J. Ëmau, où l'on remarque diveis écussons d armoiries, les as sont placés sur des drapeaux; ce qui prouve que Tas a toujours représenté une enseigne de guerre. Les cartes de R. Lkcornu datent du commencement du règne de François I*^ ; il ne nous reste de ces cartes que le roi de cœur, Charles; le roi de trèfle, Alexandre; la reine de cœur, Judic; le valet de cœur, Lahire; le valet de carreau, Hector de Trois (sic), et le valet de trèfle, sans autre nom que celui du cartier, avec son écusson à la licorne emblématique et son monogramme. Ce valet a un tablier ou damier à la ceinture ; les deux rois portent des habits fleurdelisés; la reine de cœur tient un œillet. Les cartes de Gu. Dubois sont évidemment du temps de la bataille de Pavie; on y sent l'iniluece des modes espagnoles et italiennes. Le nom du cartier est inscrit sous le valet de pique, qui ressembfe à Charles-Quint lui-même. Les trois autres valets ont des noms étranges : cœur, Prien homan; carreau, Capita Fily; trèfle, Capitane Vallant; les rois sont : Jullius César, cœur; Charles, carreau; Hector, trèfle ; David, pique ; les reines : Heleine, cœur; Lueresse, carreau ; Pentaxlee (pour Penthesiléé),'irèfie, et Beciabée (sic, pour Bethsabée). Il faut encore citer, parmi les cartiers contemporains, Pierre Leroix, Julian Rosnet, etc,

511 HISTOIRE DES ARTS D'autres cartes détachées de différents jeux anonymes, qui semblent avoir été fabriquées sous Henri II, se rapprochent davantage de nos cartes actuelles, quant aux noms des personnages. Un de ces jeux avait Sezar (sic) pour roi de carreau, et David pour roi de pique; lia[^]kel pour reine de carreau; Argine pour reine de irêf^{^^}, et Palas (sic) pour reine ôe[^]pique ; Hoyier pour valet de pique. Un autre jeu nous montre les mêmes noms attribués aux mêmes figures, et, de plus, JudiCy reine de cœur; Alexandre, roi de trèfle; Hector de Troy (sic), valet de carreau, et Laliire, valet de cœur. Au reste, sous Henri U et ses fils, on fabriquait à Paris autant de cartes italiennes que de cartes françaises, et les cartiers même étaient italiens. On possède un petit jeu de cartes en soie brochée, sans nom de personnages, exécuté par Gio. Panicini, probablement pour la cour de Catherine (le Médicis). Le dos de ces cartes, comme celui de toutes les anciennes cartes, est taroté c'est-à-dire couvert de ces pointillages en compartiments qui furent inventés pour empêcher les escrocs d'y faire des marques et de tricher au jeu. Un autre cartier de la même époque s'appelait BorghiGiANI et fabriquait des cartes françaises, tarotées aussi par derrière, d'un type très-ancien pour les figures, qui sont sans noms. Henri III, qui s'occupait moins des affaires de l'État que des modes de son temps, ne manqua pas d'opérer une révolution dans les cartes à jouer comme dans les habillements et les coiffures; c'est lui qui octroya les premiers statuts de la confrérie des cartiers. Les cartes de Vincent GoiRAND, fabriquées suivant ces statuts vers 1581 ou 1584, représentent fidèlement les costumes qu'on portait alors : les rois ont la barbe en pointe, la collerette empesée, le chapeau de feutre à plume, les trouses bouffant autour des reins, les chausses collantes, le pourpoint tailladé, le manteau flottant; les reines ont les cheveux retroussés et

CAHTKS V JOÎËU 57 crêpés, le collet montant garni de dentelles, la robe à justaucorps et à vertngale ou vertugarde; les valets, le poaipoint boutonné et galonné, le baut-d' -chausses large, et la livrée mi-partie de deux couleurs. Ces valets sont désignés seulement par leur qualité do i^ttlet de noblesse {pique)^ valet de pied (trèfle), valet de chasse (can'eau), valet de cour (cœur) : les dames se nom^ ment: Pantasilée (pique), Clotilde (trèfle), Dido (carreau), Elisabeth (cœur); les rois : Cmstantin(pique)f Clovis (trèfle), Auguste (carreau) etSalomon (cœur). L'écusson du cartier est placé au bas du valet de pique, iSous Henri IV, les cartes de R. f assereel ont changé de physionomie et de noms : ce sont les grands coslumes et probablement les portraits de la cour du Louvre. Le roi de cçBur, qui paraît être Henri IV en personne, ne porte pas de nom à cause de sa ressemblance avec le roi ; le roi de carreau s'appelle Cinis, le roi de trèfle, Jules Caesar, et le roi de pique ^ Ninus; la reine de cœur est Roxane; celle àfi carreau,' Sémir amis; celle de O'^/ie, Pompéia; et celle de pique, Peniasilée; le valet de trèfle, qui a le nom du cartier et tient un éciï aux armes d'Autriche, sans préjudice des armes de France placées dans le champ, s'intitule Hector, et le valet de pique, Renault, On reconnaît, dans ces cartes dessinées et gravées très-habilement, Finfluence de ÏAstrée et de« romans tendres et chevaleresques qui allaient donner naissance au fameux Carrousel de la place Royale et aux ballets du dix-septième siècle. Après Henri IV, sous la régence de Marie de Médicis, sous Louis XIH, sous la régence d'Anne d'Autriche, sous Louis XIV, les cartes prennent toujours le caractère du temps, selon les caprices de la cour, suivant l'imaginative du carlier ; les noms des figures varient ainsi que leurs costumes, et les cartes italiennes et espagnoles disputent la vogue aux cartes françaises ; aussi la corporation des cartiers est-elle envahie par des fabricants étrangers. On possède quel[t]ues figures d'un jeu de cartes de Pibter

58 HISTOIRE DES ARTS Meferdi, dans lesquelles noms français sont bizarrement italianisés : le roi de cœurs Jules César, le roi de carreau, Carrel; le roi de pique, David ; le roi de trèfle, Hector ; la dame de cœur, Hélène; la dame de carreau, Lucretia; la dame de pique. Barbera; la dame de trèfle, Pentathme; le valet de cœur Siphon Homant le valet de carreau, Capit, Melu; les valets de trèfle et de pique ne portent que les noms du Cartier qui exerçait à Paris vers la fin du seizième siècle. Les cartiers espagnols et italiens, établis en France, fabriquaient beaucoup de tarots proprement dits ; mais ils faisaient une concession à la politesse française, en remplaçant par des dames les cavalli ou cavalier et les caballeros de leur jeu national ; car les dames avaient été introduites dans les cartes par les Français, soit que l'ancien mot gaulois dam, qui signifiait seigneur (Dame Diex, Seigneur Dieu, disait-on au treizième siècle), ait produit une amphibologie en l'honneur du beau sexe, soit que la galanterie chevaleresque de la cour de Charles V ait respecté les Vertus des tarocchi : la Force, la Justice, la Tempérance et la Foi, en leur donnant des noms de reines. Cardan, qui nous apprend que, de son temps, tous les jeux de cartes se composaient de cinquante-deux cartes, déclare positivement que la Reine avait pris dans le jeu français la place que le Cavalier occupait dans le jeu italien : Galli Reginam, Itali Equitem habent, (Lib. de ludo Alea.) Les cartes françaises, c'est-à-dire aux couleurs de cœur, carreau, trèfle et pique, avec les quatre dames remplaçant les cavaliers, ne réussirent jamais à se nationaliser en Italie, et encore moins en Espagne. L'Espagne avait reçu des Arabes et des Maures le naïf oriental, longtemps avant que ce jeu de cartes fût importé de Sardaigne à Viterbe; mais les preuves écrites paraissent manquer pour constater l'existence des cartes chez les Arabes ou les Sarrasins d'Espagne, et Tabbé Rive, qui a cru les trouver en usage dans ce pays dès l'année 1330, s'est fondé sur la traduction française des Epures dorées

i:AUÏKS. A JOUEU 59 (le Guevare, où le traducteur Guterry cite les cartes au nombre des jeux défendus dans les statuts de Tordre de la Rande, établis en 1332 par le roi de Gastille, Alfonse XI. Or il a été reconnu que le texte original de ces statuts ne parlait que des dés. On ne peut doric invoquer qu'une tradition locale, qui fait remonter au treizième, et même au douzième siècle» Tapparition des cartes en Espagne. Du reste, il n'existe pas ^ seul échantillon d'anciennes cartes espagnoles peintes ou gravées, et Ton ne trouve aucune mention de ce jeu antérieure à un édit de Jean I", roi de Gastille, qui l'interdit à ses sujets en 1387. Depuis celte époque, les cartes à jouer, naypes, sont fréquemment mentionnées ^larmi les jeux de hasard, dans les ordonnances des rois et les synodes des églises d'Espagne. Ces cartes, ces naypes, que les Espagnols auraient fait connaître aux Italiens, selon le Diccionario de la Lengua casldlana (Madr., 1733, 6 vol. in-f"), et qui seraient ainsi la source des naïbi, conservent encore dans leur nom le cachet de leur origine orientale. C'est une fable étymologique assez mal imaginée, que celle qui attribue leur invention à un nommé Nicolao Pépin, et qui retrouve les initiales de ce prétendu inventeur dans le nom caractéristique de naypes. Seb. de Gobarruvias Orozco montre plus d'érudition et de critique, lorsqu'il donne aux naypes une étymologie arabe, dans son Tesoro de la Lengua castelkma. Naypes et naïbi viennent également de naïb, et représentent également Tantique jeu du Vizir, inventé dans rinde, à Timitation du jeu des échecs. Les premières cartes espagnoles furent sans doute des tarots, comme les cartes italiennes, aux quatre couleurs ài'épéey de bâlon, de coupe et de denier (dineroSf copas, bastos et spadas), avec les vingt-deux atouts ou cartes allégoriques, les quarante cartes numérales et les douze figures de roiSf de cavaliers et de valets. On a prétendu que les dîner os, copas, bastos et spadas représentaient les quatre

f» HISTOIRE DES ARTS i'tats qui composent la population : les marchands cpïi ont l'argent, les prêtres qui tiennent le calice, les vilaihs^ on paysans qui manient le bâton, les nobles qui portent Tépée. Cette explication, pour être ingénieuse, n'a pas de fondement historique. Les signes ou couleurs des cartes numérales ont été trouvés en Orient, et TEspagne, ainsi que l'Italie, les adopta, sans savoir peut être que l'inventeur du jeu avait voulu y donner Timage de la guerre qui se fait avec de % l'argent (copas et dineros) et par les armes (baslos et spadas). Les atouts ou cartes allégoriques, que Court de Gébelin a essayé d'expliquer à Taide de la théogonie égyptienne, en les faisant remonter ainsi à Tépoque des Pharaons, ne sont que des emblèmes très-intelligibles de la guerre elle-même : on y voit les vertus nécessaires au chef d'armée, les dieux et les déesses qu'il doit invoquer, le char de triomphe, la mort, le voyage de Tâme dans les sphères ci'lcstes, son jugement et son entrée dans Fautre vie. Quant aux rois, aux cavaliers et aux valets ou écuyersy ce sont eux qui se livrent bataille, en présence (Je ces enseignements figurés que le jeu oflre à tous, a tutti, comme disent les Italiens pour désigner les c

The text on this page is estimated to be only 29.21% accurate

CARTES A JOIEH l-l naïbiy nitypes et uaipe : les cartes se noiuuieat bric je, cVst^-dire lettres, epistolæ; le jeu de cartes, spiel bmfe, jeu de lettres; les premiers cartiers, brief maUvy peintres de lettres. Les quatre couleurs des brief e ne furent donc ni italiennes ni françaises; elles s'appelèrent : schellen (grelots), roth (rouge), griin (vert) et eicheln (glands), C{ elles représentèrent les objets dont elles portaient \c> noms : schellen correspondant à carreau, rolh à cœur, grùn à pique et eicheln à trèfle. Les Mlemands, avec leur passion sérieuse pour le symbolisme, avaient compris la véritable signification du jeu de cartes, et, «n y faisant des changements notabl s, ils saltachèrent à lui conserver sa physionomie militaire, du moins primitivement. Les couleurs, chez eux, tiguraient, dit-on, les triomphes ou les honneurs de la guerre, les couronnes de chêne et de lierre, les grelots ou sonnettes ' qui étaient Tinsigne le plus éclatant de la noblesse germanique, et la pourpre, qui devenait la récompense des hommes de cœur. Les Allemands se gardèrent bien d'admettre les dames dans la compagnie des rois, des capitaines (ober) et des valets ou bas-officiers (unter). L'as, nommé daus, était toujours le drapeau, quoique Charles Æs.tienne ait pensé que le mot as venait de Tallemand nars et signifiait sot, ce qui lui semblait fort bien trouvé : « L'inventeur de ces chartes, dit-il, fait fort ingénieusement, quand il meist les deniers et les basions (trèfle et carreau) en combat à à rencontre de force .et justice (pique et cœur); mais encore méritoit-il plus de louange d'avoir en cedit jeu donné le plus honorable lieu au sot, » (Paradoxes.... Paris, 1553, in-8".) Le nom de l'as, daus ou drapeau, dit a scz que le jeu de cartes figurait 'une armée, et que les combinaisons de ce jeu rappelaient la guerre : aussi le plus ancien jeu de cartes» en Allemagne, fut-il le lands knecht ou lansquenet, nom qualificatif du soldat ou soudoyer, dès le quatorzième siècle; le latisquenet des cartes aile

- rd lUstoiKE DES Aut.s mandes pourrait bien être encore le naïby ou lieutenant, (les cartes orientales. Cependant les Allemands ne tardèrent pas à faire subir aux cartes une foule de métamorphoses, dans lesquelles le caprice de Tinventeur et de Tartiste devint seul arbitre de la forme matérielle et des règles arithmétiques ou emblématiques du jeu. Les peintres de cartes avaient bientôt cédé la place aux tailleurs de moules (formschneider) ou graveurs en bois qui les taillaient sur des planches en buis. La gravure en bois, inventée à la fin du quatorzième siècle, et peut être même auparavant, pour multiplier les images de saints, si longtemps renfermée dans quelques ateliers de la Hollande et de la haute Allemagne, s'empara bientôt de la fabrication des cartes à jouer, et ce fut probablement pour rivaliser avec la gravure ou taille de bois, que, vers le milieu du quinzième siècle, la gravure en taille-douce se mit aussi à faire des cartes. Cette concurrence de Tart et des artistes produisit une variété singulière de cartes à jouer, que l'Allemagne peut opposer aux nôtres, toujours uniformes, du moins dans leurs couleurs et dans leur constitution générique. Les Allemands, sans être moins joueurs que les Français, les Italiens et les Espagnols, furent les premiers qui attribuèrent aux cartes à jouer une destination plus utile et qui les employèrent tour à tour à l'amusement des yeux et à l'éducation de l'esprit. On peut dire aussi que la fabrication des cartes à jouer fit faire de grands progrès à la gravure en bois et à la gravure sur cuivre, qui se répandirent par toute l'Europe dans le cours du quinzième siècle, soit que la gravure en bois fût sortie de Harlem, où . Laurent Coster l'avait imaginée pour exécuter des tarots ou des images de saints, soit que la gravure sur cuivre ait été pratiquée d'abord à Nuremberg et à Cologne par le Maître de 1466, qui a commencé son œuvre en gravant un jeu de cartes.

CARTES \ JOIEIV

64 HISTOIRE DES AKÏS seules à la Société des antiquaires de Londres, ont été reproduits très-e ;actenient dans le grand ouvrage de Singer. Ces cartes étaient gravées en bois irès-grossièrement et imprimées avec deux couleurs, vert et brun. Elles se composaient de quatre séries numérales, ayant pour marques grelots, cœur ou rouge, lierre ou vert, et glands; chaque série était accompagnée de trois figures : un roi, un chevalier et un valet. Ici, comme dans les jeux italiens et espagnols, le Chevalier remplaçait la Dame. Chaque valet avait un écusson d'armoiries, l'un avec une licorne, l'autre avec deux marteaux en sautoir, e.c. Ces quatre valets représentaient moins le cartier que la maison noble dont ils portaient les armes; leurs types étaient tous différents, comme les types des valets de Noblesse, de Cour, de t]ha>se et de Pied, dans les cartes de Henri 111. Le valet de grelots ressemblait à un fou, drapé dans son manteau ; le valet de cœur, à un héraut d^armes tenant sa masse levée; le valet de lierre, à un baladin; le valet de glands, à un arbalétrier. Au reste , ces cartes annonçaient Tenfance des arts du dessin, de la gravure et de l'impression. Elles n'étaient peintes que de vert et de brun, qui sont les deux couleurs allemandes, comme les deux couleurs françaises furent originellement pour les cartes à jouer : inde ou indigo et vermillon (Statuts des cartiers de 1581). Après ces cartes gravées en bois et coloriées, viennent les cartes gravées sur cuivre par le Maître de 1466 et par ses émules anonymes. Le jeu de cartes du Maître de 1466, que Bartsch a décrit dans le tome XI du Peintre-Graveur, et que M. Duchesne a fait graver dans le recueil de Jeux de cartes tarots et de cartes numérales, publié par la Société des Bibliophi es français, n'existent que dans un petit nombre de collections d'estampes ; encore est-il toujours incomplet. Selon toute apparence, il devait se composer de soixante cartes : quarante numérales, divisées en cinq séries, et vingt figures, à raison de quatre par série.

CARTES A JOUER ^ Les figures sont : le roi, la dame, le chevalier et le valet. Les séries numériques ont huit cartes chacune, de deux à dix; les couleurs ou marques des séries offrent un choix très-bizarre d'hommes sauvages, de quadrupèdes féroces, ours et lions, de bêtes fauves, cerfs et daims, d'oiseaux de proie, et de fleurs diverses. Ce n'est plus là le jeu de la guerre, mais celui de la chasse : les couleurs sont empruntées à la vénerie, à la fauconnerie et à la vie des champs. Ces objets, groupés numériquement avec beaucoup d'adresse, ne présentent aucune confusion à l'œil, qui distingue de prime abord les nombres marqués. Quant aux figures, elles portent des costumes fantastiques, ornés de plumes et de fourrures. Le dessin de ces cartes, hautes de six pouces et larges de quatre, ne manque pas de style ni d'habileté; la gravure, en tailles droites et croisées, est fine et spirituelle. Un autre jeu de cartes, non moins rare, du même temps, exécuté par Martin Schongauer ou par un graveur de son école, diffère du jeu précédent, par la forme, le nombre et le dessin des cartes, qui sont rondes et qui rappellent beaucoup les cartes persanes, peintes sur ivoire et chargées d'arabesques, de fleurs et d'oiseaux. Ce jeu, dont quelques pièces seulement existent dans les cabinets d'Allemagne, doit se composer de cinquante-deux cartes, divisées en quatre séries numériques, de neuf cartes chacune (1 à 9), avec quatre figures "par série : le roi, la dame, l'écuyer et le valet. Les couleurs ou marques sont le lièvre, le perroquet, le vaillant et la colombine ou ancolie. Les as, qui représentent chacun le type de la couleur, portent des devises philosophiques en latin; voici celle du perroquet : *Quidquid facimus venit ex alto*; voilà celle de Vaillant : *Fortuna opes anteferre, non animus potest*. Les quatre figures du perroquet sont africaines; celles du lièvre, asiatiques ou turques; celles du Vaillant et de Vaillant appartiennent à l'Europe et symbolisent peut-être l'Allemagne et la France, d'autant plus

66 HISTOIRE DES ARTS % que le roi d'œillet a le sceptre et la couronne fleurdelisés. Rois et dames sont à cheval : les rois sur leurs destriers, les reines sur leurs haquenées; écuyers et valets ont tant d'analogie, qu'on a peine à les distinguer entre eux, puisqu'ils sont tous armés en guerre, à l'exception des valets d'ancolie et à'œillet. En comparant les couleurs ou marques de ces cartes avec les couleurs ordinaires des cartes allemandes, on peut présumer que Vancolie ou clochette tient la place de grelots; Vaille! ^ de rouge ou cosur; le lièvre, de lierre ou vert, et le perroquet, de glands. Le dessin et la gravure de ces caries témoignent de la perfection de l'art, à cette époque reculée, que l'on regarde comme le berceau de la gravure au burin. Elles ont été copiées, au commencement du seizième siècle, par un orfèvre-graveur de Wesel, nommé Tielman, et ces copies, qui portent le monogramme T. W., sont reproduites, par erreur, comme des originaux, dans le recueil d'anciennes caries à jouer, publié par la Société des Bibliophiles français. Les couleurs des cartes allemandes, grelots, cœur, lierre et glands, sont plus respectées dans un jeu gravé en bois, vers 45H, avec les initiales F. C. Z., d'après les dessins d'un maître, qui pourrait être Albert Durer ou Cranach Il se compose de trente-six cartes numérales, formant quatre séries de neuf cartes chacune (2 à 10), avec douze figures, roi, écuyer et valet dans chaque série. Les figures de cosur et de grelots ont fair de caractériser l'Asie et l'Amérique; celles de glands et de lierre représentent l'Europe et surtout TAllemagne. Mais chaque carte numérale ofl're un sujet allégorique différent; ou bien des ornements en arabesques du raeilleiër goût. Ici, la Folie, entre le huit de grelots; là, deux femmes qui se prennent aux cheveux, sous le trois de grelots; l'as ou l'enseigne est remplacé par le dix, marqué X sur un drapeau que déploie une femme; enfin, l'artiste a cherché partout à égayer les joueurs, en déguisant la monotonie des nombres.

^ CARTES A JOUER 67 Il semUe, d*aillé&rs, que les Allemands se soient constamment préoccupés de varier les jeux de cartes : ils ont adopté pour couleurs toute espèce d'objets animés ou inanimés, et jusqu'à des tampons ou des presses d'imprimerie. (Voy. l'ouvrage de Sirger.) Les couleurs les plus usitées avaient pourtant un sens énigmatique qui ' convenait fort à Tesprit allemand : le grelot signifiait la folie ; le gland, l'agriculture ; le cosur, Tamour, et le lierre, la science. C'était là t^nterprétation la plus naturelle. Selon d'autres interprètes, ces couleib^ devaient s'entendre des quatre classes de la nation : les grelots représentant la noblesse ; le cœur, l'Église^; le lien'e, la bourgeoisie, et le gland, le bas peuple. Quant aux figures, elles ne portaient presque jamais de noms propres, mais bien des devises en allemand ou en latin. Il y a pourtant un jeu de cartes, moitié allemandes, moitié françaises, avec des noms de dieux païens. On connaît diverses suites de cartes allemandes à cinq couleurs, de quatorze cartes chacune, entre autres celles des roses et des grenades. Ces caprices de l'imagination germanique n'empêchaient pas l'usage des vrais tarots italiens, qui servaient de préférence aux joueurs exercés et qui se répandirent dès lors jusqu'aux extrémités de l'Europe. Les Allemands eurent les premiers la singulière idée d'appliquer les cartes à l'instruction de la jeunesse, et de moraliser en quelque sorte un jeu de hasard, en lui faisant exprimer toutes les catégories de la science scolastique. Ce fut l'invention d'un cordelier, Thomas Murner, (vofesseur de philosophie à Cracovie, et l'essai i]u'il tenta, en 1507, eut un tel succès, que les imitations «e multiplièrent à l'infini. Le livre de Murner, intitulé : Chartù ludium Logicx seu Logica poelica vel memorativa cum jucundo picturarum exercitamento (Cracoviae, J. Haller, 1507, in-4, fig. s. b., prem. édit.), se compose de cinquante-deux cartes, divisées en seize r^uleurs qui Correspondent à autant de traités; il suffit 'en citer quelques

68 HISTOIRE DES ARTS « unes : 1 , Enunciatio, grelots ; 2, Predicabile, écrevisse ; 3, Predicamenium y poissons; 4, SyllogismuSf glands, etc. (Voy. Tart. Mdrner, dans le Dict. historique de Prosper Marchand.) Chaque carte est surchargée de tant de symboles, que sa description ressemble au plus obscur logogriphe. Les Universités allemandes n'en eurent que plus d'empressement pour étudier les arcanes de la logique en jouant aux cartes. Les cartes à jouer avaient passé rapidement d'un pays dans un autre; ainsi la Hollande pouvait disputer à l'Allemagne rhénane l'honneur de leur invention, c'est-à-dire de leur fabrication par les procédés nouveaux de la gravure et de l'impression. Suivant l'opinion de quelques savants, Laurent Coster, de Harlem, n'aurait été dans l'origine qu'un tailleur d'images et de moules, un peintre Cartier, avant de devenir un imprimeur de livres. Les noms des cartes, en flamand et en hollandais, kaart speelkaarten et kort spil-kortf n'ont aucun rapport de famille avec les naïbi italiens et les naipes espagnols, mais bien avec les kaurlen speelkart allemands; d'où l'on peut conclure que la Hollande et l'Allemagne ont, presque en même temps, gravé et imprimé des cartes. Quant à l'Angleterre, elle a sans doute reçu de bonne heure des cartes à jouer, par l'entremise du commerce qu'elle faisait avec les villes hanséatiques et néerlandaises ; mais elle n'en a pas fabriqué avant la fin du seizième siècle, puisque, sous le règne d'Elisabeth, le gouvernement s'était réservé le monopole des cartes à jouer qu'on importait de l'étranger. (Naval hist. of Great Britain, Lond., 1779, in-8.) Les Anglais, en adoptant le jeu de cartes allemand, français, italien ou espagnol, avaient donné au valet le surnom de knave, fripon, que les Espagnols nommaient soto, les Italiens, fante, et les Allemands, knecht. Ainsi les cartes à jouer, venues de l'Inde ou de l'Arabie en Europe, vers 1700, avaient en peu d'années couru du nord au sud.

The text on this page is estimated to be only 23.76% accurate

bi&liogkàphië ed Midi au Nord^ et ceux qui les accueillai^{ent} avec
empressement, sous rinfluence de la pnssiop du jeu, ne soupçonnaient pas
que <:e nouveau="" jeu="" renfermait="" en="" lui="" le="" germe=""
des="" deux="" plus="" belles="" inventions="" de="" tesprit=""
humain="" :="" les="" cartes="" jouer="" circul="" longtemps="" sans=""
doute="" pai="" monde="" avant="" que="" la="" voix="" publique=""
e="" proclam="" d="" peu="" pr="" simultan="" gravure="" et=""
timprimerie.="" biblioguapuie="" fr="" mabcolini.="" ingcniose="" sorti=""
inlitiilate="" giardino="" pensieri.="" venetia="" fr.="" marcolinida=""
forliy="" in-fol.="" fig.="" bois="" jos.="" porta="" gariaf="" ce=""
livre="" cartomancie="" offrent="" caries="" usage="" cette="" p.=""
dialogo="" nel="" quale="" si="" parla="" del="" giuoco="" con=""
moraliia="" piacevole.="" vineg="" vlmperador="" in-12.="" dialogue=""
r="" m="" ann="" sous="" titre="" car="" parlanliy="" avec="" une=""
au="" prince="" salerne="" a="" reparu="" dans="" troisi="" partie=""
ragionameiui="" cit="" ciapr="" qui="" fait="" beaucoup=""
bibliographes="" ont="" cru="" l="" avait="" compos="" plusieurs=""
ouvrages="" diff="" sur="" caries.="" carte="" parlanli="" encore=""
venise="" in-8="" nom="" parlenio="" eliro="" pseudonyme="" acad=""
tar="" terza="" ultima="" parie="" bagionamenii="" divino="" pietro=""
nela="" contengono="" due="" ragionamenti="" cioe="" corii="" carte.=""
s.="" l.="" in-8.="" n="" jamais="" traduit="" fran="" satire="" contre=""
joueurs="" vers="" allemands="" stras="" bourg="" t="" kamnier=""
iander="" pet.="" in="" bois.="">

The text on this page is estimated to be only 26.57% accurate

70 HISTOIRE DES ARTS (Gmoto Beagagli.) Dialog^o de' giuochi che nelle veggiiie Sanesi si usano di fare» del Materiale Intronaiò. Siena[^] Luca Bmetti, 1572, m-4. Lambert Daneau. Deux traictez noureaux très-ntiles pour ce temps, le premier touchant les sorciers, le deuxième contient une brieve remonstrance sur les jeux de Cartes et de dez. Paris, /. Baumes, 1579, petit in-«. Jeax Gosselin. La signification de Tancien jeu des Chartes pythagoriques. Paris, 1582, in-S. Giuochi di Carte bellissinii , di regola e di memoria, e con secreti particolari, compositi e dati in luce per il Gartagiuese. Verona, Francesco délie Donne, 1597, in-12, iig. La mort aux pipeurs, où sont contenues toutes les tromperies et piperies du jeu, et le moyen de les enter. Paris, Dan, GuU[^] lemot, 1606, in-12. Le p. C. F. Menestbier. Bibliothèque curieuse et instructire de divers ouvrages anciens et modernes. Trévoux, 1704, 2 vol. in-12, fig. Od trouve, dans le I. II, p. 174 et suiv., une dissertation sur les Cartes à jouer. Cette dissertation et celle du P. Daniel ont été réimprimées dans le t. X de la Collection de Dissertations et Mémoires relatifs à Thistoire de France. Paris, Dentu, 1826-42, 20 vol, in-8. Le p. Daniel. Mémoire sur l'origine du jeu de piquet, trouvé dans l'histoire de France sous le règne de Charles VU. Voy. cette dissertation, au mois de mai 1720, page 935-68 des Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux[^]arts* [Trévoux, 17011767, 265 vol. in-12.) - Beneton de Moranges de PfiVRms. Dissertation sur les jeux de hasard. Voyez le Mercure de France, septembre 1738. Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevole delli Tarocchini di Bologna. Bologna, 1754, in-12. (L'abbé Bullet.) Recherches historiques sur les Caries à jouer, avec des notes critiques et intéressantes. llyon, 1757, p. in-8. Explication morale du jeu de Cartes, anecdotes curieuses de Louis Bras-de-Fer. Bruxelles, 1768, iu-12. Le baron db Hedibcken. Idée générale d'ime collection complète d'e8UuTypes, avec une dissertationsur l'origine de la %ravurt

The text on this page is estimated to be only 18.25% accurate

BIBLIOGRAPHIE 71 a(for les premiers livres A images. Lapik et ViemiCt 1771, in-8, fig. Il traite des Cartes à jouer, p. 237-46. L'asbs Bettwiuj. 11 giuooo délie Carte, poeinctto« oon annotasiooni. Cremana, 1775, ii>-8. Les notes coniiennent des renseignements curieux sur les anciennes Cartes italiennes. UàstÉ Rive. Étrenoes aux joaeurs, ou éclaircissements historiques et critiques sur l'invention des Cartes à jouer. ParU, 1780, 10-12 de 48 p. Cette dissertation est extraite de la NoUce de deux Mu. de la Mi. du duc de la Vallière; funa^our titre : le Homaa d'Arlut... (Paris, 1779, iii-4.) EUe a été réinipnmée à la suite de l'ouvrage de Singer. J. G. J. BREiTKorp. Yersuch denUsprung der Spielkarten, die Einfuerung des Leinenpaf ieres und den Anfang der Holzschneidekunst in £uropa zu erforschen, etc. Leitpitc, 1784-1801, 2 vol. *«*-*. tig. Court de Gfbei.in. Du jeu de Tarots, où Ton traite de son origine, où l'on explique ses allégories, où l'on fait voir qu'il est la iource de nos Cartes modernes, etc. Yoy. cette dissertation au 1- 1, p. 365-94, du Monde primitifs analysé et comparé avec le "umde moderne j ccsidéré dans son génie allégorique... (Paris, 177M2, 9 vol. in-4, fig.) Pi£TAo Zani. Materiali per servire alla storia dell' origine e de progressi dell' incisione in rame e in legno. Parma^ 1802, grand âH«, fig. — Encidopedia metodica critico-ragionata délie Belle-Arti. Pmna, typogr. ducale, 1819-28, 29 vol; in-8. 11 est souvent question des Cartes i jouer dans tes dix derniers volumes de ce grand ouvrage, où le précédent essai se trouve rafondu en partie. BiBTSCa. Le Peintre-Graveur. Vienne, 1803-21, 211vol. in-8, fig. 11 V a différentes descriptions d'anciennes Cartes à jouer, t. X. ' p. 70-120, et t. Xlll, d. 120-38. (Ubru-Jasseh.) Essai sur Porigine de la gravure en boit et en taille-douce, et sur la connaissance des estampes des quinzième et seisième siècles, où il est parlé aussi de l'origine des Cartes à jouer. Paris. 1808, 2 vol. iinB, lig.

The text on this page is estimated to be only 27.95% accurate

7d HISTOIRE DES ARTS DuBAND. Aperçu du jeu des Tarots» ou jeu de la vie, ou jeu de l'année, etc. Metz, 1815, in-1². Cet ouvrage, qui n'est pas cité dans la Bibl. de la France[^] doit être le même que celui dont M. Bruiii't donne ainsi le titre dans la table méthodique du Manuel : De f origine de nos Cartes à jouer Meli, 1813, io-li Sav. Weller Singer. Researches into the history of playing Gards, with illustrations of the origin of printing and eiigraving of wood. LotidoUt 1816, in-4, fig. , G. Bebn. Deppino. Notice sur l'histoire des Cartes, à l'occasion des Recherches de Singer. Pam, 1819, in-8. Extr. de la Revue encyclopédique. Gabr. Peionot. Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et siur l'origine des Cartes à jouer. Dijon, 1826, iu-8, fig. P. L. Jacob (Padl Lacroix), bibliophile. Origine des Cartes à jouer. Paris, 1855, in-8 de 16 p. Publié d'abord dans le Dictionnaire de la Conversation, et ensuite dans un ouvrage de l'auteur, intitulé : Mon Grand Fanteuil, t. I, p: 147-160. Jos. Ret. Origine françoise de la boussole et des Caries à jouer. Paiis, 1836, in-8 de 24 p. Dughesne aîné. Observations sur les Cartes à jouer. Voy. ce mémoire, p. 172-213 de l'Annuaire historique pour l'année 1837, publié par la Société de l'histoire de France. Paris ^ 1836, in-12. [Duchesne aîné.) Jeux de Cartes, tirots et Cartes numérales, du quatorzième au dix-huitième siècle, représentés en cent planches d'après les originaux, avec un précis historique et explicatif, publié par la Société des Bibliophiles français. Paris, 1844, gr. in-4, contenant 100 planches en noir et en couleurs. Le Piéds historique n'est autre qu'un extrait du mémoire, cité ci-dessus, auauel on a ajouté deux longues notes, l'une de Sf. Leber, et l'autre de H. Jérôme Pichon, avec une lable bibliographique et raisounée des ouvrages relatifs aux Cartes à jouer. C. Leber. Études historiques sur les Cartes à jouer, principa-^ . lement sur les Cartes françaises, où l'on examine quelques opinions publiées en France sur ce sujet. Yoy. cette dissertation au t. VI, p. 256-384, de la nouv. série des Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères, publiés par la Société des Antiquaires de Fraiite. Paris, 1842, in-^.

The text on this page is estimated to be only 25.60% accurate

BIBLIOGRAPHIE 73 Chatto. Facts and spéculations of the origin and history of playiog Gards. Londorij in-S, fig. Paul Boitead. Les Cartes à jouer et la cartomancie. Paris, 1854, in-12, fig. Meruh. Les Cartes à jouer. Yoy. celte notice dans la Bévúe univentile des arts, mai 1857. [Rapports du Jury de rExposition universelle de 1855.) Le baron dñ Reitfenberg. Sur d'anciennes Cartes i jouer, avec une planche. Voy. cette notice au t. XIV des Bulletins de l'ÂCù" demie royale de Belgique. AsB. PoTTiñR. Sur une ancienne forme à imprimer des Caries à jouer. Yoy. cette notice dans la Bévúe de Bunten et de la Nor0umdf^, juin 1846. G. Leber. Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes, dessins et Cartes à jouer, composant la bibliothèque de M. C Leber, avec des notes. Paris, 1839, 3 vol. in-8, fig. La collection d'anciennes Cartes à jouer, formée par M. Leber, n'est pas moins curieuse que celle qui existe à la Bibliothèque du Roi; elle appartient aujourd'hui à la Bibliothèque de la ville do Rouen. Voy. p. 905 â08 et 235-248. 1. 1 du Catalogue. Yoy. encore, sur les Cartes à jouer, le Traité hist. et prat. de la gravure en bois, par J. M. Papillon ; les Memorie spettanli alla storia délia calcographia, par Leop. Cicognara ; le Dict. des Beaux-Arfs, par Millin, article Cartes ; la dissertatiou de Gough, dans VArchxologiOy t. YIII, p. 152 et suiv.; la Dissert, sur forig. el les progrès de la gravure sur bois^ par Fournier, etc.

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE Plus de quinze villes ont revendiqué l'honneur d'avoir vu naître l'imprimerie, et les écrivains qui se sont appliqués à rechercher l'origine de cette invention admirable, loin de se mettre d'accord sur un seul point de la question l'ont fait que s'embrouiller en s'efforçant de l'éclaircir. Aujourd'hui cependant, après plusieurs siècles de controverses savantes et passionnées, il ne reste, de tant de systèmes contradictoires, que trois systèmes en présence, avec trois noms de villes, quatre noms d'inventeurs, et trois dates différentes : les trois villes sont Anvers, Strasbourg et Mayence; les quatre inventeurs, Laurent Coster, Gutenberg, Faust et Schoeffer; les trois dates, 1420, 1440, 1450. A notre avis, ces trois systèmes que l'on prétend exclure l'un par l'autre doivent se fondre en un et se combiner chronologiquement, de manière à représenter les trois époques principales de la découverte de l'imprimerie.

76 HISTOIRE DES ARTS On peut dire que rimprimerie existait en germe parmi les connaissances et les usages de l'antiquité. Les inscriptions gravées en creux ou en relief sur pierre, sur bois ou sur métal, servaient souvent à reproduire des empreintes avec une matière malléable, comme la terre grasse, la cire, etc. : les médecins oculistes marquaient ainsi leurs onguents; les boulangers, leurs pains; les briquetiers et les potiers, leurs vases et leurs briques. On avait des sceaux et des cachets portant des légendes tracées à rebours, qu'on imprimait positivement sur le papyrus et le vélin, avec de la cire, ou de l'encre, ou de la couleur. On montre encore, dans les musées, des plaques de cuivre ou de bois de cèdre, chargées de caractères sculptés ou découpés, lesquelles semblent avoir été faites pour l'impression et qui ressemblent aux planches xylographiques du quinzième siècle. Ce n'est pas tout; le procédé de l'Imprimerie en types mobiles se trouve presque décrit dans un passage de Cicéron, qui réfute en ces termes la doctrine d'Épicure sur les atomes créateurs du monde : « Pourquoi ne pas croire aussi qu'en jetant pêle-mêle d'innombrables formes des vingt et une lettres de l'alphabet (formae litterarum), soit en or, soit en toute autre matière, on puisse imprimer avec ces lettres sur la terre (ex his in terram excitissis) les Annales d'Ennius? » Ces formes de lettres, ces alphabets mobiles, l'Antiquité les possédait sculptés en buis ou en ivoire ; mais elle ne les employait que pour apprendre à lire aux enfants. Quintilien, dans ses Institutions oratoires y approuve cette méthode {eburneas etiam litterarum formas in lusum afferre) et saint Jérôme, au cinquième siècle, recommande, dans ses Épîtres, ce jeu amusant et instructif à la fois, en invitant une mère, qui s'en sert pour l'éducation de sa fille, à brouiller l'ordre alphabétique de ces lettres mobiles, afin que l'enfant s'exerce à le rétablir et à les reconnaître. Il n'eût fallu qu'un heureux hasard pour faire sortir

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 77 lie ce jeu d'enfant, quinze siècles plus tôt, l'art typographique, qui fut seulement contemporain de la gravure et de l'impression. « L'impression une fois découverte, dit M. le comte Léon de Laborde, une fois qu'elle était appliquée à la gravure en relief, donnait naissance à l'imprimerie, qui ne formait plus qu'un perfectionnement, auquel une progression naturelle et rapide de tentatives et d'efforts devait forcément conduire. » M. de Laborde, qui le premier a porté la lumière dans les ténèbres des commencements de l'imprimerie, dit ailleurs : « C'est à Harlem qu'eurent lieu tous les perfectionnements successifs d'une invention naissante, livres xylographiques, association de types mobiles de bois aux figures gravées, petits livres populaires sur types mobiles de bois, essais de fonte, etc.; premiers pas qui devaient mener à de plus grandes entreprises et qui suffirent pour donner à Strasbourg et à Mayence le courage de les exécuter. » Dès la fin du quatorzième siècle, la Hollande avait déjà couvert la gravure en bois et par conséquent l'impression labellaire, que la Chine connaissait déjà trois ou quatre cents ans avant l'ère moderne. On ne saurait donc dire si le premier graveur et le premier imprimeur se sont inspirés d'un livre chinois, rapporté à Harlem par quelque marchand ou navigateur hollandais. Ce ne fut peut-être qu'un jeu de cartes chinoises, qui révéla aux cartiers et aux imagiers de l'industrielle Néerlande un procédé moins coûteux et plus expéditif, pour fabriquer des cartes à jouer et des images de sainteté, coloriées, qu'elle fournissait à toute l'Europe, et que l'Allemagne ne suffisait pas à multiplier selon les besoins de sa propre consommation. Les cartes à jouer et

78 HISTOIRE DES ARTS et dans les livres d'Heures, certaines gravures en bois, d'un dessin naïf et bizarre, grossièrement exécutées au canif, tirées avec une encre grise et rehaussées de couleurs à teintes plates : ces vieilles gravures, collées dans des encadrements imprimés à la brosse en noir ou en couleurs au moyen d'un moule découpé, étaient là pour simuler des miniatures faites à la plume et au pinceau. Telle fut sans doute l'origine de la xylographie, qui commença du jour où Ton grava une légende sur une estampe en bois; cette légende s'étendit de quelques mots à quelques lignes et forma bientôt une page; cette page ne tarda pas à devenir un volume. « Le premier livre qui fut imprimé, lit-on dans le *Secunda Scaligerana*, fut un bréviaire ou Monnaie : on eust dit qu'il estoit escrit à la main (madame la fille du comte de Lodron, grand'mère de M. de l'Escale, l'avoit : une levrette le rongea; de quoy Jules César Scaliger estoit bien fasché), parce que les lettres estoient conjointes les unes aux autres et avoient esté imprimées sur un ais de bojs, où les lettres estoient gravées, tellement que Tais ne pou voit servir qu'à ce livre et non à d'autres, comme depuis on a trouvé de mettre les lettres à part. » Joseph Scaliger dit ici que l'Imprimerie fut inventée à Harlem; il avait dit, ailleurs, que ce fut à Dordrecht : « On gravoit sur des tables, et les lettres estoient liées ensemble. Ma grand'mère avoit un pseautier de cette impression, et la couverture estoit espaisse de deux doigts : au dedans de cette couverture estoit une petite armoire où il y avoit un crucifix d'argent, et au derrière du crucifix : *herenica Lodronia de la Seal*. » On n'a pas retrouvé, il est vrai, ce psautier ou ce bréviaire, qu'il ne serait pas impossible de reconnaître dans *VHorarium*, composé de huit pages de petit format, imprimées des deux côtés avec des caractères semblables à l'ancienne' écriture hollandaise, exemplaire unique, découvert en 1740 par l'imprimeur de Harlem, Jean Ens

ORIGINES DE LIMPHIMERIE TU chedé, dans la couverture d'un manuscrit hollandais du quinzième siècle. Voici» sur la découverte de Tlmprimerie à Harlem, un extrait du fameux récit que fait Adrien Junius dans son ouvrage latin, intitulé Batavia, écrit en 1572 et publié seulement après sa mort en 1588 : c Je vais donc raconter ce que m*ont appris des hommes respectables par leur âge, par les fonctions publiques dont ils sont revêtus, par la confiance et le crédit qu'ils méritent, et ce qu'ils avaient appris eux-mêmes, par tradition de leurs ancêtres. Il y a plus de cent trentedeux ans (vers 1442), demeurait à Harlem, dans une grande et somptueuse maison que Ton voit encore sur la place, à côté du Palais Roynl, Laurent Jean (Janssoen), surnommé Goster ou gouverneur, car il possédait cette charge lucrative et honorable, par héritage de famille. « Un jour (vers 1420), en se promenant dans un bois voisin de la ville (comme font, après le repas ou les jours de fête, les citoyens qui ont du loisir), il se mit à tailler des écorces de hêtre, en forme de lettres, avec lesquelles il traça, sur du papier, en les imprimant l'une après Tautre en sens inverse, un modèle composé de plusieurs lignes, pour Tinstruction de ses petits-fils. Encouragé par ce succès, son génie prit un plus grand essor : et d'abord, de concert avec son gendre Thomas Pierre (lequel, par parenthèse, a laissé quatre enfants qui furent tous revêtus de la dignité consulaire), il inventa une espèce d'encre plus visqueuse et plus tenace que celle qu'on emploie pour écrire, et il imprima ainsi des images auxquelles il avait ajouté ses caractères en bois. « J'ai vu moi-même plusieurs exemplaires de cet essai d'impression non opisthographe, c'est-à-dire faite d'un seul côté du papier. D'est un livre écrit en langage vulgaire par un auteur anonyme, portant pour titre Spéculum no\$trse salutù. Dans ces exemplaires, ce qui dénotait l'en* fanee de l'art, les fenillols étaient collés Fun ùTautre,

80 HISTOIRE DES ARTS de manière que les pages blanches ne produisissent pas une disparate. « Plus tard, Laurent Coster changea ses types de bois en types de plomb, puis ceux-ci en types d'étain, parce que cette matière est à la fois plus solide et plus durable. On voit encore aujourd'hui, dans la maison même que Laurent habitait et que son arrière-petit-fils Gérard Thomas, mort vieux il y a peu d'années, habita depuis, deux grands vases qui furent fabriqués avec les restes de ces caractères d'étain. • La nouvelle invention de Laurent, favorisée par les hommes studieux, attira de toutes parts un immense concours d'acheteurs. L'amour de Tart s'en accrut, les travaux de l'atelier s'accrurent aussi, et Laurent dut adjoindre des ouvriers à sa famille, qui ne suffisait plus pour l'aider dans ses opérations. En Ire ces ouvriers, il y avait un certain Jean, que je soupçonne n'être autre que Faust (nom de fâcheux augure !) qui fut traître et fatal à son maître. Initié sous le sceau du serment à tous les secrets de l'Imprimerie, lorsqu'il se croit assez habile dans la fonte des caractères, dans leur assemblage et dans les autres procédés du métier, ce Jean profite de la nuit de Noël, pendant que tout le monde est à l'église, pour dévaliser l'atelier de son patron et pour emporter les ustensiles typographiques. Il s'enfuit avec son butin à Amsterdam; de là il passe à Cologne, et il va s'établir ensuite à Mayence, comme en un lieu d'asile, où il fonde un atelier d'imprimeur. Dans le courant de cette année 4442, il imprima, avec les mêmes caractères dont Laurent s'était servi à Harlem, Alexandri Galli Doctrinale, grammaire alors en usage, et Pétri Hispani Traclatus. » Tel est le récit, un peu tardif, il est vrai, qu'Adrien Junius nous a laissé sur la découverte de l'imprimerie en Hollande. Il invoquait, à l'époque où il écrivait, le témoignage des vieillards de Harlem, qui lui avaient transmis ces faits, tels qu'il les tenaient d'une tradition générale

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 81 ment acceptée de son temps. Il citait aussi à Tappui de cette tradition, les déclarations formelles de son précepteur Nicolas Gallius, qui lui avait raconté, dans son enfance, qu'un certain Cornelis, relieur de livres, vieilland presque octogénaire, rappelait souvent le vol insigne fait à son maître Laurent Janssoen, et pleurait de rage en pensant qu'on disputait au véritable inventeur la gloire de sa belle invention. Junius citait encore l'attestation de Quirinus Talesius, son contemporain, qui avait entendu les mêmes allégations de la bouche même du vieux relieur Gomelis. On comprend que le récit de Junius ait rencontré tout d'abord autant d'incrédules que de lecteurs. Partout, excepté en Hollande, on le traita de fable et Ton regarda soi-même le héros de cette fable comme un être imaginaire, qui n'avait jamais existé. Les droits de Mayence à la découverte de l'imprimerie n'étaient, ne semblaient pouvoir être sérieusement balancés que par les droits de Strasbourg ; les trois noms de Gutenberg, de Faust et de Schoiffer étaient déjà consacrés par la reconnaissance du monde entier ; il y avait plus d'un siècle enfin qu'une opinion, contraire aux prétentions nouvelles de la Hollande, s'était enracinée dans les esprits et paraissait reposer sur des preuves authentiques, telles que les souscriptions des premiers livres imprimés par Faust et Schoiffer, à Mayence. Mais bientôt la critique s'empara de la question, discuta le récit de Junius, examina ce fameux Spéculum que personne n'avait encore signalé, démontra l'existence de Laurent Coster, rechercha les impressions qu'on pouvait lui attribuer et opposa victorieusement au témoignage de l'abbé Jean Trithemius qui avait parlé de l'origine de l'imprimerie d'après les renseignements fournis par Pierius et Schoiffer lui-même, le témoignage plus désintéressé du chroniqueur anonyme de Cologne, qui avait appris d'Ulric Zell, un des ouvriers de Gutenberg et le premier imprimeur de Cologne en 1465, cette importante particularité : 6

82 UÏSTOÏÏIE DES ARTS c Quoique Tart typographique ait été trouvé à Mayence, dit-il, cependant la première ébauche (pra^figuratio) de cet art fut inventée en Hollande, et c'est d'après les Donais, qui, bien avant ce temps-là, s'imprimaient dans te pays ; c'est d'après eux et à cause d'eux (ab illis atque ex illis) que ledit art prit commencement, sous les auspices de Gutemberg. • Si Gutemberg imita les DonaiSy que l'on imprimait en Hollande, avant le temps où il imprima lui-même à Mayence, Gutemberg ne fut donc pas l'inventeur de l'Imprimerie ? Si les Donats s'imprimaient en Hollande, avant l'époque des premières impressions de Mayence, cette ville n'est donc pas le berceau de TImprimerie ? C'est en 1450 que Gutemberg commença d'imprimer à Mayence : Anno Domini 1450, quijubilœus eraty cœptum est imprimif dit la chronique anonyme de Cologne; mais dès 1456, il avait essayé d'imprimer à Strasbourg, et, avant ses premiers essais, on imprimait en Hollande, à Harlem et à Dordrecht, des Spéculum et des Donats. On connaît quatre éditions, deux latines et deux hollandaises, du Spéculum, que Junius fait sortir des presses de Laurent Coster. Ces quatre éditions différentes, imprimées avec les mêmes figures en bois et avec les mêmes caractères mobiles (en bois selon les uns, en fonte selon les autres), ont un égal cachet d'ancienneté. Il suffit de les voir pour juger d'un seul coup d'œil qu'elles sont bien antérieures aux magnifiques impressions de Mayence et qu'elles ont été faites avec toute la grossièreté et rinexpérience d'un art nouveau. Ce sont, à proprement parler, des recueils de gravures dans lesquels le texte n'est qu'accessoire ; et pourtant, ce texte étant imprimé en caratères mobiles, on ne peut douter que l'impression xylographique n'ait précédé cette ingénieuse tentative de la vraie typographie. I^s Donats sont donc évidemment les précurseurs des Spéculum. Ceux-ci, de format petit in-folio, se composent de

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 83 soixante-trois feuillets pour l'édition latine et de soixante* deui feuillets pour l'édition hollandaise, imprimés d'un seul côté du papier et formant cinq cahiers : le premier» de quatre ou cinq feuillets ; les trois suivants, de quatorze, et le dernier, de seize. Les quatre ou cinq feuillets du premier cahier contiennent la préface, imprimée à longues lignes ; les cinquante-huit autres feuillets forment le corps de l'ouvrage, imprimé sur deux colonnes, avec une gravure en bois, à deux compartiments, en tête de chaque feuillet. Ces gravures, dont le dessin et l'exécution sont très-remarquables, portent des textes latins gravés sur les mêmes planches que les figures dont ils indiquent le sujet : le tirage des gravures a été fait à part, avec de l'encre grise et pâle, tandis que le corps de l'ouvrage est imprimé avec de l'encre fort noire. On pourrait à peine distinguer entre elles les deux éditions latines, de même que les deux éditions hollandaises, si une édition hollandaise ne présentait deux pages imprimées avec un caractère différent, plus petit et plus serré, et si une édition latine n'offrait le singulier mélange de vingt feuillets xylographiques. Ce sont là deux particularités très-significatives, devant lesquelles les bibliographes sont restés confondus ou incertains. Comment expliquer, en effet, la présence de vingt feuillets xylographiques dans une édition imprimée en caractères mobiles ? Comment se rendre compte de l'intercalation de ces deux pages imprimées avec un caractère étranger à celui avec lequel est imprimé le corps de l'ouvrage ? Il n'y a pas à objecter que ce sont des particularités qu'on remarque dans quelques exemplaires seulement : tous les exemplaires connus des deux éditions latine et hollandaise offrent les mêmes disparates : ici, le mélange de la xylographie et de la typographie ; là, la réunion de deux types mobiles, différents l'un de l'autre. Si l'on s'en réfère à la tradition qui fait la base du récit de Junius l'ouvrier infidèle, qui déroba les outils de

U HISTOIRE DÈS ARTS l'atelier de Laurent Coster, se serait contenté d'enlever quelques formes du Spéculum qu'on allait mettre sous presse. Les caractères employés dans -vingt ou vingt-deux pages suffisaient non-seulement pour servir de modèles à une contrefaçon, mais encore pour exécuter une impression de peu d'étendue, telle que le Doctrinale Aleœandri Gain et les Tractatus Pétri Hispani. Il est probable que l'édition latine et l'édition hollandaise du Spéculum étaient toutes deux entièrement composées, mises en page et préparées pour le tirage du texte, lorsque le voleur prit au hasard les vingt-deux formes qu'il se promettait d'utiliser, soit pour contrefaire le Spe^ culurriy soit pour imprimer d'autres livres du même genre. Si ces formes étaient en caractères de fonte, elles ne pesaient guère plus de quatre-vingts livres ; si elles étaient en caractères de bois, elles n'avaient pas le quart de ce poids : en y ajoutant les composteurs, les pinces, les galées et les outils^ indispensables de l'Imprimerie naissante, on ne trouvera pas que ce butin fût au-dessus des forces du voleur, qui l'emportait sur ses épaules. Quant aux presses, le voleur n'en avait que faire : il pouvait partout en acheter une aux artisans qui fabriquaient des presses pour le foulage des étoffes et des draps. L'usage de la presse à vis était à peu près général dans plusieurs industries ; mais il est probable que les premières impressions ne furent pas tirées à la presse : le tirage des livres devait se faire au froton et à la main, comme se faisait le tirage des cartes à jouer et des estampes. Le vol de l'ouvrier de Coster n'a donc rien d'impossible ni même d'invraisemblable. Il resterait à découvrir quel fut ce Jean qui s'appropriâ le sepret de l'Imprimerie en le transportant de Harlem à Mayence. Serait-ce Jean Faust ou Fust, comme le soupçonnait Adrien Junius? Serait-ce Jean Gutemberg, comme l'ont prétendu Scriverius et plusieurs écrivains hollandais? Serait-ce enfin Jean Gaensfleisdi Vancien, parent de Gutemberg, comme l'ont pensé,

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 85 d*après un passage très-explicite de Joseph Wimpfeling, les derniers défenseurs du récit de Junius et de la tradition de Harlem ? Que les éditions latines et hollandaises du Spéculum aient été imprimées en Hollande, c'est un fait qui ne peut pas même être contesté, depuis la savante notice que H. J. Marie Guichard a consacré à Texamen de ces éditions ; mais il n'est pas permis d'adopter son avis sur la date de ces mêmes éditions, qu'il ne fait pas remonter au-delà de l'année 1461. Les livres non opisthographes sont tous antérieurs à cette date, et la perfection des gravures du Spéculum, dans lesquelles on reconnaît la grande école des Van Eyck, fait un tel contraste avec la perfection du texte imprimé, qu'on est forcé de voir dans ces livres à figures les tâtonnements de l'art typographique, à peine sorti du berceau de la xylographie. Quant aux planches de bois gravées qui sont venues remplacer, dans une de ces éditions, vingt pages en caractères mobiles, elles prouvent assez que les moyens manquaient pour suppléer autrement à la disparition de ces vingt pages, soit que le voleur enlevé le reste des caractères fondus ou gravés, soit qu'il se fût emparé aussi des matrices, soit que Laurent Goster fût mort dans TinterValle et eut emporté dans la tombe une partie de ses découvertes. Quoi qu'il en soit, il avait fallu compléter promptement l'édition latine du Spéculum et Ton eut recours à l'ancien procédé xylographique. L'édition hollandaise n'avait perdu que deux pages, et l'original retrouva sans doute dans l'atelier un nombre suffisant de vieux types d'une autre fonte, pour composer ces deux pages en caractères mobiles, plus petits d'un vingtième que ceux qui avaient servi à la composition du reste de l'ouvrage. Voilà comment fut réparé le vol de Jean, qui paraît avoir été cause d'un temps d'arrêt dans les développements de la typographie hollandaise. Au reste, le Spéculum humani Salvationis, ou Spiegel

86 HISTOIRE DES ARTS onser Behoudenissef n'est pas le seul livre du même genre qui ait paru dans les Pays-Bas avant Tépoque qu on assigne à la découverte de Tlmprimerie à Strasbourg ou à Mayence. Les Hollandais, qui avaient vu naître chez eux Fart de la gravure, aimaient ces livres à images, destinés surtout à captiver Tesprit par les yeux et à fournir un aliment pieux aux méditations des bons chrétiens. Il y a donc plusieurs recueils analogues aux Specttlum et contemporains de ces premiers essais de l'invention de Coster; les uns sont évidemment, xylographiques, les autres accusent l'emploi primitif des caractères mobiles en bois ; tous ont des figures gravées dans le goût et dans le sentiment de celles des Specuhivi : il serait pourtant bien difficile de distinguer, parmi ces gravures, celles qui appartiennent à des artistes allemands ou à des artistes hollandais. On remarquera cependant que la plupart des exemplaires connus se trouvent dans les bibliothèques de la Hollande. On peut supposer, avec beaucoup de raison, que cette famille de livres d'images, non opisthographes, descend, en ligne directe et immédiate, des Spéculum de Laurent Coster. a Chacun des pas faits en Hollande dans la carrière des perfectionnements dont Fart typographique est susceptible, dit Tingénieux et clairvoyant historien des origines de l'Imprimerie, M. Léon de Laborde, était imité dans le voisinage : l'Allemagne imprimait la gravure en relief, en copiant les Bibles des Pauvres et les autres ouv: âges xylographiques des Pays-Bas, lorsque ceux-ci abandonnaient déjà ce procédé en lui adjoignant au moins les types mobiles sculptés sur le bois et qu'on imprimait à la presse au lieu du frotton. » La Hollande peut revendiquer au moins quatre éditions de la Bible des Pauvres : *Historiae Veteris et Novi TestamenHy* petit in-folio composé de quarante planches, divisées chacune en cinq compartiments avec des inscriptions latines, et imprimées d'un seul côté du papier, de

r ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 87 manière que les figures, collées dos à dos, se trouvent en regard les unes des autres. L'Allemagne a copié cette Bible des Pauvres, en traduisant les inscriptions en aile* mand, et une édition de ce livre, imprimée à Bamberg ' par Albert Pfister vers 1461, démontrerait, au besoin, que les Rihlia PauperurUy imprimées en Hollande, n'avaient pas attendu la découverte de Gutemberg pour voir le jour, n paraît dune convenable d attribuer aux premiers xylographes et typographes de la Hollande quelques autres anciennes productions de Flmprimerie historiée, telles que : Hisloria S. Joanni^ evangelistx ejusque visiones Apocalyplicæ, petit in-folio de quarante-huit planches imprimées d un seul côté du papier ; Cantica canticorum sive HiS' toia vel Providentia beatx Virginis Marix ex Cantico canticorum, petit in>folio de seize feuillets imprimés d'un seul côté, contenant chacun deux planches en bois avec des versets latins sur des rouleaux déployés; Ars morieri' diy petit in-folio de vingt-quatre feuillets imprimés d'un ' seul côté, dont deux pour la préface, onze pour les figures et onze pour l'explication, etc. Il existe plusieurs éditions de chacun de ces ouvrages, et, parmi ces éditions, la plus ancienne est toujours hollandaise. Ce ne sont là cependant que des applications plus ou mms perfectionnées de la gravure en bois ; ce n'est pas encore la typographie en caractères mobiles de plomb ou d'étain. Laurent Coster, quels que fussent, d'ailleurs, les pro* grès qu'il avait fait faire à èon invention, n'en comprenait certainement pas la portée. U ne pensait pas que la multiplication des livres de science et de littérature pvt être avantageuse pour celui ^ui l'entreprendrait : il se garda bien de l'entreprendre. En ce temps-là, il n'y avait de bibliothèques que dans les couvents et chez quelques princes lettrés. Les particuliers, hormis un petit nombre de savants plus riches que leurs confrères, ne possédaient pas de livres. Les seuls

A 88 HISTOIRE DES ARTS livres qui occupassent» en général, l'industrie des copistes et des enlumineurs, c'étaient des livres d'Heures et des livres d'école : les premiers pouvaient être souvent écrits et ornés avec luxe, enrichis de miniatures et reliés en velours à fermoirs d'or et d'argent ; les seconds, destinés aux enfants et à leurs mains destructives, étaient toujours exécutés à la hâte, le plus simplement du monde, et se composaient de quelques feuilles de papier fort ou de gros parchemin. On ne vendait pas d'autres livres, on n'en fabriquait pas d'autres. Les écoliers écrivaient eux-mêmes» sous la dictée des professeurs ou lecteurs, les extraits de leurs leçons : bien peu prenaient la peine de copier Virgile ou Horace en entier. Les copies des ouvrages classiques ne se faisaient que dans l'intérieur des cloîtres, et tous les manuscrits, qui arrivaient par hasard chez le libraire ou le relieur, ne tardaient pas à s'enfouir dans une bibliothèque monastique ou princière, telle 'que celles des ducs de Berri, de Bourgogne ou d'Orléans. La reproduction des manuscrits, c'est-à-dire l'impression, ne semblait donc d'abord qu'un art inutile, sans but et sans intérêt, à moins qu'on ne l'employât seulement à fabriquer des livres d'Église et des livres d'école. Voilà pourquoi Coster commença ses impressions par les *Spéculum*, qui s'adressaient à tous les fidèles, même et surtout à ceux qui ne savaient pas lire. Voilà pourquoi il trouva encore un plus grand débit pour ses *Donat*, qu'il réimprima plusieurs fois en planches xylographiques, sinon en caractères mobiles. La syntaxe latine de Gélius Donatus, grammairien du quatrième siècle, était en usage dans toutes les universités de l'Europe, dans tous les collèges, dans toutes les écoles : la consommation qu'on faisait partout de ce petit livre égalait presque celles des cartes à jouer. Coster appliqua naturellement son invention à reproduire le *Donat*, et ses imprimés passèrent pour des manuscrits ou furent vendus comme tels. C'est un de ces *Donat* qui tomba sous

r»ORIGINES DE L'IMPRIMERIE M l«s ^eui de Guteinbeig, et qui, selon la Chronique de Cologne, lui révéla le secret de l'imprimerie. Il n'est pas possible néanmoins de reconnaître quel est le Dmi que Gutenberg avait vu et qui doit être attribué à Laurent Coster. On a trouvé partout, dans les reliures de manuscrits et d'incunables du quinzième siècle, des fragments de ces Donats qui se ressemblent tous, et qui n'ont pourtant pas tous la même origine. La Hollande en a fourni à elle seule, il est vrai, plus que l'Allemagne, la France et l'Italie; les uns sont évidemment imprimés avec des planches de bois; les autres paraissent l'être avec des caractères mobiles en bois; d'autres encore l'ont été avec des types de fonte. Un de ces derniers, découvert sous la reliure d'un incunable hollandais du quinzième siècle par l'imprimeur de Harlem, Jean Enschedé, offre des caractères semblables à l'ancienne écriture flamande et tout à fait identiques à ceux des *Spéculum*; un autre fragment de Donat retrouvé par Meerman dans un livre de compte de la cathédrale de Harlem, est imprimé aussi avec les mêmes caractères et présente d'autant plus de certitude d'origine, que le registre qui le contient, sous la date de 1474, a été rédigé par un ouvrier de Coster, par ce même Cornelis dont Junius rapporte le témoignage en faveur de l'imprimerie de Harlem. Enfin, un curieux monument d'antiquité, conservé à la Bibliothèque impériale de Paris, prouve matériellement que les éditions xylographiques des Donats étaient plus parfaites que les premières impressions en caractères mobiles : ce sont deux planches de bois ayant servi à imprimer deux éditions différentes de Donat; l'une a vingt lignes en gros caractère gothique, très-correctement gravé en relief et à rebours, format in-4*; l'autre, qui paraît avoir été sciée dans le bas, n'a que seize lignes, d'un type plus gros et plus net encore. Ces planches furent achetées, dit-on,

90 HISTOIRE DES ARTS de Louis XIV, et passèrent successivement dans les collections du président de Maisons, de Dufay, de M^mand et du duc de la Vallière, ayant d'entrer à la Bibliothèque du ' Roi. Elles ont' cela de particulier, que la ponctuation et l'accentuation y sont mieux observées que dans une foule d'incunables en caractères mobiles; que le type des lettres a beaucoup d'analogie avec le Psautier de 1457, et que la planche, qui est entière, porte la signature G, quoique l'usage des signatures au bas des pages n'ait pas été adopté par les premiers imprimeurs. On peut juger, d'après l'examen de l'impression obtenue avec ces planches de bois, que la xylographie perfectionnée était supérieure à la typographie naissante. Longtemps avant que cette typographie eût donné signe de vie, à Strasbourg et à Mayence, « il y avait, dit J. des Roches dans les Mémoires de l'Académie de Bruxelles, des imprimeurs aux Pays-Bas, qui imprimaient en bois des livres de figures, des rudiments pour les petites écoles et des livres de dévotion. Les plus anciens exemplaires qui en existent font foi que ces imprimeurs se servaient de lettres mobiles aussi bien que de lettres fixes. Ces livres sont sans date; mais la manière dont ils sont exécutés démontre assez clairement qu'ils sont antérieurs de beaucoup à toutes les impressions d'Allemagne. Le caractère de tous, en général, et la langue dans laquelle quelquesuns ont été imprimés, prouvent qu'il n'y a que les PaysBas qui puissent les revendiquer. » Le savant bibliographe Ébert, quoique Allemand, ne craint pas de donner aussi la priorité à la découverte de Goster : « Le type gothique en Hollande, dit-il, fut, dès sa première apparition et dans sa forme primitive, différent de celui usité en Allemagne. Il est ordinairement d'une épaisseur disproportionnée; il préfère les angles aigus et saillant en pointe, enjolive les initiales au moyen de traits déliés parallèles ou perpendiculaires, et termine les lettres par un trait échancré. Toutes ces particularités

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE *

92 HISTOIRE DES ARTS OU mal gardé dépendait la fortune ou la ruine de rinTen* teur et de ses associés, puisque tous les Imprimés étaient Tendus comme manuscrits. Peu s'en fallut qu'en 1439 les débats d'un procès civil, entamé devant le grand conseil de Strasbourg, ne livrassent à la publicité ce secret, qui n'avait pas encore été trahi depuis l'invention de Laurent Goster. Jean Gaensfleisch, dit Gutemberg, originaire de Mayence, mais exilé de sa ville natale par les troubles politiques, s'était filé à Strasbourg depuis l'année 1420, y avait pris femme et y vivait assez misérablement, quoiqu'il fût noble de naissance et qu'il s'adonnât aux arts/ C'était un homme ingénieux et inventif, qui possédait divers secrets pour s'enrichir et qui ne faisait que s'appauvrir tous les jours davantage. Vers l'année 1456, il s'était associé, pour l'exploitation de ces secrets, avec André Dritzehen et André fleilman. Ils travaillèrent tous les trois de concert mystérieusement; mais ils épuisèrent leurs faibles ressources, avant d'avoir atteint le résultat qu'ils poursuivaient. Au bout de trois ans, André Dritzehen mourut, en ne laissant que des dettes pour tout patrimoine. Ses deux frères, Georges et Nicolas. se crurent autorisés alors à demander à être reçus dans l'association à la place du défunt; mais Gutemberg repoussa leur demande, sans vouloir motiver son refus. Les héritiers d'André Dritzehen citèrent Gutemberg devant le tribunal, où il comparut le 12 décembre 1459 : dix-sept témoins, tant à charge qu'à décharge, avaient été assignés, mais leurs réponses furent assez vagues ou obscures pour que l'objet de l'association contractée entre Gutemberg et André Dritzehen ne fût pas même divulgué à l'audience; comme l'espéraient peut-être les demandeurs. Nous n'avons malheureusement qu'une partie des pièces originales de ce curieux procès, découvertes en 1760 par l'archiviste Wenkler et le savant Schœpflin, dans une vieille tour de Strasbourg, nommée le Pfetmiglurm, C'é

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE ^ tait rimprimerie elle-même qui se voyait en cause devant le conseiller Gunenope, à la fin de Tannée 1439, c'est-à* Tire plus de quatorze ans avant l'époque connue des débuts de rimprimerie à Mayence. Jean Gutemberg se renferma dans une exposition simple et vraie des faits, en «évitant toutefois déclairer le fond de la question. André Dritzehen était venu trouver Gutemberg plusieurs années auparavant, et Tavait prié de lui apprendre piu^ieurs arts; Gutemberg lui apprit, en effet, à polir des pierres, et André tira bon profit de ce secret. Plus tard, Gutemberg était convenu avec Hans Riffen , maire à LJditenow, d'exploiter un autre art au pèlerinage d'AixJa-€hapejle, et ils formèrent une association, dans laquelle Siffen devait avoir un tiers des bénéfices, et Gutemberg, les deux autres tiers. André Dritzehen, ayant eu connais* sance de cette convention, voulut aussi être intéressé dans 1 affaire, et André Heilman manifesta le même désir. Gutemberg leur promit à tous deux communication de son nouveau procédé, à condition qu'ils aclietaissent ensemble le droit de participer pour un tiers dans les bénéfices, moyennant cent soixante florins payés le jour même où le contrat serait signé, et quatre-vingts autres florins payal)les à une époque postérieure. Le marché fut ainsi conclu, et Gutemberg leur apprit Vart dont ils devaient se servir aa pèlerinage d' Aix-la-Chapelle. Mais, ce pèlerinage ayant été remis à Tannée suivante, les deux derniers associés exigèrent que Gutembei^ ne leur cachât plus rien de tous les arts et de toutes les inventions qu'il pouvait posséder, et ils lui proposèrent de s'entendre là-dessus avec lui. On tomba d'accord, et il fut décidé qu'André Heilman et André Dritzeliien ajouteraient à la première somme déjà payée celle de deux cent cinquante florins, sur lesquels en donnèrent : Heihnan, cinquante, et Dritzehen, quarante. Le surplus devait être soldé en trois termes différents. L'association était réglée de la sorte, entre les quatre cmq

94 HI IRE DES ARTS téress^ : l'exploitation de Vart aurait lieu à «leur profit pendant cinq années; dans le cas où Tun des quatre viendrait à mourir dans rintervallC; tous les ustensiles de Vart et tous les ouvrages déjà faits resteraient aux autres associés, et les héritiers du mort recevraient seulement cent florins à l'expiration des cinq années. Ges.con* ventions avaient été approuvées et signées par. les parties, et, en conséquence de cet acte, Guteniberg avait communiqué à ses associés son invention (afenlur) et leur avait appris son art, comme André Dritzeben le déclara luimême à son lit de mort. Après ces explications conformes aux actes et papiers trouvés chez André Dritzehen, Gutemberg offrit aux héritiers de son associé de leur rendre sur-le-champ, sans attendre l'expiration des cinq années, les cent florins auxquels ils avaient droit pour tout dédommagement, à condition cependant que lesdits héritiers imputeraient sur cette somme celle de quatre-vingt-cinq florins qu'André Dritzeben lui devait encore d'ancienne date. De plus, il ajouta qu'il ignorait ce qu'André avait fait de son patrimoine; il nia qu'André se fût engagé pour du plomb et d'autres fournitures qui lui auraient été faites à lui-même; il reconnut seulement avoir reçu, à titre de présent, un demi-omen de vin cuit, Mne corbeille de poires et une mesure de bière, que lui envoyèrent une fois, à Saint-Arbogast, où il demeurait, ses deux associés André Heilman et André Dritzeben, qu'il avait d'ailleurs accueillis souvent à sa table ; il demandait enfin à faire entendre les dépositions de ses témoins, comme celle de ses adversaires. Barbel de Zabern déposa quelle avait, pendant une nuit, causé avec André Dritzeben, qui travaillait : « Ne voulezvous pas, à la fin, dormir? lui dit-elle. — Il faut que je termine ceci, répondit-il. — Mais, Dieu me soit en aide I quelle grosse somme d'arçent dépensez-vous donc? Cela vous a coûté tout au moins dix florins? — Dix florins!

ORIGINES DE L'IHPKIMERIE 9S réptiqua-t-^il, tu es une folle! Tu crois que cela ne m'a coûté que dix florins ? Écoute, si tu avais ce que cela m'a coûté en sus de trois cents florins comptant, tu en aurais assez pour toute ta vie. Mets que cela m'a coûté cinq cents florins, et ce ne serait rien si cela ne devait pas me coûter encore. C'est pourquoi j'ai engagé mon avoir et mon héritage. — Mais, dit-elle, saintes douleurs ! si cela TOUS réussit mal, que ferez-vous alors? — Cela ne peut pas nous mal réussir, répondit-il : avant un an révolu, nous aurons recouvré notre capital et serons tous bien heureux, s'il plaît à Dieu. » Ennel, femme de Jean Schultheiss, le marchand de bois, déposa que Lorentz Beildeck, domestique de Gutenberg, Tint trouver Nicolas Dritzehen, après la mort de son frère André, et lui dit : « Cher Nicolas, feu André avait quatre pièces (ou formes, stucke) couchées dans une presse : Gutenberg demande que vous les retiriez de la presse et

96 HISTOIRE DES ARTS chose, vas-y donc, retire les pièces de la presse et sépare les unes des autres; ainsi personne ne pourra savoir ce que c'est. » Le témoin y alla pour exécuter cette mission, mais les presses et tout avaient disparu. Mydehart Stodter, qui avait vu André Dritzehen pendant sa maladie, fit une déposition conforme de tout point aux déclarations de Gutenberg. Le malade lui avait raconté en détail comment s'était faite l'association qu'il regrettait d'avoir contractée, parce que, disait-il, ses frères ne s'entendraient jamais avec Gutenberg. Celui-ci avait d'abord caché à ses associés plusieurs arts qu'il ne s'était pas engagé à leur communiquer, et qu'il exploitait seul dans sa maison de Saint-Ârbogast. Ce ne fut que par suite d'un second traité que Gutenberg avait consenti à ne leur cacher aucun des arts qu'il connaissait. Lorentz Beildeck, le domestique de Gutenberg, confirma le fait important de la mission que son maître lui avait confiée après la mort d'André Dritzehen : il était allé dire à Nicolas Dritzehen qu'il ne devait montrer à personne la presse laissée sous sa garde. Il l'avait prié aussi, de la part de Gutenberg, de se rendre à l'atelier, d'ouvrir la presse au moyen des deux vis, pour que les pièces (ou formes) se détachassent les unes des autres, et de placer ensuite ces pièces dans la presse ou sur la presse, de manière que personne, après cela, n'y pût rien voir ni comprendre. Nider de Bischovisshausen déposa qu'André Dritzehen était venu lui demander de l'argent à emprunter, car « il avait en main, disait-il, quelque chose à quoi il ne pouvait consacrer assez de fonds. » Là-dessus, le témoin lui demanda ce qu'il faisait, et André avait répondu qu'il était faiseur de miroirs (Spiegelmacher), Antoine Heilman > frère d'André Heilman, un des quatre associés, donna des renseignements très-précis sur l'association, qui avait pour objet, dit-il, de vendre des miroirs (Spiegel) au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle. C'était lui qui.

ORIGINES DK L'IMPRIMERIE 97 sachant qu'André Dritzehen voulait entrer dans cette association, avait prié Gutenberg d'y admettre aussi André Heilman ; ce à quoi se refusa d'abord Gutenberg, en disant qu'il « craignait que les amis d'André ne prétendissent que cet art-là ne fût de la jonglerie. Lors de la seconde convention entre les associés, Gutenberg avait dit au témoin : c Qu'il fallait faire attention à un point essentiel, qui était que dans toute chose il y eût égalité entre les as* sociés, et qu'ils devaient s'entendre de telle sorte, que Tun ne cachât rien à l'autre et que chaque chose fût au profit de tous. » Dans une conférence des associés, Gutenberg avait dit : « H y a maintenant tant de choses prêtes, et il y « a a tant en voie d'exécution, que votre part est bien près d'égaliser votre mise de fonds. » Le cas de mort d'un des quatre associés avait été ainsi prévu : Les autres associés seront tenus de rendre aux héritiers une somme de cent florins « pour tous les frais, pour les formes et tous les objets, » mais seulement après cinq ans écoulés. On avait jugé prudent d'obvier ainsi à ce qu'on fût obligé, en cas de mort d'un des deux associés, de dire, de révéler et de tnontrer i'ar^ à ses héritiers. Gutenberg dit, à ce propos : « Que ce serait un grand avantage pour les autres, si lui venait à mourir, car il leur abandonnait tout ce qu'il aurait pu prendre comme part pour les frais. » A l'époque où André Dritzehen mourut, le témoin, qui savait bien que nombre de gens auraient voulu voir la presse, avait conseillé à Gutenberg dVnvoyer quelqu'un à cette presse pour empêcher qu'on ne la vît. Gutenberg, en effet, avait envoyé son domestique pour chercher les foïnes et pour s assurer qu'elles avaient été séparées. Le témoin ajouta que Gutenberg regrettait plusieurs de ces formes « qui ne se retrouvèrent pas. » Jean Dunne, l'orfèvre, déposa qu'il avait, depuis trois ans, gagné plus de cent florins, en travaillant pour Gutenberg aux choses qui appartenmnt à Vimprifnerie (das %u dem Druckengehœret).

m HISTOIRE DES ARTS Le grand mot était prononcé :
Truckeriy Imprimerie; mais ce mot-là ne produisit sans doute aucune
impression sur rauditoire, qui se demandait quel était cet art mystérieux que
Gutenberg et ses associés avaient exploité avec taDt de peines et de
dépenses. Tous ceux qui possédaient le secret de Gutenberg l'avaient bien
gardé, et il ne fut question dans le procès que du polissage des pierres et de
la fabrication des miroirs. Le juge Gunenope n'en demanda pas davantage,
et, satisfait des déclarations de Gutenberg, que les témoins n'avaient pas
contredites, il invita les trois associés à faire serment devant Dieu que les
choses s'étaient, passées comme en faisait foi leur acte d'association ; il fit
jurer, en outre, à Gutenberg, que le défunt André Drltzen restait lui
devoir quatre-vingt-cinq florins, et il mit hors de cause les héritiers dudit
André, moyennant quinze florins que leur payerait Gutenberg, pour
parfaire la sonume de cent florins stipulée à leur profit. Ainsi les trois
associés' restèrent maîtres de leur secret et de son exploitation. Les pièces
authentiques de ce procès mémorable, publiées par Schœpflin avec une
traduction latine très-imparfaite et traduites en français pour la première
fois par M . Léon de Laborde, montrent d'une manière incontestable, que,
dès Tannée 1436, Gutenberg s'occupait de Timprimerie à Strasbourg. C'est
probablement avant cette époque qu'il avait vu un Donat xylographique de
Hollande et qu'il était parvenu à l'imiter, d'intelligence avec André
Dritzelien qui tira bon parti de cette invention, comme le dit Gutenberg lui-
même. Ensuite, celui-ci, qui s'était réservé d'autres arts et qui songeait à les
mettre en œuvre à lui seul, consentit à les exploiter avec ses anciens
associés, moyennant de nouvelles conditions. Ces autres arls étaient, ne
pouv ient être que Teuiploi des caractères mobiles substitués à rimprimerie
tabellaire. Ces caractères furent peut-être, dans l'origine, exécutés en bois :
il n'avait fallu que quelques traits de scie pour

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 99

diviser les lettres gravées sur la planche de bois ; mais bientôt on s'aperçut que ces lettres n'adhéraient pas suffisamment entre elles, que la chaleur et l'humidité avaient une action permanente sur leur emploi, et que les lignes, quoique maintenues par des ficelles ou des fils d'archal passés dans les tiges de bois, se refusaient souvent à un tirage égal et régulier. Quant à la composition de Tencre, elle ne présenta pas probablement les difficultés que Ton suppose, car les copistes de manuscrits savaient fabriquer toutes sortes d'encre chimiques qui avaient les qualités nécessaires d'éclat et de durée. Les recettes de ces encres se trouvent dans le traité de Théophile et dans plus d'un formulaire du moyen âge. La découverte de la gravure avait d'ailleurs amené naturellement l'usage de l'encre d'impression. Lorsque Gutenberg eut donné le premier coup de scie dans la planche xylographique, dont il voulait séparer les caractères, l'imprimerie typographique était trouvée ; il n'y avait plus que des perfectionnements successifs à introduire dans les procédés de l'art. Ainsi, les types en bois, qui étaient excellents dans une certaine proportion, présentaient de grands inconvénients pour les lettres de petit modèle, car leur agrégation devenait alors très-difficile et très-imparfaite. Il fallut remplacer le bois par le métal, et il est probable que les caractères furent d'abord gravés, au lieu d'être fondus. On se servit sans doute du fer et du cuivre, avant d'essayer le plomb, avant d'employer l'étain ; il y eut certainement des compositions et des alliages de métaux, comme l'airain, le laiton, etc. La présence d'un orfèvre parmi les artisans qui avaient travaillé pour Gutenberg nous prouve assez que son intervention avait pour objet la fonte ou la gravure des caractères métalliques. La presse, dont on est si souvent question dans le procès, n'était peut-être qu'un cadre de fer ou de bois, serré par des vis, cadre dans lequel étaient fortement comprimées par deux vis les quatre pièces ou formes composées

100 HISTOIRE DES ARTS en caractères mobiles. Cette supposition est d'autant plus admissible, que Gutenberg ordonne de placer les formes séparées ou décomposées, sur la presse ou dans la presse. Le tirage n'avait donc lieu qu'au frotton, comme le tirage des gravures, et l'impression à Taide de la presse n'hélait peut-être pas encore inventée. Quoi qu'il en soit, il est impossible, après avoir étudié les acles du procès de Strasbourg, (Je ne pas y reconnaître tous les procédés, tous les ustensiles de Timprimerie, avec les noms qu'ils n'ont pas cessé de porter et qui furent créés en même tenaps qu'eux : les formes, les pièces, la presse, les vis, le plomb, l'ouvrage, l'art. Gutenberg paraît entouré des ouvriers qui ont dû prêter leur concours à son secret : le tourneur qui a fait la presse, le marchand de bois qui a vendu des planches de buis ou de poirier, l'orfèvre qui a fondu ou gravé des lettres. Gutenberg est évidemment un graveur sur bois, André Dritzehen compose ou assemble les lettres, mais on ne parle pas encore du tirage qu'i>ttendent les formes couchées dans la presse. L'ouvrage, que l'on imprime et qui va être mis au jour pour le pèlerinage d'Aix-la-Chapelle, est d'ailleurs clairement désigné; c'est le Spéculum humanx salvationu; c'est une imitation plus ou moins parfaite du fameux livre d'images, dont la Hollande a déjà publié trois ou quatre éditions en latin et en hollandais. Nous avons cherché quelle pouvait être la nouvelle édition du Spéculum f imprimée à Strasbourg par Gutenberg et ses associés, ou du moins commencée dans cette ville et terminée ailleurs, et nous nous sommes arrêté enfin à la grande édition complète, faite d'après les manuscrits et comprenant, avec une traduction allemande de l'original latin, le Spéculum sanctx Marias, publié par le frère Jean, de Carnoîia, selon Veith ; par Jean de Gittingen, selon François Krismer. Cette édition a été attribuée, par erreur, * à Gunther Zainer, premier imprimeur à Augsbourg en 1470, parce qu'on a confondu ce Spéculum humanse Sal

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE
 passianU Christi sive medulla tûmes vitx Domininostri Jesu Christi, qui
 porte, en effet, le nom de Zainer et la date de 1470. Le Spéculum, que nous
 voulons donner à Gutenberg, est un volume in-folio, de deux cent soixante-
 neuf feuillets imprimés des deux côtés du papier avec des caractères de
 fonte et ornés de cent quatre-vingt-douze figures en bois, copiées sur celles
 des manuscrits de la célèbre compilation du Spéculum humani salutis
 en prose latine rimée. Ces figures gravées sur bois sont bien inférieures à
 celles des éditions abrégées de Hollande et ne se rapportent ni à la
 traduction allemande ni au Spéculum sancte Marie, dont les chapitres sont
 bizarrement intercalés au milieu des chapitres du premier Spéculum» Cette
 édition, sans chiffres, signatures ni réclames, est imprimée à longues lignes
 en caractères gothiques, assez analogues à ceux dont Gunther Zainer fit
 usage plus tard à Augsbourg. L'éditeur de ce singulier recueil fut dédié à
 Jean de Hohenstein, qui fut élu, en 1459, abbé du couvent des saints Ulric et
 Afra à Augsbourg : l'édition est donc, par conséquent, une œuvre
 contemporaine de l'année 1459. Tel est, à notre avis, le Spéculum que
 Gutenberg se proposait de mettre en circulation au pèlerinage d'Aix-
 la-Chapelle : il voulait renchérir ainsi sur les impressions de Harlem et
 surpasser ses modèles ; au lieu d'un recueil de planches accompagnées d'un
 texte abrégé et imprimées d'un seul côté du papier, il préparait un véritable
 livre dont les feuillets étaient imprimés des deux côtés, et ses associés
 étaient d'avance si sûrs du succès de leur opération, qu'ils s'intitulaient
 hautement faiseurs de miroirs. Ces miroirs, ces Spéculum, furent tellement
 en vogue, à l'origine de l'imprimerie, que partout les premiers imprimeurs,
 dès que l'imprimerie se répandit en Europe, se firent concurrence par la
 publication de différents Specula. Ici, ce fut la réimpression du
 Spéculum abrégé de Laurent Coster ; là, le Spéculum de Gutenberg, tiré inté-

i02 HISTOIRE DES ARTS gralement des manuscrits ; ailleurs, c'était le Spéculum vitæ humanæ de Roderic, évêque de Zamora; puis, le Spéculum conscientie d'Arnold Gheylouven ; puis, le Spéculum sacerdotum; puis encore, le volumineux Spéculum de Vincent de Beauvais. Il suffirait de cette mode, certifiée par tant d'ouvrages différents de 1440 à 1480 sous le titre générique de Spéculum, pour démontrer que c'est bien le Spéculum humanæ salvationis qui a inauguré la découverte de l'Imprimerie. Il n'est plus permis maintenant de soutenir que Gutemberg, à Strasbourg, fabriquait réellement des miroirs ou glaces, et que ces pièces couchées dans une presse, ces formes qui se séparent les unes des autres, ce .plomb vendu ou travaillé par un orfèvre, n'étaient que les moyens d'imprimer des ornements sur des cadres de miroirs. Les pèlerins, qui devaient visiter Aix-la-Chapelle à l'occasion du grand jubilé de 1440, n'auraient-ils pas été les bienvenus pour faire emplette de miroirs ! Quant à l'art de polir les pierres, que Gutemberg avait appris d'abord à André Dritzehen qui en tira si bon parti, nous pensons qu'il s'agit là encore d'un fait d'imprimerie, mais nous n'avons pas deviné cette énigme, et nous attendons la trouvaille de quelque incunable, qui soit l'ouvrage d'un Pierre quelconque, comme les Sermons latins d'Hermann de Petra sur l'Oraison dominicale ; car Gutemberg avait bien pu vouloir parler d'un livre, en parlant de polir des pierres, de même que son associé, André Dritzehen, en se qualifiant de faiseur de miroirs, avait fait allusion au Spéculum qu'il imprimait. Le secret de l'Imprimerie était et devait être religieusement gardé par ceux qui le possédaient. C'est après le procès de Strasbourg, entre les années 1440 et 1442, que plusieurs historiens conduisent Gutemberg en Hollande et le placent comme ouvrier dans l'atelier de Goster, afin de pouvoir l'accuser ensuite du vol que Junius a mis sur le compte d'un nommé Jean. S'il faut absolument retrouver le voleur Jean parmi les trois ou

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 105 quatre Jeans qui figurent à tort ou à raison parmi les inventeurs ou les fondateurs de l'Imprimerie à Mayence (Jean Gutenberg, Jean Gaensfleisch l'ancien, Jean Fust et Jean Meydenbach), nous ne serions pas éloignés d'accepter le témoignage de deux Chroniques inédites de Strasbourg et celui de Wimpfeling, qui racontent aussi le vol des caractères et des ustensiles d'imprimerie sous l'année 1440, et qui sont d'accord avec le récit postérieur de Junius; - à cela près qu'ils mettent Strasbourg au lieu de Harlem, Gutenberg au lieu de Laurent Coster, et qu'ils nomment le voleur Jean Gaensfleisch, Selon la tradition strasbourgeoise, Jean Gaensfleisch l'ancien, parent et ouvrier de Gutenberg, lui aurait dérobé son secret avec ses types et ses outils, après avoir concouru à la découverte de l'Imprimerie, et serait allé s'établir à Mayence où, par un juste châtiment de la Providence, il ne tarda pas à être frappé de cécité. Ce fut alors que, dans son repentir, il appela son ancien maître à Mayence et lui céda l'établissement qu'il y avait fondé. Il n'est guère possible que deux vols du même genre se soient reproduits à la même époque, et que les deux voleurs, celui de Harlem et celui de Strasbourg, aient porté le même nom de Jean. Nous aimons donc mieux croire, avec plusieurs savants, que l'ouvrier de Gutenberg, son parent Jean Gaensfleisch, étant allé à Harlem pour se perfectionner dans l'art de l'imprimerie, aura emporté à Mayence les secrets de Laurent Coster, sinon ses caractères et son outillage. Ce Jean Gaensfleisch, qui existait réellement, dans ce temps-là, à Mayence, a bien pu imprimer dans cette ville, comme le dit Junius, deux livrets d'école, le Doctrinale d'Alexandre Galli et les Traités de Petrus Hispanus, avant que Gutenberg fût allé le rejoindre et s'associer avec lui. Ces livrets étaient absolument inconnus, lorsque Junius les citait sur la foi d'une tradition conservée à Harlem; ou les a longtemps cherchés sans les découvrir, et on a retrouvé enfin trois fragments du Doctrinale, imprimés

i04 HISTOIRE DBS iRtâ sur vélin avec les caractères
desSpeculum hollandais. Si Ton n*a pas eiic(H*e découvert un seul
fragment des Tracior iu\$ sex logici de Petrus Hispanus, imprimés avec les
mè* mes caractères, on sait, par des éditions postérieures, que ces traités, en
usage dans les collèges d'Allemagne au milieu du quinzième siècle, ont été
certainement publiés avec les premiers Bonats. En 1443, nous voyons Jean
Gaensfleisch Tancien louer à Mayence la maison Zum Jungen, que
Gutenberg vint habiter deux ou trois ans après ; en 1444, nous voyons
Gutenberg à Strasbourg payer Timpôt du vin. Gutenberg résidait donc
encore à Stra^urg où il imprimait certainement ses Donats et ses Speculum,
ainsi que quelques autres petits livres tels que le SoUloquium Huganis, le
traité de Miseriâ humanâ, etc., qui n^ont laissé ni traces ni souvenir. Le
moment est venu de nous rattacher au récit de Tabbé Tritheim, qui tenait ces
renseignements de la bouche de Pierre Schoifier, trop intéressé dans la
question pour que Ton puisse lui accorder une créance absolue et aveugle.
Gutenberg n'a pas réussi dans son imprimerie de Strasbourg ; le manque
d'argent a paralysé ses efforts ou fait échouer ses espérances; il n*a pu
achever Timpression des ouvrages volumineux, qu'il avait eutreprise; ou
bien les exemplaires de ses éditions se sont mal vendus, ou bien les
dépenses excédèrent les bénéfices dans ses tentatives* typographiques ; il
est presque ruiné, lorsqu'il abandonne Strasbourg, où il laisse
incontestablement quelques élèves qui ont partagé ses travaux infructueux
et qui les coati* nuent pour leur propre compte, JeanMentel, Henri
Eggstein et d'autres, fidèles enfants de la typographie stras^ bourgeoise.
Gutembei^ se transporte à Mayence dans la maison Zum Jungen, dans
l'espoir d'y être plus heureux et mieux récompensé de sa persévérance : il
imprime encore, mais il f^épuise eu tâtonnemenis, en essais ; il quitte et
reprend

The text on this page is estimated to be only 29.61% accurate

ORTGIttES ht riHPRINERIfi 105 tour à tovr les divers pnoédés dont il a fait usage; il se sert, en même temps, des planches xylographiques, des lettres mobiles en bois, en plomb, en fonte ; il emi^oie pour le tirage la presse qu'il fait exécuter sur le modèle d'un pressoir à faire le vin ; il invente de nouveaux outils; il commence dix ouvrages et il n'en termine aucun* Enfin, il n'a plus de ressources, il est désespéré, il va renoncera son art {jamgue prope esset ut de\$peratus negotium inUrmtteret), lorsque le ciel ou plutôt Tenfer lui envoie un associé, Jean Fust ou Faust, riche orfèvre de Mayence. Cette association eut lieu en 1450. Dans Tacte notarié qui la régla et qui fut passé en présence du notaire Ubric Oehnaspei^er, Fust promit à Gutenberg de lui avancer la somme de huit cents florins d'or, à six pour cent d'inté» rets, pour la confection des ustensiles et des instruments nécessaires à Timprimerie, lesquels ustensiles resteraient engagés à Fust. 11 fut convenu, en outre, que Fust donnerait à Gutenberg trois cents florins d'or pour les frais, comme aussi pour les gages des domestiques, le loyer, le chauffage, le parchemin, le papier, Tencre, etc., et que, si les deux associés ne s'accordaient pas ensemUe, Gutenberg rendrait à Fust les huit cents florins et dégagerait ftiosi ses outils. Il était entendu que le profit du travail serait partagé entre les deux associés; mais Gutenberg dirigerait seul son atelier et seul exécuterait les travaux. Cet atelier était déjà organisé en partie et pouvait fonctionner immédiatement : on y continua différentes im* pressions de peu dUmportance, Donats^ Speculum ^ livres à images, lettres d'indulgence, etc. Mais le but principal deTassociation, que Gutenberg contractait avec Fust, devait èire Texécution d'un ouvrage considérable» d'une Bible, comme nous apprend la Chronique de Cologne, d'après la déclaration d'Ulric Zell» un des ouvriers qui travaillaient alors dans l'atelier de la maison Zum Jungen. Dès Tannée i450, on s'occupa de cette Bible in*foiio, à

106 HISTOIRE DES ARTS deux colonnes, en gros caractères, avec initiales gravées en bois. Les premiers frais d'établissement, pour un si grand ouvrage, furent considérables. Gutenberg dépensa beaucoup d'argent à faire graver des caractères mobiles sur métal, sans obtenir les résultats qu'il poursuivait. Nous serions presque tentés de croire, en adoptant le témoignage de Schoiffer, que Gutenberg n'avait pas réussi à fondre des caractères et qu'il était même revenu à son point de départ, dans ses procédés d'impression, soit qu'il se servit encore de planches xylographiques, soit qu'il se contentât de types mobiles en bois sculpté. Qu'on ne suppose pas, comme on Ta dit souvent dans des dissertations sur ce sujet, que la gravure des planches xylographiques fût très-coûteuse et que les lettres en bois, gravées séparément, exigeassent une énorme dépense : les graveurs ou tailleurs en bois étaient des ouvriers fort habiles à cette époque, et pourtant le prix de leur travail ne s'élevait pas au-dessus du prix des travaux mécaniques. La partie la plus chère et la plus délicate de l'opération consistait dans le travail préparatoire du calligraphe qui traçait sur le bois les caractères que le graveur n'avait plus qu'à découper en relief. Un calligraphe devait donc être attaché à l'imprimerie de Gutenberg. Ce calligraphe fut probablement Pierre Schœffer ou Schoiffer, de Gernsheim, petite ville du pays de Darmstadt, clerc d'Université de Mayence, comme il s'intitulait lui-même, et peut-être écolier de la Nation allemande en l'Université de Paris. Il était encore dans cette ville en 1449, pour y suivre les cours de philosophie à l'Université, puisqu'un manuscrit, copié de sa main et conservé à la Bibliothèque de Strasbourg, est intitulé : Omnes libri tam veteris quam novi logicæ et se termine par cette souscription: Completissime Petrus de Gernsheim alias de Magunlia anno M^o CCCC^o XXSXIX^o in gloriosissima Universitate Parisiensi. L'écriture de ce manuscrit, recueilli sans doute aux leçons des Écoliers de la rue

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 107 da Fouare, est en gothique carrée, semblable aux premières impressions de Mayence. Schoifler était non-seulement un homme lettré, mais encore un habile homme, ingénieux et sagace {ingeniosus etprudens.éiVTriiheim); il ne se* borna pas à corriger les épreuves, à écrire et à préparer le texte pour les graveurs en bois, à dessiner des initiales à la plume sur les exemplaires où leur place restait en blanc, à ruhriquer ces exemplaires, c'est* à-dire à marquer les alinéas par des traits rouges et bleus, à repasser enfln des impressions imparfaites en suppléant aux lacunes que le tirage y avait laissées ; il étudia, secrètement, les procédés de Tlroprimerie, et il trouva un moule ou matrice, a vie lequel il pouvait fondre séparément toutes les lettres d'un alphabet en métal. Il cacha sa découverte à Gutemberg, qui s en serait emparé ; mais il là confia, sous le sceau du secret, à Jean Fust, qui la mit en œuvre, avec Texpérience qu'il aiait dans ce qu'on appelait alors Yart fusible^ c'est-àdire la fonte des métaux. « Ils inventèrent, dit expressément Tritheim, une méthode pour fondre les formes de Talphabet latin, formes qu'ils appelaient matrices , et , dans ces matrices, ils fondaient de nouveau des caractères d'étain et d'airain, résistant à l'action de la presse, tandis qu'auparavant ils gravaient ces caractères au burin. » Ce fut évidemment avec ces nouveaux caractères que Schoifier composa et imprima un Donat^ dont quatre feuillets en parchemin ont été retrouvés à Trêves, en 1803, dans une vieille couverture de livre, et déposés à la Bibliothèque impériale de Paris. Cette édition est de format petit in-folio, à longues lignes : il y en a trente-cinq dans les pages pleines, sans chiffres et sans réclames ; le caractère est un gothique carré, taillé assez également ; oii remarque quelques letttr:s réunies en un seul type ; les abréviations sont peu fréquentes, et le seul signe de ponctuation est le point quadrangulaire. La souscription

i06 HISTOIRE DES ARTS de cette édition, imprimée en rouge, annonce formelle» ment que Pierre Schoiffer, seul, en a fait graver les caractères et même les initiales ; Eûcplicil Donatm, arU navâ impnviendi seu characteri%andi, per Petrum de Genisheymr in urbe Moguntina, cum suis capitalibus absque calami exaratione effigiatus. Ce fut, très-certainement, la première révélation pu* blique de l'Imprimerie, qui avait jusque-là fait passer ses produits pour des œuvres de calligraphes« Il semble que Pierre Shoiffer ait voulu prendre date et s'approprier ainsi Tinvention de Gutenberg, qui continuait à imprimer sa Bible, avec d autres procédés plus coûteux, plus difficiles et moins parfaits. On ignore comment ce dernier répondit aux prétentions de SchoifTer, qui se vantait d'imprimer ou de faire des livres sans le secours de la plume. On ne sait pas davantage si c'est à ce moment là ou plus tard qu'il faut rattacher un fait assez vraisemblable, quoiqu'il soit contesté, malgré le témoignage d'un descendant de Fust, qui a raconté ce fait d'après les traditions de famille. Schoiffer, ayant fabriqué secrètement son nouvel alphabet, à l'aide des matrices qu'il avait inventées, ne l'eui pas plutôt montré à Fust, que celui-ci; transporté de joie, offrit d'exploiter de concert avec lui ce perfectionnement typographique, et lui promit la main de sa fille unique. (Suivant une découverte récente, due à M. Auguste Bernard, ce serait sa petite-fille, la fille de son fils, que Fust aurait promise et donnée en mariage à Pierre de Gensheim.) Mais, pour s'associer avec Schoiffer, Fust devait d'abord rompre son association avec Gutenberg. En conséquence, il profita rigoureusement des avantages que lui donnait sur son associé l'acte de prêt et de nantissement, que celui-ci avait eu l'imprudence de souscrire. Les cinq années, au bout desquelles expirait l'association, n^étaient point encore accomplies, lorsque Fust in^ iti Gutenberg à lui rendre toutes les sommes prêtées,

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 409 avec les intérêts accumulés.

Gutenberg n'avait pas terminé l'impression de sa Bible qui absorbait tout son avoir : c'était un capital considérable paralysé entre ses mains, jusqu'à ce que la publication de ce livre pût couvrir ses déboursés et lui apporter des bénéfices. Fust réclamait deux mille vingt florins d'or ; Gutenberg était dans l'impossibilité de les lui rendre. . Voici la traduction de l'acte allemand qui résume cette triste affaire : « Fust assigne Gutenberg en justice, pour recouvrer la somme de deux mille vingt florins d'or, provenant de huit cents florins qu'il avait avancés à Gutenberg, selon la teneur du billet de leur convention, ainsi que d'autres huit cents florins qu'il avait donnés à Gutenberg, en sus de sa demande, pour achever l'ouvrage, et d'autres trente-six florins dépensés, et des intérêts qu'il lui avait fallu payer, n'ayant pas lui-même les fonds suffisants. Gutenberg répliqua que les premiers huit cents florins ne lui avaient point été payés, selon la teneur du billet, tous et à la fois ; qu'ils avaient été employés aux préparatifs du travail ; qu'il s'offrait à rendre compte des derniers huit cents florins; qu'il ne croyait pas être tenu de payer ni intérêts ni usure. Le juge ayant déféré le serment à Fust, celui-ci l'ayant prêté, Gutenberg perdit sa cause et fut condamné à payer les intérêts et la partie du capital qu'il aurait employée pour sa dépense particulière : ce dont Fust demanda et obtint acte du notaire Helmasperger, le 6 novembre 1455. » Pierre Schoeffer n'avait figuré dans ce procès que comme témoin cité à la requête de Fust : son association avec celui-ci n'était pas encore connue. Celle de Gutenberg se trouvant dissoute, pour satisfaire aux exigences de son impitoyable créancier, il fut obligé de lui abandonner son imprimerie, avec tout le matériel qu'elle contenait, avec cette Bible, s'en espoir, dont les dernières feuilles étaient peut-être sous presse au moment où il se voyait dépouillé du fruit de ses longs travaux.

140 HISTOIRE DES ARTS Pendant que Gutemberg était à la tête de son atelier dans la maison Z7/m Jungen, il imprima sans doute quelques petits livrets, soit en xylographie, soit en caractères mobiles. On lui attribue avec beaucoup d'apparence plusieurs éditions des Lettres d'indulgence que des délégués de Paulin Chappe, ambassadeur du roi de Chypre, Jean de Lusignan, délivraient aux fidèles qui s'engageaient à aider de leurs deniers la guerre sainte que ce roi soutenait contre les Turcs. Ces Lettres d'indulgence, distribuées au nom du pape Nicolas V, qui mourut le 25 mars 1455, ont donc été imprimées antérieurement à cette date, comme en fait foi la souscription suivante : Datum Erffudie sub anno Domini MCCCCLIII , die vero quinta décima mensis novembris. C'est un placard, petit in-folio, imprimé sur vélin avec des caractères mobiles en bois ou en métal imitant l'écriture cursive et analogues à ceux de plusieurs livres publiés par Fust et Schoiffer avant 1460. Certains exemplaires de ces Litterss indulgentiarum portent, d'ailleurs, la date de 1455 écrite à la main, ainsi que les noms des personnes en faveur de qui ils ont été expédiés ,f et qui appartenaient tous au diocèse de Mayence. M. Léon de Laborde, dans sa savante et lumineuse dissertation sur les Débuts de rimprimerie à Mayence et à Bamberg, a traité à fond toutes les questions qui se rapportent aux Lettres d'indulgence, dont il a reconnu trois éditions différentes, imprimées à Mayence en 1454 et 1455. On comprend que l'Imprimerie, à son début, ait servi surtout à multiplier une circulaire qui devait avoir un effet rapide et immédiat. Il est permis de supposer que cette circulaire, répandue à grand nombre d'exemplaires dans le même lieu et le même temps, fixa l'attention des curieux et divulgua le secret du nouvel art d'écrire (novoscribendi genef*re reperto, dit Gaspar Hedion, dans ses Parai, ad Chron, Conradi). Alors seulement on commençait à dire que Gutemberg avait enseigné au monde à écrire, en un jour, à l'aide de l'Imprimerie, plus qu'on n'aurait pu le

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 111 faire en une année avec des plumes. Ce sont les propres[^] paroles de Baptiste Fulgose, dans son recueil de Dictis (aetisque memorabilibus. Mais Gutenberg était dépossédé de ses ateliers et de ses presses ; Pierre Schoiffer, en s'associant avec Fust, avait épousé sa fille Christine, et la grande Bible, qu'il venait (1 achever sans le concours de celui qui en avait imprimé la plus grande partie, était en vente, dans les premiers mois de l'année 1456. On la vendait, comme manuscrit, à un prix très-élevé; c'est pourquoi on n'avait mis à la fin aucune souscription qui fit connaître par quel nouveau procédé avait été exécuté cet immense travail. Il est pos[^]Me aussi que Fust et Schoiffer n'aient pas voulu donner à Gutenberg un titre de gloire qu'ils n'osaient pas encore s'approprier. Gutenberg, complètement ruiné et privé de tous ses outils, ne se décourageait pas et cherchait à fonder une autre imprimerie. Cette Bible latine, sans date, que tous les biographes s'accordent à regarder comme celle de Gutenberg, est un grand in-folio composé de six cent trente-sept feuillets, qu'on divise en deux ou trois et même quatre volumes. Elle est imprimée sur deux colonnes, de quarante-deux lignes chacune dans les pages entières, à l'exception des dix ou onze premières, qui n'ont que quarante ou quarante et une lignes; la hauteur des colonnes est de dix pouces huit lignes (vingt-neuf centimètres huit millimètres); celle des caractères, de deux lignes environ (quatre millimètres).. Ces caractères sont gothiques; les feuillets ne présentent ni chiffres, ni signatures, ni réclames. Il y a des exemplaires sur vélin, et d'autres sur papier. Ce qui prouve d'une manière incontestable la date de l'impression de cette Bible (de six cent trente-sept feuillets à quarante-deux lignes), c'est la note manuscrite qui se trouve sur un des exemplaires de la Bibliothèque impériale de Paris, et qui nous apprend que cet exemplaire a été , enluminé, relié et corrigé, en 1456, par Henri Cremer, vi

112 HISTOIRE DES ARTS caire de l'église collégiale de Saint-Étienne, à Mayence. On lit, à la fin du second volume de cet exemplaire, cette souscription écrite en rouge : Iste liber illuminatus, ligatus et cūmputus est per Henricum Cremer vicarium ecclesie collégiale sancti Maguntini Stephani sub anno Dni minimillesimo quatringsimo quinquagesimo sexto festo Assumptionis gloriose Virginis. Deo gratias. Alléluia. On peut estimer que ce vicaire, qui faisait lui-même le métier de rubricateur, de relieur et de correcteur ou reviseur, n'a pas consacré moins de cinq mois à son travail, puisqu'un seul volume l'avait occupé du 13 juin au 15 août (fête de l'Assomption) ; ce qui résulte de la souscription du premier tome, souscription écrite en bleu et antérieure à l'autre : Et hic est hujus prime partis Biblie scilicet veteris Testamenti. Illuminata seu rubricata et ligata per Henricum Albek alias Cremer. Anno Domini M^o CCCC^o LVL festa Bartholomei apostoli, Deo gratias. Alléluia. Il s'agit ici de la première fête de saint Barthélémy-, qui tombait au 13 juin, et non de la seconde, qui se célébrait le 24 août. On peut estimer que cette Bible fut tirée à cent cinquante exemplaires, qui furent vendus la plupart comme des manuscrits, et dont une dizaine seulement ont été conservés jusqu'à nos jours. L'émission simultanée d'un si grand nombre de Bibles absolument semblables ne contribua pas moins que le procès de Gutenberg et de Fust à divulguer la découverte de l'imprimerie. Aussi Fust et son nouvel associé Schoeffer, qui s'étaient engagés mutuellement à la tenir secrète le plus longtemps possible, furent-ils les premiers à la faire connaître et à s'en attribuer l'honneur, quand la rumeur publique ne leur permit plus de la cacher dans leurs ateliers. Us avaient transféré ces ateliers, de la maison Zum Jungen dans celle dite Zum Humbrecht, qui resta occupée par leurs descendants jusqu'au milieu du seizième siècle, et qui était encore appelée, à cette époque, la Maison de l'imprimerie (Druckhof). Ce fut dans cette maison que Fust et

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 415 Schoeffer imprimèrent le premier livre qui porta leurs noms, et qui attacha une date à l'art nouveau qu'ils avaient perfectionné; ce fut dans cette maison que Schoeffer commença l'invention de Gutenberg (artem ut nunc est impii, dit l'abbé Trithem). Ce premier livre, imprimé avec date certaine, est le Psalterium codex, dont le dernier feuillet offre au verso cette souscription remarquable en rouge : *Præsentis psalterii huiusmodi codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus, ad inventionem artificiosam imprimendi ac characterum etiam absque calami usu exaratione sic effigatus, et ad eusebii Dei industrie est consummatus, per Johannem Fust civem Maguntinum et Petrum Schoeffer de Gemshain anno Domini millesimo CCCCLVII in vigilia Assumptionis.* Ce magnifique Psautier est un grand volume in-folio, de cent soixante-quinze feuillets, imprimé en grosses lettres de forme, rouges et noires, gravées sur le modèle des manuscrits liturgiques du quinzième siècle. Ces lettres de forme sont de deux dimensions : la plus grande est employée pour les psaumes; la plus petite, pour les collectes, antiphones, répons et versets. Chaque page contient vingt lignes, excepté la première, qui n'en a que dix-neuf, et le verso du cent trente-septième feuillet, où l'on en compte vingt et une. Cette édition est décorée de deux cent quatre-vingt-huit capitales ornées ou lettres tourneures, tirées en rouge et en bleu. Celle de la première page est imprimée en trois couleurs : bleu, rouge et pourpre ; elle est haute de neuf centimètres trois millimètres (trois pouces cinq lignes) et large de un décimètre huit millimètres (quatre pouces); elle représente un B entouré d'arabesques, de feuillages et de fleurs, ayant dans un de ses jambages un lévrier qui court après une perdrix. Les bibliographes et les savants ont longuement débattu la question de savoir si les imprimeurs s'étaient servis de caractères mobiles en bois ou en fonte pour exécuter cet

HA HISTOIRE DES ARTS admirable li^{re}. Les inégalités et les différences que Ton constate çà et là dans les dimensions des mêmes lettres ne seraient pas une preuve que ces lettres eussent été gravées en bois ; car des moules imparfaits en argile ou en plâtre pouvaient produire ces différences. Mais la réputation que Schoiffer s'était faite comme graveur de lettres en bois (quo vix caelando promptior aller erat, dît Rergellamis dans son Encomium Typographiœ) nous semble fondée sur cette édition et sur les deux éditions suivantes du Psautier (1459 et 1490), dans lesquels la grandeur des types explique l'emploi des caractères en bois. Il n'existe que des exemplaires sur vélin de ces éditions, et Ton n'en connaît que sept de la première. La tradition veut que cette première édition ait été entreprise par Schoiffer aux frais du chapitre de la collégiale de Saint-Alban de Mayence, comme la seconde l'aurait été pour les Bénédictins de l'abbaye de Saint-Jacques, dans la même ville. L'Imprimerie n'essayait plus de se cacher; elle cherchait, au contraire, le grand jour, et les deux associés Fust et Schoiffer se bornaient à réclamer une part dans l'invention (adinventio). Mais on ne paraissait pas encore soupçonner que cette invention pût s'appliquer à reproduire d'autres livres que des bibles, des psautiers et des missels, parce que c'étaient là les seuls livres qui eussent un débit assuré, prompt et multiplié. Fust et Schoiffer, encouragés par la vente de leurs impressions, entreprirent de publier un ouvrage volumineux qui servait alors de manuel liturgique à toute la chrétienté, le célèbre hationale divinatorum officiorum de Guillaume Durand, évêque de Mende au treizième siècle; ils firent fondre, pour cette édition, des caractères repré^sentant l'écriture usitée à cette époque dans toute l'Allemagne et connue sous le nom de lettres de somme; ils utilisèrent seulement quelques grandes initiales des Psau*

OÏLLGISÊS DE fIMI»niMËUIE ' H% tiers de 1457 et 1459, et ils les -tirèrent aussi en encre rouge et bleue dans leur édition du Rationale, qui se recommande par la netteté des caractères et par Tégalité parfaite du tirage. n suffit de jeter les yeux sur les Psautiers et sur le RalionnU, pour se convaincre que l'Imprimerie, en 1457 et 1459, avait atteint le plus haut degré de perfection, et il est impossible de ne pas apprécier le long intervalle de temps qui sépare ces admirables livres et les grossiers Spéculum de Hollande. Cette édition du [Nationale n'était phis, d'ailleurs, destinée à un petit nombre d'acheteurs ; elle s'adressait à toute la catholicité, et les exemplaires, ?oit sur vélin, soit sur papier, se répandirent, en effet, asscE rapidement par toute l'Europe, ce qui fit-croire par» tout que rimprimerie avait été inventée à Mayence. La souscription était absolument semblable à celle du Psautier, et Pierre Schoiffer s'y intitulait seulement clerc ou écrivain du diocèse de Mayence, pour ne pas paraître sans litre ni qualité, à côté de son beau-père Fust, citoyen de Mayence. On voit, par d'anciennes notes inscrites sur plusieurs exemplaires du Rationale, que ce livre n'était pas ▼endu partout à prix égal, et que la nouveauté de l'invention motivait les différences de ce prix, toujours élevé d'ailleurs. L'exemplaire du couvent de Sainte-Justine du Xont-Gassin, à Padoue, fut payé dix-huit ducats, en 1461. Dans quelques exemplaires, les initiales étaient enluminées au pinceau et rehaussées d'or; Le quatrième ouvrage imprimé- par Fust et Schoiffer aTec les mêmes caractères et les. mêmes procédés typo^ graphiques est le recueil des Constitutions du pape dénié V, connues sous le nom àe Clémentines. Ce recueil forme un volume grand in-folio, de cinquante et un feuillets à deux colonnes, en lettres do somme de deux fiimdeurs, sans chiffres, réclames ni signatures; les initiales sont peintes en or et en couleur dans le petit nombre d exemplaires que l'on connaît de cette rare édition ;

116 HISTOIRE DES ARTS quant à la souscription, elle est à peu près identique aux précédentes. Cependant Jean Gutenberg, dépossédé de tout son matériel d'imprimerie, n'avait pas renoncé à un art dont il se regardait avec raison comme le principal inventeur. Il tenait surtout à prouver qu'il était aussi capable que ses anciens associés d'imprimer des livres sans le secours de la plume, absque calami ulla exaratione. Il chercha donc une nouvelle association et de nouveaux fonds pour monter un nouvel atelier d'imprimerie. Selon les uns, il aurait trouvé les sommes nécessaires à son dessein chez un riche bourgeois de Mayence, chez ce Jean de Meydenbach que plusieurs historiens ont nommé parmi les créateurs de l'Imprimerie mayençaise; selon les autres, il serait parvenu à rouvrir ses ateliers dans sa maison Zum Jungen, grâce à la généreuse assistance du docteur Conrad Humery, syndic de Mayence. Quoi qu'il en soit, on sait, par tradition, que l'atelier de Gutenberg fut en activité jusqu'en 1460. C'est en cette année-là que parut le Catholicon de Jean Balbi, de Gênes (de Janua), le seul ouvrage important dont l'impression puisse être attribuée à Gutenberg, et qui mérite de soutenir la comparaison avec les éditions de Fust et de Schoiffer. Cet admirable volume grand in-folio est composé de trois cent soixante-quinze feuillets, imprimés en lettres de somme, sur deux colonnes de soixantesix lignes chacune, sans chiffres, réclames ni signatures. Les initiales, laissées en blanc au tirage (c'était Schoiffer qui avait inventé les initiales tirées en couleur à la presse), ont été ajoutées au pinceau ou à la plume dans les exemplaires sur vélin ou sur papier; les caractères qui ont servi à cette impression diffèrent de ceux que Fust et Schoiffer employèrent dans leurs éditions, et ne sont pas aussi élégants ni aussi nets que ces derniers ; mais ils témoignent néanmoins d'une grande expérience de l'art typographique. Gutenberg, qui avait imité les Donatus et les

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE M*? Spéculum de Hollande, ne voulut pas sans doute s'approprier rhonneur d'une invention qu'il n'avait fait que perfectionner; il attribua la gloire de cette divine invention à Dieu seul, en déclarant que le Catholicon avait été imprimé, sans le secours du roseau, du style ou de la plume, par un merveilleux ensemble des poinçons, des matrices et des lettres. Voici les termes mêmes de cette belle souscription, dans laquelle Gutemberg, noble citoyen de Mayence, ne daigne pas se nommer comme un simple ouvrier mécanique : « Âltissimi presîdio cujus nutu infantium lingue fiunt » diserte ; quique nimio sepe parvulis révélat quod sapien« libus celât, hic liber egregius Catholicon, dominicel«n«carnacionis anni MCGCGLX, abnâ in urbe Maguntinâ « nacionis inclite germauice, quam Dei clementia tam • alto ingenii lumine, donoque gratuite, cçeteris terrarum • nacionibus preferre, illusrareque dignatus es , non ca< lami, stili aud penne suffragio, sed mira patronarum, « formarumque concordia proporcione et module impres« sus atque coiifectus est. » Uinc iibi, saocle fater, Nato cum Flamina sacro. Laus el honor Domino Irino Iribuatiir et uno. Ecclesie laude libro hoc cathoHce plaiide, Qui laudare piam semper non IJDque Maria m. I)t:0 GftATIAi). Dans cette souscription mystérieuse, Gutemberg, sans revendiquer la priorité de l'invention, donnait à entendre qu'il l'avait devinée par une inspiration' du ciel dès son enfance, et que l'Imprimerie, telle qu'il l'exerçait à Mayence, avec ses types fondus dans des matrices, n'était connue nulle part avant lui. Du reste, il gardait le silence sur l'origine de Fart et sur le nom du premier inventeur. Le Catholicon ne fut probablement pas tiré à grand

il8 HISTOIRE DES ARTS nombre, car il n'en existe que sept ou huit exemplaires sur vélin et autant sur papier. Gutenberg, satisfait d'avoir prouvé qu'il pouvait imprimer comme Fust et Schoeffer, ne dirigea pas longtemps son imprimerie y qu'il abandonna aux soins de ses ouvriers, Henri et Nicolas Bechtermuncze, Weigand Spies et Ulrich Zell. Cette imprimerie avait été transportée vraisemblablement à Eltville, dans la résidence d'Adolphe II, électeur et archevêque de Mayence. Gutenberg était devenu un des gentilshommes de la maison de ce prince ecclésiastique, qui l'avait pourvu de cette charge et de la pension qu'elle comportait, par acte du 18 janvier 1465. Quant à un autre diplôme, daté de 1459, dans lequel Gutenberg s'engage à laisser au couvent de Sainte-Glaire, de Mayence, où sa sœur Berthe était religieuse, « tous les livres qu'il a déjà imprimés ou qu'il pourra imprimer à l'avenir, • on a reconnu la fausseté de cette pièce, fabriquée par Bodmann, archiviste de Mayence dans le siècle dernier. Gutenberg avait donc repris, à la cour de l'archevêque, le rang que lui assignait sa naissance ; il était honoré comme le père de l'Imprimerie, mais il ne conservait qu'un intérêt dans l'exploitation de rétablissement créé par lui. Il mourut avant le 24 février 1468, et fut enterré dans l'église des Rocollets de Mayence, où son neveu Adam Gelth lui érigea un monument, dont l'épithèque rendait hommage à l'inventeur de l'art typographique : Artis impressorias repertor. Après sa mort, l'archevêque Adolphe fit gracieusement livrer au docteur Conrad Humery « quelques formes, instruments, outils et autres objets relatifs à l'Imprimerie, » laissés par Gutenberg et appartenant audit docteur, qui s'engagea, par lettre en date du 21 septembre 1468, à ne se servir de ces formes et outils que dans la ville de Mayence, et même à ne les vendre qu'à un bourgeois de cette ville, par préférence à tout acquéreur étranger. Ces

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 119 instruments, formes et
outils, étaient considérés peut-être comme les monuments authentiques de
l'origine de l'imprimerie à Mayence. Fust et Schoeffer n'en continuaient pas
moins leurs impressions avec une ardeur infatigable, et les progrès qu'ils
firent faire à l'art typographique leur permirent de croire qu'ils avaient
réellement inventé. Ils entreprirent une nouvelle édition de la Bible en deux
volumes grand in-folio, et ils achevèrent au mois d'août 1462 cette édition,
bien plus parfaite que celle qui avait inauguré l'imprimerie. Ce chef-
d'œuvre typographique, qui porte par excellence le nom de Bible de
Mayence, offre de telles différences dans la plupart des exemplaires, qu'on
est tenté de supposer que les éditeurs avaient gardé en pages et en formes
tout l'ouvrage composé et qu'ils faisaient exécuter des tirages au fur et à
mesure des besoins de la vente. Il existe un assez grand nombre
d'exemplaires de ce livre sur vélin, avec initiales peintes et dorées, qui
furent probablement vendus comme manuscrits. Gabriel Naudé raconte,
dans son Addition à l'histoire de Louis XI, que des exemplaires ayant été
vendus de la sorte à Paris, les vendeurs furent poursuivis par le parlement,
sur la plainte des acheteurs, et condamnés à la prison et à l'amende. Ce fait,
qui n'a rien d'in vraisemblable, est pourtant rejeté par la critique moderne,
après les recherches infructueuses qu'on a faites dans les registres du
parlement de Paris, pour y retrouver la trace de cette affaire. Mais on n'a pas
songé que les écrivains, copistes et libraires, étaient compris alors dans la
juridiction permanente de l'Université, et que l'Université avait le droit de
poursuivre elle-même quiconque contrevenait à ses privilèges; or la vente
des imprimés, comme celle des manuscrits, ne pouvait avoir lieu que sous
l'autorisation universitaire. Il est donc probable que l'apparition des Bibles
de Mayence à Paris émut vivement la communauté des écrivains et des
libraires, qui voyaient dans l'invention

120 HISTOIRE DES ARTS nouvelle d'écrire [novum scribendi genus) la perte de leur industrie. Ces Bibles furent accueillies partout avec le même étonnement, avec les mêmes défiances et les mêmes hostilités. Ce ne fut pas seulement à Paris qu'on accusa de magie les vendeurs de Bibles. Mais déjà le secret de rimprimerie n'était plus renfermé dans l'enceinte de Mayence : deux mois après l'achèvement de cette Bible, qui offrait le modèle le plus parfait de l'art typographique, la ville de Mayence avait été prise d'assaut et livrée au pillage (le 27 octobre 1462). Ce malheureux événement, à la suite duquel l'atelier de Fust et Schoiffer resta désert et inactif pendant deux années entières, eut pour résultat heureux de disséminer dans toute l'Europe les imprimeurs et l'art nouveau qu'ils avaient appris, en l'exerçant, sous le sceau du serment. Le fils même (ie Pierre Schoiffer, dans la souscription d'un livre (*Bi'eviarium historix Francorum*, de Jean Tri theim) imprimé en 1502, assigne la date de 1462 à la propagation de l'Imprimerie hors de Mayence : Tandem^ de anno Domini i 462, per eosdem familiares (jusjurando adstrictos) in diversas terrarum provincias divulgata, hatid parvum sumpsit incrementum. Selon Jean Trithem {*Annal. Hirmug.*}, qui n'a fait que recueillir le témoignage de Pierre Schoiffer, l'Imprimerie aurait été d'abord apportée à Strasbourg ; selon la Chronique anonyme de Cologne, c'est à Cologne que le premier transfuge de l'atelier de Gutenberg serait venu s'établir. En effet, en étudiant avec soin les origines typographiques, on reconnaît, d'une majnière presque certaine, que, si les ouvriers de Fust et de Schoiffer, fidèles au serment qu'ils avaient prêté à leurs patrons, ne quittèrent Mayence qu'après le désastre de cette ville, ceux de Gutenberg, qui n'avait peut-être pas lié les siens par te même serment, allèrent, avant cette époque et sans doute dès 1460, se fixer à Cologne et à Bamberg. Quant à Strasbourg, il y a beaucoup d'apparence que l'Impri

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 121

merie labellaire n'avait pas cessé d'y être en usage, depuis que Gutenberg, en 1439, avait dû révéler quelque chose de ses essais devant le grand-conseil. Cependant Strasbourg n'a pu produire, à Tappui de ses justes prétentions, aucune date de livre antérieure à 1471, tandis que Cologne se présente avec une édition datée de 1467, et Bamberg, avec plusieurs impressions de 1461 et 1462. Quoique Fust et Schoeffer eussent donné aux imprimeurs l'exemple des souscriptions datées à la fin des livres qu'ils publiaient, leurs concurrents ne se piquaient pas de divulguer ainsi leur secret et préféraient à une satisfaction de vanité l'avantage d'un bénéfice assuré; car leurs livres sans souscription, ils les vendaient au même prix que des manuscrits. Il est permis de supposer que les magistrats, à la requête des calligraphes lésés dans leur industrie, enjoignirent aux imprimeurs de signer leurs éditions, pour empêcher la fraude et pour avertir l'acheteur. On commençait à comprendre que l'imprimerie n'était pas seulement destinée à reproduire des Bibles et des psautiers ; la diminution du prix des livres allait multiplier le nombre des personnes qui en achèteraient, et on pouvait déjà prévoir le temps peu éloigné où chacun pourrait avoir une bibliothèque à soi. Il avait fallu, par degrés, faire, en quelque sorte, un public à cet art nouveau, qui n'était pas le produit d'un besoin urgent et qui semblait vouloir se borner d'abord à exécuter des Donats, des Spéculum et des livres d'images pieuses. Au moment où l'imprimerie sortit de Mayence, elle n'avait pas encore mis au jour un seul ouvrage de littérature classique ; mais elle avait prouvé, par des publications colossales, telles que le Catulwicon de 1460 et la Bible de 1462, qu'elle pouvait entreprendre de créer des bibliothèques entières. Le premier classique latin qui ait passé sous la presse, c'est le traité De officiis, de Cicéron, imprimé à Mayence

122 HISTOIRE DES ARTS dans Tatiïlier de Fust et de Schoiffer, en 1465, et réimprimé. Tannée suivante, par les mêmes associés. Ce volume, de format petit in-folio, composé de quatre-vingtsept feuillets à longues lignes, se termine par cette souscription tirée en rouge : Prmens Mard Tullii Ciceronis clarissimum opus, Jokannes Fust Maguntinus civis, nm alramento, plumait canna neque xrea, sed arte quadam perpulchra, Petn manu puerimeU féliciter effeci. Finitum, anno MCCCCLXV. Ce chef-d'œuvre de typographie présente de si nombreuses variantes de texte dans tous les exemplaires sur vélin et sur papier, qu'on est forcé de croire que le tirage de chaque exemplaire donnait lieu à une correction nouvelle et que les formes de tout l'ouvrage restaient ainsi composées, même après l'achèvement du tirage général, qui ne s'élevait pas à plus de deux cent cinquante exemplaires. Ce livre est le premier dans lequel on trouve des caractères grecs, ou du moins des mots grecs tirés à la presse, avec des planches xylographiques, il est vrai, plutôt qu'avec des types mobiles. Cette édition du traité De officiis fut, pour ainsi dire, le point de départ de l'Imprimerie de bibliothèque ; elle eut un succès si général, qu'il fallut, comme nous l'avons dit, la réimprimer l'année suivante. Fust et Schoiffer, voyant d'ailleurs que leur art allait se répandre comme un torrent de lumières sur la face du . monde, se hâtèrent de devancer partout la concurrence, en établissant des dépôts de livres dans les grandes villes étrangères. Fust vint lui-même à Paris, pour y fonder un comptoir de librairie, accompagné d'un de ses meilleurs ouvriers (son propre fils, selon M. Auguste Bernard), Conrad Henlif, dont le nom est écrit Hanequis dans des titres français qui le* dénaturent, comme tous les jfioms allemands étaient dénaturés à cette époque. Ce fut durant son court séjour à Paris qu'il fit présent d'un exemplaire du De officiis à Louis de la Yernade, président du parlement dç Toulouse. Cet exemplaire, portant une note où

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE t^ œ fait est consigné à la date du mois de juin 1466, est conservé à la bibliothèque de Genève. On croit que, peu de mois après, Fust mourut de la peste, qui enleva plus de quarante mille personnes dans la population de Paris. Quoi qu'il en soit, Pierre Schoiffer, à partir de l'année 1467, paraît seul dans les souscriptions des livres qui sont sortis de ses presses, jusqu'à la fin de sa longue et active carrière de typographe. Conrad Heulemans avait pris pourtant un intérêt dans la librairie qui dépendait de l'imprimerie de Schoiffer ; c'était lui qui se chargeait de la vente des livres en général. Il établit à Paris un commis nommé Herman de Stathoen, originaire d'Allemagne, qui ne survécut pas longtemps à Jean Fust. Ce commis étant étranger, tous ses biens revenaient au roi par droit d'aubaine ; les livres qu'il avait en dépôt furent donc saisis et vendus au profit du roi. Conrad Heulemans et Pierre Schoiffer réclamèrent contre cette confiscation, et firent intervenir dans leurs réclamations le recteur de Mayence et le roi des Romains, Frédéric III ; ils se rendirent eux-mêmes à Paris et trouvèrent de puissants appuis auprès du roi Louis XI, qui leur accorda enfin la restitution d'une somme de 2,425 écus d'or, en considération de la peine et labeur que lesdits exposants ont pris pour ledit art et industrie de l'impression, et au profit et utilité qui en résulte et peut venir à toute la gloire publique, tant pour l'augmentation de la science que autrement. » Cette belle ordonnance de Louis XI est datée du 21 avril 1475. Schoiffer et Heulemans avaient été reçus à Paris avec beaucoup de distinction et de faveur : les religieux de l'abbaye de Saint-Victor, auxquels ils offrirent en don un exemplaire sur vélin des Epistolae beati Hieronymi, imprimées en 1470, enregistrèrent ce don dans leur nécrologe et fondèrent « un anniversaire pour les honorables hommes Pierre Schoiffer, Conrad Heulemans et Jean Fust, Iwurgeois de Mayence, imprimeurs de livres, et pour

i24 HISTOIRE' DES ARTS leurs femmes, fils, parents et amis. » De plus, Jean, abbé de Saint-Victor, les força d'accepter une somme de 12 écus d'or. L'industrie d'art et d'usage de l'impression d'écriture, selon les termes de l'ordonnance de Louis XI, n'était déjà plus un mystère pour les savants de Paris : cette ville possédait l'imprimerie depuis 1469. Dès l'année 1462, Louis XI, curieux et inquiet de ce qu'il entendait raconter de l'invention de Gutenberg, avait envoyé à Mayence Nicolas Jenson, un des plus habiles graveurs de la Monnaie de Tours, pour « s'informer secrètement, dit Gabriel Naudé, de la taille des poinçons et caractères, au moyen desquels se pouvoient multiplier par impression les plus rares manuscrits, et pour en enlever subtilement l'invention. » Nicolas Jenson ne revint pas en France, et ce fut en Italie, à Venise, qu'il porta plus tard tous les fruits de sa mission typographique : il est probable qu'il s'était fait initier au secret de l'imprimerie dans l'atelier de Schoiffer ; mais on n'a jamais su les motifs qui l'empêchèrent de rentrer dans sa patrie. Louis XI n'en fut pas moins l'instigateur des premiers essais de l'imprimerie en France, et les premiers imprimeurs qui vinrent s'établir à Paris, sous la protection de ce roi, lui dédièrent une de leurs éditions, *Roderici Zamorensis episcopi Speculum vitæ humanæ*, in-folio publié sans date en 1470 ou 1471. Ces imprimeurs étaient Ulric Gering, Martin Grantz et Michel Friburger, tous trois Allemands, venus de leur pays, vers 1469, à la demande et aux frais de Jean Heynlin, dit de la Pierre[^] leur compatriote, recteur de l'Université et prieur de Sorbonne. Le savant professeur de rhétorique Guillaume Fichet n'avait pas été étranger à leur appel. Les trois imprimeurs associés disposèrent le matériel de leur atelier dans une salle de la Sorbonne et commencèrent à imprimer, sous les yeux de Jean de la Pierre et de Guillaume Fichet, qui revoyaient les épreuves.

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE itô Oii imprima d'abord

Gasparini Barzizii Pergamensis epistolXf in-4*^ de œiit dix-huit feuillets non chiffrés, sans date, mais précédés d'une épître de Fichet à son ami Jean de la Pierre, qui y est qualiûé prieur de Sorbonne, dignité quill obtint pour la seconde fois en 1470. Les irers suivants, placés à la fin de ce volume, établissent d'une manière incontestable son droit de priorité parmi les impres* sions parisiennes : Ut sol lumen, sic doctrinam fundis in orbem, Husarum nutrix regia, Parisius. Hinc prope divinara, Tu, quam Germania novit Artem scribendi, su^cipe promerita. Primos ecce libros quos hacc industria fiuiit Francorum in terris, aedibus atque tuis. Michael, Uldaricus, Martinusque, magislri, Hos impreâsenint, ac facient alios. . Cette impression fut suivie, en effet, de douze ou quinze autres, également sans date, mais imprimées dans le même lieu, par les mêmes associés, sous la direction immédiate de Jean de la Pierre et de Guillaume Fichet, qui choisissaient les ouvrages à publier, épuraient les textes, ajoutaient des préfaces et corrigeaient les épreuves. Ces deux savants amis étaient donc véritablement les maîtres {jna^ts^rt) de leur imprimerie, qu'ils défrayaient seuls. Guillaume Fichet fit de la sorte imprimer plusieurs de ses propres ouvrages : Rkeloricorn libri très et des recueils de lettres latines ; Jean de la Pierre publia de préférence plusieurs classiques, Florus, Salluste, Epistolx cynicte. La plupart de ces éditions sont des in-4' assez minces; le Spéculum de Roderic Sancius, évêque de Zamora, et le ^phologium de Jacques Legrand (Jacobi Magni), sont de format in-folio. Selon Naudé, le Spéculum, dédié à Louis XI, aurait précédé les Epistolx de Gasparinus. Ces dilférentes impressions, dans lesquelles les capitales ont été faites à la main, offrent des caractères romains et non gothiques, souvent inégaux et par conséquent défectueux

i2« HISTOIRE DES ARTS au tirage, quoique le papier soit très-blanc et très*fort, quoique Tencre soit très-noire et très-éclatante. Ainsi, dans l'espace de trois ou quatre ans, de 14d9à 1475, Ulric Gering, Martin Crantz et Michel Fribai^er mirent au jour environ quinze volumes in4* et in-folio, contenant divers ouvrages , imprimés la plupart pour la première fois'. Mais, dans le cours de Tannée 1473, Jean de la Pierre et Guillaume Fichet durent se séparer de leurs Allemands, comme ils appelaient les trois associés; Fichet allait se fixer à Rome, auprès du pape Sisle IV : Jean de la Pierre retournait en Allemagne : leur imprimerie fut donc fermée et le matériel dispersé. Les trois imprimeurs ne quittèrent pourtant point Paris, en sortant de la Sorbonne ; ils fondèrent à leurs frais une imprimerie, rue Saint-Jacques, près de l'église SaintBenoît, dans une maison à l'enseigne du Soleil-d'Or, et, après y avoir créé un nouveau matériel, gravé et fondu de nouveaux caractères, ils imprimèrent, de 1475 à 1477, plus de douze ouvrages, tous in-folio, entre lesquels une Bible latine qui porte cette suscription historique, datée de la quinzième année du règne de Louis XI (1475). Jam tribus undecimus liistris Franeos LudoTicii> Bexerat, Ulrlcus, Hartinus, itemque Michael, Orti Teutoniâ, haoc mihi cotnposuere figuram Parisii arte sua : me correctam vigilanter, Vaenalem in vico Jaoobi Sol Aureus offert. Ils avaient formé deux autres imprimeurs, Pierre de César ou Césaris, maître es arts de l'Université, et Jean Stol, qui ouvrirent une imprimerie, non loin de la leur, rue Saint- Jacques, à l'enseigne du Soufflet-Vert, près dw couvent des Jacobins. En 1477, Ulric Gering resta seul à la tête de son imprimerie et donna plusieurs éditions, plus parfaites encore que les précédentes; il s'associa, de 1478 à 1480, avec Guillaume Maynial, et depuis, avec Berthold Rembolt. Il

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 15* aTait alors transporté ses ateliers et son enseigne du So* leîi'd'Or dans une maison voisine des grandes écoles de théologie et appartenant à la Sorbonne. Quand son âge avancé lui conseilla le repos vers 1 509, ce fut dans le collée de Sorbonne qu'il obtint une retraite honorable, en vertu des lettres d'hospitalité qui lui avaient été accordées; ce fut dans ce collège qu'il mourut, le 23 août 1510, en laissant tous ses biens aux pauvres et aux écoliers. On voyait son portrait dans la chapelle haute du collège de Montaigu, avec une inscription qui le désignait comme un des premiers imprimeurs, unus ex primis typographis. Dans les livres qu'on doit à son association avec Martin Cranti et Michel Friburger, ces trois imprimeurs s'intitulaient eux-mêmes : Industriosos impre&sorix artis librarios alque magistros. La Sorbonne et l'Université furent donc le berceau et Tasile de l'Imprimerie parisienne, qui ne tarda pas à devenir florissante et qui donna pour concurrents à Ulric Gering, Pierre Caron en \A1A, Pasquier Bonhomme en 1476, Antoine Gérard en 148(^; et une vingtaine d'autres imprimeurs habiles, jusqu'en 1500. Lorsque l'Imprimerie de Mayence vint se naturaliser à Paris, in œdibus SorbonaSf en 1469, elle avait déjà passé eu Italie; elle s'était d'abord fixée à Venise, selon la Ciironique anonyme de Cologne; à Subiaco, selon le témoignage des éditions publiées in venerabili monasUrio Sublacensi. Aussitôt après la catastrophe de Mayence, en 1462, deux ouvriers, sortis de l'atelier de Fust et Schoiffer, emportèrent au delà des Alpes le secret qu'ils avaient reçu comme un dépôt, sous la foi du serment : Conrad Swynheym et Arnould Pannartz s'arrêtèrent dans le courent de Subiaco, près de Rome, où ils avaient rencontré des religieux allemands, amis et protecteurs des lettres. Hs parvinrent à y établir une imprimerie, aux frais de ces bons moines, et ils publièrent un Donat, sans date ; Jactance, 1465 ; le traité de Cicéron, De oratore, sans

126 HISTOIRE DES ARTS date, et le traité de saint Augustin, *De civitate Dei*, 1467. Appelés à Rome par les savants, qui recherchaient à Fenir les précieux vestiges de l'antiquité grecque et romaine, ils acceptèrent l'hospitalité que leur offrait l'illustrée famille Massimi [de Maximis] et n'imprimèrent plus que dans cette maison. Un de leurs ouvriers, Ulric Han, d'Ingolstadt, avait déserté, peu de mois auparavant, leur atelier de Subiaco, pour venir aussi à Rome imprimer les *Meditationes* du cardinal Jean de Torquemada (de Turre[^] cremata), qui l'avait pris à gages. Ce recueil des Méditationes, achevé d'imprimer le dernier jour de l'année 1467, paraissait, orné de gravures en bois, au moment où Swynheym et Pannartz mettaient sous presse plusieurs classiques latins. Il y eut toujours entre les deux imprimeries une rivalité qui se manifestait par leur empressement à se contrefaire l'une l'autre, tellement qu'une édition donnée par Swynheym et Pannartz était presque aussitôt reproduite par Ulric Han. Ces éditions, il est vrai, ne furent jamais tirées à plus de trois cents exemplaires ; mais le prix de vente égalait à peine le prix de fabrication, qui était très-élevé à cette époque. Depuis 1465 jusqu'en 1474, où Swynheim et Pannartz se séparèrent, ces deux associés avaient fait sortir de leurs presses douze mille quatre cent soixante quinze volumes, la plupart in-folio : ils avaient publié pour la première fois Lactance, Cicéron, Aulu-Gelle, César, Virgile, Tite-Live, Strabon, Lucain, Pline le naturaliste, Suétone, Quintilien, Silvius Italicus, Ovide ; ils avaient même réimprimé plusieurs de ces ouvrages ; et cependant, comme on apprend d'une requête adressée, en faveur de ces imprimeurs, au pape Sixte IV par l'évêque d'Aleria, qui prenait une part active à leurs travaux bibliographiques, les deux associés avaient épuisé toutes leurs ressources en 1472, et ils se plaignaient alors de voir leurs magasins encombrés de livres qui ne trouvaient plus d'acheteurs. Il est à présumer que le pape vint à leur aide et leur

OniGIKES DE L'IMPRIMERIE iâ9 ioiirnil les moyens de continuer leurs impressions ; néanmoins, S[^]ynheim, fatigué de cette lutte perpétuelle contre la misère, abandonna l'imprimerie pour se consacrer exclusivement à l'art de la gravure sur cuivre. Il mourut avant d'avoir achevé les cartes géographiques d'un Ptolémée qui parut en 1478 et auquel Arnold Buckinck avait mis la dernière main. La plus noble émulation régnait par toute l'Italie, entre tous les savants, pour favoriser la publication des anciens manuscrits ; mais la vente des livres imprimés n'en était pas moins difficile ni moins ingrate. Jean-André, évêque d'Aleria, Antoine Gampani, évêque de Grotone» François Accolti, dit Aretinus, Mathias Palmerius, François Picecolomini, Laurent Valla, Poggio, Bessarion et d'autres hommes éminents ne dédaignaient pas de collationner les textes, de corriger les épreuves, de préparer les éditions, d'une de simples notes, et les imprimeurs eux-mêmes se ruinaient pas moins. Rome avait aussi, à la même époque, d'autres imprimeurs, aussi dévoués et aussi habiles que Swynheim et Pannartz, qui soutinrent une fatale concurrence, non-seulement contre Ulric Han, mais encore contre George Laver, de Wurtzbourg ; Jean-Philippe de Lignamine, de Messine ; Simon-Nicolas, de Lucques ; Adam Rot, de Metz ; Léonard Pffiegel, Jean Renhardy, etc. Tous ces imprimeurs, la plupart accourus d'Allemagne, se ruinaient mutuellement, et leurs éditions se succédaient avec une telle rapidité, que la production typographique n'était nullement en rapport avec les besoins de la consommation littéraire. Il y avait à Rome, en même temps, plus de vingt imprimeurs qui occupaient ensemble plus de cent presses et qui cherchaient surtout à se surpasser de vitesse dans leurs impressions. Un d'eux, Jean-Philippe de Lignamine, avait fabriqué deux mille volumes en 1476, comme il le dit dans une de ses préfaces, et cet imprimeur n'était pas venu d'Allemagne.

15 (I HISTOIRE DES ARTS) gne, à l'instar de ses confrères, pour répandre l'art de Gutenberg et de Schoeffer en Italie. Médecin savant, passionné pour les lettres latines, il avait quitté Messine, sa ville natale, au bruit de la nouvelle découverte, et il s'était rendu à Rome dans le but d'y fonder un établissement typographique sous les auspices du pape Paul II. Les éditions qu'il a publiées font honneur à son goût et à son érudition. Il revoyait et corrigeait non-seulement les livres composés dans son atelier, mais encore ceux qu'Ulrich Han et Simon-Nicolas de Lucques mettaient sous presse, tant l'émulation était grande entre les savants romains pour tout ce qui regardait l'imprimerie. Les communautés religieuses, à l'exemple du pape et des cardinaux, favorisaient ce nouvel art, qui leur promettait des bibliothèques plus faciles à former et à augmenter. Ainsi les moines du couvent de Saint-Éusèbe, à Rome, avaient fait venir dans leur maison George Laver, de Wurtzbourg, qui non-seulement imprima sous leurs yeux plusieurs grands ouvrages, mais qui eut pour correcteurs Pomponius Lætus, Platina, et d'autres célèbres écrivains. On se faisait honneur d'attacher son nom à la publication d'un classique latin, et l'on se réjouissait d'avoir tiré de l'oubli un précieux débris de Rome antique, quand on avait mis au jour quelque poète ou quelque historien encore inédit. Les manuscrits, naguère si rares et si chers, n'avaient plus de valeur qu'autant qu'ils contenaient un texte que l'imprimerie n'avait pas encore reproduit; ceux dont on possédait déjà des éditions, étaient si généralement dédaignés, que la destruction d'un grand nombre de ces manuscrits remonte à cette époque : on s'en servait pour relier les livres, et l'on peut attribuer à cette circonstance la perte de certains auteurs anciens, que l'imprimerie s'est tardée trop à préserver de la barbarie du relieur. Cette dépréciation des manuscrits, - qu'on jugeait inutiles, prouve la préférence qu'on accordait généralement aux livres

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 1*1 imprimés. t N'est-ce pas une grande gloire pour Votre Sainteté, disait l'évêque d'Aleria dans une épître dédicatoire au pape Paul II, que d'avoir procuré aux plus pauvres la facilité de se former une bibliothèque à peu de frais, et d'acheter, pour vingt écus, des volumes corrects, que, dans des temps antérieurs, on pouvait à peine obtenir pour cent, quoique remplis de fautes de copistes? Sous votre pontificat, les meilleurs livres ne coûtent guère plus que le papier et le parchemin; maintenant, on peut acheter un volume moins cher que ne coûtait autrefois sa reliure. » Pendant que l'imprimerie, à Home, déployait une prodigieuse activité pour sauver les chefs-d'œuvre de l'antiquité classique, elle n'était pas moins active à Venise pour jeter dans la circulation du monde lettré une énorme quantité de livres de toute espèce. C'était la science, c'était l'amour des lettres, qui présidait aux belles entreprises de l'art nouveau à Rome; à Venise, c'était l'industrie, c'était le commerce. Les négociants vénitiens, dont les vaisseaux sillonnaient toutes les mers, avaient compris que les produits de l'imprimerie seraient recherchés sur tous les marchés, et, au lieu de se fournir de livres, comme marchandise d'exportation, à Mayence, à Strasbourg et même à Rome, ils trouvèrent plus avantageux de favoriser rétablissement des presses typographiques dans leur ville, où ils faisaient exécuter rapidement les éditions dont ils avaient besoin pour le chargement de leurs navires. Voilà pourquoi, durant les trente dernières années du quinzième siècle, Venise eut à elle seule plus d'imprimeurs que Home et Paris ensemble, et publia autant de livres que toutes les villes de l'Italie à la fois. Le premier imprimeur qui ait exercé à Venise paraît être un Français, Nicolas Jenson, graveur monétaire à l'hôtel des monnaies de Tours. Sans doute, Nicolas Jenson ne fut pas l'inventeur de l'imprimerie, comme l'ont prétendu ses contemporains Bernardo Giustiniani et Marino

132 HISTOIRE. DES ARTS Sanuto, dans leurs Histoires de Venise ; peut-être même n'a-t-il pas imprimé dans cette ville dès l'année 1461 » comme on l'a soutenu d'après la date suspecte du *Decor puellarum* traité de morale écrit en italien, attribué au chartreux Jean-de-Dieu, ami particulier de l'imprimeur; mais on peut dire avec certitude que Jenson imprimait à Venise avant Jean de Spire, et par conséquent avant l'année 1469. Nicolas Jenson, que Louis XI avait envoyé à Mayence, en 1462, avec mission secrète d'y chercher le secret de l'imprimerie, ne le rapporta pas en France, mais alla l'exploiter pour son propre compte dans la ville de Venise. Élève de Schoeffer, il s'était associé quelques ouvriers allemands, et il se donnait d'abord lui-même pour un de leurs compatriotes. « C'est en l'année 1459, dit Jacques-Philippe Thomassin dans son Histoire de l'université de Padoue, ([a] la typographie fut introduit à Venise par Nicolas Jenson, Allemand, j) » Marino Sanuto avait dit aussi que certains Allemands (*alcuni Tedeschi*) arrivèrent à Venise vers cette année-là, et qu'un d'eux, nommé Nicolas Jenson (*Tedesco*), publia le premier livre qu'on ait vu imprimé dans cette ville. Ce premier livre n'était pas probablement le *Decor puellarum* qui offre la date de 1461, date d'autant plus contestée, que l'on ne trouve pas d'autre livre imprimé par Jenson, ou du moins portant son nom avec une date, avant 1471 ; mais on n'a pas réfléchi que, partout, dans l'origine, l'imprimerie évitait d'attacher un nom d'imprimeur ou de lieu, ainsi qu'une date, à ses éditions destinées à passer pour des manuscrits, A Venise, plus qu'ailleurs, le commerce, en s'emparant des produits de la nouvelle découverte, dut exiger qu'ils ne fussent pas revêtus d'un caractère qui en aurait diminué la valeur vénale. Nous supposons donc que Jenson a imprimé pendant plusieurs années sans signer ni dater ses impressions, jusqu'à ce que le secret de l'imprimerie, qu'il avait reçu comme un dépôt sacré dans l'atelier de Schoeffer, eut été

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 135 divulgué par toute TEurope.

On voit que/ dans le commencement de ses travaux d'imprimeur, Jenson ne songeait pas encore à faire des livres de bibliothèque, mais qu'il appliquait, de préférence, l'art typographique à des opuscules de morale ou de dévotion, qui, par leur nature, pouvaient avoir le plus d'adeptes dans tous les pays et dans toutes les classes sociales. Ainsi, outre son *Becon puellarum*, il publia d'abord sans date cinq ou six traités du même genre, en italien, sous les titres de *Luctus christianorum*, *Palma virtutum*, *Gloria mulierum*, etc. Ces petits livres avaient une destination analogue à celle des *Spéculum humanæ salvationis* de la Hollande, avec cette différence pourtant qu'ils ne présentaient pas de figures ; mais ils étaient écrits en langue vulgaire, pour être à la portée du plus grand nombre de lecteurs, tant il est vrai que les préfaces de l'imprimerie ne s'adressèrent nulle part aux intérêts de la science. Jenson s'intitula graveur (*exsculptor*) et Français (*Gailicm*) dans les souscriptions de ses livres, dès qu'il eut à Venise de^habiles et nombreux rivaux. Alors son correcteur, le savant *Omnibonus Leonicens*, revendiqua hautement pour Jenson une partie de la gloire d'inventeur : < Merveilleux inventeur de l'art typographique, dit-il dans l'épître dédicatoire du *Quintilien* de 1471, le premier de tous, il a montré, par un ingénieux procédé, non à écrire des livres avec la plume, mais à les imprimer comme avec un cachet en pierre précieuse (*veluti gemma imprimantur libri ac prope sigillo*). » Assurément *Omnibonus Leonicens* ne voulait parler que d'une invention particulière à Jenson, qui, en sa qualité de graveur en médailles, avait dû perfectionner le procédé de Schoiffer. Nous serions donc tenté de croire que Jenson se servait de types gravés sur bois, avec lesquels il imprimait aussi nettement qu'il eût pu le faire au moyen de la gravure sur pierre une. Notre supposition est fondée sur la souscription des Épîtres familières de Cicéron, imprimées en

134 HISTOIRE DES AHTS U69 par Jean de Spire, souscription qui déclare très-explicitement que ce typographe imprima, le premier à Venise, avec des caractères de métal (primus in Adriacâ fo7*mih impressit œnis urbe lihros). L'examen des pins anciennes impressions de Nicolas Jenson est bien loin de contrarier Topinion que nous venons d'émettre. Ces impressions nous paraissent faites à sec» avec des planches de bois, sur un papier très-fort et très^rillanl, à Faide d une encre un peu pâle, qui accuse pourtant les traits les plus délicats de la taille des lettres. Depuis Tannée 1469, Nicolas Jenson n'a plus le monopole de rimprimerie à Venise ; Jean de Spire, qui est arrivé de Mayence avec tous les perfectionnements que Fart de Gutemberg et de Schoiffer avait déjà obtenus, Jean de Spire se prépare à lutter avec les imprimeurs de Rome et ù fournir au commerce de Venise toutes les éditions des classiques latins, que de toutes parts la librairie naissante réclamait à grands cris ; Jean de Spire, dans Fespace de quelques mois, exécute Fimpression de quatre grands ouvrages : les Épîtres familières de Çicéron, ĨHistoire naturelle de Pliiie, la Cité de Dieu de saint Augustin et les Annales de Tacite, que la mort Fempécba d'achever ; c'est son frère, Vindelin, qui termine et qui publie ces deux derniers ouvrages en 1470. Dans la souscription de laû>' de Dieu, il proclame que Jean de Spire apprit aux Vénitiens comment on pouvait écrire en trois mois cent volumes de Pline et cent de Cicéron. Qui docuit Venetos exscribi possc Joanues Hense fere trino centena volumina Plini Et totidem magai Ciceronis Spira tibelloa..... Dans la souscription des Annales du Tacite, il annonce que cette édition est son chef-d'œuvre(ar

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 155 ans pour ses éditions de Cicéron et de Platon, c'est allendit. dit TordonnaDce, que l'art de l'imprimerie est mis en lumière (atteso che l'arte dello stampare è venuta alla luce) . h Ce privilège est le premier qui ait été octroyé, à un imprimeur. Mais la concurrence n'en devient que plus ardente : les imprimeurs affluent à Venise, où ils trouvent le débit de leurs éditions, que cent navires exportent dans toutes les parties du monde. Nicolas Jenson a bien vite perfectionné ses procédés, gravé, fondu de nouveaux caractères, qui ne le cèdent pas à ceux de ses rivaux, et alors seulement il commence à exécuter une multitude d'impressions plus belles que toutes celles de ses contemporains. L'Allemagne envoie encore à Venise une colonie d'imprimeurs qui ouvrent des ateliers, et qui en font sortir, comme par enchantement, de nombreuses, d'immenses, d'admirables publications : Christophe Waldarfer, de Ratisbonne, donne en 1471 la première édition du Décaméron de Boccace (vendu cinquante-deux mille francs à la vente Roxburghe) ; Jean, de Cologne, qui s'intitule l'honneur de sa ville natale (Agrippinix Colonix decus), donne en 1471 la première édition de Térence Cf avec date certaine; Adam de Ambergau réimprime, en 1471, Lactance et Virgile, déjà publiés à Rome; François Renner de Ilailbron, Léonard Achates de Bâle, Nicolas de Francfort, Jean Manthen de Gerretzen et beaucoup d'autres Allemands concourent à Tenir aux prodigieux travaux de l'imprimerie vénitienne. Ils seront bientôt remplacés par des Italiens, qui auront profité des leçons et de l'exemple de ces artistes étrangers. Un prêtre de Padoue, nommé Clément, devient imprimeur en voyant un livre imprimé, et renouvelle, par son propre génie, la découverte de Gutenberg: il se vante d'être le premier Italien qui ait imprimé des livres (Italorum primus libros hoc arte formavit), il ouvre la route au grand Aide Manuce, qui ne s'essaya dans cet art qu'en 1494, lorsque Venise avait eu déjà plus de deux cents imprimeurs.

136 HISTOIRE DES ARTS Mais rimprimerie était partout active, sinon florissante ; les élèves de Gutenberg et de SchoiïTer s'étaient répandus, en un instant, par toute l'Europe, conune les constructeurs de la tour de Babel après la confusion des langues. Chaque ville d'Allemagne comptait au moins un atelier typographique en activité, et cet atelier ne se fermait pas au bout de quelques mois de labeur, ainsi que la plupart de ceux que des imprimeurs nomades ouvraient tous les jours dans les villes d'Italie, où ils se nuisaient l'un à l'autre, avant de quitter successivement la place pour chercher fortune ailleurs. Voilà pourquoi le même imprimeur quelquefois a daté de deux villes différentes deux impressions faites dans la même année. Mais combien d'éditions sans date, antérieures à celles qui sont datées ! Il est certain que les maîtres et compagnons de l'Imprimerie ne se sont décidés à dater leurs livres et à se nommer dans leurs souscriptions qu'à l'époque où leur secret était universellement connu et quand ils n'eurent plus l'espérance de vendre les livres au prix des manuscrits. C'est à partir de l'année 1471 que l'Imprimerie se révèle de tous côtés par ces dates de livres qui souvent sont postérieures à l'introduction de l'art dans les villes où ils ont été imprimés. Ainsi le premier livre avec date, imprimé à Strasbourg, est de cette même année 1471, que nous regardons comme l'année de l'émancipation de rimprimerie, et pourtant il est presque certain que, depuis les essais de Gutenberg en 1436 à Strasbourg, ses associés avaient continué à y exercer, en secret, sur une petite échelle, il est vrai, l'art qu'il leur avait appris. En tout cas, on imprima sans doute dans cette ville non-seulement des Spéculum et des Donals xylographiques, mais encore des Bibles et de gros ouvrages en caractères mobiles, avant que Jean Mentel ou Mentelin eût daté de 1475 sa grande édition du Spéculum quadruplex de Vincent de Beauvais, en sept volumes in-folio, avant que ?ou

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 137 associé, Henri Eggesheim, se
 fût nommé seul dans la souscription du Gratiani decretum, in-folio daté de
 1471. Jean Mentelin, qui mourut en 1478, enrichi et anobli par l'imprimerie,
 avait exercé son art secrètement à l'époque où les Bibles imprimées se
 vendaient comme des manuscrits. Au reste, le secret ne fut pas partout aussi
 fidèlement gardé, et, dès l'année 1468, Gutenberg, de Reutlingen, qui
 imprimait à Augsbourg, avait signé et daté ses éditions, comme pour
 rivaliser avec Ulrich Zell de Cologne et avec Albert Pfister de Bamberg.
 Nous hasardons, à ce sujet, une conjecture qui ne manque pas de
 vraisemblance : les ouvriers de Schoeffer, liés par serment réciproque,
 gardèrent le plus longtemps possible le secret de l'invention ; ce secret au
 contraire, fut divulgué par les ouvriers de Gutenberg, que celui-ci avait
 déliés de tout serment. Dans le cours de 1469, il n'y eut que deux villes,
 Venise et Milan, qui révélèrent, par des éditions datées, rétablissement de
 l'imprimerie dans leurs murs; en 1470, cinq villes, Nuremberg, Paris,
 Foligno, Trévise et Vérone, publient leurs premières éditions avec date; en
 1471, il y eut huit villes où l'imprimerie prend ses lettres de noblesse en
 datant ses éditions : Strasbourg, Spire, Trévise, Bologne, Ferrare, Naples,
 Pavie et Florence; en 1472, huit autres villes : Crémone, Fivizzano, Padoue,
 Mantoue, Montreale, Jesi, Munster et Parme; en 1473, dix villes : Bresse,
 Messine, Ulm, Bude, Laugingen, Mersbourg, Alost, Utrecht, Lyon et
 Saint-Ursio, près de Vicence ; en 1474, treize villes, au nombre desquelles
 l'Espagne compte Valence, et l'Angleterre, Londres; en 1475, douze villes,
 etc. Chaque année, l'imprimerie gagne du terrain, s'installe

138 HISTOIRE DES ARTS typographique qui permet de fixer positivement celle de l'introduction de l'imprimerie dans cette ville; mais, comme nous le disions tout à l'heure, dans certains pays, et dans certaines villes, les livres datés n'ont apparu que longtemps après rétablissement de l'art typographique, qui a commencé ordinairement par des publications peu importantes, par des essais sans date. Ainsi Harlem, qui peut faire valoir des droits aussi respectables que ceux de Strasbourg et de Mayence à la découverte de l'imprimerie, Harlem n'a pas eu de livre daté avant 1485 (Formules n

oniGINÈS DE L'IMPRIMERIE 130 L'Imprimerie néerlandaise est donc incontestablement filie de ses œuvres ; elle descend, en ligne directe et sans interruption, de Laurent Coster ; elle ignore les procédés ingénieux inventés par Gutenberg, par Schoeffer, par Fust, par les élèves de Técelle mayeuçaise ; elle suit sa vieille routine ; elle n'a pas encore changé ses alphabets en bois et en étain, dont les lettres inégales et boiteuses ne s'approchent qu'à regret et ne laissent sur le papier qu'une empreinte baveuse, jaunâtre ou incolore. Il faut l'avouer, les plus remarquables éditions de Martens à Alost, de Colart Mansion à Bruges, des Frères de la Vie commune à Bruxelles et des imprimeurs les plus renommés des Pays-Bas, ne sont que des tâtonnements informes, auprès de la Bible et du Psautier de Mayence ; ici, le progrès et presque la perfection ; là, une routine grossière et stagnante. Déjà l'imprimerie avait fait des pas de géant : elle s'était emparée des principales villes de l'Europe ; elle avait reproduit à l'infini tous les livres usuels, destinés aux églises et aux écoles ; elle s'attachait de préférence aux ouvrages anciens ou modernes, qui eussent été multipliés le plus souvent par les écrivains, si l'art nouveau n'avait pas remplacé avec tant d'avantages la calligraphie. Cet art-là n'avait pas eu d'autre raison d'être, pour ainsi dire, que la nécessité de faire rapidement et à peu de frais un grand nombre de copies d'un même livre. Telle fut la première phase de l'imprimerie ; sa seconde phase créa les bibliothèques, et montra la véritable utilité (les imprimés, qui offraient des textes corrigés à loisir et toujours de plus en plus parfaits à chaque édition ; qui empêchaient la perte des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, et qui populariseraient la science en diminuant des trois quarts le prix courant des livres. Ainsi, au commencement du quinzième siècle, l'illustre Poggio avait vendu son beau manuscrit de Tite-Live pour acheter une villa près Florence ; Antoine de Paëenne avait engagé son bien

140 HISTOIRE DES AKTS pour aToir un autre manuscrit du même historien, estimé cent vingt-cinq écus d'or, et, peu d'années après, Titâ' Livef imprimé à Rome par Swynheim et Pannarlz, en un volume in-folio sur vélin, ne valait pas plus de dnq écus d'or. Sous le règne de Louis XI, lorsque Tlmprimerie était déjà inventée, sinon bien connue, un manuscrit des Ck)ncordances de la Bible, le seul qu'il y eût à voidre à Paris, chez, un libraire nommé Paschasius, fut offert au savant chroniqueur Robert Gaguin moyennant cent écus d'*or, et la Bible de Mayence avait été vendue, en 1470, sans doute comme manuscrit, à Guillaume Toumeville, évêque d'Angers, au prix de quarante écus d'or : ce qui prouve que cette Bible passait pour une œuvre calligraphique, du moins aux yeux de Tacquéreur, c'est que la volumineuse édition du Spéculum quadruplex de Vincent de Beauvais/ imprimée par Melchior de Stamham, dans son abbaye de Saint-Ulrich, à Augsboui^, ne coûtait que vingt-quatre florins d'or vers 1475. La plupart des éditions primitives se ressemblai^t d'aspect, parce qu'elles étaient imprimées généralement en gothiques ou lettres de formCt semblables à l'écriture néerlandaise, qu'on retrouve encore dans les manuscrits hollandais du quinzième siècle et dans les épitaphes du même siècle, gravées en creux sur pierre ou sur cuivre. Ces caractères bizarres, hérissés de pointes et d'appendices anguleux, avaient conservé toute leur physionomie originelle en Allemagne et en Hollande, lorsqu'on les vit apparaître dans les essais de la typographie naissante; mais ils avaient subi déjà en France et en Italie une demi-métamorphose, en devenant lettres de somme et en se débarrassant d'une partie de leurs aspérités et de leurs traits les plus extravagants. Ces lettres de somme fur^t donc adoptées dans les premières impressions faites en France sous le nom de bâtarde ou de ronde^ appliqué depuis longtemps à l'écriture française.

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE

lit Nicolas Jenson, qui était allé exercer à Venise par de Gutenberg et de Schoeffer, n'eut garde d'employer le gothique allemand, qui aurait choqué le bon goût des Italiens, et il se servit du caractère romain, qui n'était autre qu'une élégante variété des lettres de somme. Plus tard, pour qu'il ne fût pas dit qu'un Français avait doté l'Italie d'une écriture nationale, Aldus Manuce s'efforça de faire abandonner le caractère romain pour l'italique, qu'il avait renouvelé de l'écriture cursive ou de chancellerie. Ces lettres italiques, appelées aussi vénitiennes ou aldines, ne furent jamais qu'une exception dans l'imprimerie, et, malgré la réputation des livres imprimés par les Aldes avec ces lettres italiques, peu d'imprimeurs, surtout hors d'Italie, s'avisèrent de les prendre pour modèles. Le caractère qui promettait d'avoir le plus d'avenir fut le cicéro, que Swynheim et Pannartz employèrent les premiers, dans leur édition des *Epistolæ familiares* de Cicéron, en 1467 ; le caractère dit saint-Augustin qui, eu égard à sa grosseur, n'était pas réservé à une pareille usage, parut pour la première fois dans la grande édition de saint Augustin imprimée à Bâle, en 1506, par Jean d'Amerbach. Au reste, dès cette époque, il y avait une innombrable quantité de types différents parmi les caractères d'imprimerie, d'autant plus que chaque imprimeur tenait à bonneur déposséder des poinçons gravés exprès pour lui, et de ne se servir que de caractères fondus sous ses yeux. On peut donc considérer la plupart de ces imprimeurs comme des graveurs et fondeurs en caractères. C'était entre eux une émulation incessante, qui se traduisait par des perfectionnements en tout genre, et ces perfectionnements avaient lieu, souvent à la fois, sur plusieurs points éloignés les uns des autres ; voilà pourquoi il est si difficile d'attribuer exactement à chacun la part d'éloges qui lui revient, et de fixer par des dates certaines les principales améliorations de l'art typographique.

142 HISTOIRE DBS ARTS Le registre, table indicative des cahiers qui composaient le livre, fut commandé, en quelque sorte, par les besoins de Tassemlage et de la reliure, d'autant plus que les cahiers ne contenaient pas tous le même nombre de feuillets, et que ces différences résultaient du caprice de rimprimeur, ou de la quantité de ses caractères, ou de la grandeur de ses presses. Le premier livre où apparut le registre liminaire, c'est le Tite-Live, imprimé à Rome en 1469 par Ulric Han. Après le registre, vinrent naturellement les signatures et les réclames[^] qui avaient une destination analogue, et qui devaient faciliter le travail du brocheur et du relieur, en leur permettant de vérifier d'un coup d'oeil le contenu des cahiers et la jonction des pages entre elles. Le premier livre où Ton rencontre des réclames, c'est le Tacite, publié à Venise par Vindelin, de Spire, en 1468 ou 1469. Quant aux signatures, elles existaient déjà dans les anciens manuscrits, et la typographie n'a fait que les reproduire, dès l'origine, lorsque toute son ambition se bornait à copier servilement le travail des calligraphes. Il y eut d'abord identité parfaite entre les manuscrits et les imprimés. Le typographe s'était fait un devoir, par exemple, de respecter les abréviations qui rendaient parfois l'écriture indéchiffrable; chaque imprimeur exprimait à sa manière ces abréviations, qui étaient devenues si nombreuses, si singulières et si fantasques, qu'on avait dû composer en 1483 un traité spécial sur la manière de les lire : Liber de modum legendi abbreviationes. Ces abréviations, d'ordinaire, indiquaient par des barres horizontales les lettres absentes, et suppléaient par des signes de convention à des syllabes souvent répétées dans les mots. Comme la plume dans l'écriture faisait beaucoup de lettres moyennes qui s'accolaient et se liaient ensemble, on commença d'abord par graver et fondre ces doubles lettres ou diphthongues typographiques, pour les ajouter

ORIGINES DK 1/IMiMUMERIG 145 à Falpliabet simple et accélérer le travail du compositeur : plusieurs imprimeurs» en exagérant ce système, allèrent jusqu'à introduire des mots entiers dans leurs fontes. On évitait, d'ailleurs, de se servir des diphthongues ordinaires X et œ, qu'on remplaçait par un e simple. La ponctuation variait encore plus que tout le reste, selon les manuscrits qui avaient été consultés et copiés par les graveurs en lettres : ici, la ponctuation était à peu près nulle; là, elle ne désignait les repos, que par de petites lignes obliques; souvent elle n'admettait que le point, placé tantôt en haut, tantôt en bas, tantôt au milieu de l'espace réservé; souvent aussi elle utilisait et les deux points et la virgule. La forme de ces signes de ponctuation n'était pas non plus définitive; tel avait choisi le point rond; tel, le point carré; tel, l'étoile. Les astérisques, les parenthèses, les guillemets, les traits d'union ne se montrent nulle part d'une manière fixe et régulière; il en est de même des alinéas, qui sont indifféremment alignés, saillants ou rentrants, suivant le goût de l'imprimeur. Le livre, en sortant des presses de l'imprimeur, n'était pas jugé plus terminé que le manuscrit auquel l'écrivain venait d'ajouter l'écriture finale; il fallait que le correcteur et le rubricateur y missent la dernière main : le correcteur, en repassant le texte, rétablissait à la plume ou au froton les lettres laissées en blanc ou mal venues dans le tirage, celles qui s'étaient écrasées sous la presse, celles qui avaient gardé trop d'encre; le rubricateur teintait, en bleu, en rouge ou en autres couleurs, les lettres initiales des chapitres, les majuscules, les rubriques et les alinéas. Les feuillets du livre étaient aussi comptés et numérotés à la main. L'édition du Tacite de Jean de Spire, publiée à Venise en 1469, est le premier livre dans lequel les chiffres des pages aient été imprimés. Presque toutes les impressions du quinzième siècle.

144 HISTOIRE DES ARTS furent faites dans les formats in-folio et in-quarto ; mais ces formats, dont l'un représentait la feuille de papier pliée en deux, et l'autre, la feuille pliée en quatre, offraient autant de différences de grandeur que la feuille de papier elle-même, qui était plus ou moins haute et plus ou moins large, en raison des besoins de la typographie et des dimensions de la presse. Les livres xylographiques avaient été de format in-quarto. L'Imprimerie de Mayence débuta par le format in-folio maximo, et ensuite ce format, trop incommode pour être jamais d'un usage ordinaire, fut réduit aux proportions de l'in-folio moyen et même du petit in-folio. On vit alors les formats diminuer successivement autour de l'in-folio et de l'in-quarto ordinaires. À la fin du quinzième siècle, on appréciait déjà les avantages de l'in-octavo, qui, dans le siècle suivant, se transforma en in-seize pour la France et en in-douze pour l'Italie. Le papier et l'encre dont se servaient les premiers imprimeurs semblaient n'avoir rien à attendre des progrès de l'imprimerie ; ce n'était plus l'encre rousse et pâle qui avait été d'abord employée à l'impression de la xylographie, c'était une encre noire et brillante qui pénétrait profondément le papier, encre composée comme les couleurs de la peinture à l'huile, encore indélébile et inaltérable. Le papier, quoique jaune ou gris plutôt que blanc, quoique gros et inégal, avait l'avantage d'être solide, ferme et sonore, de manière à pouvoir résister aux influences destructives de l'humidité, de la chaleur et de la poussière : c'était pour les bibliothèques une assurance de durée presque égale à celle du parchemin et du vélin, matière trop rare et trop coûteuse pour qu'on la préférât au papier de chiffons. On se contentait de tirer un petit nombre d'exemplaires sur niembrane pour chaque édition, dont le tirage général ne dépassait pas trois cents. Ces exemplaires de luxe étaient rubriques, enluminés et reliés

ORIGINES DE L'IMPRIMERIE 115 avec plus de soin et de richesses que les autres ; ils se vendaient aussi à un prix bien supérieur, et ils étaient souvent offerts en présent aux souverains, aux princes et aux prélats, dont l'imprimeur ou l'éditeur réclamait l'appui et les bienfaits. Un exemplaire sur vélin, orné parfois de lettres toumeures en or et en couleurs, ainsi que de belles miniatures, ressemblait de tout point à un manuscrit. On n'épargnait pas aussi les dépenses pour ajouter à la typographie tous les ornements que la gravure sur bois pouvait lui fournir, et, dès l'année 1475, une foule d'éditions, surtout celles d'Allemagne, de Hollande et de Belgique, furent enrichies d'images, de portraits, de sujets, de lettres grises, d'écussons héraldiques. Le goût des livres et des beaux livres se répandait dans toute l'Europe ; le nombre des acheteurs et des amateurs allait tous les jours en augmentant ; dans les bibliothèques princières, scolaires et religieuses, déjà formées d'ancienne date, on recueillait à grands frais les imprimés, comme on avait fait jadis les manuscrits, et de nouvelles bibliothèques, exclusivement composées des produits de l'imprimerie, se créaient, se développaient de toutes parts dans les châteaux, dans les couvents, dans l'étude des gens de loi et dans la librairie des savants. L'Imprimerie avait trouvé partout la même protection, les mêmes encouragements, la même concurrence : les typographes nomades voyageaient de pays en pays et de ville en ville, avec leurs caractères, leur outillage, leurs presses ; souvent un atelier important s'ouvrait et fonctionnait dans une bourgade, pour fermer et se transporter ailleurs, après la mise en vente d'une seule édition. Enfin, telle fut l'incroyable activité de la typographie, depuis son origine jusque en 1500, que le nombre des éditions publiées en Europe dans l'espace de ces cinquante années s'éleva à plus de seize mille. Mais le plus bel ouvrage de l'Imprimerie devait être le seizième siècle, qui proclama la réforme dans les arts, 10

The text on this page is estimated to be only 18.89% accurate

I4li HISTOIUE DES ARTS dans les ietti-es, dans les sciences, comme dans la. religion : la découverte de Gutemberg avait jeté une nouvelle lumière sur le monde, et la presse devenait Tâme de Thumanité. BIBLIOGRAPHIt: ViNG. Ueqcemo. Osservazioni su la Ghirolipogratia, œsia antica arte di stampare a mano. Borna, 1810, in-8. MiTT. JuDEX. De Typographie inventione et pnelorum légitima inspectione libellus. Coppenhagiif 1566, in-8. Berh. a Malinkrot. De ortu et progressa artis Typographise. Colon.-Afffipp.f 1659, in-4. GuiL. MoLLEBi. Dissertalio de Typographiâ. Allor/U, 1692, in-4. Paulus Pater. De Germani» miraculo optimo maxime, typis litteranim, earumque difTereniis Dissertatio. Upsi»f 1710, in-4. Fr. Pbllegr. Akt. Orlandi. Origine e progressi délia Slampa, osiu deir arte impressario, e notizie deir opère stampate dâll' auno 1457 sino aU' anno 1500. Bologna, 1722, iu-4, piGhr. Got. Schwarz. Primaria quiedam documenta de origine Typogmphicœ. Altorf., 1740, in-4. Pierre Sim. Focrnier. Traité hiî-torique et critique sur l'ori^ gine et les progrès de rimprimciii*. PartSy 1764, 5 part, en 1 vol. in-8. Recueil foctice composé de pièces publiées séparément de 1758 à 1763. (Fr. Cu. Baer.) Lclle sur l'origine de rimprimerie, serrant ie réponse aux Observations publiées par Fournier jeune sur ouvrage deSthcEpAln. Strasbourg [Paris)^ 1761, in-8. pRosp. M ARGRARR/ Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'Imprimerie. Jm Haye, 1740, in'4.

The text on this page is estimated to be only 21.48% accurate

BIBLIOGRAPHIE 147 I (JEBCKR, abbé de Saint-Léger).
Supplément à l'histoire de l'Imprimerie de Prosper Marchand, ou Additions et corrections, etc. Pforr, 1775, in-4. Gius. Yebnazza. Lezione sopra la Stampa. Cagliari 1778, et Torino, 1787, 2 vol. in-8. Pierre Laxbimet. Origine de l'Imprimerie, d'après les titres authentiques, Topique de Daunou et celle de Van Praet, suiv. de 8 établissements de cet art dans la Belgique, et de l'histoire de la stéréotypie. Paris, 1810, 2 vol. in-8, fig. La 1^{re} édition en un seul volume est intitulée : Recherches historiques sur l'origine de l'Imprimerie et particulièrement dans la Belgique (Bruxelles, 1799, in-8). Buph WuxETT. A memoir on the origin of Printing. Newcastle, 1818, in-8 de 69 p. Publ. d'abord dans le t. XI de VArchæologia; réimpr. en 1820, avec une préface de Thom. Hodgson. (DoTERGER.) Histoire de l'invention de l'Imprimerie, par les inventeurs. Paris, 1840, in-4, pi. AcG. Bernard. De l'origine et des débuts de l'imprimerie en Europe. Paris, 1853, 2 vol. in-8, pi. Har. Zderii Boxhobhii. Dissertatio de Typographia artis inveniendi. Lugd.-Batav., 1640, in-4. J. CuR. Seitzii. Annus lertius Artis typographie». Harlemi, . 1742, in-8. Ger. Meermah. Origines typographies. Hagxomumf 1765, 2 vol. in-4, fig. Cet ouvrage avait été précédé du Conspectus onyinum typographicarum, in-8 de 88 p., dont l'abbé Goujet donna une traduction anonyme, sous ce titre : l'an du traité des études typographiques l'ar., 1762, in-8). Il fut ensuite abrégé et traduit en hollandais par H. Gockin^a, et complété par Jac. Visser [Amsterd.^a 1767, in-4) ; c'est ce simple extrait que Jansen a traduit en français, sous ce titre : De l'invention de l'Imprimerie ou Analyse de deux ouvrages publ. sur cette matière par Meermah (l'ar., 1809, in-8, pi.) J. Desroches. Nouvelles recherches sur l'Imprimerie, dans lesquelles on voit que la première idée en est due à des Brabançons. Voy. ces rech. dans le t. I de la Collect. de VAcad. des Sciences de Bruxelles. Jagq. Kokig. Dissertation sur l'origine, l'invention et le progrès

The text on this page is estimated to be only 24.00% accurate

148 HISTOIRE DES ARTS l'éclosion de l'imprimerie, trad. du hollandais. Amsterdam, 1849, in-8. , A. D. Yries. Éclaircissements sur l'histoire de l'invention de l'imprimerie, trad. du hollandais par J. J. Fr. Noorziek. Le Haye, 1843, in-8. J. J. Fr. Noorziek. Aperçu historique de la question de l'invention de l'imprimerie (en hollandais). Le Haye, 1848, in-8. Jacq. Mentel. De verâ Typographiae origine panemesis. Paruit, 1650, in-4. J. D. Schœpflin. Viudicise typographie», l'histoire de l'imprimerie, 1760, in-4. (Fr. Gh. de Baer.) Lettre sur l'origine de l'imprimerie, servant de réponse aux Observations de Fournier jeune sur l'ouvrage de Schœpflin. Strasbourg [Paris] 1764, in-8. Jo. Fr. Lichterberger. Initia typographica, opus Schœpflin & vindicias typographicas elucubrans, nec non earum continuationem offerens. Argentorati 1764, in-4. — Histoire de l'invention de l'imprimerie, pour servir à la défense de la ville de Strasbourg contre les prétentions de Harlem, avec une préface de J. G. Schweighseuser. Strasbourg 1763, in-8, port. T. J. Laborde. Débuts de l'imprimerie à Strasbourg, ou Recherches sur les travaux mystérieux de Gutenberg dans cette ville, et sur le procès qui lui fut intenté en 1459 à cette occasion. Paris 1768, g. in-8 de 86 p., fig. J. Oberlin. Essai d'annales de la vie de Gutenberg. Strasbourg, 1800, in-8, portr. Gothe. Fischel. Essais sur les monuments typographiques de J. Gutenberg. Bayonne 1802, in-4, fig. Ch. W. N. Jean. Gutenberg, Essai historique et critique, trad. du mss. allemand par J. de Carro. Paris 1849» in-8 de 404 p. C. A. Schaab. Die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Jo. Gensfleisch genant Gutenberg zu Lützel. Ulm, 1850-34 5 vol in-8, fig.

The text on this page is estimated to be only 21.32% accurate

BIBLIUGRAPHIË i49 J. WiTTCB. Kritische Geschichte der Erfindung der fiuchdruGkerkunst, dunh J. Gutenberg zu Maiiu, etc., mit einor iiouch Cnlersuchung der Ausprüche der Stadt Harlem, etc. Mamz 1836, in-8, fig. - ^ ' KiBL Falkesstbin. Geschichte der Buchdruckerkunst in ihrer Enlstehung und Ausbildung; eiu denkmal zar vieten søœuinrfeior der Erfindong der Typographie. Leipzig, 1840, in-4, iig. A. E. Umbbeit. Die Erfindung dee Buchdrucderkunst Kritische Adhandhmgen lur orienlirung auf dem jetzigen Standpunkte der Porschung. f^pzig, 1843, in-8. Léon db Labobde. Débuts de l'Imprimerie à Mayence et à Bamberg, ou Description des Lettres d'indulgence du pape Nicolas V Paris, 1840, in-4 de 31 p., fig. Aem. Gast. Camus. Notice d'un livre imprime à Bamberg en 1462. Paris, 1799, in-4, fig. ^ Cette notice a paru d'abord dans les Mim. de l'Im., t. 11. 1798. Monumenta typographica, quaeartis hujus prsBstantissim» originem, laudem et abusum posteris produnt, instaurata studio et Wwe Jo. Christ. Wolfii. Hamburgi, 1740, 2 part, en 4 vol. in-8. J. DE LA Caiixe. Histoire de l'Imprimerie et de la librairie i'ar», 1689, in-4. SiM. Palmeb's. General history of Printing, trom l'he first invention of itthe City of Menlz; to its propagation and progresg «ira most of the Kingdoms in Europe, particularly l'he introduction and success of it hère in England... Londott, 1735, in-4, pf Paul Dupom. Notice historique sur l'Imprimerie. Paris imnr ^ P. Dupant, 1849, gr. in-8. ' ^ Abbr. Fibmih Didot. Essai sur la Typographie. Paris, 1851 "1-8, pi. Extrait de V Encyclopédie nouvelle. H. TIRjiAux CoMPANs. Noticc sur les Imprimeries qui existent ou ont existe en Europe. Paris, 1843, in-8 de 146 et 48 p. J. George Fuggeb. De l'origine et des productions de TImprimerieprim itive. Paris, 1759, in-8.

The text on this page is estimated to be only 27.97% accurate

150 HISTOIRE, DES ARTS (Magne de Maroixes.) Recherches sur l'origine et le premier usage des registres, des signatures, des réclames et des chiffres de pages dans les livres imprimés. Paris f 1782, in-8. Voy. une dissertation* sur le même sujet, dans le Supplément au Catal. des livres de La Sema Santander. G. H. H. Depbat. Dissertation sur l'Art typographique, contenant un aperçu historique de ses progrès durant les quinzième et seizième siècles, et des recherches sur l'influence de cet art. Ulrecfit, 1720, in-8. J. Mar. Guichard. Notice sur le Spéculum humanæ salvationis. Paris, 1840, in-8. Fk. ant. Delandine. Histoire abrégée de l'Imprimerie, ou Précis sur son origine, son établissement en France, etc. S. «.. 1814, in-8. Béimpr dans ses Mém. bibliogr. et littér. et dans son Catal. de la Bibl. de Lyon. Et. Lauréault db Foncemagkb. Examen de M. Mattaire touchant l'époque de l'établissement de l'Imprimerie en France. Voy. cet Exam. dans le t. VII des Mém. de l'Acad. des inse. et bell-lett. G. A. Crapelet. Des progrès de l'Imprimerie en France et en Italie au seizième siècle, et de son influence sur la littérature. Paris, 1836, in-8 de 52 p. And, CiiEvaLiER. L'origine de l'Imprimerie de Paris, dissertation historique et critique. -Paris, 1694, in-4. A. Ta^landier. Résumé historique de l'introduction de l'Imprimerie à Paris. Paris, 1837, in-8. (Lottin aîné.) Catalogue des libraires et imprimeurs de Paris. Pom, 1789, 2 part. in-8. WiLL. Parb Greswell. Annals of parisian typography, containing an account of the earliest typographical establishments of Paris; and notices and illustrations of the parisian gothic press. ÎMndon, 1818, in-8, fig. en b. — A view of the early parisian greek press; including the Jives of the Stephani; notices of other contemporari greekprinters of Paris. Oxford, 18r>3. '2 vol, in-8.

The text on this page is estimated to be only 23.41% accurate

BliiLLOGK.VPHIE 1M Mics. Maittaue. Historia typographonim
aliquiot parisienflinm fiUset Ubros eomplectens. Ijmdim, 4717, 2 lom. en t
vol. iri-8. — Stephanoram historia, viias ipsonim et Ubros eomplectens.
limàm, i709, 2 tom. en 1 Tol.in-^, fig. Th. jAKssoHn ab ÂunsLOTEBir. De
vitis Stephanonim dissertatio. Âmsielodami, 1683, in-12. 6. A. Grapelet.
Robert Estiennnc, imprimeur royal, et le roi François I*'; nouvelles
recherches sur l'état des lettres et de Tlmprimerie au seizième siècle. Parût
1839, in-8. Art.-Aug. Renouard. Annales de l'imprimerie des Estienne. ou
Histoire de la famille des Estienne et de ses «éditions. Parié, 1837-38, 2
part, in-8 à 2 col. Adg. Bernhard. Les Estienne et les types grecs sons
François I*', romplément des annales stéphanienncs , renfermant liiistoire
complète des types grecs, suivie d'une notice sur les premières impressions
grecques. ParUt 1856, in-8. — Geofroy Tory, peintre et graveur, premier
imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous
François I". Paris, 1857. in-8. ËD. Frère. Recherches sur les premiers temps
de l'Imprimerie en Normandie. Rouen, 1829, gr. in-8. Voy. aussi, du même
auteur. De l'imprimerie et de h librairi/' à Bouen dans les quimime et
seizième titelc^ (Rouen, 1845, in-8'. A. Péricaud. Bibliographie lyonnaise
du quinzième siècle et nouvelles recherches sur les éditions lyonnaises du
quinzième siècle. ijyon, 1840, in-8. 'J.-Fr. Née ue la Rochelle.) Vie
d'Etienne Dolet, imprhneur, avec une notice des libraires et imprimeurs
auteurs. Paris , 1779, in-8. Aht. Hevriect. Notici^ sur l'origine de
l'Imprimerie en Provence. Aix, 1826, in-8 de 43 p. (Laire.) Dissertation sur
l'origine et les progrès de Tlmprimene en Franche-Comté ^pendant le
quinâème siècle. IMfe, 1785, in-8. (Beaupré.) Rerhewhes sur les
commencements et les progrrs

The text on this page is estimated to be only 20.19% accurate

I5a HISTOIRE DES ARTS V de l'imprimerie dans le duché de Lorraine cl dans les villes diTonl ot VVrdun. Mncy, 4844-42, in-5 de 487 p. [G. F. Teissieb.) Essai philologique sur les commencements de la Typogr.iphie A Metz et sur les imprimeurs de cette ville. Metz, 4828, in-8. CoBRAjiD DE Bbeban. Becherches sur rétablissement et l'exercice de r Imprimerie à Troyes. Troyes, 4859, in-8. , P. GoLoiİB DE fiATiNES. Lettres à M. Jules Olivier, contenant quelques documents sur l'origine de l'Imprimerie en Dauphiné. Gap, 4835, in-8. Jag. m. Paitoni. Yenezia, la prima citta fuori délia Germania, dave si esercito l'arte délia Stampa, dissertazione; ediz. secunda. Venezia, 4772, in-8. D. M. Pellegbini. Délia prima origine della Stampa di Yeuczia per opéra di Giovanni da Spira. Venezia, 4794, in--8. GiAC. Sardini. Esame sui principi della francese ed italiana Tipografia ovvero storia eritica di Nie. Janson. İAWCa, 4796, 5 part, in- foi., fig. Ant.-Aug. Renouahd. Annales de rLnprimerie des Aide, ou Histoire des trois Manucc et de leurs éditions; 3* édit. Parit. ia54, in-8 à 2 col. La 1" édit. est de 4805, 2 vol. in-8. An6. Mab. Qdirini. Liber deoptimorum scriplorum cdiŕionibus t(uiB Hoiuŕe primum prodierunl post divinumTypographiaŕ invenlum, cum adnotat. et diatriba pnelim. .1. G. Schelliornii. İÀndaugix, 4764, «n-4. L.-Fr -Xav. Laire. Spécimen Typographiae Romana: XV seruli. Hotme, 47T8, in-8. Voy. la crilique de cet ouvrage, par J. B. Audiflfredi : Utttre iipografiche deW abh. I^ic. VgoUni, 4778, in-8; et la réplique de I aire, 1779, in-8. ♦ Ado. Mab. Dandimi. Uo Juntarum typographia ejusque ccnsorŕhus. Lucx, 4791,2 vol. in-8. (^OR. GiDSTiNiANi. Saggio storico-critiro sidla Tipographia del roirno di Napoli. NapoH, 4795, in-4.

The text on this page is estimated to be only 18.90% accurate

BIBLIOGRAPHIE 153 Ratm. Diosdado Gaballuo. De prima
Typographie Hispanim clate spécimen. BornsBy 1795, in-4. Jos.
ViLLAROTA. D'iserUicion fto bre el origen del Arie tipogrnfi oo y su
introduccioii y uso en la cîudad de Yalencia de los EdeUnos. Valenda, 1790,
p. in-4. J.-Fb. NiE DE LA Rochelle. Recherches historiques et critiques sur
rétablissement de TArt typographique en Espagne et on Portugal. Bourges,
1\$30, in-8 de ^ p. CoHTSBs MiroLETON. Dissortation concerning the
origin of Printhig in England. Cambridge^ 1755, in-4. Trad. en franc, par D.
G. Imbdit [Par., 1775, in-8 de 46 p.) Jos. Ames el W'. Herbebt.
Typographical antiquities or and historical account of the origin and
progress of Printing in the Great Brilain and Ireland; considerably augm. by
'Will. Herbert. l/mion, 1785-90, 5 vol. in-4, fig. Réimpr. avec des addit. de
Dibdin. el non terminé (Lmd.^ 1810-19, 4 yol. iii-4). * Jon Lewis. The life
of mayster Willynm Gaxton oftheweald of Kent, the flirst printer in
England : in which is given an iceoiint of the rif^e and progress of the art of
Prynting in En?l«nd. fjm don, 173T, gr. in-8, porlr. Réimpr. dans la nouv.
édt. de Typograph. antiquittes de Dibdin. S. Weller Singer. Some account
of the hook prinled at Oxford in<46R... î^ndon, 1812, in-8. G. WoLFG.
Pahzer. Histoire de l'Imprimerie dans les premiers temps à Nuremberg
jusqu'en 1500 ^eu alleui.,. Ntfremb,, 1789, in-4. * ti. C. Zapt. Annales
typographie» Augustance. AugustX Vin^eHeorum, 1778, in-4. C. D.
Hassler. Explicatio monumenti lypographici antiquisÀnû nuper reperli.
Accedont supplemenla nonnull^ ad auctoris historiam Typographiœ
Ulmanœ. UltnaSt 1840, in-4. DcpoT de Motvtbrun. Recherches
bibliographiques sur quelques impressions ncerlandai^^es du quinzième et
du seizième siècle. l^^, 1839, in-8, fig.

The text on this page is estimated to be only 24.22% accurate

154 HISTOIRE DES ARTS Akt.* Aug. Reiiouabd. Note sur Laurent Goster à l'occasion d'un ancien livre imprimé dans les Pays-Bas. Paris, 1838, in-8 de 16 p. Cette note avait été publ. d'abord, moins complète, dans le Catal. de la bibl. d'un amateur (Par.. 1819, Avo\ in-8). Jos. Vah Praet. Notice sur Colard Manaion. Parié , 1829, in-^ . G. Carton. Colard Mansion et les imprimeurs brugeois du quirtzième siècle. Brgues, 1851, in-8 de 44 p., fig. Jo. Dar. HoFFifAKRi. De typograpfaiis earumque initiis et inereementis in regno Polonis et Lithaaniœ. Dantisà, 1740, in-4. MiCH. BIaittahie. Annales typographici ab arlis inventae origine ad ann. 1557. BagsR Comitumy 1719-25, 3tom. en 5 vol. in-4. Yoy. aussi le Suppl. de cet ouvrage, par Mîcb. Denis [Yiennx, 1789, 2 vol. in-4). Georg. Wolfg Panzer. Annales typographici ab artis invent» origine ad annum 1536. NorimbergXy 179.5-1803^, 11 \ol. in-4♦ De La Serna Santahder. Dictionimire bibliographique choisi du quinzième siècle. Bruxelles, 1805, 3 vol. in-8, Jos. Van Praet. Catalogne des livres impûmés sur vélin, avecdate, depuis 1457 jusqu'en 1472. Paris, 1813, 2 part en 1 vol. in-fol. VoY. aussi, ' du même auteur, Catal. dei livr. imfMr. sur vélin de. la Bibl. du Roi (Par., 1822-%, 6 tom. en 5 vol. gr. in-8), et Catal. de livres impr. sur vél., qui se trouvent dans des bibl. publ. et partie, ilbid., 1824-28, 4 vol. gr. in-8). LuR. Ha m. Repertorium bibliographicum, quo libri omnes ab arte invenlâ usque ad annum M. D. typis expressi ordine alpbabetico enumerantur... Stuttgartise, 1826-38, 2 tom. en 4 vol. in-8. Frir. Both-Scholtzius. Thésaurus symbolorum ac emblamatum, id est insigna bibliopolarum et typographorum; accedit Geor. And. Vinholdi programma de quibusdam notis et insignibos bibliopolarum et typographorum. Norimbergx, 1730, in-fol., fig. (Non terminé.) — Icônes bibliopolarum et typographorum de republica litterart!l bone meritonim, ab innmahulis Typographie ad noslra

The text on this page is estimated to be only 16.39% accurate

BIBLIOGRAPHIE 155 usque tempora. ñiarimbergXj 1726-42, 3 part, in-10i.» iSâ porlr. P. Cl. F. Daunou. Analyse des opinions diverses sur Vorigine de rimprimerie. Parii^ 1801 , in-8. Réimpr. dans le t. IY desJtf^ de VInstit.^ s^edïoB des Se. polii. et morales, et dans VOrig. de CImpr. de Lambinet. J.-Locis-AiiAKD Baill/. Notices historiques sur les bibliothèques aneiennes et modernes... Pam, 1827, in-8. io8. Ldiwlph. Bbureiïavni. Notitia scriptorum editorum atque ineditorum artem typographicam illustrantium, intermixtis passim obserrationibttts litterariis. HanovïiXt 1740, in-4. Voy. aussi, dans le t. I des Monum. ippographica de J. Christ. Wolf, une Bibliolheea typograpfûca fort étendue, et dans le 1. 1 du CaUil. bibL Bunw.f par J. M. Franck, une longue liste du même genre. Voy., dans ce volume, les chap. Cartes a joier, Parchevui, ReLiDRE, etc., et leurs Bibliographies.

LA RELIURE DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'AU DIX-
SEPTIÈME SIÈCLE Dès que les anciens eurent fait des livres carrés, qui
leur étaient plus commodes à lire que les rouleaux, la Reliure, c'est-à-
dire l'art de réunir les feuillets, cousus ou collés (ligali) dans un dos mobile,
entre deux planches de bois, d'ivoire, de métal ou de cuir, la Reliure fut
inventée. Cette Reliure primitive, qui n'avait d'abord d'autre objet que de
conserver les livres, ni d'autre mérite que sa grossière solidité, ne tarda pas à
se couvrir d'ornements et à se mettre ainsi en rapport avec le luxe de la
civilisation grecque et romaine. On ne se contentait plus d'ajouter de chaque
côté du volume un ais de cèdre ou de chêne, sur lequel on écrivait le titre du
livre (car ce volume était couché à plat dans les rayons d'une bibliothèque),
car, si le livre était précieux, on étendait un morceau de cuir sur la tranche
pour la préserver de la poussière, et l'on serrait le volume avec une
courroie qui l'entourait plusieurs fois. Ces courroies s'appelaient *phylacteres*
; elles furent bientôt remplacées par des fermoirs, qu'on nommait *uncus* et
phylacteres. Ce n'était pas encore assez en

158 HISTOIRE DES ARTS certains cas : le volume était enveloppé d'une étoffe épaisse et même enfermé dans un étui de peau ou de bois. Tels furent les travaux des relieurs de l'antiquité. Il y avait alors comme aujourd'hui de bons et de mauvais relieurs. Cicéron, dans ses lettres à Atticus, lui demande deux de ses esclaves qui passaient pour de très habiles ouvriers en ce genre (*ligatores librorum*). La Reliure n'était pas encore un art fort répandu, parce que les livres carrés, malgré la commodité de leur format, n'avaient point détrôné les rouleaux. Mais on voit dans la *Notitia dignitatum imperii* écrite vers 450, que cet art accessoire avait déjà fait un pas immense, puisque certains officiers de l'Empire d'Orient portaient, dans les cérémonies publiques, de grands livres carrés renfermant les instructions de l'empereur pour l'administration des provinces, et ces livres étaient reliés, couverts en cuir vert, rouge, bleu ou jaune, fermés par des courroies ou par des crochets, et ornés de petites verges d'or horizontales ou en losange, avec le portrait de l'empereur peint ou doré sur les plats. La reliure se nommait « *ptXXoç* chez les Grecs, d'après le lexique d'Hésychius, et « *foXKou* » selon Suidas. Dès le cinquième siècle de l'ère chrétienne, les relieurs avaient recours aux orfèvres et aux lapidaires, qui se chargeaient de la décoration et de l'enrichissement de tous les meubles à l'usage des palais et des églises. « Les livres sont revêtus de pierres précieuses, s'écriait saint Jérôme, et le Christ nu meurt devant la porte de son temple! » Zonare raconte, dans ses Annales (livre XIY, ch. vu), que Bélisaire trouva dans le trésor de Gelimer, roi des Vandales, les livres des Évangiles « reluisants d'or et ornés de toutes sortes de pierres précieuses. » C'est une reliure analogue que porte encore l'Évangélaire grec donné à la basilique de Monza par Théodolinde, reine des Lombards, cinquante ou soixante ans après la mort de Bélisaire ; cette couverture de livre, la plus ancienne de toutes celles qui sont

LA RELIURE DÉPENDS L'ANTIQUITÉ jusqu'à nous, se compose de deux plaques d'or enrichies de pierres de couleur et de camées antiques. Ces reliures d'orfèvrerie furent réservées pour les livres saints, surtout pour les Évangiles, et on les appliquait encore au même usage dans le quatorzième siècle; elles changèrent seulement de style et d'ornementation, à mesure que l'art byzantin subissait les transformations de l'art gothique. Mais, dès le sixième siècle, la Reliure employait des matières moins riches, qui n'exigeaient pas le concours de l'orfèvre. Cassiodore, dans son monastère de Viviers, où il faisait transcrire par ses moines beaucoup de livres destinés à la bibliothèque du couvent, avait formé lui-même d'excellents relieurs, auxquels il fournissait des dessins variés, pour l'enjolivement de leurs reliures : ces dessins étaient sans doute exécutés en nielles sur le métal, en sculpture sur le bois, en estampage ou en gaufrage sur le cuivre. On connaît encore, du sixième ou du septième siècle, une reliure qui pourrait bien avoir été restaurée et modifiée depuis. C'est l'exemplaire des célèbres Pandectes de Justinien, conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence : ces deux volumes in-folio sont reliés avec des tablettes de bois, couvertes de velours rouge et garnies d'ornements d'argent sur les plats et aux angles. Si, dans les trésors des églises, des abbayes et des palais, on gardait comme des reliques quelques manuscrits revêtus d'or, d'argent ou de cuivre artistement travaillé ; si la beauté et la rareté de ces manuscrits, offerts en don la plupart, avaient justifié quelquefois la richesse de leurs couvertures, les livres ordinaires arrivaient généralement dans les bibliothèques couverts en bois et en peau, et tous les livres étaient reliés aussitôt après que le copiste, le rubricateur et l'enlumineur y avaient mis la dernière main. Du huitième au onzième siècle, nous trouvons plusieurs documents qui témoignent des soins que prenaient

460 HISTOIRE; DES ARTS les moines pour entretenir les reliures de leurs bibliothèques. On se servait, à cet effet, de toutes sortes de peaux de bêtes domestiques ou sauvages. On usait même de peaux de phoque ou de peaux de requin dans les contrées maritimes du Nord. Un diplôme de Charlemagne autorise l'abbé de Saint-Bertin à se procurer, au moyen de la chasse, les peaux nécessaires pour la Reliure des livres de son abbaye. Geoffroi Martel, comte d'Anjou, ordonne, vers 1050, que la dime des cerfs et des biches qu'on prendra dans l'île d'Oléron appartienne à l'abbaye qu'il avait fondée à Saintes et soit destinée à la Reliure des livres de cette abbaye (*ad librorum volsuras seu operluras*). Guillaume, comte de Nevers et d'Auxerre, envoie, en 1156, à la Grande-Chartreuse de Grenoble, des cuirs de vache pour la même destination. Mais il paraît que c'était la peau de truie qu'on employait de préférence à couvrir les livres. Les reliures de luxe ont certainement été cause de la destruction d'une foule de précieux manuscrits; car ces reliures avaient de quoi tenter la convoitise des voleurs et des pillards. Aussi, dans le sac des villes et des monastères, ces belles couvertures d'or et d'argent, rehaussées de pierreries, étaient-elles souvent arrachées, brisées et fondues. Mais, en revanche, les reliures des Bibles et des Évangiles, ces reliures que la dévotion libérale des rois et des évêques se plaisait à rendre dignes de l'œuvre divine qu'elles couvraient, nous ont conservé un grand nombre de curieux monuments de l'art, qui eussent péri sans elles; les unes sont ornées d'entailles et de camées antiques, représentant des figures et des sujets fort intéressants pour l'archéologie grecque et romaine; les autres sont chargées de diptyques d'ivoire, aussi remarquables par le travail que par la composition, qui remonte quelquefois à l'antiquité païenne. C'est ainsi que le fameux manuscrit de Sens, contenant la messe des Fous, noté en musique au douzième siècle, est relié entre deux

LA IIELIURB DEPUIS I/ANTIQUITK 161 pla(|ues d'ivoire, sculptées en relief, qui peuvent remonteiau quatrième siècle et qui représentent les fêtes de Barchus. Toutes les grandes collections publiques, les bibli(»tlièques et les musées de Paris, de Rome, de Vienne, de Londres, etc., montrent avec orgueil quelques-unes de ces rares et précieuses reliures que décorent des pierres gravées et des ivoires antiques. L'histoire fait mention d'un grand nombre de beaux évangélistes, écrits sur vélin pourpre en lettres d'or et d'argent, qui n'étaient pas moins remarquables par la magnificence de leurs reliures. La plupart appartenaient à l'époque de Charlemagne et de ses successeurs. L'évangéliste de saint Riquier, donné à cette abbaye par Charlemagne lui-même en 793, était couvert de plaques d'argent et orné d'or et de gemmes {cum tabuÙs argmteis. auro et lajndibus* preliosis mirifce paratum, dit hi Chronique d'Hariulfe). L'évangéliste de l'abbaye de SaintMaximin de Trêves, provenant d'Ada, fille de Pépin et sœur de Charlemagne, avait, sur la couverture toute resplendissante de pierres précieuses, une grande agate gravée, large de cinq pouces et haute de quatre, représentant Ada, l'empereur et ses fils. (Codex Evangeliorum oprimento perquam eleganti quod gemma variis emblematis, nique parergû, nitet affabre faclis, dit Mabillon,

162 HISTOIRE DES ARTS pour épigraphe ces deux vers latins en Thonneur du scribe et du relieur : Hunc auro interius Cliristi orna vil amicus, Atque eburne exterius pulchre decompsit opimus. Louis le Débonnaire, à l'exemple de son père Charlemagne, offrait volontiers en don, aux maisons religieuses et aux grands dignitaires de l'Église, des évangélistes splendidement reliés. Celui qu'il envoya au pape Etienne, qui l'avait sacré, était couvert de lames d'or, selon Thegan : Textum sacrorum Evangeliorum aureis circumracteribus exaratum, laminisque metalli ejusdem absque admixtione cujusque materiei irrosum. Quelquefois ces couvertures d'orfèvrerie étaient enveloppées dans des étoffes de soie ou de brocart, dans des tapisseries à personnages, tissées en or et en argent; quelquefois aussi, comme par réminiscence d'un usage de l'antiquité, que l'Orient n'abandonna jamais, le livre, relié en métal ou en ivoire ou en bois incrusté, était enfermé dans une boîte non moins riche que la reliure qu'elle devait protéger. Nous voyons l'empereur Michel faire présent d'un coffre de cette espèce à Pierre, abbé de Nonantola, qui avait été chargé d'une mission auprès de lui à Constantinople (capsam Evangelii totam auream, et pretiosis ornatum lapidibus, disent les Annales bénédictines). Les Heures de Charlemagne qu'on voit aujourd'hui dans la Bibliothèque du Louvre n'ont pas conservé leur petit coffre d'argent doré, sur lequel étaient relevés les mystères de la Passion, et que Catel a décrit dans son Histoire des comtes de Toulouse, tel qu'il l'avait vu en 1620 dans le trésor de Saint-Sernin. On citerait un grand nombre de ces célèbres manuscrits historiques qui ont perdu également leur reliure primitive; on citerait de même plusieurs couvertures précieuses de livres, qui ont survécu aux manuscrits qu'elles revêtaient autrefois.

LA RELIURE DEPUIS L'ANTIQUITE 16?» Ce n'étaient pas cependant ces reliures orfèvrées qu'on enchaînait dans les églises : elles n'eussent pas été en sûreté sous la main du premier venu. On les serrait au contraire, dans les trésors, avec les reliques et les parements d'autel. Les livres, qu'on attachait avec des chaînes de fer ou de cuivre scellées dans le mur des églises, étaient reliés en bois massif avec des coins et des bordures de métal : on les appelait catenati (enchaînés). C'étaient aussi des Bibles, des évangélistes et des missels, qu'un legs pieux mettait à la disposition des fidèles. On enchaînait de la même manière les livres dans certaines bibliothèques, au moyen âge, et les reliures épaisses et ferrées de quelques-uns qui sont venus jusqu'à nous avec leur ancienne couverture, portent encore Tanneau dans lequel roulait la feuille fixée au pupitre. Parmi les plus belles reliures qu'on exécutait pour les églises aux onzième et douzième siècles, il ne faut pas omettre celles en cuivre émaillé. L'art de l'émailleur, qui semblait avoir été inventé pour suppléer à l'absence des métaux précieux, s'exerça complaisamment sur les couvertures de livres. Il suffira de citer deux de ces monuments qui nous montrent ce qu'était l'émaillerie française et étrangère dans ses rapports avec la Reliure. Le Musée de Cluny possède deux plaques d'émail incrusté de Limoges qui ornaient sans doute la couverture d'un livre : l'une a pour sujet l'Adoration des mages; l'autre représente l'abbé moine Etienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, conversant avec saint Nicolas Cette inscription seule assigne à ces émaux la date du douzième siècle : f Nicous ert parla a mone Teve de Mdbet. La cathédrale de Milan conserve dans son trésor une couverture de livre émaillée, encore plus ancienne et beaucoup plus riche : selon la tradition, ce serait un présent fait par l'archevêque Aribert à son évêque, et ce pré

164 HISTOIRE DES ARTS sent remonterait à l'année 1020. Cette couverture de livre, haute de quarante-trois centimètres sur trente-six de largeur, est revêtue à profusion d'émaux incrustés, avec des entourages et des ornements en cabochons de couleur. Dusommerard nous fait connaître la disposition de ces émaux : c Aux quatre angles, les figures symboliques des évangélistes ; dans le haut, le Christ dans le vesica piscis, tel qu'on le trouve depuis le onzième siècle, surtout dans les tympans de nos églises ; au milieu, le Christ sur la croix; d'un côté, la Vierge; de l'autre, saint Jean, dans des médaillons incrustés ; plus bas, en pendants, deux soldats armés de lances, avec ces inscriptions : à l'un, servi: à l'autre, latro ; enfin, cinq médaillons de forme carrée, placés de manière à former pendants et contenant des compositions religieuses à plusieurs figures, entourées d'inscriptions écrites verticalement. » Mais, comme nous l'avons déjà dit, ce n'était là que des travaux d'émailleurs, d'orfèvres, d'imagiers et de fermailleurs. Les relieurs, proprement dits, lieurs de livres ou lieurs, liaient ensemble les feuillets des livres et les endossaient entre deux planches, qu'ils revêtaient ensuite de cuir, ou de peau, ou d'étoffe, ou de parchemin. On y ajoutait tantôt des courroies, tantôt des fermaux de métal, tantôt des agrafes, qui avaient pour objet de tenir le volume bien fermé et de préserver du contact de l'air son texte et ses ornements calligraphiques. Il n'y avait que dix-sept de ces lieurs de livres à Paris, lorsque fut levée la Taille de l'année 1292. Ces relieurs, de même que les écrivains et les libraires, dépendaient de l'Université, qui avait l'œil ouvert sur leurs travaux, et qui les faisait surveiller par quatre relieurs jurés, qu'elle comptait au nombre de ses suppôts, et qui furent réduits à deux par ordonnance de Charles VIII. Un seul relieur était en dehors de la juridiction universitaire, et cela se comprend d'autant mieux, que ce relieur, nommé à titre d'officier près de la Chambre des comptes, ne devait pas

LA IIELILUE DEMIS L'ANTIOLITÉ Kiô savoir lire ni écrire.

Etienne Pasquier, dans ses Hechev' ches de la France, avait avancé ce fait singulier, qui ne paraissait pas trop digne de foi ; mais on vient d'en trouver la preuve dans les registres de la Chambre des comptes. Le lundi 30 juillet 1492, Guillaume Ogier fut reçu relieur des comptes, livres et registres de la Chambre, à la place d'Eustace d'Ângonville décédé : c Il a dit et affirmé par serment qu'il ne scet lire ne escrire, ce que le relieur de ladite Chambre ne doit savoir. • Dans toutes les montres ou processions de TUniversité de Paris , léfe relieurs prenaient rang après les libraires. Ces relieurs ne fabriquaient certainement que des reliures communes en bois et en parchemin. Un des dialogues de Mâthurin Gordier (liv. II, dial. ix) nous autorise à croire que les écoliers reliaient eux-mêmes leurs livres et leurs caliers : « Reliez-moi ce papier? dit Viglonus à Angelin. — Poiuxjuoi m'en priez-vous ? répond Angelin ; ce n'est pas là mon métier. — Mais vous ne refusez pas d'en relier i d'autres? — Combien avez-vous de feuilles? — - Huit, Mais elles sont déjà pliées ; il reste seulement à les coudre étales couvrir de parchemin. » Ces Dialogues, écrits en l

iC6 HISTOIRE DES ARTS Tritheim, abbé de Spanheim, au quinzième siècle, ne les oublie pas dans rénumération qu'il fait des divers emplois calligraphiques de ses moines : « Que celui-là, dit-il, colle les feuilles et relie les livres avec des tablettes de bois. Vous, préparez ces tablettes ; vous, apprêtez le cuir ; TOUS, les lames de métal qui doivent orner la Reliure. » Ces lames de métal, ces coins, ces clous, ces fermoirs, qui garnissaient les deux ais de bois de la couverture, rendaient le livre, si pesant, que, pour le feuilleter avec facilité, on le plaçait sur un de ces lutrins ou pupitres tournants qui pouvaient recevoir plusieurs volumes à la fois et les présenter ouverts tour à tour au lecteur. Pétrarque avait fait relier, avec ce luxe de solidité, les Épitres de Cicéron transcrites de sa main, et, comme il les lisait sans cesse, ce lourd volume tombait souvent et lui meurtrissait la jambe gauche, de telle sorte qu'il faillit en perdre et fut menacé de l'amputation. On voit encore à la Bibliothèque laurentienne de Florence ce manuscrit relié* en bois avec des coins et des fermoirs de cuivre. On ne peut douter que les Croisades n'aient amené un progrès dans l'art de la Reliure en Europe. La Reliure avait atteint un degré de perfection extraordinaire chez les Arabes, qui, dès les temps les plus reculés, savaient préparer les peaux, les parfumer, les teindre et les dorer. Presque tout le cordouan ou maroquin, qui s'employait en France, venait d'outre-mer plutôt que de l'Espagne. Les Arabes, comme les Orientaux, connaissaient la véritable Reliure, non pas les couvertures de livres en orfèvrerie niellée, gemmée ou émaillée, mais les couvertures en cuir à empreintes dorées et argentées ; ces couvertures qui, en s'ouvrant, prenaient le nom d'ailes, à cause de leur analogie avec les ailes d'un oiseau à riche plumage. C'étaient là les rehautes ordinaires des livres de bibliothèque, dans tout l'Orient. Aussi, quand la Bibliothèque des Califes au Caire fut pillée par les Turcs au onzième siècle, une partie des livres, qu'on transportait à Alexan

LA RELIBRE DEPUIS L'ANTIQUITÉ 467 d'ailleurs, étant tombée entre les mains d'une tribu berbère, les esclaves de cette tribu détachaient les couvertures pour s'en faire des souliers. Les croisés rapportèrent donc, de leurs expéditions à Constantinople, en Palestine et en Égypte, quelques manuscrits orientaux couverts de maroquin ou d'étoffes précieuses, et les relieurs européens ne manquèrent pas de mettre à profit ces brillants modèles. D'ailleurs, la révolution littéraire qui s'opérait dans la formation des bibliothèques royales et princières devait aussi produire une espèce de révolution dans la reliure. Ces bibliothèques se composaient de livres écrits en langue vulgaire, surtout d'histoires, de romans et de poésies, qui succédaient aux Bibles, aux Pères de l'Église, aux traités de théologie et de scolastique des bibliothèques abbatiales. Les livres d'amour et de chevalerie faisaient les délices de la noblesse, qui devenait plus polie et plus galante : il fallait donc que ces livres n'écorchassent pas les mains délicates entre lesquelles ils passaient et repassaient à toute heure du jour et de la nuit. On les couvrit de velours, de soie et de laine, sans renoncer toutefois aux ornements d'orfèvrerie, qui furent seulement plus légers et mieux travaillés. On avait, d'ailleurs, songé à diminuer le poids des volumes; à côté du solennel format in-folio, d'autres formats plus commodes, les différents in-quarto, principalement, s'échelonnaient sur les rayons des bibliothèques françaises; les livres étaient écrits sur un vélin mince et brillant; et déjà le papier de chiffon, d'invention récente, ouvrait une ère nouvelle pour les bibliothèques

168 HISTOIRE DES ARTS Torfèvre , l'ouvrier et l'armurier; ainsi l'inventaire de Charles VI, en 1399, nous montre des missels dont les plats sont d'argent doré à figures enlevées (exécutés au repoussé) et des bréviaires couverts de velours (velours) brodé à fleurs de lys y dont les fermoirs sont émaillés aux armes de France, etc. Nous trouverons jusqu'au seizième siècle cette orfèvrerie appliquée à la Reliure ; témoin la couverture d'un livre d'heures exécutée en or massif par Benvenuto Gellini sur l'ordre du pape Paul III, qui destinait ce livre à Charles-Quint. Mais la reliure des livres de chambre ne variait guère que dans la qualité et la nuance de l'étoffe : quant aux clous de métal qui brodaient les plats y ils préservaient du frotement cette étoffe qu'on renouvelait rarement, et les fermoirs avaient pour objet spécial de remettre en presse le vélin, qui gonflait et se dilatait au contact de l'air chaud ou humide. Pour certains manuscrits précieux et rares, dont la couverture ne demandait pas moins de soins que l'intérieur du volume, on faisait encore usage d'enveloppes ou de poches en étoffe, en peau ou en toile, qui s'étaient appelées dans l'antiquité *mnemoriae*, *manutergium* et qui conservent ce nom chez les écrivains du moyen âge. C'est une des espèces que portent les Heures de saint Louis, enveloppées dans un morceau de sandal rouge, étoffe de soie peluchée. (Musée des Souverains, au Louvre.) Les magnifiques bibliothèques des ducs de Bourgogne et des ducs d'Orléans, en partie détruites, en partie disséminées dans les grandes collections publiques de la France et de l'étranger, présentent toutes les variétés (de la Reliure aux quatorzième et quinzième siècles. Nous voyons des livres couverts en velours et velours, en satin, en damas, en drap de soie, en cuir de couleur, en peau vermeille, en parchemin, etc.; les couvertures d'étoffe sont brodées en or et en perles; la plupart sont sursemées de clous ou dous, dorés et garnies de fermoirs ou fermaux, dont le nombre s'élevait jusqu'à quatre

LA RELICRĭ: depuis L'ANTIOUITĒ ieO Ire par foloine. Ces fermoirs en or, en yermeil, en argent, en cuivre, en fer ou en laiton, niellés, émaiUés on engror vāt ont les armoiries du premier propriétaire du livre ou du nouveau possesseur qui Ta fait relire à ses armes. Souvent les fermoirs sont remplacés par des mordans ou agrafes qui s*attachent à des pipes ou boutons de métal, il y a des tuyaux d*or et des enseignes de soie pour tourner ou marquer les feuillets. La couleur des cuirs et des étoffes paraît avoir parfois quelque analogie avec le sujet de l'ouvrage : les livres de piété sont généralement habillés de noir. Les plus beaux manuscrits ont naturellement les plus belles reliures : quelques-uns pourtant, couverts en parchemin, semblent attendre une couverture plus digne d'eux. Voici, d'après les inventaires de ces deux célèbres bibliothèques, la description de plusieurs reliures de prix. Chez les ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi, Jean-sansPeur et Philippe le Bon, un petit livre des Évangiles et des Heures de la Croix « à une couverture garnie d'or, cinquante-huit perles grosses, en un estuy de camelot, à une grosse perle et un bouton de menues perles; » — le roman de la Moralité des hommes sur le jeu des échiers, * couvert de drap de soie, et à florettes blanches et vertes Vieilles, à clous d'argent doré, sur tissus vert; » — un brevet d'OraisonSf « couvert de cuir rouge, à clous d'argent doré, et au pourtour des enseignes quatre perles et deux mauvaises pierres, mis en une bourse vermeille; » ^ le livre des Propriétés des choses, * à fermoirs d'argent émaillés de Prophètes, couvert de velours vermeil; » ^ « un livre, dont les ailes sont couvertes de drap de velours vermeil, fermant à deux fermoirs d'argent doré, qui ^t le livre des Ystoires de la terre d'Orient, et y a sur un cbascun couvercle cinq gros clots; » — « un livre de Boèce, des Cas des nobles, couvert sur les ailes de velours ^rmeil, et sur les ailes à chacun lez a cinq gros ballais, à fermoirs d'argent dorez, esrailliez; » — un Psautier his

170 HISTOIRE DES ARTS torié et enluminé, « garny de deux fermaulx d'argent, dorez, armoiez d azur à un aigle d'or à deux testes, ongle de gueulles, auquel a ung tuyau d'argent doré pour tourner les feuiliez à trois escussons^deàdi tes armes, oouvert d'une chemise de veluyau vermeil, » etc. Chez le duc d'Orléans, frère de Charles VI, au château de Blois : le livre de Végèce, de Chevalerie, < couvert de cuir rouge marqueté, à deux petits fermoers de cuivre; » — le livre de MeliaduSf « couvert de veloux vert, à deux fenueers serablans d'argent dorez, esmaillez aux armes de Monseigneur; » — le livre des Propriété% de toutes choseSy « couvert de veloux noir, à deux fermiers samblàns d'argent dorez, esmaiUiez aux armes de Monseigneur; > — les Heures de Notre-Dame, « couvertes de cuir blanc, à trois petiz fermoers d'argent; » — le livre de Boèce, de Consolaion, t - couvert de soye ouvrée, à deux fermoers samblàns d'argent, dorez, armoyez; » — La Bataille et desr truction de Troie, en françois, « couvert de veloux noir, à deux fermoers d'argent blanc; » — une Légende dorée, « couverte de veloux noir, sans fermoers, » etc. La comparaison de ces extraits des inventaires nous permet d'apprécier le caiactère et la valeur des oaliur.s dans les deu^ bibliothèques. Les ducs de Bourgogne devaient être très-curieux de ces ornements extérieurs de leurs livres; le duc d'Orléans se préoccupait davantage du choix des ouvrages et beaucoup moins de leur couverture. D'ordinaire, les ducs de Bourgogne achetaient les livras tout reliés ; ils les faisaient pourtant relier quelquefois : ainsi, en 1586, le duc Philippe le Hardi paye à Marlifl Lhuillier, libraire à Paris, seize francs (cent quatorze francs quinze centimes de notre monnaie) « pour couvrir huit livres tout Romans et Bibles et tous autres livres, dont six sont couvertz de cuirs en grains. » En 13S8, I^ même libraire relie, nettoie, dore et couvre en empreini^ un roman qui commence par Ce nos dit, et relie en

LA RELIURE DEPUIS L'ANTIQUITÉ 171 pelue le roman de Merlin; en 1395, le duc fait recloer et appareiller son roman de Lancelot; en 1398, un compte de relieur, qui s'élève à cinquante francs deux sols (enTÎron trois cent soixante-deux francs quarante-cinq centimes), est expliqué en ces termes : « Achat de fermeilles de cuivre, bourdons, doux de Rouen, doux de laiton et de cuivre, soye de plusieurs couleurs, pour faire chapiteaux, et cuir de vaches pour faire tirouers pour convertir en façon de livre. » Mais on voit, dans la plupart des comptes, que les livres étaient reliés au moment où ils entraient dans la Bibliothèque des ducs de Bourgogne, et que la reliure avait été faite plus ou moins riche, selon la beauté, Timportance et Tusage de ces manuscrits, qui coûtaient des sommes considérables. Dans la bibliothèque du duc d'Orléans, les livres arriwient souvent tout reliés; mais le duc faisait relier à son idée ceux qu'il achetait en mauvais état, comme son exemplaire de Virgile « couvert de vertplain, moult caduque, » et ceux qu'il faisait écrire et enluminer par les artistes attachés à sa maison. Les comptes du château de Blois (Archives Joursanvault) nous apprennent que les enlumineurs, les orfèvres et broderesses coopéraient à ces reliures. Le 19 septembre 1394, Pierre Blondel, orfèvre, reçoit douze livres quinze sols tournois, pour avoir ouvré, outre le scel d'argent du duc, « deux fermoers tous d argent esmaillez pour mettre au livre de Boéce; » le 15 jan^er 1598, Émelot de Rubert, broderesse de Paris, reçoit cinquante sols tournois, « pour avoir taillées et étoffées d'or et de soye deux couvertures de drap de Dampmas vert, Tune pour le Bréviaire et l'autre pour les Heures

472 HISTOIRE DES AKTS « pour lieux avoir liez entre deux aiz, couyertz de cuir de oordoan vermeil. » Les relieurs ordinaires du duc étaient Guillaume de Villiers et Jacques Richier. Le premier touche, le 8 décembre 1597, la somme de onze francs sept sols et huit deniers parisis, pour avoir recouvert soixantedeux volumes : « pour chascun volume deux sols huit deniers. Item, pour sept peaulx, pour chascune deux sols quatre deniers, et pour deux fermoers, deux sols. » Le second relieur de livres touche, le 12 février 1401, de madame d Orléans, la somme de quarante-huit sols parisis, pour avoir rehé un grand volume des Histoires du roi Arthus, « et garny de trois ays nuefs et couvert d'un cuir vermeil et empraint de plusieurs fers, garny de dix dous et de quatre fermoirs et chappitulé de plusieurs foyes aux deux bous. » Ce n'étaient là que des couvertures de manuscrits, nécessairement massives et appropriées aux volumes qu'elles devaient conserver. Mais ce système de reliure ne pouvait persister longtemps après la découverte de l'imprimerie, qui multiplia les livres, diminua leur poids et modifia leur format. Les premiers livres, imprimés sur vélin et sur papier épais, n'étaient pas beaucoup plus portatifs que les manuscrits, et on leur imposa d'abord la même reliure de bois, les clous, les coins et les fermoirs de métal. La note datée de 1457, qui se trouve sur un exemplaire de la première Bible de Mayence sans date (à la Bibliothèque impériale de Paris), nous permet de supposer que les propriétaires de livres reliaient souvent eux-mêmes les exemplaires qu'ils avaient rubriqués et illuminés; cette note commence ainsi : *Iste liber illuminatus ligatus est completus per me Henricum Cremery vicarium ecclesie • six collegiatum Sancti Stephani Maguntini*, Les rubricateurs, qui peignaient en rouge et en bleu les initiales laissées en blanc dans les textes, se chargeaient ensuite de la reliure ou ligature des livres. Cette reliure ne tarda pas à devenir moins pesante et à

LA RELIURE DEPUIS L'ANTÉRIEUR 173 se débarrasser successivement du bois» du fer* et du cuivre qui Talourdissaient. On remplaça les ais de bois par du carton battu, on supprima les clous et les fermoirs.. (Ce fut la naissance de la reliure moderne : on abandonna les étoffes, et Ton n'employa plus que la peau, le cuir et le parchemin. Les relieurs n'étaient encore que des ouvriers travaillant pour les libraires; ceux-ci, lorsqu'ils mient un atelier de reliure dans leurs boutiques, prenaient aussi la qualité de relieur. Guillaume Eustace s'intitule libraire du roi et relieur de l'Université de Paris. eut tête de plusieurs éditions qu'il publia au commencement du seizième siècle; Philippe Lenoir, à la même époque, se qualifie libraire et relieur, juré de l'Université; plus tard Jean Ganivet est appelé, dans un document de 1566, religator Universitatis et Nicolas Eve, en 1578, met sur ses éditions et sur son enseigne : libraire de l'Université de Paris et relieur du roy. Dès la fin du quinzième siècle, quoique la Reliure ne fût considérée que comme une annexe de la librairie (car on ne vendait aucun livre broché), on avait déjà le sentiment ou le pressentiment de l'art, et certains amateurs exigeaient, pour leurs livres, des habits plus élégants, plus riches et plus soignés. Nous présumons que l'Italie donna les premiers modèles de belle reliure en maroquin gaufré et doré. Il ne fallait, pour obtenir ces brillantes 'Hniveautés, que les faire exécuter à l'imitation des Koran et des manuscrits arabes qu'on apportait d'Orient à Venise, et qui offraient dès lors, comme aujourd'hui, des couvertures de cuir de couleur, remarquables par leurs mosaïques et leurs dorures. L'expédition de Charles VIII et les guerres de Louis XII «u Italie firent venir en France des reliures italiennes et

174 • HISTOIRE DES AKTS gi^ands personnages. Lorsque Fausto Andrelini fit relier un de ses poèmes latins, adressé à Louis XII, il mit sur la couverture en veau fauve estampé la devise du roi, un porc-épic avec ces mots : Cominùs et eminùs. Mais on n'avait pas encore néanmoins renoncé, pour les livres d'heures manuscrits ou même imprimés» à ces reliures d'orfèvrerie gemmée , que la vanité des grands et des riches s'obstinait à considérer comme les joyaux de la dévotion. Skeltun, poète lauréat de Henri VIII décrit ainsi en vers la reliure d'un de ces missels : « Les fermoirs brillaient; la tranche était toute sillonnée de l.lets d'or et peinte de diverses manières : on y avait représenté des guêpes, des papillons, des plantes, des fleurs. Un malade aurait recouvré la santé, rien qu'à voir cette belle reliure, ce beau volume couvert d'or et de soie. Ces fermoirs d'argent un valaient bi^ n mille livres ; la vignette (plaque) était éclatante de pierres précieuses, et les autres ornements formaient une mosaïque d'or (aurum mosaicum). » Cette reliure, qu'une description poétique ne nous représente pas très-nettement, devait avoir beaucoup d'analogie avec celles que Mathias Corvin, roi de Hongrie (1445-90), avait fait exécuter par des artistes italiens pour sa biblfothèque de Bude. Cette magnifique bibliothèque, rx)mposée de cinquante mille volumes, la plupart manuscrits historiés et enluminés, était toute reliée en maroquin de couleur, rehaussé de dorures et de peintures, avec des fermoirs en or et en argent. Quand les Turcs de Soliman s'emparèrent de Bude en 1526, ils arrachèrent ces fermoirs et raclèrent l'or des couvertures, en mulilant et brûlant les livres, tellement que ceux qui furent sauvés de cette destruction générale étaient les moins précieux et n ont presque rien conservé de leur reliure du quinzième C'était donc l'Italie, il faut le reconnaître, qui élevai, la Keliure presque au rang des autres arts. La Fiance nuporta et naturalisa chez elle la reliure italienne, comme

LA RELIURE DEPUIS 4/ANTIQUITÉ. 175 elle avait fait de la peinture et de la statuaire. La France eut bientôt des relieurs indigènes qui surpassèrent ceux qu'elle avait empruntés à Venise et à Florence. Jean Grolier, de Lyon, aimait trop les livres pour ne pas vouloir leur donner une parure extérieure, digne de la science qu'ils renfermaient. Jean Grolier avait été trésorier des guerres et intendant de l'armée du Milanais avant la bataille de Pavie; durant son séjour à Milan, il avait commencé à former une bibliothèque, dans laquelle il faisait entrer les plus belles éditions des Aides, en doubles et triples exemplaires : tous étaient reliés en maroquin du Levant, avec un soin et un goût exquis, avec une incroyable variété de dessins et d'ornementation. L'art du relieur semble avoir atteint déjà sa perfection dans l'application des dorures, dans l'agencement des mosaïques en cuir de couleur, dans l'ordonnance des compartiments, dans l'élégance de l'ensemble et le fini des détails. Tantôt le titre du livre est placé sur le plat de la couverture, généralement dans un cartouche doré ; tantôt il figure sur le dos, entre deux nerfs, ce qui prouve qu'on ne couchait plus les volumes sur les rayons d'une bibliothèque, mais qu'on les posait debout et côte à côte. Ces gracieuses et brillantes reliures de Grolier sont reconnaissables à la devise caractéristique du propriétaire : d'un côté, on lit, en lettres d'or : Jo. Grolierii et amicorum; et, de l'autre côté : Portiomea, Domine, sit in terra viventium. Grolier était en rapport d'habitudes littéraires avec les savants français et étrangers, ses contemporains ; il créait une bibliothèque pour l'usage de ses amis autant que pour le sien propre. Cette bibliothèque, il l'avait transportée en France, et il ne cessa de l'accroître et de l'enrichir jusqu'à sa mort, en 1565. Elle resta oubliée dans l'hôtel de Vie, à Paris, pendant plus d'un siècle, et ne fut vendue à l'encan qu'en 1675. Le président de Thou a dit de Jean Grolier que ses livres participaient de l'élégance et de la politesse de leur maître, qui avait réuni une bibliothèque comparable

17G UIST(MKË DES ARTS à celle d'Âsinus Poliion. (Vir munditix et elegatUiœ tu omni vitâ assuelus, pari elegantiâ ac munditiâ omatos ac disposUos domi tant curiose libres asservabat, ut ejus bibliotlieca cum bibliothecâ Asinii Pollionis , quas prima liomx inslituta est, componi meruerit.) Jean Groliier, en faisant dessiner des modèles de reliures, et en les faisant exécuter à grands frais, avait formé en France une grande école de Reliure, qui suivit à peu près les mêmes errements pendant le seizième siècle. Des bibliothèques se créaient de toutes parts, et Tamour des livres devenait de joyr en jour plus délicat et plus intelligent. Les princes, les grands seigneurs, les dames de la cour, encourageaient les travaux et les inventions des bons relieurs, qui accomplirent des chefs-d'œuvre de patience en décorant les couvertures délivres, soit en émaux peints et vernis sur le cuir, soit en mosaïques de pièces de rapports, soit en dorures pleines à petits fers. Il serait impossible d'énumérer les innombrables reliures d'apparat que nous a laissées le seizième siècle français, et qui n'ont pas été surpassées depuis.. C'étaient, comme toujours, les exemplaires de dédicace et les livres d'affection, qui recevaient ces enveloppes de maroquin artistement découpé, gaufré, niellé et doré. Ces merveilleux volumes portaient les armes, ou la devise, ou Temblème, ou les chiffres de la personne à laquelle ils appartenaimt. Quelquefois le même volume réunissait les armoiries et. les devises de plusieurs personnes. Ainsi plus d'un livre à compartiments fleurdelisés offre à la fois la salamandre couronnée de François 1" et les armes de sa femme, Claude de France; ainsi bien des volumes reliés pour Diane de " ^ Poitiers, avec ses croissants et ses mythologiques emblèmes, sont-ils ornés deè chiffres de Henri II et des armes royales. Le relieur du roi (on ne connaît que ceux de Charles II, de Henri UI et de Henri IV : Nicolas Eve et son fils Gfovis) devait exercer une heureuse influence sur l'art de la

LA RELIURE DEPUIS L'ANTIQUITE 177 liure : c'était lui qui composait ou seulement exécutait, d'après des dessins d'artistes renommés, ces splendides reliures de la bibliothèque du château de Blois, qu'on admire aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Paris et dont le maroquin est décoré des armes de France, des chiffres et des devises de la maison royale. Tous nos rois, surtout les Valois, ont été passionnés pour les belles re* liures qui reproduisent les formes et les arabesques de l'architecture de la Renaissance. Catherine de Médicis était si curieuse de livres richement reliés, que les auteurs et les libraires qui lui envoyaient des exemplaires de présent cherchaient à se distinguer par le choix et la beauté des reliures qu'ils faisaient faire exprès pour elle. La plus remarquable qui ait été faite en l'honneur de cette reine couvre un exemplaire en grand papier de la première édition des Mémoires de Martin du Bellay (Pons, P. VHuillier, 1569, in-fol.), et présente tous les emblèmes, chiffres et monogrammes de Catherine, dorés sur maroquin rouge, avec sa devise de veuve, peinte sur les plats (une montagne de chaux vive sur laquelle tombent des larmes), et ce vers latin à l'entour : Ardorem eitincia lestatur vivere ilamma. Ce volume admirable se trouve dans la célèbre collection du bibliophile Motteley, laquelle fait partie actuellement du musée du Louvre. Henri III, qui n'aimait pas moins que sa mère les reliures, en avait imaginé une très singulière, lorsqu'il eut institué l'ordre des Pénitents : ce sont des têtes et des os de mort, des larmes, des croix et les instruments de la Passion, dorés ou estampés sur maroquin noir, et accompagnés de cette devise : Spes mea Deusy avec ou sans les armes de France. Les rois et les princes faisaient aussi relier certains livres à leurs armes, pour les distribuer en présent. Ces reliures de luxe, presque toutes en maroquin ou en 12

ils Histoire des arts Têlin blanc doré, iravaient garde de se confondre avec les reliures usuelles de la librairie et ne sortaient pas des mêmes mains. Cependant quelques libraires de Paris et de Lyon, les Gryphes et les Tournes, les Estienne et les Vascosan, se préoccupèrent plus que leurs confrères de la reliure des livres qu'ils vendaient : ils adoptèrent et ils firent fabriquer des modèles en veau fauve à compartiments, et en vélin blanc à filets et arabesques d'or, que toute la librairie se hâta d'imiter. La Reliure française, même la plus commune, avait fine élégance qui ne nuisait en rien à sa solidité, et pourtant les relieurs, que les libraires tenaient toujours dans une espèce d'obscurité et d'oppression, n'avaient pas réussi encore à se grouper en communauté de métier. En Italie, la reliure était en 'décadence' et oubliait ses bonnes traditions orientales. En Allemagne et dans les autres pays de l'Europe, on n'avait presque pas changé la vieille reliure massive, en bois, en peau et parchemin, à fermoirs de fer et de cuivre, qui s'attachait encore opiniâtrement aux nouvelles productions de l'Imprimerie. . L'art de la Reliure n'avait néanmoins qu'un petit nombre d'adeptes et de protecteurs : en Italie, le pape Paul V et Maioli (ce bibliophile, pour imiter les reliures et la devise de Grollier, faisait graver sur ses livres : To. Maiolii et amicorum, — [gratis servire nephas]); en Espagne, le cardinal de Granvelles en Belgique, Marc Laurin, de Bruges, et Roger Bathis, de Bruxelles, qui avaient adopté l'un et l'autre la devise de Grollier; en France, Basse des Neux, chirurgien de Charles IX ; Amyot, le traducteur de Plutarque; Honoré d'Urfé, auteur de l'Astrée, et le célèbre président de Thou. Ce dernier, qui ne dédaignait pas plus que Jean Grollier de prendre un vif intérêt à la reliure de ses livres, les faisait relier en maroquin rouge, vert ou citron, ou en vélin blanc à filets d'or, avec tranche dorée, portant son écusson sur les plats et son monogramme sur le dos.

The text on this page is estimated to be only 24.09% accurate

niBMOGI\APniË 179 Après son mariage avec Marie de Barbanyon Cany, il accula ses armes à celles de sa femme, et y ajouta les lettres A. M. (Auguste Marie) entrelacées. Ces reliures, d'un fini et d'une beauté qui en font des œuvres d'art, passent sans cesse sous nos yeux sans réveiller le souvenir de Tartiste qui les a exécutées et dont le nom était peut-être inconnu à de Thou lui-même, car la direction des reliures de sa bibliothèque devait appartenir à son bibliothécaire, le savant Dupuy. Les habiles relieurs de ce temps-là, sous la dépendance de la corporation des libraires, n'avaient pas même le droit de signer leurs ouvrages, et il faut descendre jusqu'au fameux le Gascon (1641) pour commencer par un Dom Thistoire de la Reliure moderne. BlliLLOGKAPHIË tus, Sal. Gtpriam. Programma de ornatu librorum. Voy. cet opacule dans ses Programma seïecta (Cob., 1708, in-8). Voy., sur la Reliure des livres chez les anciens, XEssai sur les livres dans V antiquité^ par H. Géraud (Par., 1839, in-8). 11 existe un grand nombre de dissertations archéologiques qui roulent sur des diptyques en ivoire, servant ou ayant servi à des reliures de livres. Gab. Peignot. Essai historique et archéologique sur la Beljurc des livres et sur l'état de la librairie chez les anciens. Dijon > 1854, in-8, fig. Voy., sur la Reliure, différents ouvrages du même auteur : JHct. reisoimé de Bibliologie (Vesoul, 1802-04, 5 vol. in-^); Manuel èblicgraphique (Ibid., 1801, in-8); Manuel du bibliophile (Dijon, 1823, 2 vol. in-8); etc. Toy. aussi les chapitres intitulés Reliure^ dans les MémoiVif^ biblioifr. et l'Uîér aires (de Fr.-Ant. Delandine, L^on, s. d., in-8), ci ttans la Bibliothèque de poche ^curiosités biblipyraphiques^ par Ludovic Ulanne (PariSj 1845, in-12), Voy. ce qui concerne la Reliure dans la BibliothécononUe de Constantin (L.-A. Const. liesse), dont la seconde édit, augm. fait

The text on this page is estimated to be only 21.53% accurate

ISO HISTOIRE DES ARTS parle de la collect. des manuels Koret
iPflr., 1841, in-1S, ûg), et dans le Maniel du hibliothécaire ^ par J. Pie
Namur, BruxeUe*^ 1854, m-8). Â. PicHOM. Lettre à M. Paulin Paris sur
les reliures de la bibliothèque du président de Thou. Voy. cette Lettre dans
la t. IY des ManuêcriU français de la Bibliothèque du m, par Paulin Paris. >
Voy., dans cet ouvruge, plusieurs descriptions de belles reliures anciennes
de manuscrits, qui se trouvent dans cette Bibliothèque. Voy. aussi la Bibl.
protypographique ou libriûrie des ftU du roi Jean ^Par., 1830, in-4; le datai,
des livres composant l'anc. BiH. des dues de Bourgogne ^^v Q. Peignot
(Dijon, 1841, io-8^; 1'>»ventaire on cotai, des livres de Vanc. Bibl. du
liouvre^ fait en 1573 (Par., 1836, in-8^ et d'autres inventaires d'anciennes
biblio' thèques. Voy. encore, sur les reliures et les relieurs célèbres, la
plupart des ouvrages 'de Thom. Frognall Dibilin, notamment 5on BibliO'
graphical Décaméron ^Lond., 1817,5 vol. in-8, fig.), donlle 8* dialogue
traite ;>écialement de la Heliure. Statuts et règlemens pour la communauté
des maîtres relieurs et doreurs de livres de Paris. Paris, 1750, in-12. Voy.
aussi Tédit de Louis XIV pour le règlement des relieurs, du 7 sept. 1686, et
les statuts des doreurs sur cuir, garnisseurs et enjoliveurs, de 1594.
Gapperonnier de Gauffecourt. Traité de la Reliure des livres. S.n.et s. d.
[îjamotte, maison de campagne de V auteur ^ près de Lyo», 1765), in-8 de
72 p. DvDiN. L'art du relieur-doreur de livres; nouv. édit. avec des observ.
et des argument., par J. E. Bertrand. Pinis, 1819, in-4, %• La I* édit. est de
1772, in-fol avec 16 pi., dans la grande Descript. des arts et métiers. Séb.
Levormand et R , relieur amateur. Nouveau Manuel complet du relieur dans
toutes ses parties; nouv., édit. Parts, 1840. in-18. Lesné. T,a Reliure, poème
didactique en sii chants (suivi d'un vocabulaire des termes techniques de
l'art de la Reliure); 2« édi'. Paris, 1827, gr. in-8. Voy. surtout l'édit. de ce
poème, accompagnée de notes sur l'art de la Reliure, par Luigi Odorici
Dinan, 1853, in-8; tiré à 5 eieraplj Voy. aussi, du même auteur, Epttre à
TKouvenin (Par., 1823, in-8 de 24 p.), et Lettre d'un relieur français à un
HbUogrsfkt anglais (ibid., 1822, in-8 de 28 p.).

The text on this page is estimated to be only 21.73% accurate

BIBLIOGRAPHIE 18i Ch, Nodier. De la Reliure en France au dix-neuvième siècle. Voy. ce Mém. dans le 1. 1 du Bulletin du Bibliophile (1834). Voy., dans les opuscules bibliographiques de Nodier, beaucoup de renseignements sur les anciennes reliures. Voy. encore, dans le Ballet, du Bibliophile, un grand nombre de notices par Paul de Malden, Techener et autres, sur l'histoire de la reliure, sur des reliures remarquables, sur les principaux relieurs, avec des fac-similés. Voy. enfin, sur les anciennes reliures, les principaux catalogues de livres publiés en France depuis vingt ans, notamment ceux des libraires Techener, Crozet, Motter, etc., et des amateurs (Charles Nodier, Notteley, Pixérécourt, etc., et les recueils périodiques consacrés aux sciences bibliographiques. le Bulletin du Bibliophile de Techener. le Bulletin du Bibliophile belge de Reiffenberg, le Bulletin des Arts du bibliophile Jacob. Voy., pour compléter cette Bibliographie, celles des chapitres précédents. Parchemin et Orfèvrerie, dans lesquels il est fait mention des anciennes reliures en métal, en ivoire et en parchemin.

HISTOIRE DI L'ORFÉYRERIE FRANÇAÏSK De tous les arts, le plus ancien est peut-être Fart de travailler Tor, c'est-à-dire rOrfèvrerie. On la trouve déjà florissante aux époques héroïques des différents peuples du monde. On peut dire avec certitude qu'on a conunencé partout à travailler Por avant de travailler le fer; car For avait sans doute, par son éclat natif, attiré les yeux de rhomme, lorsque le fer était encore ignoré ou négligé à cause de sa couleur sombre. L'or, d'ailleurs, se présentait dans toute sa splendeur à la surfilée du sol, soit que Teau des fleuves Teût éparpillé en paillettes, soit que le feii des volcans Teût fait couler en filons ou condensé en masses brillantes. Les autres métaux dormaient dans le fond des mines, que déjà For avait fourni aux premiers habitants du globe, non-seulement des ustensiles et des armes, mais aussi des objets de parure et des insignes religieux. Il est donc permis de regarder les orfèvres, les ouvriers qui travaillaient For, comme les initiateurs de tous les arts manuels. Orfèvre signifie artisan en or. Ce mot est formé du vieux mot français fèvre ou fahre (en latin faber) et du

184 HISTOIRE DES ARTS mot or. Chez les Romains, l'orfèvre s'appelait aurifex, ce qui équivaut à rétymologie du mot français. On a tout lieu de penser que les aurifices de Rome formaient une sorte de corporation, puisqu'ils érigèrent un petit arc de triomphe en l'honneur de Septime Sévère, dans le Valahrum ou marché aux Bœufs. Ce monument, qui existe encore, n'offre pourtant, dans ses sculptures, aucun emblème caractéristique des orfèvres ou de l'Orfèvrerie. On a recueilli diverses inscriptions antiques portant : Aurifex Aug., aurifex Augusti Xy aurifex Tib. Cæsaris, aurifices Liviae etc. Ces inscriptions nous prouvent que, depuis Auguste et Livie, les empereurs romains et les impératrices avaient des orfèvres en titre attachés à leur service. On sait, d'ailleurs, que l'Orfèvrerie impériale, dirigée par d'excellents artistes grecs, exécutait, en Italie, de prodigieux ouvrages en or massif, rehaussés de ciselures et de reliefs admirables. L'orfèvrerie, dans les siècles du paganisme comme dans ceux de l'ère chrétienne, avait une double destination, quelquefois distincte et séparée : elle concourait à l'ornement des édifices et des instruments consacrés au culte; elle concourait aussi à la décoration des palais et à l'habillement des souverains, des grands et des femmes. Il y avait donc deux espèces d'orfèvrerie : l'orfèvrerie religieuse et l'orfèvrerie profane. En outre, chacune de ces industries se divisait en plusieurs branches, qui ne confondaient ni leurs travaux ni leurs ouvriers. Les monnayeurs n'étaient que des orfèvres, mais ils s'occupaient exclusivement du monnayage; les fabricants d'anneaux et de bracelets d'or ne fabriquaient pas, en même temps, des casques et des boucliers d'or; ceux qui faisaient des vases ne faisaient pas d'autre chose sans doute les destinés aux sacrifices sortaient de leurs mains que de tant de formes servaient à différents usages la table enfin certains d'entre eux travaillaient à faire des couronnes.

ORFÈVRERIE FRANÇAISE «85 Quant à l'Orfèvrerie-joaillerie, elle formait une industrie tout à fait différente, qui employait des procédés de fabrication particuliers, et qui attachait autant de prix à la légèreté de ses ouvrages que l'Orfèvrerie proprement dite à la pesanteur des siens. On doit supposer que cette Orfèvrerie de bijoux et de costume, si merveilleuse chez tous les grands peuples de l'Antiquité, avait passé de l'Asie et de l'Égypte dans la Grèce, puis s'était encore perfectionnée en arrivant aux Étrusques, et avait envahi avec le luxe la Rome austère des Caton et des Paul-Émile. Rome, en devenant maîtresse du monde, était devenue naturellement la ville de l'Orfèvrerie par excellence/ r'est donc de Rome que vinrent, dans les Gaules soumises à la domination romaine, les premiers orfèvres dignes de ce nom. Sans doute on avait travaillé l'or chez les Gaulois; mais cette orfèvrerie grossière manquait de traditions et de modèles, car les deux Brennus n'avaient pas importé, dans leurs forêts druidiques et dans leurs cités fortifiées de haies vives, les dépouilles de Rome et celles du temple de Delphes. Les monnaies d'or et d'électrum (alliage d'or et d'argent), que chaque peuplade, chaque ville, chaque chef mettait en circulation dans chaque espèce de pays plus ou moins borné, n'offraient qu'un type barbare et confus,

186 HISTOIRE DES ARTS vaient pas servir à un usage journalier et continu. On ne les employait, sans doute, que comme objets d'apparat. Us ne se distillaient, en général, par aucun ornement, par aucune gravure, par aucune incrustation, sauf quelques estampages très-imparfaits. En revanche, les mines d'argent de la Gaule étaient alors assez activement exploitées pour fournir beaucoup de métal à la fabrication. L'orfèvrerie travaillait donc Tarent plutôt que Tor; et, du moins, les objets fabriqués avec ce métal avaient une solidité qui permettait de les appliquer à des emplois usuels. Ainsi les sanctuaires des druides et les retraites des chefs étalaient une multitude de vases d'argent, la plupart, il est vrai, de petite dimension et ordinairement unis. Quant aux bijoux de femmes, colliers, bagues, boucles d'oreilles, agrafes, coiffures, etc., ils avaient cette élégance et cette délicatesse qui ne font presque jamais défaut à la joaillerie antique, et qui témoignent moins du goût de l'ouvrier que du goût d'un sexe toujours expert dans l'intelligence de ses charmes et dans l'art de la toilette. Ces bijoux, extrêmement fragiles, se composaient habituellement de feuilles d'or gaufrées, estampées ou découpées, et de fils d'or tressés, enroulés ou noués ensemble. Dans tous les temps et chez tous les peuples, l'art de la joaillerie se présente avec un degré de perfection qui prouve que les femmes ont eu toujours le même but, celui de plaire, et se sont toujours servies des mêmes moyens pour y parvenir, ceux que la nature offre à la beauté. L'Orfèvrerie religieuse, qui a été partout la servante fidèle des religions, prit avec le christianisme un développement considérable. Le christianisme en effet se distingua par la pompe de ses cérémonies, dès qu'il put s'établir au grand jour, en s'appuyant sur l'enthousiasme et la vénération des nouveaux convertis; le christianisme s'efforça tout d'abord d'éblouir les yeux et de frapper l'esprit (de ses adeptes). On comprend sans peine que l'Orfèvrerie

ORFÈVRES FRANÇAISE 187 lui fut d'un secours incalculable. Si les premiers autels avaient été la pierre du tombeau des saints et martyrs; si les premiers calices ne furent que de verre ou de bois, c'est que les chrétiens persécutés se cachaient dans les catacombes et dans les forêts pour y célébrer les saints mystères. Mais, quand le souffle de la foi eut renversé les idoles et leurs temples, éteint le feu des sacrifices païens et dispersé les prêtres des faux dieux, les églises et les couvents s'élevèrent de tous côtés; et, dès lors, la religion catholique déploya des magnificences inconnues à l'idolâtrie. C'est de cette époque qu'il faut dater les progrès et l'extension de l'Orfèvrerie religieuse dans le monde chrétien, et surtout dans les Gaules. L'Évangile prêchait aux hommes l'humilité et la pauvreté; mais il les invitait sans cesse à ne rien épargner pour glorifier Dieu. On s'empressa d'honorer Jésus-Christ et sa divine Mère, par des offrandes que l'on croyait leur être d'autant plus agréables, qu'elles étaient plus coûteuses. Le clergé profitait trop de ces pieuses libéralités pour ne pas les encourager en y attachant des indulgences et des bénédictions dans cette vie et dans l'autre. L'Orfèvrerie s'estimait donc au poids plutôt qu'en raison du mérite artistique de l'œuvre. Les orfèvres qui travaillaient ces masses d'or ne laissaient pas que d'exécuter souvent de belles et ingénieuses compositions pour l'ameublement des églises; mais on ne prenait intérêt qu'à la qualité et à la quantité du métal; en sorte que les descriptions qui nous sont restées des travaux d'Orfèvrerie du quatrième siècle ne nous en donnent qu'une idée très-vague, et n'ont d'exactitude que pour constater le poids de l'objet. Ainsi Anastase le Bibliothécaire, dans son histoire ^{des} Papes, intitulée Liber pontificalis nous apprend que Constantin le Grand fit mettre en œuvre trois ou quatre millions de livres d'or, et trente ou quarante mille livres d'ar

188 HISTOIRE DES ARTS gent, qu'il distribua en présents aux basiliques de Rome. C'était, par exemple, un baldaquin d'argent battu, pesant deux mille vingt-cinq livres, qui supportait dix-huit figures, hautes de cinq pieds, en arçent massif, savoir : le Sauveur assis, pesant cent vingt livres; les douze apôtres, pesant chacun quatre-vmgt-dix livres; Jésus-Christ sur son trône, pesant cent vingt livres, et quatre anges crucigères. avec des pierres précieuses en guise d'yeux, pesant chacun cent vingt livres. Il y avait, seulement pour saint Jean de Latran, une grande lampe d'or, ornée de cinquante dauphins, pesant, avec sa chaîne, vingt-cinq livres; quatre couronnes d'or, pesant chacune quinze livres; sept plats d'or, pesant chacun trente livres; sept coupes d'or, de dix livres chacune; deux vases d'or, pesant chacun cinquante livres; cinquante calices d'or, pesant une livre chacun, sans compter une infinité de candélabre?, d'autels, de fioles, de bassins et d'objets divers en argent. Il faut lire, dans Anastase le Bibliothécaire, l'interminable énumérali(Hi de ces œuvres d'Orfèvrerie, qui nous font supposer que les orfèvres de ce temps-là formaient la plus riche et la plus nombreuse des communautés d'arts et métiers. La fabrication de l'Orfèvrerie religieuse ne diminua pas, quand Constantin eut transporté à Byzance le siège de l'Empire romain, pour laisser à Rome le^pape r^ner sans partage et y instituer le siège de l'Église. L'Orfèvrerie avait suivi Constantin à Byzance, et elle continua de se surpasser en merveilles d'art dans les dons qu'il ne cessait de faire aux églises d'Orient, de même qu'à celles d'Occident. L'Orfèvrerie avait raison de regarder comme son protecteur Constantin le Grand, et elle lui rendit en quelque sorte les derniers devoirs, en fabriquant le cercueil d'or dans lequel il fut exposé sur une estrade environnée d'une multitude de chandeliers d'or. L'exemple de Constantin avait été le signal des dons d'orfèvrerie qui affluaient de toutes parts dans le trésor des églises. Celles des Gaules, grâce à l'influence des évê

ORFÈVRES FRANÇAISES 189 ques et à la dévotion des chefs barbares, ne furent pas moins bien partagées que celles de l'Italie. Il existait, d'ailleurs, dans les Gaules, un centre considérable de fabrication d'orfèvrerie, qui était connu dans le monde entier et qui travaillait même pour Byzance. Limoges avait des orfèvres habiles avant la conquête de Jules-César. Les montagnes de l'Auvergne et du Limousin avaient fourni, dès l'époque la plus reculée, l'or et l'argent que les aurifères de ces provinces excellaient à mettre en œuvre. L'industrie romaine ne fit que venir en aide à l'industrie gauloise, qui s'appropriait bientôt les procédés et le talent de ses maîtres. C'était un des car

49() HISTOIRE DES AUTS Lps invasions continuelles des barbares qui, sous le nom de Huns, de Franks, de Vandales, etc., se donnaient rendez-Yous dans les Gaules ou en Italie, n'empêchaient pas rOrfèvrerie de se précipiter sans cesse dans les églises et les couvents; car ces barbares, que le christianisme eut bientôt conquis en les baptisant, rendaient au centuple ce qu'ils avaient pris aux temples chrétiens; à Tinstar de Glovis converti, chaque chef de ces hordes guerrières et sauvages ne tardait pas à adorer ce qu'il avait brûlé, et à brûler ce qu'il avait adoré. Ce fut le dernier coup porté au paganisme. Les églises, après avoir été dévastées et pillées, reprirent en peu de temps toute leur splendeur, et recueillirent plus de richesses qu'elles n'en avaient jamais eu. Ce qui se passait à Rome, où le pape Symmaque, mort en 514, avait donné aux églises de la ville pontificale cent trente livres d'or et dix-sept cents livrés d'argent travaillées en pièces d'orfèvrerie, se passait également dans les différents royaumes des Gaules : la meilleure portion du butin, ramassé par les Franks, les Hérules, les Burgondes et les autres envahisseurs, se transformait en orfèvrerie religieuse et devenait le partage des églises et des couvents, des évêques et du clergé. Dès le règne de Glovis, l'évêque et l'abbé portaient une crosse en or, une mitre d'or et un anneau épiscopal d'or à cabochon ou pierre de couleur; les ossements des saints reposaient dans des capsés ou reliquaires d'or et d'argent garnis de pierres précieuses; les vases de l'autel étaient en or et en argent massif. Il suffit de rappeler l'histoire du vase de Reims. Ce vase, « d'une grandeur et d'une beauté extraordinaire, » dit Grégoire de Tours, avait été enlevé dans le pillage d'une église de Reims, en 486 : il faisait ainsi partie du butin qui devait él're distribué, à Soissons, par la voie du sort, entre les Franks de Glovis. Celui-ci, auprès duquel l'évêque de Reims, saint Rémy» ^t réclamer ce vase d'orfèvrerie, voulut le foire mettre

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 101 à part pour le rendre au prélat; mais un soldat, méotikni du privilège que s'arrogeait son chef, brisa le vase duii coup de francisque. Plus tard, Clovis vengea ce pauvre vase en fendant la tête du soldat, qui n'y songeait plus, et en lui disant : « Souviens-toi du vase de Soissons J B L'histoire ne nous a pourtant conservé qu'un seul nom diorfèvre gallo-romain, du cinquième siècle, celui de Mabuinus. 11 est cité en ces termes, dans le testament de Perpétuus, évoque de Tours, mwT en 474 : • A toi, frère et évêque, très-cher Enfronius, je donne et lègue mon reliquaire d'argent. J'entends celui que j'avais coutume de porter sur moi; car le reliquaire d'or qui est dans mon trésor, les deux calices d'or et la croix d'or fabriquée par Mabuinus, je les donne et lègue à mon église. » Quant aux pièces d'orfèvrerie de cette époque, il n'en existe plus que quelques-unes, peu importantes, découvertes dans les fouilles et conservées dans les musées publics. Parmi celles qui figurent dans la collection du cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale de l'aris, on remarque le fourreau d'épée en or, les abeilles d'or et quelques ornements, trouvés dans le tombeau du roi Childéric à Tournay; et le vase d'or avec plateau d'or, trouvé à Gourdon, près de Châlons-sur-Saône, en 1846. Ce vase d'or, qui avait été enfoui sans doute avec beaucoup de médailles d'or aux types de quatre empereurs, Léon, Zenon, Anastase et Justin, porte aussi avec lui la date presque certaine de sa fabrication, que l'on peut faire remonter au commencement du cinquième siècle. C'est évidemment un calice de chapelle privée i^ingularis) et non pas une burette d'autel {ampulla), comme Tont cru certains antiquaires. Il est composé d'une coupe supportée par un pied conique, formant à peu près le tiers de sa hauteur : la coupe, cannelée par le bas, est ornée, dans sa partie supérieure, d'une ceinture de six cœurs, les uns de grenat, les autres de tur

192 HISTOIRE DES ARTS
quoises, divisés en deux groupes par un fil granulé; le pied, sillonné de cannelures à arêtes vives, est réuni à la coupe par un nœud garni aussi d'un fil granulé. Le vase est flanqué de deux anses, dont la partie supérieure est formée d'une petite tête d'oiseau avec des yeux de grenat. Le plateau, ayant une croix en grenat au milieu et quatre cœurs en turquoise aux quatre angles de la table, est entouré d'une bordure ou plate-bande losangée, également en grenat, et repose sur une galerie en or ouvragé à jour. Ces deux pièces nous font connaître avec avantage l'Orfèvrerie gallo-romaine, dont il ne reste plus de monuments que dans les vagues et obscurs récils de Grégoire de Tours et de Frédégaire. Ce n'est plus là sans doute cette somptueuse Orfèvrerie que Contran, roi des Burgondes, montrait aux évêques en leur disant : « C'est celle du préfet romain Mummolus; la grâce divine t'a mise en mon pouvoir. J'ai fait briser quinze bassins semblables à ce grand que voilà, et n'ai réservé que celui-ci et on autre pesant cent soixante livres d'or : qu'ai-je besoin d'en conserver davantage pour mon usage journalier? » Mais c'est un échantillon rare et précieux de cette Orfèvrerie religieuse qui avait mis en honneur la fabrique de Limoges et celle de quelques autres villes de l'Aquitaine. L'Orfèvrerie était alors, en quelque sorte, selon Dusommerard, l'art national des Franks, comme le prouverait ce seul mot de Chilpéric, qui dit à Grégoire de Tours en lui montrant un grand plat d'or étincelant de pierres précieuses et pesant cinquante livres : « Je l'ai fait, pour donner de l'éclat à la nation des Franks, et j'en ferai bien d'autres si Dieu me conserve la vie! » Chilpéric, et sans doute sa femme Brunehaut, cette grande reine qui aimait tant les arts, peuvent être considérés l'un et l'autre comme les protecteurs de l'Orfèvrerie indigène. Aussi bien l'Orfèvrerie rehaussait la royauté, en lui procurant les moyens de parler aux yeux et de se faire comme une auréole d'or.

ORFÈVRENERIE FRANÇAISE 195 On ne s'étonne pas qùe,
 (J^ns.un siècle où lor était la représentation matérielle de la puissance
 royale, les orfèvres aient vécu dans la familiarité des rois. Saint Eloi, le
 patron des orfèvres, était orfèvre lui-même avant d'être ministre de
 Dagobert I", surnommé le Grand à cause de sa magnificence; et^ quoique
 ministre, il resta orfèvre. Ce fut par Texécution d'un ouvrage d'orfèvrerie
 que l'artisan gagna les bonnes grâces de Clotaire II. Éloi, né vers l'an 588 à
 Gatalac, en Limousin, avait reçu le nom d'Éligius (choisi par Dieu), comme
 un pro* nostic de ses grandes destinées. Il fit son apprentissage dans
 l'atelier d'un orfèvre nonrniè Abbon, à Limoges, et il travailla ensuite,
 comme monétaire, dans le monnayage de la ville. « Il avait un grand génie
 pour toute chose, • dit son biographe Saint-Ouen. Quand il fut habile dans
 son art, il alla en Neustrie, et fit connaissance avec un trésorier du roi
 Clotaire, nommé Bobbon. Le roi voulait, en ce moment-là, faire fabriquer
 un fauteuil d'or incrusté de pierres précieuses, et ne trouvait personne qui
 pût entreprendre cet ouvrage et l'exécuter conmie il l'avait conçu. Bobbon
 parla au roi de Torfèvre limousin, et le roi ordonna sur-le-champ qu'on mit à
 la disposition d'Éloi une grande masse d'or. Éloi se chargea du travail, et,
 avec l'or qu'il avait reçu, fabriqua deux fauteuils au lieu d'un, qui lui était
 commandé, < sans soustraire, dit le chroniqueur, un seul grain de l'or qui lui
 était confié, ne suivant pas en cela l'exemple des autres ouvriers, qui se
 rejettent sur les parcelles qu'«mporte la lime rongeuse ou la flamme
 dévorante dU fourneau* » Quelques commentateurs ont prétendu que ce
 ffitUettif {sella), commandé par Clotaire II à Êloi, podrfalt hieti être une
 selle de ch val. Quoiqu'il en soit, l'orfevre présenta son ouvrage au roi, qui
 fut bien émërVeillé de voir deux selles ou deux fauteuils, au lieu d'tm. « On
 peiit, lui dit-il, jtiger, d'après cette actioti^ de la confiance qxie

i94 HISTOIRE DES [ARTS l'on 'doit avoir en vous pou% de plus grandes choses. • Depuis, Éloi, qui s'élevait sans cesse dans la confiance du roi et des grands, « devint un orfèvre très-habile et très-savant dans son art. » Dagobert I^{er} hérita de l'affection et de l'estime que Clotaire II avait eues pour Éloi, qui s'était fixé à la cour, et qui y menait une vie édifiante, tout en se livrant aux travaux de son état. « Il faisait, pour l'usage du roi, dit la chronique, un grand nombre de vases d'or enrichis de pierres précieuses, et il travaillait, sans se fatiguer, étant assis et ayant à ses côtés son serviteur (apprenti ou compagnon) Thillon, d'origine saxonne, qui suivait les traces de son maître. » Ce passage de la vie de saint Éloi semble indiquer que l'Orfèvrerie était déjà organisée en corps d'état, et qu'elle comprenait trois degrés d'artisans : les maîtres, les compagnons et les apprentis. Éloi, qui distribuait aux pauvres tous les bénéfices de son travail, n'oublia pas ses compatriotes du Limousin : il pria Dagobert de lui donner un domaine, aux environs de Limoges, nommé Solemniac ou Solignac, pour y fonder un monastère, c^{est} qui eut lieu en 631, et la charte de fondation fut signée par quatre évêques, à la requête de l'homme de Dieu le seigneur Éloi. Dans les monastères, à cette époque, les moines s'adonnaient aux arts libéraux, copiaient des manuscrits et composaient des traités théologiques. A Solignac, Éloi voulut que ses moines, « habiles dans tous les arts, » se livrassent plus spécialement à l'art qu'il exerçait lui-même avec tant de talent ; et formassent, pour ainsi dire, d'après ses enseignements, une école d'orfèvrerie. Ce monastère prospéra et rivalisa de réputation avec celui de Luxeuil, qui était alors le plus considérable des Gaules. Thillon en fut le second abbé, et, sous ce maître habile, qui se souvenait des leçons d'Éloi, la communauté de Solignac exécuta pour les églises une foule de beaux ouvrages d'or et d'argent, ornés d'émaux et de pierres de couleur.

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 405 Éloi, de retour à Paris, y fonda aussi un couvent sur un grand espace de terrain que Dagobert lui avait accordé dans la Cité non loin du palais royal, qui' est aujourd'hui remplacé par le Palais de Justice, près de la maison même où il demeurait, et dans laquelle il avait son atelier d'orfèvre Ce vaste couvent, constniiit aux frais du pieux orfèvre, et dédié sous Tinvocation de saint Martial, apôtre d'Aquitaine, et de siiinte Valère, tous deux patrons des Limousins, reçut trois cents religieuses de Tordre de Sainl-Benoît, et eut pour première abbesse sainte Aure ou Aurée, vierge qui était venue de Syrie à Paris, prêchant TÉvangile en langue hébraïque, pour convertir les Juifs. Elle avait été recommandée à. Ëloi par plusieurs saints personnages, notamment par Audouen, ou Ouen, qui a écrit la Vie de saint Éloi et qui fut chancelier ou secrétaire du roi avant d'être canonisé à son tour. Le nom ou plutôt le surnom de sainte Aure ou Aurée {Aurala)ne laisse pas de doute sur la destination de celte communauté, qui était comme une succursale de Solignac, et qui s'occupait certainement de Torfévrerie en tissus, ou de la broderie en or des étoffes destinées aux usages et aux habits ecclésiastiques. Ëloi .ne se lassait pas de bâtir des monastères et des ateliers ; le roi lui accordait tout le terrain qu'il demandait ; il édifia une église hors de la Cité, sur la rive droite de la Seine, et il consacra celte église, destinée à la sépulture des religieuses de la maison de Sainte-Aure, sous le nom de Sainl-Paul-des-Champs (Ecclesia sancti Pan H de Campis), Autour de cette église, dont les toits élevés avaient été couverts de plomb artistement travaillé, les orfèvres et les ouvriers dont la profession avait quelque analogie avec la leur vinrent successivement s'établir, et la réunion de ces modestes officines ne tarda pas à faire un bourg qu'on appela longtemps la Culture Sainl-Éloi. Ce fut Torigine du quartier Saint-Paul. Mais les principales largesses du généreux saint Ëloi

i% HtSTOmE DES ARTS étaient pour le monastère de la Cité, qui enfermait dans son enceinte la douzième partie environ de Paris tenait alors tout entier, et qui, sous la dénomination de ceinture Saint-Éloi occupait l'espace compris entre les rues de la Barillerie, de la Calandre, aux Fèvres, et de la Vieille Draperie. La maison particulière d'Éloi, attenante à celle de sainte Aure et située dans la rue qui porte encore son nom, a subsisté jusqu'au treizième siècle, où elle était connue du peuple de Paris sous le titre de Maison an Fèvre. Il avait fait construire, dans la rue qu'il habitait, un four banal, qui fut appelé le Four madame Sainte-AurCt parce qu'on y cuisait le pain en payant une redevance au couvent jusqu'à l'abolition des fours banaux de Paris par Philippe le Bel. Ce four avait donné son nom à une maison, au frontispice de laquelle on voyait l'effigie de la sainte abbesse, vis-à-vis de l'église Saint-Martial. Cette église avait été bâtie ou plutôt rebâtie par Éloi, qui avait une dévotion spéciale à saint Martial de Limoges, premier patron des orfèvres. Il y eut, vers ce temps-là, un violent incendie qui détruisit une partie de la Cité : le feu environnait de toutes parts l'église et le monastère; les flammes s'attaquaient déjà au toit de ces édifices, lorsque Éloi s'écria : « O saint Martial ! pourquoi ne portez-vous pas secours à votre demeure? » Aussitôt le saint fit changer la direction du vent, et son église fut préservée, ainsi que le monastère et la maison de l'orfèvre. Les maisons voisines se trouvaient occupées, dès cette époque, par des ateliers et des boutiques d'orfèvrerie, qui s'étaient placées sous la protection du chef puissant et respecté de la corporation. Cette rue de Saint-Éloi, que les orfèvres abandonnèrent vers le douzième siècle seulement, s'appelait vicus Cavateriae, et s'appela plus tard la Chevalerie ou Cavalerie, c'est-à-dire l'orfèvrerie. On entendait surtout par chevalerie les ouvriers ciseleurs en métaux et les graveurs en pierres précieuses. Il est bien

pi o

ORFEVRERIE FRANÇAISE 197 bable que ces cavatores
venaient originellement du Limousin. ^ Éloi, tout en fondant églises et
monastères, ne vaquait pas moins à son métier d'orfèvre : il fabriqua
plusieurs châsses de saints avec de Tor, de largenl et des pierreries; il orna «
d'un admirable travail d'or et de pierres précieuses » les tombeaux de saint
Martin, à Tours, et de saint Denis, dans Tabbaye où ce saint martyr est
inbumé ; t il composa aussi, dit la chronique, des vases et des sculptures
magnifiques pour ce monument ; il couvrit d'or le devant de Tautel, et posa,
aux quatre coins, des pommes d!or enrichies de pierreqes ; il foi^ea très-
artistement le pupitre et les portes du sanctuaire, et il entoura d'une
balustrade d*or la confession ou sépulture du saint, t En un mol,

198 HISTOIRE L>TS A TS L'auteur de sa Vie authentique nous fait connaître nonseulement l^ portrait, de Tévêque-orfèvre, mais encore le splendide costume qu'il portait à la cour avant de s'être consacré à Dieu. « Il était d'une haute stature, d'un vi* sage coloré ; sa chevelure et sa barbe étaient belles et frisaient naturellement; ses mains étaient bien faites et ses doigts éia'ent longs ; sa figure respirait une douceur angélique; son regard était simple et prudent (selon la parole de saint Paul) . Au commencement, il avait des habits couverts d'or et de pierres précieuses ;' il avait aussi des ceintures rehaussées d'or et de pierreries, et des bourses élégamment semées de perles; ses robes étaient de lin, et toutes ruisselantes d'or, et les bords de sa saie étaient couverts de broderies d^or; enfin, tous ses vêtements étaiens précieux et quelques-uns même étaient tout de soie. Il est vrai que sous ces riches habits il cachait un rude cilice. » Bientôt il quitta tout ce luxe, et il ne se montra plus que ceint d'une corde et couvert de misérables vêtements. Quand il occupa le siège de Noyon, il reprit un costume plus digne de son rang ; mais il continua de distribuer son bien, sinon son manteau et sa ceinture, aux pauvres, pour qui souvent il s'était dépouillé jusqu'à demeurer tout nu, dit un vieil hagiographe du quinzième siècle (J. de Vignay). Avant de mourir, il alla plusieurs fois visiter son monastère de Solignac ; et il put sans doute voir en pleine prospérité les grands établissements d'orfèvrerie religieuse qu'il avait fondés : car, au milieu de tous les soins de sa vie épiscopale, lart dont il avait été un des plus habiles propagateurs préoccupa toujours sa pensée et fut l'objet de ses labeurs infatigables. Il mourut à Soissons en 659. La reine Batilde, femme de Clovis II, essaya inutilement de faire transporter le corps du saint à l'abbaye de Chelles, qu'elle avait fondée ; mais Eloi avait désiré être enterré dans le monastère de SaintLoup, hors les murs de Soissons, et son corps, pour té

, ORFÈVRES FRANÇAISE 109 moigner que cette sépulture lui était agréable» 'devint si lourd, qu'on ne put le lever. On renonça donc à le dérauger» et la reine Batilde ordonna de lui faire un tombeau d'or et d'argent, en disant : « Ce bienheureux saint a fait les tombeaux d'un grand nombre de saints ; pour moi, je décorerai le sien aussi magnifiquement que je le pourrai et comme il en est digne. » Ce tombeau reçut de tous les princes contemporains une prodigieuse quantité de présents qui se multiplièrent avec les miracles qu'il faisait. C'étaient surtout des pièces d'orfèvrerie, croix, vases, lampes, candélabres, en métal précieux, comme pour rappeler quel avait été le métier d'Éloi, qui fut, dès ce temps-là, reconnu pour patron des orfèvres. Cette qualité lui prescrivait de se montrer ennemi redoutable des voleurs. Aussi un larron, ayant pénétré la nuit dans l'église du monastère de Saint-Loup pour spolier le tombeau du saint, réussit à enlever une chaîne d'or et divers objets qui pendaient alentour ; mais il fut frappé de l'immobilité à la porte de l'église, où on le trouva encore nanti des preuves de son vol sacrilège. Saint Éloi avait été à la fois orfèvre et monétaire. Gloire Il avait fait orfèvre de sa maison, Dagobert I^{er} l'avait nommé maître de la monnaie royale ; Éloi exerçait encore ces deux charges dans les premières années du règne de Clovis II. Nous avons rapporté, d'après son historien, l'indication très-vague et très-incomplète de ses principaux ouvrages d'orfèvrerie : quelques-uns des plus remarquables ont été fondus à l'époque de la Révolution et bien auparavant, lorsque personne, en France, n'avait le vrai sentiment de l'art simple et solennel du moyen âge. On n'a pas même sauvé le calice de saint Éloi, que possédait l'abbaye de Chelles, et qui lui avait été donné par la reine Batilde. Ce calice d'or émaillé, haut d'un pied environ, était orné d'une bordure de pierreries et de perles. Quant à la patène, qui accompagnait originairement ce beau calice, elle

200 HISTOIRE DES ARTS fut fondue vers la fin du quatorzième siècle pour faire la châsse de sainte Bathilde. On ne conserva pas avec plus de soin et de respect les deux crosses épiscopales de saint Éloi, qui étaient dans le trésor de l'église de Noyon, ni le petit sceau de cristal garni de métal doré qui lui avait appartenu, et qui se trouvait encore, il y a soixante ans, dans le même trésor, avec ses quatre anneaux d'or, dont l'un portait cette inscription : *Aonulus Eligii fuit aureus iste beati, Quo Cliristo sanctam desponsavit Godebertam* ; c'est-à-dire : « Cet anneau d'or du bienheureux saint Éloi fut celui avec lequel il fiança sainte Godeberte au Glirist. » Noyon, Saint-Denis, Ghelles et d'autres églises avaient encore quelques pièces d'orfèvrerie que le souvenir historique de saint Éloi aurait dû préserver de la destruction. Aujourd'hui il ne reste que le fameux fauteuil d'or de Dagobert, que se sont disputé, à plusieurs reprises, le chapitre de Saint-Denis et le cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale. Ce fauteuil, qui ne mérite pas sa réputation, il faut l'avouer, était déjà, au douzième siècle, regardé comme l'ouvrage de saint Éloi : voilà pourquoi on le conservait précieusement dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis. Néanmoins, et malgré le témoignage de l'abbé Suger lui-même, les archéologues modernes ont pensé que ce fauteuil, en bronze gravé et doré, et non en or massif, avait pu être une chaise curule antique; et que le dossier à jour et les bras auraient été, vers le dixième siècle, ajoutés à la partie inférieure, dont le travail et la matière accusent une époque bien plus ancienne. La tradition, cependant, n'est pas mise à néant par les dissertations des savants, et il est permis de supposer que ce fauteuil, provenant de Dagobert, a été réparé, quatre siècles plus tard, par les soins et aux frais des moines de Saint-Denis, comme une curieuse relique du fondateur de leur abbaye.

ORFÈVREURIE FRANÇAISE SOI Les noms d'Éloi et de Dagobert sont tellement associés Tunà Tautre dans la mémoire du peuple, comme dans les lémoignages de liiistoire, qu'on a tout naturellement attribué au travail de Torfévre un siège sur lequel le roi s'était assis. Il reste à décider/au point de vue philologique, si la Vie de saint Éloi a parlé d'un fauteuil ou d*une selle d'or. Nous connaissons encore les œuvres du saint orfèvre par la chronique anonyme intitulée Gesta Dagoberti. L'auteur de cette chronique, écrite vers le milieu du neuvième siècle, était moine ou abbé de Saint-Denis, et il avait encore sous les yeux, dans le trésor de cette abbaye, les belles pièces dont il fait Téloge, au chapitre xx de sa chronique : ce diapitre est très-important pour l'histoire de Torfè\Terie du septième »ècle ; en voici la traduction littérale : < Le roi Dagobert fit faire une grande croix, qui devait être placée derrière lautel d'or (de la basilTque de SaintDenis). Cettg croix était d'or pur et ornée de pierres trèsprécieuses, le tout enfin d'un ouvrage remarquable et d'un travail très-délicat ; et le bienheureux Éloi fut chargé par le roi de faire cette croix^ d'autant plus qu'à cette époque il était comme le premier orfèvre qui existât alors dans le royaume de France. Éloi fit cette pièce avec d'autres choses encore qui devaient servir à l'ornement de la même basilique, et il les acheva rapidement grâce à son talent plein d'élégance et de délicatesse, et avec l'aide de sa sainteté, et il orna admirablement l'église de Saint-Denis. Et même les orfèvres de notre temps ont coutume d'assurer que c'est à peine si maintenant on pourrait trouver quelque ou\Tier, si adroit qu'il fût dans toute sorte d'ouvrages, qu'on pût égaler cependant ou même comparer à Éloi pour cette délicatesse du travail de lapidaire et d'enchâsseur de pierreries. C'est en vain qu'on cherchera, pendant un grand nombre d'années, un tel artiste, et l'expérience le démontre clairement, car on ne connaît plus cet art, et l'on ne s'en sert plus, parce qu'il est perdu. »

90-2 HISTOIRE DES ARTS Ce passage des Gesta Dagoberli prouve que les hommes de l'époque mettaient l'orfèvrerie d'Éloi au-dessus de tout ce qui avait été fait avant lui et même de ce qui s'est fait après lui pendant plusieurs siècles. Éloi, le premier orfèvre de son temps, exécuta ou, du moins, encouragea tous les genres d'orfèvrerie : celle de Limoges, qui excellait dans les incrustations des émaux et renchérissement des pierres de couleur ou cabochons ; celle de Paris, qui travaillait surtout au marteau, et faisait de la statuaire en or et en argent; celle de Metz, qui ciselaient des bijoux et se distinguait par la finesse de son burin; celle d'Arras ou de Lyon, qui ouvrait (ouvrageait) des étoffes de soie avec de l'or ou l'or filé. Cette dernière espèce d'orfèvrerie avait une brillante école dans la maison de madame sainte Aure, qui ne survécut que peu de mois à son vénérable directeur; le monastère prit depuis le nom de Saint-Martial de Limoges, sous la dédicace duquel il avait été fondé. Le village de Gentilly (Gentiliacus) , tout entier, relevait du monastère, et l'on peut croire que saint Éloi, à qui Dagobert avait donné ce village et les terres de sa maison, y établit une colonie d'orfèvres étrangers (Gentils ou hérétiques) qu'il convertit à la foi catholique. L'abbaye de Solignac, près de Limoges, celle de Saint-Loup ou de Saint-Éloi, à Noyon, la maison de Saint-Paul-des-Champs, à Paris, et plusieurs autres retraites monastiques, que le saint avait fondées ou dotées, renfermaient des ateliers d'orfèvrerie religieuse, d'où sortirent vraisemblablement les magnifiques ouvrages qui ont signalé la grande époque de Charlemagne. L'existence de ces ateliers à l'ombre des autels ne contredit pas celle d'une corporation des orfèvres laïques, qui avait son centre à Paris, et dont les privilèges, déjà reconnus en 768, dit-on, furent confirmés en 846 par un capitulaire de Charles le Chauve. Les travaux de saint Éloi, comme monétaire^ nous sont

' ORFÈVRERIE FRANÇAISE 205 ooofirmés par cinq monnaies ou tiers de sol d'or, qui portent son nom, et qui ont été évidemment fabriqués dans son atelier ; quatre de ces monnaies datent du règne de Dagobert, et sont frappées à Tefligie de ce roi dans son palais, ou sur le territoire du Parisis, et la cinquième appartient au règne de Clovis. Ces tiers de sol d'or sont de précieux monuments du patron de TOrfèvrerie, qui était monnayeur (monelarius) aussi bien qu'orfèvre, et qui légua, sans doute, à ses élèves ThJllon et Baldéric, les deux charges qu'il remplissait dans le palais du roi. Il existe une monnaie de Raldéric, frappée en 651, par conséquent sous les yeux de son illustre maître. Il n'est resté ni monnaie ni orfèvrerie de Tlrillon ou Theau, Saxon ou Anglais d'origine, second abbé de Solignac, après Remacte, que saint Éloi avait désigné luimême. Cependant le surnom abrégatif de Theau ou Thau, donné à Thillon, nous a fait supposer un moment qu'il pourrait bien être Tinventeur du tliau ou bâton pastoral, en forme de T romain ou t grec, sur lequel s'appuyaient les prêtres pendant les offices. Ces bâtons ou petites crosses étaient ordinairement de métal plus ou moins précieux, et souvent incrustés de pierreries. Le règne de Gbarlemagne fut celui de toutes les magnificences : rOrfèvrerie y eut une grande part; malheureusement, la plupart de ces chefs-d œuvre, exécutés en France, ont disparu depuis longtemps : un grand nombre avaient péri dans la guerre terrible que les protestants firent aux reliques et aux images pendant le seizième siècle; ceux qui avaient été respectés jusqu'à la Révolution de 1780 furent condamnés à la fonte, par la faute de leur poids et de la richesse des matières. U semble que l'orfèvrerie, du temps de Charlemagne, avait encore renchéri sur la grandeur et la valeur pondérale des objets fabriqués sous les rois de la race mérovingienne. Ainsi le pape Léon III donna aux églises de Ronae mille soixante-quinze livres d'or et vingt-quatre

204 HISTOIRE DES ARTS . « mille sept cent quarante[^] quatre livres d'argent, IraTaillés par les orfèvres de tous les pays, pour Tusage et Foraement du culte. Anastase le Bibliothécaire énumère, dans cette masse d'objets précieux, quarante-deux statues d'or, pesant deuï cent cinquante-quatre livres; cent trente calices d'or, pesant deux cent quatre-vingt-quatre livres; quinze croix d'or, pesant cent vingt et une livres; quarante-sept lampes, en forme de couronne, pesant cinquante-cinq livres d'or, etc. On est ébloui de cette merveilleuse quantité de baldaquins d'autel, de tables d'autel, de fonts baptismaux, de pupitres, de bassins, d'encensoirs, d'aiguières, de patènes, de chandeliers, de crosses, de châsses, d'écuelles, de gobelets, etc., en or et en argent, en vermeil et en cuivre doré, qu'on entassait alors à Tenvi dans les trésors des églises. La fabrication de l'orfèvrerie religieuse était au plus haut degré de splendeur, et pourtant aucun nom d'artiste ne nous a été conservé par les historiens de Gharlemagne, excepté celui du moine Tanche, qui n'était peut-être qu'un ciseleur en bronze (opifex in omni génère «ris, dit le moine de Saint-Gâll). Le testament de ce grand monarque offre la désignation de certaines pièces capitales, qui avaient trop de prix métallique pour subsister longtemps après leur glorieui possesseur. Il laissa trois tables d" argent et une d'or « d'une grandeur et d'un poids remarquables. » Celle d'or et l'une des trois d'argent, laquelle était convexe et représentait, sur trois zones, semblables à trois boucliers réunis , la cosmographie de l'univers , furent conservées par ses fils, en mémoire de leur père ; la deuxième table d'argent, de forme carrée, sur laquelle était figurée la ville de Gonstantinople, fut léguée à la basilique de Saint-Pierre de Rome, et la troisième, de forme ronde, ornée d'une vue de la ville de Rome, à l'église épiscopale de Ravenne. Louis le Débonnaire, fidèle au vœu de Cliarlemagne, ne garda que la table d'argent, divisée en trois zones cosmographiques ; mais, en 852, son fils Lothaire

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 2(6 la tit enlever du trésor impérial d'Aix-la-Cliapelte, et, layaiil fait briser en morceaux, distribua le métal à ses partisans. Les Annales de Saint-Bertin parlent avec adroiration de cette table d'argent, « sur laquelle brillaient, sculptés en relief et occupant des espaces distincts, la description du globe terrestre, les constellations et les moui^ements des planètes. » Le tombeau de Charlemagne, qui renfermait des richesses immenses, ne fut pas violé alors, mais la canonisa* tion de ce grand empereur, en H66, devint pour Frédéric Barberousse un prétexte honnête de s'approprier le siège d or sur lequel le saint était assis, revêtu de ses habits impériaux, Tépée à pommeau d'or attachée à son côté, le sceptre et le bouclier d'or suspendus devant lui. De ces joyaux, il ne reste plus maintenant que le diadème, composé de huit plaques d'or renfermant des figures émaillées (ce diadème est dans le Trésor impérial de Vienne), et i'épée, dont le fourreau d'or enrichi d'une suite de losanges encadre divers ornements en émail, entre autres, ^ne aigle déployée (cette épée est dans l'ancien trésor de la Couronne, à Paris). ï^es pièces d'orfèvrerie du neuvième siècle sont bien rares en France, et quelques-unes de celles qui ont passé «lans nos musées, notamment dans* les collections du î^uvre et de la Bibliothèque Impériale, accusent une origine byzantine ou italienne î tel est un dessus de boîte ^u'on voit au Louvre, et qui forn^ un bas-relief exécuté 8tl repoussé, en or, représentant les saintes femmes au sépulcre du Christ. Ce dessus de boîte pourrait bien être on des ais de la couverture d'un livre. Les reliures d'orfèvrerie, dont plusieurs se sont conservées entières, étaient communes, à cette époque, dans toutes les églises: elles provenaient, en général, de la îî^brique de Limoges, ainsi que les reliquaires émaillés. La célèbre Bible dite de Charles le Chauve, à la Bibliothèque îînpériale, porte une de ces reliures qu'on réservait pour

206 HISTOIRE DES ARTS les livres saints : elle est décorée de deux plaques d'ivoire sculpté en haut-relief, Tune, entourée de cabochons ovales, à enchâssement d'argent; Tautre, encadrée dans un réseau de filigrane et rehaussée de pierres fines. Il n'est pas besoin de faire remarquer que les reliures de ce genre, qui ont échappé à la spoliation et au vandalisme, à travers tant de siècles, ne sont pas sans doute les plus riches sous le rapport de la matière, ni les plus belles au point de vue de l'art. Nous devons, à cette manière de relier les bibles, évangélistes et missels, la conservation d'une foule de dyptiques en ivoire et de camées antiques, qui servaient à l'ornement de ces couvertures de livres. Parmi les beaux ouvrages des orfèvres du neuvième siècle, il faut citer ceux que les évêques d'Auxerre avaient fait exécuter pour leur église de Saint-Étienne. Angelelmus, mort en 828, donne à cette église plusieurs tables d'autel, trois couronnes et dix chandeliers en argent, et une grande croix avec l'image du Sauveur en or; Héribold, son successeur, n'est pas moins libéral que lui; Vala, mort en 889, fait présent de plusieurs vases d'or et d'argent à la cathédrale. C'était une sorte d'émulation chez les évêques, comme chez les princes, pour accroître les trésors des églises. En 852, l'évêque de Reims, Hincmar, fait fabriquer, pour les reliques de saint Rémi, une châsse revêtue de lames d'argent, avec les statues de douze évêques alentour. « A mesure qu'on s'éloigne du siècle de Charlemagne, et que les ténèbres de la barbarie s'épaississent sur l'Occident, la prospérité de l'orfèvrerie diminue et l'art tombe en décadence. Les métaux précieux semblent tous ces jours disparaître et rentrer dans les profondeurs de la terre. Il n'y a plus de monnaie d'or en France, et les orfèvres ne travaillent plus que de l'argent et même du cuivre et de l'étain. La main-d'œuvre devient lourde et grossière; les types n'ont plus ni grandeur ni élégance; les artistes manquent ou n'ont pas souci de bien faire. On

ORFÈVRES FRANÇAISE 207 ne fond bientôt plus ni or ni argent ; on marlèle encore quelques minces plaques de métal. Les orfèvres ne se* roDt-ils bientôt que des chaudronniers, des merciers et des fourbisseurs? Le monde occidental -retombe tristement dans Tétat sauvage, dont le génie civilisateur de Charlemagne Tavait tiré; ce monde, d'ailleurs, frappé d épouvante, attend sa fin, que Tan 1000 promet d'amener avec lui, sous les^»auspices de rAnteclirist, et au milieu des signes précurseurs qui apparaissent de toutes parts sur la terre et dans le ciel. Cependant le terrible voisinage du jugement dernier redouble la ferveur des bons chrétiens : les plus riches et les plus avarés donnent à TÉglise tout Tor et tout largent qu'ils avaient encore à leur disposition. Cet or et cet argent, sous le marteau et dans le fourneau des orfèvres, prennent quelquefois des formes grandioses qui prouveraient que rOrfèvrerie survivait presque seule à tous les arts manuels. Il faut citer Tautel d'or, de neuf pieds de longueur, tout couvert de bas-reliefs, que Tévéque d'Auxerre, Sevin ou Seguin, donna, peu d'années avant le millénaire, à sa cathédrale : cet autel, dont l'admirable exécution était attribuée à deux chanoines de Sens, Bernelinus et Bemuinus, a subsisté jusqu'en 1760, époque à laquelle il fut fondu par ordre de Louis XV, pour subvenir aux frais de la guerre. n existe encore deux ou trois autels d'or du neuvième et du dixième siècles; ces autels peuvent nous faire juger des grands travaux de l'orfèvrerie religieuse, qui contrastaient singulièrement avec la misère et la barbarie de la décadence carlovingienne : l'autel d'or ou PalioUo de la basilique ambrosienne de Milan, exécuté en 835 par maître Wolvinus, orfèvre, était évalué à 280,000 florins d'or; l'autel d'or oflert à la cathédrale de Basle par Tempercur Henri II, au commencement du onzième siècle, est un bas-relief travaillé au repoussé par des artistes byzantins, et représentant plusieurs figures d'archanges et de

208 HISTOIRE DES ARTS saints autour du Christ : sa valeur métallique intrinsèque est de douze à quinze mille francs. Ces parements d'autel en or et en argent» avec émaillures et pierres- précieuses, apparaissent assez fréquemment aux approches de Tan 1000, qui faisait affluer dans les mains du clergé les dernières ressources de la fortune publique et privée. On se dépouillait à Tenvi pour gagner des indulgences et arriver^ dégagé de toutes les vanités mondaines, au jugement des âmes. L'Orfèvrerie célébrait, pour ainsi dire, les funérailles de la chrétienté. Mais, dès que Tan 1000 ne pèse plus sur le monde, les offrandes viennent de toutes parts remercier le ciel de n'avoir pas déchaîné Tange exterminateur et FAntehnst. Le roi Robert se distingue par la quantité de présents d'orfèvrerie qu'il fait exécuter pour les églises : il avait à cœur d'apaiser le courroux de la puissance ecclésiastique, qui l'avait excommunié avec sa femme, la reine Berthe. Sa grande dévotion, plutôt que le goût et le sentiment des arts, le portait à employer les orfèvres : il avait fait venir de Dreux» au monastère de Saint-pierre-le»Vif» > Sens, un moine, nonmié Odoram» qui exécuta pour ce monastère deux châsses en or et en argent rehaussées de pierreries. Ce même moine avait exécuté déjà, pour les diocèses de Normandie, plusieurs autres châsses d'orfèvrerie et un grand crucifix d'or. Le roi Robert donna, en outre, à Saint-Pierre- le-Vif, de Sens, un devant d'autel fl des vases sacrés en or et en argent. La renaissance de l'art, qui commence avec le onzième siècle, et qui se déclare d'abord dans l'architecture, ne tarda pas à se faire sentir dans l'orfèvrerie : on peut même dire que l'Orfèvrerie, au onzième siècle, devaace les progrès de l'art architectural, et formule ses lois dans le célèbre ouvrage de Théophile. Les pièces fabriquées en ce temps-là, qui sont venues jusqu'à nous, ont pourtant peu d'importance, à l'exception de la boîte d'or que possède le musée du Louvre. Celte boîte, qui a dû senir

ORFÈVREURIE FRANÇAISE «00 à renfermer un livre de pnières, est couverte d'une feuille d'or, représentant la Crucifixion, en travail de bossage (sphyrelaton) : le sujet, placé sous une arcade plein cintre, soutenue par des colonnes et encadrée d'émaux cloisonnés, oître aux quatre angles les symboles des évangélistes. C'est là évidemment un travail français, et sans doute parisien, du onzième siècle. L'Orfèvrerie, sœur de Tarchitecture et de la statuaire, aime à ranger sous des arcades ou dans des niches, qui plus tard deviendront ogivales, des figures longues, roides et graves, dont les proportions et les poses accusent un système, particulier à Part plastique de Tépoque : Torfèvre semble construire en petit, avec des métaux précieux, les monuments que Tarchitecte et le sculpteur construisent en grand avec des pierres ou du bois. Toutes . les œuvres des artistes sont, à celle époque, comme un hymne perpétuel qui s'élève vers Dieu dans ses temples. Le moine Théophile recueillit, pour ainsi dire, les notes éparses de cet hymne artistique, de ce concert religieux. Était-il cloître dans un couvent d Allemagne, ou d'Italie, ou de France ? l^ critique la plus investigatrice n'a pas su le découvrir. On est seulement à peu près d accord sur fâge de son traité : Diversaimm artium scheduia (Essai sur divers arts), qui daterait du milieu de ce onzième siècle régénérateur des arts. Théophile était à la fois peintre de manuscrits, peintre verrier et orfèvre émailleur ; car son livre, dont nous n'avons peut-être pas la totalité, est consacré à la peinture ou calligraphie, à la verrerie et à l'orfèvrerie. Il renferme sur ces trois arts, ou plutôt sur ces trois branches d'un seul art, les renseignements les plus précieux. On comprend que les. orfèvres, poui è!rc émailleurs, devaient connaître les procédés de la verrerie et de la peinture. , Théophile, dans soixante-dix-neuf chapitres exclusivement consacrés à l'orfèvrerie religieuse, donne des instructions techniques qui pourraient être suivies encore 14

no HISTOIRE DES ARTS . niijourd*huî, et qui suffisaient alors pour l'exécution des ouvrages les plus usuels, savoir : le grand et le petit calice, la burette et Tencensoir. Les détails minutieux dans lesquels il entre à legard de ces dilTécents ouvrages nous font présumer que le traité qui les contient était surtout destiné aux moines, et que la plupart des couvents comptaient au nombre des religieux quelques frères spécialement chargés de fabriquer ou d'entretenir rorfèvrerie du culte. Théophile commence par décrire la fabrique ifabriea), qu'il construit large et spacieuse, exposée au midi pour avoir plus de jour; il réserve la moitié de l'édifice pour le travail de la fusion et pour les ouvrages de cuivre, d'étain et de plomb (ce cur montre que Torfèvre travaillait tous les métaux fusiûes) ; il divise en deux la seconde moitié de la maison, Tune pour travailler l*or, et Tautre, Targent. Devant Youvroid ou fenêtre du rez-de-chaussée, on creuse le sol à deux pieds de profondeur, et Ton y fait un plancher de bois, afin de pouvoir recueillir les parcelles d'or, et d'argent qui tomberaient de la table devant laquelle l'ouvrier est assis. A la gauche de l'ouvrier, on bâtit le fourneau en argile pétrie avec du fumier de cheval. Les outils nécessaires à l'orfèvre sont les soufflets, les enclumes, les marteaux, les tenailles, les filières, Vorganû' rium ou emporte-pièce, les limes, les fers à creuser, à racAeVf à graver, à couper, et enfin les moules. Un orfèvre devait fabriquer lui-même ces différents outils. Théophile enseigne ensuite la manière de faire des creusets pour la fonte de l'or et de l'argent, la manière de nieller ou appliquer le niello, la manière de cuire l'or, de le moudre, de le colorer, de le polir. Il énumère les différentes espèces d'or employées dans la fabrication ; l'or d'Heviiath ou orienta], Tor d'Arabie, l'or espagnol et loi* de sable. Les noms de ces quatre sortes d'or indiquent leur origine, plus ou moins mêlée de superstition. L'or espagnol est, selon Théophile, un mélange de cuivre rouge, de

ORIÉYRERIE FRANÇAISE 21t poudre de basilic, de sang humain et de vinaigre! Les Gentils ou Sarrasins (Gentilly ou Gentiliacus doit son nom sans doute à ces^ens-là) étaient fort habiles dans la pré*paration de cet or, particulièrement propre à tous les ouvrages d'orfèvrerie. Dans un caveau dallé et revêtu de pierre dure, on enfermait deux coqs de douze à quinze ans, et on les engraisait dans Fobscurité jusqu'à ce qu'ils finissent par s'accoupler; de cet étrange accouplement, il résultait des œufs qu'on faisait cûuver par des crapauds ; ces œufs produisaient àes basilics ou poussins à queues de serpent; on mettait ces basilics dans des vases d'airain que l'on tenait enfouis en terre pendant six mois ; après quoi, on plaçait les vases devant un grand feu; on en broyait le contenu, avec un tiers de sang d'homme roux, et l'on détrempait le tout dans du vinaigre ; puis, de ce mélange on enduisait des lames de cuivre que Ton chauffait à blanc, jusqu'à ce que ce cuivre prit le poids et la couleur de Tor. Cette singulière recette nous apprend que l'art de Torfèvre n'était point exempt de ces bizarres et monstrueuses pratiques empruntées aux sciences occultes et inventées pour frapper l'imagination du vulgaire. Mais la grande affaire de Théophile est la fabrication des trois pièces indispensables au culte : le calice, la burette et l'encensoir. 11 s'étend avec complaisance sur cette fabrication et sur ses accessoires, tels que la soudure de l or, le polissage des cabochons, la pose des pierres précieuses, la confection des chaînes, la fonte du métal, la dorure et l'argenture, le travail au repoussé, l'estampage, ^es alliages de métaux, etc. L'importance que Théophile attache à la préparation et à Télaboration du cuivre prouve que la rareté des matières d'or et d'argent avait, en quelque sorte, donné droit d'orfèvrerie aux métaux secondaires. Quant à l'opération du iiiellage, que Théophile décrit avec beaucoup de soin, elle préluda, comme on sait, à la découverte de la gravure et

213 HISTOIRE DES ARTS de rimprimerie, ces deux arts merveilleux auxquels l'Orfèvrerie devait donner naissance; on s'étonne seulement qu'ils ne soient pas sortis plus tôt, de l'application du nielle dans les entailles du métal ciselé, gravé et fouillé au burin. Ce n'est qu'incidemment que Théophile parle des différents travaux de l'orfèvrerie laïque, sans aborder la démonstration technique; il cite seulement les vases d'argent et d'or, les coupes, les cassolettes à encens, les manches de couteaux, les reliures de livres, etc. x En résumé ce traité, écrit ex-professo par un praticien expérimenté et naïf, démontre que l'Orfèvrerie, au moyen âge, était en rapport avec tous les arts, et que l'orfèvre pouvait être, au besoin, chimiste, métallurgiste, peintre, calligraphe, potier, verrier et même organiste. On comprend alors dans quel but et avec quelle prévoyance un évêque d'Auxerre, Geoffroy de Ghamp-Âleman, sous le règne de Henri I^{er} troisième roi de la dynastie capétienne, avait fondé dans sa cathédrale trois prébendes pour trois artistes ecclésiastiques, un peintre, un verrier et un orfèvre (aunfabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem)» 11 n'était pas rare, sans doute, de trouver ces trois artistes dans un seul, tel que Théophile. C'est au onzième siècle que nous voyons l'Orfèvrerie laïque, entièrement distincte de l'Orfèvrerie religieuse, prendre corps et occuper une place modeste dans l'industrie parisienne. Un opuscule, rédigé dans la seconde moitié du quinzième siècle, par Jean de Garlande, qui y passe en revue les différentes industries existant à cette époque dans Paris, nous apprend que les orfèvres de cette ville, déjà réunis en communauté, étaient nombreux, habiles et assez pauvres. Cet opuscule, intitulé *Magistri Johannis de Garlandia Dictionarium* a été plusieurs fois imprimé dans le quinzième siècle. L'auteur était un savant maître es arts de l'Université de Paris; il appartenait à la noble famille des Garlande, en Brie. Il suivit en Angleterre Guillaume

ORFÈVREURIE FRANÇAISE ' m le Conquérant, duc de Normandie, et il revint enseigner la grammaire aux grandes écoles de la rue du Fouare, à Paris, vers la fin du onzième siècle. Voici, dans son Dictionnaire, les passages qui sont relatifs aux orfèvres, et qui font supposer que l'orfèvrerie laïque n'avait le droit de travailler les métaux précieux que pour certains personnages privilégiés. Cette supposition est d'ailleurs appuyée par l'existence des lois somptuaires qui régissaient les arts et métiers de luxe. Il y avait quatre espèces d'ouvriers en orfèvrerie (awn*/flè? *orwm indîslria) : les monétaires, les fermailleurs, les fabricants de hanaps ou de vases (cipharîi)^ et les orfèvres joailliers proprement dits. Laissons parler Jean de Garlande. « 1° Les monétaires, qui fabriquent les monnaies, semblent riches ; mais ils ne le sont pas. Les deniers qu'ils fabriquent ne sont point à eux ; on envoie ces deniers au Pont-au-Cliange, pour qu'ils soient changés par les banquiers et les Lombards, qui spéculent sur les espèces monnayées. » Ce passage nous paraît indiquer que les monétaires fabriquaient des espèces ayant cours, aux titres et poids de chaque sorte de monnaie, pour quiconque leur remettait de l'or et de l'argent à travailler. « 2° Les fermailleurs offrent des fermoirs grands et petits, de plomb et d'étain, de fer et de cuivre. Ils font aussi de beaux colliers et des grelots sonores. » La fabrication des grelots était assez considérable, surtout en Allemagne, pour former la principale industrie de certaines villes. Mais on ne fabriquait pas en France, comme dans les villes germaniques, des grelots d'or et d'argent destinés à orner les habits de cérémonie des princes et des seigneurs. « 3° Les artisans qu'on appelle cipharîi (hanapiers) décorent les vases de lames d'or et d'argent, et montent les coupes sur des pieds; ils les entourent de cercles pour les rendre plus belles, plus solides et plus durables. » »

214 • HISTOIRE DES ARTS Jean de Garlande cite ailleurs des réparateurs ou raccommodeurs de hanaps, qui criaient dans les rues : « Raccommodez vos hanaps avec du fil de laiton et d'argent I » Ils raccommodaient aussi les vases à boire en bois de différentes sortes. Quant aux monteurs de coupes ou hanaps de verre, de cristal, d'ivoire, de jaspe ou d'autre matière, ils ne fabriquaient que des montures plus ou moins riches en métal. 4" « Les orfèvres se tiennent assis devant leurs fourneaux et leurs tables sur le Grand-Pont; ils fabriquent des hanaps, des fermails, des colliers, des épingles, des agrafes, en or et en argent; ils préparent, pour les anneaux, des turquoises, des rubis, des saphirs et des émeraudes. Le métier de ces orfèvres consiste à battre, avec de petits marteaux, sur renclume, des lames d'or et d'argent, et à enchâsser les pierres précieuses dans les chatons des bagues à l'usage des barons et des nobles dames. » . Nous ne retrouvons pas dans ces diverses industries métalliques l'art limousin ou de l'émailleur (opus de Limotgiay opiiis lemoviticum)^ que saint Éloi avait, importé de Limoges à Paris. 11 faudra attendre deux siècles pour revoir un émailleur dans la capitale, ce qui •fait supposer que rémaillerie était dès lors tout à fait distincte de l'orfèvrerie. C'est à Limoges qu'on trouve, dès le douzième siècle, rémaillerie tellement florissante, qu'elle avait absorbé à son profit la vieille renommée des émailleurs de Constantinople, et que les fièriques byzantines s'étaient fermées, faute de pouvoir lutter avec celles du Limousin. Cependant on ignore les noms de ces émailleurs de Limoges, qui enrichissaient de leurs œuvres presque toutes les églises de l'Europe; on cite seulement Wilelmus, qui décora la crosse épiscopale de Ragenfroï, évêque de Chartres, mort en 960, et Claudius Alpais, connu au treizième siècle par quelques grands travaux d'émaillerie. On peut dire que l'école de saint Éloi se

. ORFEVRERIE FRANÇAISE 1>15 perpétuait religieusement, comme un sacerdoce, d«ius sa vûle natale. Les orfèvres de Paris avaient alors leurs forges, boutiques ou fenêtres sur h Grand-Pont ou pont au Gliange« en concurrence avec les changeurs, la plupart Lombards et Italieas. Dès cette époque, sans doute, ces deux corps d«tat avaient vu commencer cette rivalité qui les divisa . *ans cesse, chacun d'eux essayant tour à tour d'empiéter sur les privilèges de Fautre. I/occupation du pont au Change était aussi pour les orfèvres et les changeurs un continuel motif de jalousie. De là, bien des discordes, bien (les intrigues, bien des procès. Au onzième siècle, lorsque le pont au Change, si souvent renversé par les glaces et les débordements, luaia toujours promptement rétabli en pierre ou en bois avec les maisons qui étaient dessus, ne rapportait au roi que vingt sous de redevance annuelle, Its bouireliers disputaient encore la place aux changeurs et aux orfèvres : ils déménagèrent enfin, de gré ou de-force, et les orfèvres s'emparèrent d'un côté du pont, tandis que les changeurs se retranchaient de l'autre côté ; ils restèrent ainsi en présence, comme deux armées en bataille, pendant plusieurs siècles. Un changeur, sous peine d'amende, ne pouvait vendre, en gros ou en détail, de l'orfèvrerie fabriquée, neuve ou vieille ; l'orfèvre, sous peine d'amepde, ne pouvait faire acte de changeur. On poursuivait d'autant plus rigoureusement les infractions à ces règles de police, qu'orfèvres et chajigeurs s'observaient et se dénonçaient mutuellement. Les orfèvres avaient complètement déserté la rue de la Clievaterie ou Cavalerie y où saint Êloi les avait appelés sous le patronage de saint Martial de Limoges. Cette rue, par corruption de nom, était devenue la rue de la Savatefie; et les savetiers, que ce nom attirait, y avaient apporté leur industrie, qui n'a pas besoin de soleil. On sera moins surpris de l'invasion des savetiers dans la Chevalerie,

M tllSTOÎRE DES ARTS * en sachant que Téglise Saint^Martial, qui conservait beau^ coup de reliques de saint Ëloi et de sainte Aure, offrait sur-* tout à la curiosité et à la vénération des fidèles un soulier du saint,, enfermé dans une petite châsse de fer au-dessous d'une image de ce grand orfèvre. Le soulier fut un jour dérobé par un habitant du quartier, qui espérait y trouver de Tor et des pierreries, mais qui le rapporta au sacristain, en voyant que celte relique n'avait aucune valeur intrinsèque. Au reste, cette église Saint-Martial n'avait pas cessé d'être la paroisse des orfèvres, qui n'eurent une chapelle particulière qu'au treizième siècle. A saint Martial, leur- ancien patron, les orfèvres en avaient ajouté un nouveau, qui fut bientôt le seul, du moins à Paris et dans le nord de la France. Les miracles de saint Ëloi s'étaient répandus partout avec ses reliques, avec sa légende, avec son école d'orfèvrerie. Son corps avait été transporté de l'église Saint-Loup dans la cathédrale de Noyon, pour qu'il fût moins exposé aux outrages dés impies et des voleurs. En 1 157, on ouvrit solennelle* ment la châsse qui le contenait, et on le mit dans une châsse plus riche et plus ornée ; plusieurs églises reçurent alors quelques-uns de ses ossements : à Saint-Sauveur de Bruges, on se vantait de posséder ses deux bras, outre 'd'autres cssements, des parcelles de son sang et .de la poussière de ses habits; à Saint-Pierre de Douai, une partie d'un bras dans un bras d'argent parsemé de fleurs de lis; à Saint-Martin de Tournay, à la Chartreuse de Relbel (près de Sierck en Allemagne), à Saint-Wast d'Arras, divers fragments; à l'abbaye de Denain, près de Valenciennes, une phalange d'un de ses doigts ; à l'abbaye de Chelles, son chef dans un buste d'argent; à l'abbaye Saint-Éloi, anciennement Saint-Loup, près de Noyon, des cheveux et de la barbe dans une boîte de cristal à huit pans garnis de cuivi^e doré. Les reliques d'une autre nature n'étaient ni moins nomebruses ni moins vénérées : sa mitre et sa gibecière, son

The text on this page is estimated to be only 28.48% accurate

OnPÉVRËRÎE FRANÇAISE Si? enclume et son marteau, ses crosses, son calice, un de ses bas et un de ses souliers, se trouvaient dans le trésor de cette abbaye Saint-Éloi, qui avait possédé sa sépulture pendant un siècle ; ses habits, ses ornements pontificaux, avaient été partagés entre la cathédrale de Noyon et Saint-Martial de Paris. Un si grand nombre de reliques atteste la dévotion qu'on avait partout à l'égard du patron des orfèvres. On célébrait sa fête avec beaucoup de pompe, le 1^{er} décembre ; celle de la translation de son corps avait lieu le 25 juin. Les offices de ces deux fêtes, qui remontent au onzième et au douzième siècle, racontent, dans leurs leçons, en fort bon latin, la vie de saint Éloi, d'après son biographe et son ami saint Ouen. Le second de ces offices comprend trois belles hymnes, pour vêpres, matines et 'audes. Nous pensons que ces hymnes, en vers latins rimes, doivent être recueillies comme des monuments qui intéressent l'histoire de l'Orfèvrerie. Voici la première, avec une traduction littérale, où l'on chercherait en vain l'élégance de l'original. *KTum patrem Elgium Noire saint père Éloi, clerc pur la Electum Dei gratia grâce de Dieu, présente au monde l'homme qui rend eximium les exemples admirables de ses vertus Meritorum insignia. lus. Oritius Lemovicis, Né à Limoges, s'adonnant à son art fabricae studium, Art avec zèle, il surpasse le génie et Omnem vieil orfèvre la main-d'œuvre de tous les orfèvres pluram et ingenium. fèvres. Hic in arte mirificatus Éloi, dans son art merveilleux, l'artisan contemplant l'Artisan de toutes choses, videlicet in fabrica ses, voit dans ses ouvrages l'empreinte vestigium. preinle de la Trinité Ocus nature superat, Il surpasse l'œuvre de la nature l'art pulchritudinem : par la beauté de son art ; il considère l'un et l'autre dans l'un et l'autre la forme, la racine Speciem, modum, ordinem. thode et l'ordre.*

The text on this page is estimated to be only 24.02% accurate

218 HISTOIRE DES ARTS Lcmovioerum civilas Tan(o rul {;et aurifice ; Noviomorum diguitas Taiili pastoi'is apice. Tum ras régi Clothario Es auri massa fabricat, Aurum in fabri studio Siimmus Faber mullipUcat. Fal)cr et Fabri tilius, Fabrum creans Eligiuin, Mobis'adsit propitius Pcr hujus Fabri studium. Amen. La cité de Limoges brille de Fédut d'un si grand orfèvre ; le diocèse de Noyon, d'un si grand étrêqne. Quand, pour le roi Clotaire, il fabrique un Tase avec un morceau d'or, l'^Ouvrier céleste, en faveur de Farlisan, multiplie le métal. Que cet Ouvrier céleste et son divin Fils, qui ont créé Fartisan Éloi, nous soient propices pour Tamour de ce saint orfèvre. Ain*i soit-il. Voici maintenant Ja seconde hymne, qui se chantait à matines avec cet admirable plain-chant que la musique d'Église moderne n'a pas égalé. De fabri minislerio Assumptus in ponliflcera, Pastoris iiii officie Renovavit aurificem. Verbo potens in opère, Cbristi servire nomini Novo vasorum génère Exornat templum Domini. Manum misit ad malleum, Verbum exemplis astruens, Sic vas format idoneum, Verbum vitâ non deslruens. MoHeus verbi ratio, Fumax zeli coitstanlia, Foilis est respi ratio, Incus obedienliiii. Sic faber in pontificem, In monlem crevit atomus; Lemo vices aurificem, Pairem jactat ^oviomus. De la condition de l'ouvrier, clevc à celle d'évêque, Eloi, dans sa charge de pasteur, a purifié Torfèvre. Puissant par la parole, servant par ses œuvres le nom du Cbrisi, d'un nouveau genre de vases il orne le temple du Seigneur. Il prend en main le marteau, fondant sa parole sur ses exemples : c'est ainsi qu'il forme un vase d'hooneur, en ne détruisant pas sa ^ rôle par sa vie. Son marteau est l'autorité de la parole; son fourneau, la coostaoee du zèle; son soufQet, rinspiralioo; son enclume, l'obéissance. ' Ainsi Fouvrier fait un pontife; l'a' tome, une montagne. Limoges exalte sou orfèvre; ^oyon, son père. Ces hymnes s'étaient perpétuées dans la mémoire des

The text on this page is estimated to be only 27.57% accurate

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 2ig orfèvres, et on les disait encore aux offices du saint, il y a soixante ans ; mais, comme le latin n'était plus familier à tous les orfèvres, à la lîn du seizième siècle, Sébastien Bouijlard avait fait une hymne française qui sembla trop solennelle à quelque plaisant et qui fut travestie dans la chanson populaire du Roi Dagobert. Il suffit de citer trois strophes de l'œuvre pindarique ou plutôt ronsardique de Rouillard. Faudroit une lyre dorée Qui eust sa labielle azurée; Sur icelle des fils d'air[^]ent ; Son dos couvert d'orfavrerie, Chaque cheville en pieiferie, Et Tarchct de mesme entregent. O saint Éloy, prélat insigne ! Pour le chanter un los condigne Aux mérites de les vertus : Toi dont TÉglise a tant de gages, . Et qui admire tes ouvrages D'or et de perles revclus. Soub Dagobert fut ta naissance ; Ton premier art eut la puissance Sur les plus riches des métaux : Après tes châsses et les lames, Tu vins à régner sur les ànies Des plus nobles des animaux. Les honneurs rendus à saint Éloi et à ses reliques, la pompe de ses fêtes, les grandes fondations faites en son honneur, Tadmiration inspirée par ses ouvrages, et le respect conservé aux traditions de son école artistique, ne baissent pas de doute sur la renaissance de l'orfèvrerie gemmée au douzième siècle. Le grand Suger, abbé de Saint-Denis, et ministre de Louis Vi, eut une large part, sans doute, aux progrès d'un art qu'il aimait, et dans lequel il avait des connaissances spéciales. Il se proposait toujours pour modèles les beaux ouvrages de saint Éloi, surtout le célèbre crucifix d'or

fSO HISTOIRE DES ARTS qu'il avait' sous les yeux dans sa basilique de Saint-Denis, ainsi que Tautel d'or donné par Charles le Chauve à cetle basilique. Il fil faire, non-seulement un retable en or incrusté de pierreries, des candélabres d'or du poids de vingt marcs, mais encore un nouveau crucifix d'or pesant quatre-vingts m rcs de For le plus pur (de auro obrizo), tout flamboyant d'émaux et de pierres précieuses. Des ouvriers lorrains, au nombre de cinq et de sept, alternativement, travaillèrent deux ans à ce chef-d'œuvre ; mais les. gemmes allaient manquer, et Suger commençait à craindre de ne pouvoir achever le travail d'incrustation, lorsque trois moines se présentèrent pour lui vendre une quantité de pierres magniûques, qui avaient fait, naguère, l'ornement des vases de table provenant d'Henri I", roi d'Angleterre, et que Thibaut, comte de Champagne, neveu de ce roi, avait donnés à divers couvents pour acheter des indulgences et des prières. Suger, moyennant quatre cents livres, obtint ces pierreries, qui valaient des sommes im^penscs. On croit que le crucifix, qui en était décoré, fut fondu par les ligueurs, en 1590. Le sanctuaire et le trésor de Saint- Denis réunissaient de prodigieuses richesses en orfèvrerie religieuse. CesanctuairCj qui était tout (Tor, suivant l'expression de Suger, fut protégé contre les voleurs par cette inscription gravée à gauche de l'autel : Si quis pnedarum spolia?eril impius aram, i£que damnatus pcreat Judae socialus. C'est-à dire : « Si quelque impie osait dépouiller cet autfl éclatant d'or, qu'il périsse justement et soit damné comme Judas son compagnon. » Le trésor que les ligueurs de 1590 et les iconoclastes de 1793 ont réduit à quelques pièces, conservées maintenant au musée du Louvre et au cabinet des Antiques de la Bibliothèque Impériale, comprenait de remarquables échan

ORFÈVRERIE FRANÇAISE M^l tiHoDs de Torfévrerie

historique» à commencer par le service d'autel et divers objets apocryphes» qu'on prétendait avoir été à l'usage de saint Denis» tels que son anneau et M^l bâton pastoral» couvert d'or, de perles et d'émaux. A été du bâton royal ou sceptre de Dagobert, et de Taigte d'or avec saphir et pierreries» ayant servi d'agrafe à son manteau» on voyait les dons de Charlemagne, son escrin ou oratoire» petit monument à trois rangs d'arcades» reliaussé d'or et de gemmes, et surmonté d'un camée antique; sa couronne (peu authentique)» enrichie de saphirs, de rubis et d'émeraudes ; son sceptre d'or, long de six pieds ; son épée et ses éperons d'or. Il y avait des châsses» des croix, des calices d'orfèvrerie gemmée et émaillée» que l'abbaye tenait de la munificence de Charles le Chauve, ainsi que le merveilleux hanap, en agate orientale, dit vase de Ptoléraée» ce célèbre camée antique qui est venu jusqu'à nous avec sa monture du neuvième siècle. Louis VII, d'après l'exemple et les conseils de Suger, ne voulut pas rester en arrière de la générosité de ses prédécesseurs : il donna au trésor de Saint-Denis plusieurs vases et reliquaires dont le travail était encore plus précieux que la matière» et qui offraient» la plupart, des pierres antiques mises en œuvre par des orfèvres contemporains. Suger avait trop de goût et de zèle, pour ne pas chercher à égaler les dons royaux par ceux qu'il fit à son église. Nous possédons encore son grand calice et sa patène : ce calice, orné de topazes et d'améthystes, pesant cent quarante onces d'or ; la patène, en serpentine, avec dauphins dor au centre et pierreries au pourtour. On ne sait ce que sont devenus un vase en cristal de roche, un autre en beryl taillé à pointe de diamant, un autre de sardoine» montés en or et rehaussés de pierres dures. Ces renseignements, que Suger nous fournit lui-même dans sa chronique, suffisent pour faire connaître la splendeur de l'Orfèvrerie à cette époque. Les croisades eurent certainement beaucoup d'influence sur cet art, qui» en

222 HISTOIRE DBS ARTS voyant venir d'Orient tant d'ouvrages précieux, s'efforça de les imiter et de les surpasser. L'Orfèvrerie marchait toujours, d'ailleurs, comme nous l'avons dit, d'intelligence avec l'architecture; et, quand celle-ci, abandonnant le style roman pour le style gothique, déploya toutes les richesses, toutes les merveilles d'ornementation qu'elle avait empruntées à l'art sarrasin, l'Orfèvrerie s'élança en flèches et en ogives, s'enroula en colonnettes et en fuseaux, se hérissa en arêtes et en chicorées, se multiplia en chapiteaux et en figurines, se diapra d'émaux et de gemmes, comme une chapelle svelte et hardie, éblouissante de dorures, de peintures et de vitraux. Telles furent alors les cliâsses et les reliquaires, dont les modèles auraient pu être exécutés en pierre aussi bien qu'en or ; c'était toujours la Sainte-Chapelle de saint Louis, c'étaient toujours des motifs d'architecture gothique, que les artistes cherchaient à reproduire, non-seulement dans l'Orfèvrerie d'Église, mais encore dans l'Orfèvrerie de table ou de cérémonial. L'ogive avait remplacé le plein cintre, même dans les formes d'un vase à boire, d'un coffret, d'une salière, d'un drageoir. Le monument, de sévère et massif qu'il était, devenait capricieux et léger ; les ouvrages en métal précieux, fabriqués au marteau ou fouillés au burin, ne pouvaient pas avoir un caractère moins élégant ni plus léger que ceux qu'on élevait en pierre de hais et qu'on travaillait au ciseau, ainsi que des dentelles à jour. L'orfèvrerie en filigrane, que les Orientaux et surtout les Arabes savaient exécuter avec tant de délicatesse, fut alors introduite en France et fut accueillie avec faveur; mais elle s'associa aux différents genres d'orfèvrerie qu'on a nommée, à juste titre, monumentale, et qui se consacrait spécialement à la fabrication des grandes pièces d'ameublements religieux. Le filigrane n'eut pourtant pas, à Limoges et à Paris, la même perfection ni la même vogue qu'à Grenade, à Séville, à Florence et à Venise. Les pièces remarquables d'orfèvrerie du douzième siècle

ORFÈVRES FRANÇAISES SS5 sont plus rares en France qu'en Allemagne et en Italie, où Ton a moins fondu et mieux conservé. Nous devons envier le grand calice de Tabernacle de Weingarlein, en Souabe, exécuté et signé par maître Conrad de Husse ; la belle croix enrichie de pierres fines» et une autre croix niellée, à Ratisbonne ; le magnifique calice de Mayence ; la châsse de Notre-Dame» donnée par Frédéric Barberousse à la cathédrale de Cologne ; la châsse des Trois Rois, à Cologne; Tautel portatif en or, dans la chapelle du roi, à Munich ; le fameux encensoir en forme de chapelle circulaire, au Vatican, et tant d'autres chefs-d'œuvre d'artistes inconnus, encore existant dans les trésors des églises et des couvents d'Italie. On comprend que les dons d'orfèvrerie religieuse devaient affluer de tous côtés à Rome, dans les lieux saints où Ton gagnait des indulgences, comme dans le palais des papes, qui en vendaient. Chaque jubilé faisait travailler tous les orfèvres de la chrétienté "pendant dix ans. Nous citerons, parmi les œuvres capitales qui représentent rétat de l'Orfèvrerie française au douzième siècle, le tombeau de Henri le Large, comte de Champagne, mort en 1180, tombeau en argent massif, à jour, et percé d'arcades romaines» au milieu desquelles se trouvait la statue du comte, en argent (ce tombeau a été fondu par la Révolution, mais le dessin en existe) ; la châsse dite de Charlemagne au Musée du Louvre ; le triptyque émaillé, représentant le Crucifiement, l'Ascension et la Pentecôte, dans la cathédrale de Chartres ; la grande croix d'or, dite de saint Louis, avec une vue de Jérusalem, dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, etc. Le treizième siècle» qui continua le mouvement artistique du siècle précédent, a laissé le souvenir de quelques splendides ouvrages d'orfèvrerie, qui pesaient trop pour n'être pas envoyés, de 1590 à 1792, à la fonderie royale ou révolutionnaire. On avait d'ailleurs l'excuse de trouver fort laid ce que nous trouvons fort beau maintenant, et l'on faisait le procès au mauvais goût de nos pères en le

H4 HISTOIRE DES ARTS mettant hors la loi. Le plus célèbre de ces chefs-d'œuvre sacrifiés sur l'autel de la patrie est la châsse de sainte Geneviève, exécutée, de 1240 à 1242, par un orfèvre parisien, nommé Bonnard, qui y employa cent quatre-vingt-treize marcs d'argent et sept marcs et demi d'or : c'était une petite église d'or et d'argent, toute rehaussée de reliefs et toute garnie de statuettes. Nous avons encore, de la même époque et du même style ogival, la châsse de saint Taurin, en argent doré, à Évreux. Celle de saint Romain, à Rouen, est moins ancienne. Les trésors des églises de Reims, de Chartres, de Troyes, de Toulouse et d'autres villes, conservent aussi quelques pièces remarquables des douzième et treizième siècles. Le trésor de la cathédrale de Reims, principalement, et celui de la cathédrale de Saint-Denis, ont rassemblé d'importants débris de notre vieille orfèvrerie nationale. Quant à la chasse de sainte Calmine, qui a passé d'une église d'Auvergne dans le cabinet d'un amateur, elle est le type du grand art limousin ou byzantin, que n'avait presque pas modifié, au treizième siècle, le contact de l'art ogival et gothique, florissant à Paris et dans le nord de la France. C'est un sarcophage de style roman, en argent doré et émaillé, dont les bas-reliefs représentent les actes du saint et de sa femme, sainte Calmine. Le treizième siècle, qui réglementa les corporations d'arts et métiers, en donnant à leurs statuts une existence légale et authentique, n'oublia pas les orfèvres, pour lesquels cette constitution municipale était plus nécessaire que pour toute autre industrie. Beaucoup de fraudes, en effet, s'étaient introduites dans l'Orfèvrerie parisienne; on se servait d'or de Lucques plutôt que d'or de Chypre, parce que l'un avait moins de valeur que l'autre, et pourtant la France était réputée avoir l'étalon d'or le plus pur, comme l'Angleterre avait l'étalon modèle en argent. On adultérait les métaux par des alliages et des compositions malhonnêtes; on dorait et on argentait des objets en lai

ORFÈVRENIÉ FRANÇAISE 225 ton et en étain, que Ton vendait effrontément au titre de Tor ou de l'argent ; on se contentait même de colorer et de polir du cuivre travaillé au marteau ou estampé. Le commerce des pierreries précieuses, livré presque exclusivement à des Juifs, était encore plus difficile à surveiller et à préserver de toutes sortes de fraudes. Ces pierres venaient là plupart de l'Orient, ce qui les avait fait appeler orientales; mais, pour abrégier le chemin, on les tirait de Paris même, où on les fabriquait avec des pâtes et des verres colorés. C'était donc de l'orfèvrerie-joaillerie que le prévôt de Paris, Etienne Boileau, pouvait dire avec raison que les marchands'avaient vendu à des étrangers • aucunes choses de leur mestier qui n'estoient pas si bonnes ne si loiaus qu'elles deussent. » Les règlements des orfèvres forment le titre XI du célèbre Livre des Métiers que ce sage magistrat rédigea lui-même, pendant qu'il occupait la charge de prévôt de Paris, de l'année 1258 à l'année 1269. Ces règlements furent, comme les autres, dictés au clerc du Châtelet par les maîtres jurés ou prud'hommes de la corporation qui existait depuis plusieurs siècles, comme nous l'avons dit, et dont les statuts ou coutumes n'avaient jamais été écrits, quoiqu'ils fussent transmis de père en fils par une fidèle tradition. Voici le texte original de ces statuts, dans la vieille langue du temps de saint Louis ; nous croyons qu'il faut les citer comme un monument d'autant . plus vénérable de l'histoire de l'Orfèvrerie, que les dispositions de l'ordonnance sont bien antérieures à sa rédaction. Une traduction littérale est néanmoins nécessaire pour rendre ce document intelligible à tout le monde.

11 1291 à Paris orfèvres qui veut Est orfèvre qui veut à Paris el et qui faire le set, pour qu'il œuvre qui sait son métier, pourvu qu'il ad des et as coutumes du mestier, travaille selon les us et coutumes qui tex sunt : du métier, qui sont tels: Nus orfèvres ne puet ouvrer d'or Kul orfèvre ne peut à Paris trn15

The text on this page is estimated to be only 25.86% accurate

226 HISTOIRE DES ARTS à Paris, qu'il ne soit à la loudic vailler de l'or qui ne soit à Télalon de Paris ou mieudres , laquelc de Paris ou meilleur, lequel éia. touche passe touz les ors de quoi Ion surpasse tous les ors qu'on on œvre en nule terre. travaille dans tous les pays du monde. «» Nus orfèvres ne puet ouvrer à Nul orfèvre ne peut à Paris IraParis d'argent que il ne soit ausi vailler de l'argent qui ne soit au>M bons corne cslelins ou mieudres. bon que celui des estei'lins («rAnglelerre) ou meilleur. Nus orfèvres ne puet avoir que Nul orfèvre ne peut avoir qu'un un aprcnli estrange; mes de son apprenti étranger; mais, de sa falignage ou du lignage de sa famé, mille ou de celle de sa femme, à soil de loing, soit de près, en puet- quelque degré de parenté que ce il avoir taut comme il li plaist. soit, il peut en avoir autant qu'il lui plaît. Nus orfèvres ne puet avoir aprcn- Nul orfèvre ne peut avoir aptis privez ne estrange, à mains de prenli étranger ou de sa famille X ans, se li aprentis n'est tex qu'il pour moins de dix an«, i>i cet apsacie gaignier cent sols l'an et son prenli n'est pas capable de gagner despens de boivre et de mangier. cent sols par an et la dépense de sa nourriture. Nus orfèvres ne puet ouvrer de Nul orfèvre ne peut travailler h nuit, si ce n'est à l'euvre lou Roy, uuit, si ce n'est aux ouvrages comla Roine, leur anfans, leur frères mandés par le roi, la reine, leurs et révesque de Paris. enfants, leurs frères et l'évèque de Paris. Nus orfèvres ne doit paiage ne Nul orfèvre ne doit péage ni au* couslume nule de chose qu'il cun droit sur tout ce qu'il acfaèlc achate ne vende appartenant à leur ou vend appartenant à sou métier, mestier. Nus orfèvres np puet ouvrir sa Nul orfèvre ne peut ouvrir sa forge au jour d'apostole, se ele forge le jour de la fèlc d'un des n'eschiet au samedi, fors que un douze apôtres, .t

The text on this page is estimated to be only 26.34% accurate

ORFÈYREIUE FRANÇAISE 227 diz ODT juré ii oi fcvre à tenir et à garder bien et loyalement (ous les garder bien cl loiaunient , cl se règléracnls susdits ; et, si quelque estranges orfèvres vicnl à Paris, il orfèvre étranger vicnl à Tavis, il jore à tenir touae ces c-lablisac- jure aussi de lcnir tous ces règicnwn». menls. Li orfèvre de Paris sont quile Les orfèvres de Paris sont quUdu gucil, mes il doivent les autres (es du guet, mais ils doivent les redevances que li autres bourgeois autres redevances que les autres doivent au roy. bourgeois doivent au roi. El esi à savoir qife li preudome El il est à savoir que les anciens du mcslier eslisent H prcudesho- du métiers élisent deux ou (rois laes ou Ui pour garder le mestier, anciens pour la garde du métier, liquel prendhome jurent que il lesquels maîtres jurent qu'ils gargarderont le meslier bien et loiau- dcronl le métier bien et loyalement as us et as couslumes de- racnl scion les us et coutumes f3nt diz, et quand cil preudome devant dits; et quand ces anciens ont fine leur service, 11 communs ont fini leur service, les mallres du du mestier ne les pucent mes re- métier ne peuvent pas les conmeire à garder le mestier devant iraindre à garder le métier avant III ans, se il n'i voelent entrer de trois ans, à moins qu'ils ne veuilleur boue volcnlé. * lent de bonne volonté accepter cette charge. El se li 111 preudome Ircuvent un Et si les troi^ anciens trouvent liome de leur mestier qui ovre de un homme de leur métier qui tramauvès or ou de mauves argent, et vaille de mauvais or ou de mauvais il ne s'en voille cbatoler, li III argent, et qui ne veuille pas supreudome amainenl celui au pre- mender, les trois anciens amènent vost de Paris, et li prevot le puoist c«l homme devant le prévôt de PaM qii il le lianist à IV anz ou à VI, ris, cl le prévôt le punit en le banselcn ce quMl a desservi. nissant pour quatre ou six ans, suivant ce qu'il a mérité. Ces statuts réglementaires, qui n'entrent dans aucun détail sut» la fabrication des ouvrages d'or et d'argent, devaient servir sans doute de corollaire à une autre ordonnance plus explicite qui ne nous est pas par\ !nue. Cette supposition est d'autant plus vraisemblable, que, dans les registres du Châtclet, qui servaient à la rédaction uniforme faite par Etienne Boileau, lesdits statuts ne sont pas suivis de Ténun^ration des maîtres de la corporation, comparaissant pour déclarer', sur la foi du serment, les us

228 HISTOIRE DES ÂRTS et une sorte de juridiction intérieure, avec des privilèges et des droits reconnus. Ce furent ces droits et ces privilèges que confirmèrent solennellement tous les rois depuis saint Louis. Ainsi, les orfèvres étaient exempts d'impôt et de divers impôts ; leurs trois prud'hommes ou anciens exerçaient une police sur tout le corps de métier, sur la qualité des matières à -ouvrer (travailler) et sur les ouvrages des confrères. La corporation avait une caisse et une cotisation pour les aumônes à distribuer dans la confrérie. Enfin, du prévôt de Paris relevait en dernier ressort la juridiction des anciens, qui étaient désignés par Télection libre, à laquelle conçoitraient tous les maîtres orfèvres. ^ Ce fut à cette époque que la corporation des orfèvres de Paris fit graver un sceau qu'on apposa, dès lors aux actes émanés de la maison commune de l'Orfèvrerie et concernant le métier, ses travaux, son commerce, ses œuvres de charité, etc. Car la corporation s'occupait de choses pieuses, d'aumônes ou de bienfaisance ; elle s'intitulait Confrérie de Saint'Éloi ou Communauté du métier. Le sceau des orfèvres, qui se trouve annexé à quelques anciennes chartes, est évidemment du temps de saint Louis, et il a tous les caractères de la monnaie de ce règne. Il est rond et représente saint Éloi, debout, en habits pontificaux, dans une niche fleurdalisée, entre deux fenêtres gothiques. Le saint a la mitre sur la tête, un marteau dans la main droite, une crosse dans la gauche. La légende qui entoure le sceau porte en lettres unciales : s. (sigillum) confrarib s. (sancti) eligii aurifabrorum, ce qui signifie : c Sceau de la confrérie des orfèvres de saint Éloi. • On peut affirmer que le type de ce sceau avait été reproduit sur des mœreaux ou jetons de cuivre, ou d'or ou d'argent, qui servaient à compter, dans l'administration de la communauté, et qui étaient aussi des indemnités de présence accordées aux assistants dans les réunions générales des orfèvres. Nous ne croyons pas que la numismatique

ORFÈVRES FRANÇAISE 229 que française ait découvert encore aucun de ces jetons ou monnaies de compte, particuliers à chaque corporation ou communauté. Ce qui nous frappe dans ces statuts de 1260, c'est que les orfèvres se séparent irrévocablement des différents métiers qui avaient auparavant fait confusion avec le leur : tels que les fermailleurs, les hanapiers, les monétaires, etc. Il n'est pas question même de ces derniers dans le Livre des Métiers d'Etienne Boileau, parce que le roi les avait dès lors mis sous sa main en créant une Cour des monnaies. Mais il est question de beaucoup d'industries qui travaillaient les métaux, de la même manière que les orfèvres, et qui n'avaient pas le droit d'employer Tor ni Targent. Le cuivre, le laiton, l'étain, l'archal et le plomb étaient livrés sans contrôle à la main-d'œuvre des potiers, des ouvriers d'étain (faiseurs de miroirs, de fermaux, de sonnettes, etc.), des grossiers (taillandiers), des couteliers (faiseurs de manches), des boîtiers (faiseurs d'écrins, de coffrets, etc.), des batteurs d'archal (fabricants d'arceau), des boucliers (faiseurs de boucles), des patenôtriers subalternes, des fondeurs et mouleurs (ouvriers en cuivre), des fermailleurs (faiseurs de fermoirs à livres), etc. Les orfèvres avaient un rapport plus direct avec d'autres métiers qui travaillaient aussi l'argent et les pierres précieuses ; mais ils n'en étaient pas moins séparés par leurs statuts, comme par leurs travaux. Étienne. Boileau avait cru bien faire en augmentant le nombre des corporations par la division des différentes branches de métiers : il donnait ainsi plus de garantie à la surveillance et à la bonne direction de chaque confrérie ; et il excitait à la fois l'émulation des confrères, qu'il unissait par des liens plus étroits de fraternité. Les orfèvres n'avaient donc pas opposés à ce qu'on réglementât, en dehors de leur corporation, les industries des cristalliers, ou lapidaires, des batteurs d'or et d'argent en feuilles et en fils, des brodeurs, des fesseuses de chapeaux (Touffours (ouvrières en

1230 HISTOIRE DES ARTS coiffures d'Orfèvrerie), et des patenôtriers en pierres précieuses. Chacune de ces d'Werses industries demandait des connaissances et une pratique, qui ne tenaient qu'indirectement à l'art de l'Orfèvrerie ou qui lui étaient tout à fait subordonnées. Les statuts des batteurs d'or et d'argent, qui avaient aussi deux prud'hommes jurés et assermentés de par le roi, que le prévôt de Paris nommait ou cassait à sa volonté, nous apprennent que les matières d'or et d'argent commençaient à être plus abondantes en France, quoique les croisades et la rançon de saint Louis eussent fait sortir du royaume une énorme quantité de numéraire. Il est vrai que l'altération de ces matières était plus fréquente aussi, et que les faux monnayeurs, malgré la peine terrible qu'on leur faisait subir (on les jetait dans Thuile bouillante, on les enterrait vivants), se multipliaient d'une manière extraordinaire. Les rois successeurs de saint Louis s'attribuaient, d'ailleurs, en quelque sorte, le privilège de la fausse monnaie, en changeant sans cesse le poids, le titre et la valeur des pièces en circulation. Dans cet état de choses, les orfèvres devaient redoubler de vigilance pour maintenir leur antique réputation de probité et pour empêcher le discrédit de la monnaie royale de s'étendre à leurs ouvrages fabriqués. Voilà pourquoi, sans doute, en dépit de plusieurs décisions de la prévôté de Paris, qui leur défendaient de se mêler d'affaires de change, ils persistèrent à faire concurrence aux changeurs. On apprend, d'un arrêt du parlement de Paris, que les orfèvres, en 1503, sous le règne de Philippe IV, dit le Bel, occupaient sur le pont au Change ou Grand-Pont, les maisons situées en aval de la rivière, du côté du grand Cliâtelet, tandis que les changeurs avaient les maisons en amont, du côté de la Grève; les orfèvres prétendaient toujours conserver le droit de faire le change, et chacun d'eux avait, en effet, placé devant sa fenêtre (ouvroir ou boutique ouverte) un tapis (tapetum) de changeur. Mais,

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 231 à la requête des changeurs» le prévôt de Paris (it enlever les tapis des orfèvres , et leur défendit de s'entremettre désormais dans le commerce du change. Un procès s'entama entre les changeurs et les orfèvres, et, la veille de la Toussaint 1303, le parlement déclara que le prévôt avait bien fait d'agir comme il avait agi, en vertu des anciennes ordonnances sur le change et l'Orfèvrerie. Les raisons que faisaient valoir les orfèvres s'appuyaient principalement sur leur droit de marque, qui authentiquait, pour ainsi dire, l'or sorti de leurs mains. Philippe le Hardi, dans son ordonnance de décembre 1275 sur le fait des monnaies et de l'Orfèvrerie, avait enjoint six argentiers (argenarii), qui travaillaient l'argent fin, de marquer leurs ouvrages au seing de la ville où ils avaient leur forge, sous peine de confiscation des ouvrages non marqués. Ces mesures de prévoyance furent renouvelées trente-sept ans après, par un édit de Philippe le Bel. Dans l'ordonnance de 1275, il n'est parlé que de l'argent fin; ce qui prouve que, l'argent étant plus exposé que l'or à subir des altérations de fausseté, on avait plus de peine à reconnaître ces altérations, qui se multipliaient, à cette époque, avec un luxe étonnant de procédés. Tantôt on mélangeait du plomb, de l'étain et du cuivre blanc, pour composer un métal ayant toute l'apparence de l'argent pur; tantôt on alliait un seul de ces métaux à l'argent non affiné; tantôt on couvrait de feuilles minces d'argent un métal commun ou un mélange de métaux inférieurs ; on parvenait ainsi à donner aux objets la couleur, le poids et même le titre de l'argent. Quant à l'or, il était plus difficile à contrefaire, comme à mélanger de matières hétérogènes. Ce fut seulement en juin 1313 que Philippe le Bel soumit l'or, ainsi que l'argent façonné, au poinçon des orfèvres. D'après cette ordonnance, le seing de la ville, pour l'Orfèvrerie, devait être gardé par « deux prud'hommes établis et élus à cet effet. » Tout orfèvre qui négligerait de

232 HISTOIRE DES ARTS faire marquer ses ouvrages serait puni de corps et d'avoir y c'est-à-dire par Tamende et la prison.

LV)ordonnance de 1513, qui concerne surtout le fait des monnaies, est une des plus importantes du règne de Philippe le Bel ; elle fut rédigée dans un grand conseil de prélats et de barons du royaume, puis solennellement publiée dans Paris au mois de septembre ; et Pierre le Féron, qui était prévôt de Paris» eut ordre de la faire exécuter. Telle fut Torigine du poioçon de la corporation des orfèvres, et dès lors Tapposition de ce poinçon sur la matière mise en œuvre répondit de la bonté du titre de lor et de l'argent. Les trois prud'hommes ayant la garde spéciale de ce ponion furent appelés garder de lOrfèvrerie; mais leur nombre fut bientôt porté à six, à cause du surcroit d'occupation de ces prudhommes élus par le commun ou la communauté. On croit que Fordonnance spéciale, qui élevait à six le nombre des prud'hommes ou gardes de rOrfèvrerie, fut rendue vers Tannée 1330. Elle n'a laissé de traces qu'une tradition fidèlement conservée dans la corporation, qui datait de cette année-là son établissement régulier, mais qui ne pouvait produire la suite non interrompue de ses annales depuis cette époque; car on ne citait aucun nom avant ceux des six gai^des qui furent nommés en 1337, et qui ouvrent la succession chronologique des chefs de la communauté : Philippe Da verts, Jean de Lille, Aleaume Gaureau, Thomas Augustin, Jean Parvin, Gilles Lecoulelliers. Le poinçon de la communauté était différent dans chaque ville, et on le changeait chaque année, au moment de Télection des nouveaux gardes. La perte de Fordonnance constitutive de Tannée 1330 ne détruit pas le caractère qu'on lui attribue, en se fondant, comme nous l'avons dit, sur une tradition constante. Philippe de Valois avait voulu, assure-t-on, donner aux orfèvres le premier rang dans les six corps de marchands de Paris ; en conséquence, il leur commettait la garde des meubles précieux et bijoux de la couronne, et Ton vit en

ORFÈVRES 235 effet, dans les festins solennels qui se firent à Paris, soit au Palais de Justice, soit à motel de Ville, en l'honneur des entrées des rois et reines de France après leur sacre et joyeux avènement, on vit les orfèvres chargés de garder le buffet royal. De plus, Philippe de Valois leur accorda, comme insigne de noblesse, des armes parlantes pour la bannière de leur communauté. Ces armoiries étaient de gueules, ou rouge héraldique, à la croix dentelée d'or, accompagnée de deux coupes et de deux couronnes d'or, au chef d'azur semé de fleurs de lis d'or sans nombre, avec cette devise : in sacra inque coronas (dans les vases sacrés et les couronnes). Deux anges ailés servaient de support à l'écu, surmonté d'une coulonne en baldaquin. La présence des fleurs de lis dans cet écusson témoigne assez qu'il était de concession royale, dûment enregistrée au parlement. Les armoiries des orfèvres de Paris furent sculptées en relief et peintes, non-seulement sur leur bannière, mais encore sur les murs de leur maison commune, de leur chapelle et de leurs ateliers ou boutiques. Elles furent même substituées à l'image de saint Éloi sur le sceau de la communauté, vers le milieu du seizième siècle. Ces armoiries données aux orfèvres par Philippe de Valois, dans un siècle où la noblesse féodale se montrait si jalouse de ses droits, prouvent assez que l'Orfèvrerie était considérée comme un art noble, qui, loin de faire déchoir le gentilhomme, anoblissait le roturier. Ce fut dès lors un axiome reçu par toute la France : Orfèvre ne déroge pas. On peut donc dire avec certitude que Philippe de Valois accorda aux orfèvres de sa bonne ville de Paris des lettres, de noblesse bourgeoise ou de demi-noblesse, quoique ces lettres royales n'existent plus. Depuis cette époque. Les fils ou descendants d'orfèvres exercèrent naturellement des fonctions publiques, soit dans les Cours souveraines, soit dans le Conseil du roi ; quelques-uns adoptèrent pour nom propre le nom professionnel que leurs pères

234 HISTOIRE DES ARTS avaient honoré. Voilà comment la magistrature, aux quatorzième et quinzième siècles, vit s'élever plusieurs familles distinguées sous le nom générique de VOrféirre, On citerait cinq ou six personnages de ce nom, qui furent en grande estime par leur savoir et leur caractère, notamment à la Chambre des comptes et à la Cour des monnaies. Un fait analogue s'est produit également en Angleterre et en Allemagne, où tant de Goldsckmidt et de Goldsmith (c'est-à-dire Orfèvre) ont illustré le nom qu'ils devaient à la forge de leurs ancêtres. La fin du treizième siècle et le commencement du quatorzième sont remplis d'ordonnances sur les monnaies, qui avaient trait plus ou moins à l'industrie des orfèvres, et ce fut sans doute pour dédommager ceux-ci de certains avantages dont il les privait, que Philippe de Valois leur délivra des lettres de demi-noblesse, en leur concédant le droit d'armoiries. L'idée dominante de ce prince était, à l'exemple de Philippe le Bel, de constituer fortement la cour des monnaies et de concentrer dans la main du roi le monnayage et tous les privilèges attachés à ce droit féodal. Il y a, dans l'espace de soixante ans, une longue série d'ordonnances relatives aux monnaies, ordonnances qui reproduisent presque uniformément les mêmes dispositions, de manière à nous faire supposer que les orfèvres et les changeurs ne s'y conformaient pas volontiers. Ainsi, depuis l'ordonnance de janvier 1310, le roi se réserve exclusivement la vente et l'achat des matières d'or et d'argent; car les changeurs, orfèvres et autres, ne peuvent acheter l'argent, qu'au prix fixé par les hôtels de monnaie, avec simple réduction d'un denier pour livre. De nouveaux besoins avaient forcé le roi à augmenter la fabrication et l'émission des pièces monnayées; il fallait donc empêcher l'argent de se cacher sous la forme de vaisselle et de bijoux: on défendit de fabriquer de grosse vaisselle d'or et d'argent, excepté pour les églises; on défendit aussi l'exportation de l'argenterie hors de France;

ORFÈVRERIE FRANÇAISE S35 f les pèlerins ou croisés, prélat, barons et autres honora-^{*} blis personnes, étaient seuls dispensée d'obéir à cette prohibition sage et politique; on défendit encore aux orfèvres, comme aux changeurs, de trébucher ou fondre la monnaie du roi, pour remployer à d'autres usages. Ces rigoureuses prescriptions se reproduisirent presque .diaque année, en réduisant de plus en plus Timportance et le nombre des travaux de TOrfèvrerie. En i 31 i , les orfèvres peuvent faire encore des vases d'argent, de la largeur d'un pied et du poids de trois ou quatre marcs, « dorés dedans et dehors; > en 1322, l'édit du 5 mal porte que « nul orfèvre ne autre ne soit si hardy de faire grosse vaissellemente d'argent, si ce n'est d'un marc et au-df ssous, » ou par le commandement du roi. On poursuivait par corps, comme faussontiers, les orfèvres et les changeurs qui achetaient la monnaie du roi pour Taffiner, et l'on forçait les changeurs à porter aux hôtels de monnaie tout l'or et tout l'argent que le change amenait dans leur caisse. La rareté des espèces augmentant toujours, on finit (10 avril 1301) par obliger les orfèvres à ne faire aucune fonte de métal sans la permission (congié) du roi ou des généraux' maîtres de ses monnaies. Cependant Philippe de Valois, ce terrible et infatigable monnayeur, avait octroyé aux orfèvres de Paris la confirmation de leurs anciens statuts et privilèges ; et les orfèvres, pour en avoir la confirmation, présentèrent au roi Jean, en 1355 (et non 1345), un rouleau de parchemin sur lequel se trouvait la charte du roi son père. Jean fit examiner cette charte et l'ancien r[^]istre des orfèvres, existant au Chapelet, par Jean de ïïannières, maître des requêtes de son hôtel, J)îan de l'Aigle et Jean d'Autun. maîtres des comptes. Après quoi, par une ordonnance donnée en sa maison royale de Saint-Ouen au mois d'août 1 355, Jean confirma ces pHvilèges, qui ne sont que le développement des vieux us et coutumes recueillis dans le Livre des Métiers d'Etienne Boileau.

S36 HISTOIRE DES ARTS Nous indiquerons seulement les articles qui en diffèrent ou qui les expliquent. Il fallait, pour être orfèvre à Paris, avoir été apprenti à Paris ou ailleurs, sinon • ouvrier d'autres métaux que d'or et d'argent, » et être approuvé par les maîtres et bennes gens du métier, comme capable d'exercer ledit métier, de f tenir et lever forge, » et d avoir poinçon et contre-seings Ce passage semblerait dire formellement que le contre-seing était déjà établi; le contre-seing appartenait en propre à Torfévre, tandis que le poinçon était le seing de la communauté. L'apprenti , une fois éprouvé ou reçu orfèvre , prêtait serment de n*ouv7*er (travailler) d'auîre métal que de bon or et de bon argent, excepté en fait de bijoux d'église, ieh que tombes, châsses, croix, encensoirs, etc., qui pouvaient être fabriqués à différents litres, avec rautorisation des maîtres du métier. L'or à la louche de Paris, < laquelle touche passe- tous les ors dont on œuvre en mille titres, » était à dix-neuf carats un cinquième. L'orfèvre no pouvait teindre l'amélhyste ou dautres pierres fausses, ni les monter sur feuille d'or ou d'autre couleur, ni les mêler avec rubis, émeraudes et autres pierres fines, si ce n'est en manière de viiroiremeni , comme un cristal sans feuille ni teinture. L'orfèvre ne pouvait pas davantage monter ensemble des perles d'Ecosse et des perles d'Orient, excepté dans les grands bijoux d'église. 11 ne pouvait même pas, pour menus bijoux d'argent, confondre des voirrines ou verres colorés, avec grenats ou avec pierres fines ; il ne pouvait monter en or ou en argent ces verres de couleur, doubles verrities, faux diamants et pierreries factices, sinon i)our le roi, la reine ou leurs enfants. Enfin, il ne pouvait mettre de la craie (croye) sous les émaux d'or ou d'argent dans la fabrication de la grosse vaisselle qui se vendait au marc. L'argent dont se servait l'orfèvre était dit argent de gros, et avait le même titre que l'argent du roi, sans les soudures : les pièces, formées de parties soudées entre

orfèvrerie;[^] française 237 elles, ne devaient pas être clouées, mais cousues à Taiguille ; celles férues en las, c'est-à-dire estampées en creux, devaient offrir une surface (martel) massive et pleine ; celles en argent plein et massif devaient avoir toutes les conditions requises pour l'argent de gros. Nul orfèvre ne pouvait travailler en chambre, à huis clos, ni en forge publique, avant d'avoir été examiné et reconnu capable par les maîtres du métier. Un apprenti ne devenait maître, à son tour, qu'après avoir fait un apprentissage chez un orfèvre pendant Ijuit années , soit comme apprenti, soit comme < valet servant et gagnant argent, » se fût-il racheté pour une partie de son temps d'apprentissage. L'orfèvre ne pouvait prendre un second apprenti, que quand le premier avait fait la moitié de son service de huit années. Quand un orfèvre étranger voulait s'établir à Paris, il ne pouvait y élever une forge avant un an et un jour, afin que les gardes du métier pussent en savoir de ses mœurs et de son œuvre. » Ensuite, en obtenant la permission d'ouvrir sa forge, il payait un marc d'argent, dont moitié appartenait au roi, moitié à la confrérie de SaintÉloi. Les billonneurs, tabliers, merciers, qui ne sont orfèvres, dit expressément l'ordonnance, n'avaient pas le droit d'acheter des objets d'or et d'argent sans une permission spéciale. Les prud'hommes du métier devaient élire cinq ou six prud'hommes, tous les ans, pour la garde de l'Orfèvrerie : ces prud'hommes avaient autorité pour réprimander tout orfèvre qui mettait en œuvre de mauvais or ou de mauvais argent ; mais, à la troisième récidive, ils étaient tenus de conduire le délinquant au tribunal du prévôt de Paris, qui prononçait le bannissement pour un, deux ou trois ans, selon la gravité du délit. Il était défendu aux Lombards (Outremontains) de travailler chez eux secrètement, dans leur logis, sous peine de voir leur ouvrage (joyel) confisqué au profit du roi, et d'être chassés de Paris pendant un an et un jour. Le cinquième des confiscations de cette nature

258 HISTOIRE, DES ARTS et des autres amendes était attribué à la boîte de la confrérie et employé à ses aumônes et bonnes œuvres. Toutes les autres dispositions de l'ordonnance se trouvaient conformes à celles du Livre des Métiers. Cette ordonnance de Philippe de Valois, confirmée par le roi Jean, fut enregistrée au Châtelet, dans un volume écrit en papier, appelé alors le grand livre blanc, à cause de sa couverture en vélin ou en peau blanchie. Vingt-trois ans après, une nouvelle confirmation de ces statuts ou privilèges, accordée aux orfèvres par Charles V, y ajoute quelques détails explicatifs ou complémentaires ; les considérants de cette ordonnance, faite, à Paris, en mars 1378, à la requête des orfèvres jurés, méritent d'être recueillis comme document historique : « Savoir faisons à tous présents et à venir que, comme, par la diligence des anciens de nos orfèvres, on ait trouvé deffaux et malfaçons es œuvres des orfèvres de nostre bonne ville de Paris, en or ou en argent de moindre loi (aloi) et valeur que estre ne devroient par les ordonnances et usages anciens, dont aucuns en ont esté repris et punis... Nous, ensuivant les bonnes mœurs et justes considérations de nos devanciers roys de France, ayant très effectueusement désir de pourvoir au bon gouvernement du bon peuple et, en especial, de nostre bonne ville de Paris, qui, par multiplications d'excellans artifices, doit resplendir sur toutes les autres citez, estre décorée et de notable renommée estre, les ayons fait visiter et essayer les matières dont lesdits orfèvres usoient communément, tant d'or comme d'argent, et veoir aucunes anciennes ordonnances faites sur ledit mestier, matière et œuvre, et fait ouïr aucuns desdits orfèvres... Avons sur ce ordonné et ordonnons... » etc. Voici maintenant les seules différences qu'on remarque entre cette ordonnance et celle de 1355, qui toutes deux se ressemblent fort, si ce n'est que les articles sont groupés autrement dans la dernière en date.

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 230 » Tous orfèvres qui ouvreront (travailleront) d'argent en Taisselle et autres joyaux, comme pots, plats, écuelles, hanaps, gobelets, calices, cuiUiers, ceintures et autres choses quelconques, excepté celles dont il sera ordonné en l'article ensuivant, ouvreront d'argent qui soit aussi bien et se revienne, sans les soudures, comme l'argent appelé iargenl le m, lequel est à onze deniers douze grains lins ; et auront remède de trois grains au marc d'argent et surplus : et leur doit bien suffire cette loi ; car, entre la vaisselle que Ton a naguères prise chez plusieurs orfèvres de Paris, l'on a trouvé grande quantité à onze deniers neuf grains fins et au-dessus. En tous petits images, feuilles, lions, gargouilles et autres choses de semblable façon, qu'il convient estre moulées et assises en autres qu'esdits ouvrages, planches, boutons et semblables choses, férues en ta§, lesdits orfèvres ouvreront dudit argent à onze deniers douze grains, et auront remède de cinq grains fins au marc et non plus, i Ces deux espèces d'ouvrages en argent se distinguaient sous les noms de grosserie et de menuiserie : la première a trois grains de remède, l'autre à cinq ; mais l'ordonnance n'accorde pas de remède sur le titre de l'or. Les générauxmaîtres des monnaies du roi étaient autorisés à visiter les ouvrages des orfèvres, sans avertir de ces visites les élus de la corporation, et à saisir toute pièce façonnée qui Serait d'un ti^e inférieur à celui de la loi : la pièce saisie devait être brisée et confisquée, sans autre amende, les deux premières fois ; mais, à la troisit me, l'orfèvre en contravention subissait une amende arbitraire, « selon l'exigence du cas et la relation de ceux qui auront révélé le délit. » On voit, dans ces deux ordonnances, qui ont fait la baj-c de la constitution de l'Orfèvrerie pendant plusieurs siècles, que les orfèvres de Paris avaient indirectement rattaché à leurs privilèges l'industrie des cristalUers ou lapidaires et même celles des émailleurs. Cependant les cristalliers for-»

240 HISTOIRE DES ARTS * mais toujours une communauté de métier séparée, et les émailleurs de Limoges ne commençaient pas encore à revenir se fixer dans la capitale. En 1317, il n'y en avait dit-on (c'est une exagération évidente), qu'un seul, nommé Garnot, à qui Philippe le Long avait concédé un atelier [operatorium) sur le Pont-au-Change. Ce devait être un habile artiste, pour que le roi le jugeât digne de cette faveur, et pour que Garnot osât s'installer ainsi au milieu des orfèvres et des changeurs. Depuis le règne de saint Louis cependant, l'Orfèvrerie parisienne avait beaucoup souffert : les ordonnances sur les monnaies, sans cesse renouvelées et modifiées, auxquelles le roi tenait si fort la main, étaient des empêchements continuels à l'industrie des orfèvres, qui n'osaient, pourtant pas ouvertement refuser de s'y soumettre ; ils étaient même souvent obligés, eux, leurs femmes, enfants et valets, de jurer d'observer fidèlement ces ordonnances. On peut avoir un aperçu de l'état de leur corporation, à la fin du treizième siècle, dans les comptes de la Taille, imposée aux habitants de Paris, en 1292, par Philippe le Bel. Le nombre des orfèvres, y compris quelques orfèvres et quelques apprentis, ainsi que les émailleurs et les limousins, qu'on suppose avoir travaillé en Orfèvrerie émaillée, s'élève à cent vingt-deux personnes, qui eurent à payer, pour leur quote-part dans la quête, quarante livres deux sols ou neuf mille six cent vingt-quatre deniers. Comme le marc d'argent valait, à cette époque, cinq cent trente-trois deniers, le produit de l'imposition des orfèvres représentait dix-huit marcs : ce qui fait neuf cent trentesept francs quatre-vingts centimes de notre monnaie, et ce qui donne seulement huit francs huit centimes pour chaque orfèvre ; mais, la valeur de l'argent ayant quintuplé aujourd'hui, la somme de huit francs huit centimes, en l'année 1292, serait égale à la somme de quarante francs quarante centimes. Les orfèvres réunis payèrent donc, à la quête de la Taille, environ quatre mille six cent quatre»

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 241 vingt-neuf francs, répartis entre cent vingt-^eux personnes, suivant les ressources de chacun. Il est à supposer que cette répartition fut faite par les prud'hommes du métier, et non par les gens du roi. Quoi qu'il en soit, la médiocrité de cette taxe, inférieure à celle des boucliers, démontre évidemment que les orfèvres n'étaient pas riches ; ou bien qu'ils avaient obtenu» grâce à la faveur du roi, remise d'une portion de la Taille, en vertu de leurs privilèges. Il y avait, parmi ces orfèvres, plusieurs étrangers, tels que Ricbardiu, Yémailleur de Londres, imposé à trois sous; Robert, VAnglois, imposé à 12 sous. Un grand nombre étaient originaires des villes de France où l'Orfè* vrierie avait le plus de prospérité, telles qu'Arras, Montpellier, Tours, Blois, Limoges. La cote de Tirnpôt varie entre celle de Lorens des Ghans, taxé à soixante-dix sous, et celle de Gile de Sessions, taxé à douze deniers seulement ; la taxe de vingt sous paraît être celle des orfèvres du second ordre. Les plus imposés, qui devaient être les principaux de la corporation, sont, après Lorens des Ghans : Jehan le Gochetier, qui paye cinquante-huit sous ; Gefroi, qui en paye quarante-cinq ; Jehan d'Aire, qui en paye trente-six ; Richard et Pierre, tous deux émailleurs, qui payent vingt-huit sous chacun. Il n'est pas indilTérent de connaître les demeures des orfèvres à cette époque : on voit qu'ils avaient entièrement abandonné aux savetiers la rue Saint-Éloi et les alentours du couvent de Saint-Martial, pour se porter de l'autre côté de la Seine et, de préférence, à la droite du Ghâtelet. Le Pont-au-Ghange était même envahi déjà par des bourreliers et des drapiers. Les orfèvres se groupaient auprès de quelques églises, où ils avaient sans doute des chapelles relevant de leur confrérie, comme Sainte-Opportune et Saint-Josse. Ils avaient un centre dans le quartier SaintMartin, notamment dans les rues Neuve -Saint-Merry, Boui^-l'Abbé, Quincampoix; mais ils s'étaient dès lors 10

343 HISTOIRE DES ARTS emparés de la rue aux Deux-Portes, appelée aussi la rue aux Moignes de Jenvau, qui devint la rue des Orfèvres, quand ils y eurent fondé leur chapelle et bâti la maison commune de l'Orfèvrerie. Us avaient alors, selon toute apparence, le siège de leur confrérie dans Téglise SaintJosse, située rue Aubry-le-Boucher, à Taugle occidental de la rue Quincampoix. Celaït aussi le quartier des Lombards, banquiers ^t courtiers d*argent, la plupart Italiens ou Juifs. Le séjour dès orfèvres sur la paroisse de SaintJosse nous explique ce vieux proverbe, rajeuni par Molière, Vous êtes orfèvre t monsieur Josse ! Il y eut peut-être même un orfèvre nommé Josse, qui aurait donné son nom à la rue Guillaume Joce, aujourd'hui rue des Trois-Maures, à cause d'une enseigne de cabaret. La Taille de i292 et celle de 1350 ne font pas mention dun seul orfèvre dans le quartier de TUniversité. Il faut attribuer la dispersion des orfèvres à la chute du Grand-Pont, en 1281. Ce pont, sur lequel Louis Vil avait établi les orfèvres et les changeurs, fut entraîné par les grandes eaux avec toutes ses maisons. On le reconstruisit en pierre, on le couvrit encore de maisons, qu orfèvres et changeurs revinrent habiter ; mais, quinze ans après, il fut renversé par une nouvelle inondation. Cette fois, on le refit en bois, toujours surchargé de maisons, élevées sur pilotis ; et il dura plus de trois siècles, jusqu'à ce qu'il fut incendié en 1621 : dans est intervalle, les orfèvres ne se pressèrent pas d'y revenir. On croit que le travail de leurs forges n'avait pas peu contribué à Tébranlement des deux premiers ponts de pierre, emportés successivement par les débordements de la Seine. Paris était bien, pour ainsi dire, le chef d'ordre des villes d'Orfèvrerie au quatorzième siècle, parce que le Chà. telet et le prévôt des marchands avaient la haute juridiction de la marchandise, et gardaient sous leur double autorité les vieux statuts des métiers. Mais plusieurs villes de France, en adoptant ces statuts et en s'y conformant

ORFÈVRERIE FRANÇAISE S43 relgiettsement, voyaient ces métiers prospérer dans leurs murs, sans avoir rien à envier à la capitale. C'est ainsi que Limoges, le Puy-en-Velay, Troy[^]s, Rouen, Bourges, Amiens, Nancy et Metz étaient alors les principaux centres de fabrication pour l'Orfèvrerie et la joaillerie. Il faudrait, après bien des recherches, retrouver les documents de cette histoire locale de l'Orfèvrerie, dans une multitude d'histoires de provinces et de villes. Deux ordonnances de Charles V nous donnent une idée de ce qu'était l'Orfèvrerie laïque dans les grandes villes du royaume : chacune avait sa confrérie d'orfèvres, qui prétendait souvent relever directement de la Cour des monnaies, et qui tenait tête à la police municipale. Dans ses lettres du mois de mai 1367, adressées au sénéchal de Beaucaire, Charles V permet aux orfèvres du Puy-en-Velay d'élire deux gardiens de leur métier, chargés de visiter les ouvrages fabriqués, et de tenir la main à ce qu'ils soient conformes aux règlements. Ces gardiens devaient être d'abord présentés au bailli ou juge de la cour commune de la ville. Ils brisaient les pièces d'orfèvrerie qui n'avaient ni le titre, ni le poids ordonnés ; et à la troisième contravention, ils dénonçaient le coupable au bailli. Les ouvriers du Puy-en-Velay fabriquaient surtout des anneaux et d'autres ornements en or à sept deniers ou quatorze carats ; de la vaisselle et d'autres ouvrages en argent, au titre de Vargent-le-rot. Ils obtinrent plus tard de travailler l'argent au titre de huit deniers ou seize carats. Les lettres de Charles V, adressées au bailli de Troyes en mai 1369, signalent une analogie plus intime entre les statuts des orfèvres de cette ville et ceux des orfèvres. Il est dit, dans ces lettres, que les orfèvres sont « accoutumés, de toute ancienneté, à faire solennité, confrarie et joye, > le jour de la fête de saint Êloi, d aller processionnellement ce jour-là à l'église de la Madeleine, un cierge allumé dans la main, d y faire célébrer une messe solennelle ».

244 HISTOIRE DES ARTS
nelie, outre la messe hebdomadaire qu'on y dit aux frais et à l'intention de la confrérie, et de manger ensemble pour compléter la fête. C'était à leur tour de subvenir à ces frais que chaque orfèvre mettait chaque semaine deux deniers dans la boîte de la communauté ; que le produit du travail de nuit était aussi destiné à grossir le fonds social, et que les apprentis avaient à payer, à leur entrée chez un maître, dix à quinze sous, applicables aux dépenses communes de la joyeuse fête de saint Éloi. L'Orfèvrerie de Tours prouve également son existence par deux ordonnances royales du 20 mai 1415 et de janvier 1470 ; celle de Bordeaux, par une ordonnance du 23 juin 1451. Dans les villes méridionales de la France, on ouvrait (travaillait) l'argent plutôt que l'or ; et les orfèvres prenaient le nom de d'orfaîtres^ d'argentiers et d'émailleurs. Limoges était toujours, comme au septième siècle, la grande école de l'émaillerie et l'atelier, par excellence, de l'Orfèvrerie religieuse ; mais l'art des émaux, qui avait des rapports si étroits avec la peinture et l'imaginerie, appartient presque exclusivement au Limousin, où les traditions contemporaines de saint Éloi se sont transmises de père en fils jusqu'à la fin du seizième siècle. C'est une industrie à part, dont l'histoire est, pour ainsi dire, circonscrite dans celle de Limoges. Paris n'avait que neuf émaillleurs en 1292 ; il en avait quarante sous le roi Jean, et ce nombre ne s'est jamais accru depuis. L'Orfèvrerie limousine n'ouvrait que des objets d'église, tombes, reliquaires, crosses, encensoirs, calices, statues, etc. Ces objets, exécutés au repoussé et en haut relief, étaient, on le comprend, en cuivre et en étain plutôt qu'en argent, en argent plutôt qu'en or, puisque l'émail couvrait d'ordinaire le métal et en déguisait la qualité ainsi que la couleur naturelle. Les ouvriers de Limoges allaient travailler partout et jusqu'en Angleterre : témoin la tombe de Yautier de

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 245 Merton, évêque de Rodiester, faite en 1276 par maître Jean, qu'on avait fait venir de Limoges pour l'exécution de cette tombe en métal émaillé. On connaît quelques grands ouvrages des plus célèbres émailleurs de Limoges, depuis une époque très-reculée, si Ton ne connaît pas les noms de ces émailleurs ; mais ces ouvrages étaient tous en cuivre ou en étain émaillé, car on ne cite guère que des calices ou des crosses et des pièces de petite grandeur en argent fin : telles que le ciboire d'argent émaillé que Thabile argentier Ghatard donna en 1209 à l'abbaye de Saint-Martial. Toulouse et Montpellier, qui avaient anciennement accueilli l'art limousin dans leurs murs, lui conservaient son caractère et ses habitudes ; les orfèvres de ces deux villes étaient donc plutôt des émailleurs et des argentiers, quoiqu'ils eussent le droit de travailler l'or, quoique l'or de Toulouse fut célèbre dès le temps des guerres de César contre les Gaulois. La plupart de ces émailleurs avaient eux-mêmes une origine limousine. On a relevé, dans les archives municipales de Montpellier au treizième siècle, une dizaine de noms d'artistes, qui s'intitulaient limousins (Limotganus et deLimotgia). Les dauraires ou dauradors et les argentiers de Montpellier {on a leur noms depuis la fin du douzième siècle) ne faisaient donc que bien peu d'ouvrages de véritable Orfèvrerie, c'est-à-dire en or à quatorze carats au moins^ comme l'exigeaient leurs statuts conservés dans le petit Thalamus (registre municipal) de la ville, ils fabriquaient, en revanche, beaucoup d'objets de grosserie en argent fin, contenant un tiers d'alliage et sortant blanc du feu, connu sous la désignation d'argent de Montpellier ; ils ne pouvaient dorer aucun ouvrage avec des pans d'or, ni fabriquer des ouvrages en argent brisé, ou en cuivre argenté, ou en étain doré, ni monter des pierres fines en cuivre, ni monter des pierres fausses en or. Ils prêtaient serment entre les mains des consuls et formaient une confrérie

S46 HISTOIRE DES ARTS qui avait un autel dédié à saint Éloi dans l'église de Saint-Marie. Il est donc certain, d'après la comparaison des documents fournis par les registres consulaires de ces trois villes, que Limoges était renommée pour Témailleries en argent, en cuivre et en étain ; Montpellier et Toulouse, pour Targenterie blanche et dorée. On sait pourtant qu'au moyen âge Montpellier faisait un grand commerce d'or : ce n'est donc pas faute de ce métal que ses argentiers et ses orfèvres ne travaillaient l'argent. Les villes qui avaient à elles une industrie, devenue en quelque sorte proverbiale dans le monde entier, ne cherchaient jamais autrefois à faire aux autres une concurrence inutile et dangereuse, au détriment de l'art et de leur propre intérêt : le respect de la tradition, dans l'Orfèvrerie comme dans tous les arts, était la moitié du talent des artistes. Les villes du nord de la France, celles de la Belgique, avaient aussi une Orfèvrerie traditionnelle, qui, moins ancienne que celle du Languedoc, ne cessait de s'étendre et de se perfectionner : c'était l'Orfèvrerie civile de grosse vaisselle d'or et d'argent, fondue, moulée et finie au marteau ; c'était la joaillerie somptuaire pour les vêtements et la parure des nobles. Nous verrons bientôt cet art nouveau s'élever rapidement à son plus haut degré de splendeur, sous l'influence protectrice des ducs de Bourgogne. Les comtes de Flandre et de Hainaut l'avaient encouragé les premiers ; et il eut son berceau dans la riche cité de Gand, qui semblait avoir acquis en Belgique la prépondérance politique et commerciale de Venise en Italie. Ce fut en 1538 que les orfèvres de Gand reçurent leur règlement, sous l'administration du premier échevin, Jean Speljaert, ami et protégé du grand Jacques Van Artevelde. Ce règlement porte que les pièces d'orfèvrerie seront en or à la touche de Paris, ou en argent à la touche d'Angleterre. Les gardes ou élus des orfèvres de Gand, comme ceux de Paris, avaient une marque ou poinçon pour con

ORPÈVREftIE PRANCAÏSE 247 trôler les ouvrages de la communauté. Les poinçons de cps élus étaient gravés, en regard de leurs noms, sur des tables de cuivre conservées à la maison de ville. Plusieurs de CCS tables sont venues jusqu'à nous, mais elles ne remontent pas au delà de l'année 1454. Les registres ^e la corporation, rédigés en flamand, commencent à Tannée 1400, alors que Goessin Van den Moere était doyen^n. Le bureau du métier se composait seulement d'un doyen et de deux priseurs (wardeerrers). A cette époque, la corporation comprenait cinquante et un maîtres, parmi lesquels on remarque des noms qui depuis ont illustré la noblesse gantoise. Le collier du doyen des orfèvres, que possède M. de Kerkhoven de Woeselghen à Gand, montre assez combien était riche cette corporation ; ce collier, en argent ciselé, se compose de seize chaînons représentant chacun deux figures, avec un pendant ou médaillon émaillé à l'image de saint Éloi. Les armoiries des orfèvres de Gand étaient d'azur, chargé d'une coupe à couvercle et de deux couronnes d'or. Les plus beaux travaux d'orfèvrerie de cour, exécutés par les ordres des ducs de Bourgogne, le furent à Gand dans le quatorzième siècle. L'Orfèvrerie, à cette époque, comptait des artistes distingués dans les principales villes de la Belgique, Bruges, . Tournay, Liège, Arras, Bruxelles. Les orfèvres de Bruxelles formaient déjà, vers 1266, un corps de métier important, à qui Jean III, comte de Hainaut, avait octroyé des privilèges, renouvelés en 1400 parla duchesse Jeanne, la charte de ces privilèges ayant péri dans un incendie. Les orfèvres demeuraient dans le quartier appelé la Canterstèen ; ils avaient le droit exclusif de fabriquer et de vendre tout espèce d'ouvrages d'or et d'argent. Néanmoins ils furent réunis jusqu'en 1424, par leurs statuts de corporation, aux forgerons et aux armuriers; ces derniers, il est vrai, fabriquaient seulement des armes défensives dorées ou argentées, avec des reliefs au repoussé et des gravures au burin.

248 HISTOIRE DES ARTS Les orfèvres de Bruxelles avaient emprunté leurs armoiries à celle de Paris : trois coupes d'or en champ de gueules, avec une devise qui ne vaut pas celle des orfèvres français : Omnibus omnia. Cette devise signifie sans doute que les orfèvres belges se chargeaient de toutes sortes d'ouvrages à l'usage de tous. Chaque membre de la corporation exerçait une surveillance absolue sur ses confrères, et pouvait les dénoncer, même en cas de soupçon, au doyen de la communauté : l'orfèvre convaincu d'avoir fabriqué de l'or faux ou de l'argent faux était conduit nu-tête à la place du marché, et là on lui clouait l'oreille à un pillier, où il restait ainsi attaché jusqu'à ce qu'il se fût délivré lui-même en déchirant son oreille. Ce pilori d'un nouveau genre ne paraît pas avoir vu beaucoup de patients condamnés à s'essoriller eux-mêmes, sans l'aide du bourreau. Les ouvrages des orfèvres étaient contrôlés par les deux doyens sortant de charge, et par deux merciers élus dans le corps de la mercerie. Enfin, la maison des orfèvres, dit le Miroir, située sur le Marché-aux-Herbiers, fut acquise par la corporation vers 1400; cette maison tenait à la vieille tour Saint-Nicolas, qui subsista jusqu'à la fin du dix-septième siècle, et qui servait d'archives aux corporations de métiers. ^ Les orfèvres de Bruges n'étaient pas encore nombreux au commencement du quatorzième siècle, puisque, lors de l'expédition militaire du comte de Flandre contre Douai en 1502, il ne fut payé que quatre florins au chef de leurs soudoyers, tandis que le chef des charpentiers reçut deux cent soixante-deux florins, et celui des forgerons, quatrevingt-treize. Mais en 1556 les orfèvres (Zelversmede) avaient pris un rang plus honorable parmi les cinquante-cinq corps de métiers de la ville, et sur leur sceau, qui existe encore, on voit saint Éloi tenant d'une main sa crosse, et de l'autre son marteau d'orfèvre, dans une niche accompagnée de deux coupes de chaque côté, avec une légende en flamand. Saint Éloi était le patron des or

OUFÉVRERIE FRANÇAISE 240 févi^ de tous]es pays ;
cependant ceux de Liège, qui se trouvaient affiliés aux peintres» avaient
adopté le patronage de saint Luc. Si les orfèvres de Tournay n'étaient pas
nombreux, ils devaient être fort habiles, à en juger par un reliquaire du
douzième siècle, en vermeil ciselé, orné de statuettes , admirables, que la
cathédrale de cette ville n'a pas envoyé à la fonte, et qui fait encore
l'admiration des connaisseurs. Les orfèvres d'Anvers ne nous sont connus
que par leurs médaillons ou jetons de présence en cuivre, médaillons qui
devaient exister pour chaque ville belge, mais qui n'ont pas encore été
retrouvés ou signalés tous * le médaillon d'Anvers porte un écusson chargé de
trois coupes couvertes, avec la date de 1568, et au revers une main avec une
légende flamande. Il est possible que la corporation de l'Orfèvrerie ne fût
pas encore établie à Anvers au seizième siècle ; car, avant la dynastie des
duc de Bourgogne, les orfèvres n'avaient point pénétré dans toutes les
grandes villes de la Belgique : ainsi Namur ne comprenait, dans sa confrérie
de Saint-Éloi, que des maréchaux, serruriers, armuriers, taillandiers, etc.,
sous le nom générique de fèvres. Les ducs de Bourgogne, qui, depuis
Philippe le Hardi jusqu'à Charles le Téméraire, rendirent aux arts une
espèce de culte, et en firent l'expression éclatante de leur pouvoir, avaient
puisé ce sentiment, cette passion des arts, dans le sang royal français ;
l'Orfèvrerie, par exemple, était comme un des fleurons de la couronne de
France. Sous le règne de nos rois monnayeurs, de Philippe III à Jean II, qui
ne songèrent qu'à réparer le triste état de leurs finances, les orfèvres n'eurent
pas grande occasion de travailler pour la cour ; ils ne faisaient guère que des
anneaux, des chaînes, des agrafes, des ceintures en or, dont les ordonnances
réglaient le poids et la façon. Mais, dès que Charles V fut monté sur le
trône, au sortir des

350 HISTOIRE DES ARTS guerres civiles qui avaient désolé sa régence, pendant sa captivité du roi Jean en Angleterre, il se rappela que les orfèvres étaient nécessaires à la grandeur des rois, et, à mesure que le royaume redevenait prospère et tranquille, ce sage monarque augmentait le trésor d'orfèvrerie amassé par ses ancêtres. Au même temps, son frère Philippe, duc de Bourgogne, suivait les mêmes errements, et mettait sa gloire à égaler en magnificence le roi de France et ses deux frères, le grand protecteur des arts, Jean, duc de Berry, et cet autre ami des arts, Louis, duc d'Anjou, depuis roi de Naples et comte de Provence. Les quatre fils du roi Jean furent, pour ainsi dire, la providence des orfèvres de leur temps. Dans l'inventaire des bijoux du duc d'Anjou, inventaire dicté, annoté et signé par ce prince lui-même, on trouve des masses d'or et d'argent que l'Orfèvrerie n'avait jamais eu à mettre en œuvre: Henry, orfèvre du duc, reçoit trois cent quarante-huit marcs d'or, au marc de Troye pour exécuter une grande nef, sorte de coffret en forme de navire qu'on plaçait sur la table des princes, et qui renfermait leurs gobelet, couteau, cuiller et fourchette. Louis d'Anjou avait dans son hôtel mille trois cent huit marcs de vaisselle d'or et huit mille trente-six marcs de vaisselle d'argent. L'inventaire des bijoux du roi Charles V, dressé en 1379, n'offre peut-être pas une aussi grande quantité de métal, mais il se recommande encore plus par des œuvres d'art que la description incomplète et souvent obscure du procès-verbal nous fait regretter davantage. Combien peu de ces merveilleux ouvrages de luxe ont survécu à tant de siècles et à tant de révolutions qui se sont faites depuis dans le goût comme dans la politique ! Voici d'abord les aiguières, qui étaient de véritables bijoux ciselés, émaillés et incrustés : 1* aiguière en forme de coq, dont le corps est incrusté de perles, ainsi que la queue, et dont le cou, les ailes et la tête sont en

ORrÊVnËnfE FRANÇAtSË 251 aident émaillé de jaonet de vert et d'azur ; ce coq porte sur son dos un renard qui le saisit par la tête, et il pose sur un socle d'azur entre des enfants qui jouent ; 2* ai^ guière en forme d'homme couvert d'un manteau émaillé, placé sur un entablement d'azur qui représente une chasse au cerf ; l'homme porte sous le bras gauche son chaperon, dont la cornette sert de goulot pour verser Feau ; 5» aiguière composée d'un griffon sur une terrasse que soutiennent quatre lionceaux couchés; entre les ailes du griifon est une reine en manteau royal, tenant un oiseau fabuleux dont le bec fait jaillir Teau, et derrière le dos de la reine est attaché le gobelet, etc. Voilà maintenant les hanaps et tasses à boire, qui affectaient les formes les plus variées : • 1*" six hanaps émail< lés, semblables à des roses; 2* quatre lasses d*or à an« ses (oreilles) : à chaque anse est une dame portant deux « écussons ; 5* hanap de cristal à couvercle, garni d'ar« gent, que porte sur son dos un porteur d'affrentreure « (rogatons, reliques) ; i" un hanap couvert, sans pié; au « fond dudit hanap est un émail d'azur, et audit émail a < un homme à cheval qui isse (sort) d'un chastel, et tient i en sa main destre une espée nue pour fêrir sur un * homme sauvage qui emporte une dame ; et au couver« de par dedens, a un esraail azuré, auquel est une dame « qui tient en sa main une chayenne (chaîne) dont un « lion est liez, » etc. Ensuite, les salières, qui étaient des groupes considérables d'orfèvrerie : • 1" un homme séant sur un entat blement doré et ciselé, lequel homme a un chapeau de < feutre sur la teste et tient en sa destre main une salière « de cristal garnie d'argent, et en la senestre (main gau« che) un serizier garni de feuilles et de serizes à oizel« lez i(oiseaux) volans sur les branches ; 2*" une salière de ' « un serpent volant à esle§ csmailées, et darrière, sur son « dos, à un petit arbre à feuilles vers; et dessus a un chan« délier que deux singes, peints de leur couleur, sous

252 HISTOIRE DES ARTS « tiennent; et dessus le chandelier a une salière esmail« liée, et sur le couvercle a un frettel (anneau) aux armes « d'Estampes ; 5" une salière d'or en manie (manière) de « nef garnie de pierreries, et aux deux bouts a deux dau« phins, et dedens deux singes qui tiennent deux avirons; « 4® une salière d'or, que tient un enffant sur un cerf « couronné de pierreries, » etc. Puis, la nef à mettre le couvert du roi et son essai (corne de rhinocéros ou de narval, qu'on disait provenir de la licorne, et à laquelle on attribuait la vertu de neutraliser le poison dans les mets) : « Une grande nef d'ar« gent dorée, séant sur six lions, et à chaque bout a un « chastel où il y a un ange, et est le corps de la nef « tout semé d'esmaux, armoyé (portant armoiries) de « France. » Ënfm, la fontaine, qu'on posait au milieu de la table, en guise d'ornement ou de surtout; c'est toute. une histoire en or et en argent : « Une des grandes fontaines, • que douze petis hommes portent sur leurs espaules; et « dessus le pié sont six hommes d'armes qui assaillent « le chastel, et il y a six ars bouterez (arcs-boutants) en « manie (manière) de pilliers qui boutent (font) le siège « du hanap. Au milieu a un chastel en manière d'une « grosse tour à plusieurs tourelles, et siet ledit chastel « sur une haute raote (colline) vert; et sur trois portes a ((trois trompettes, et au bas, par dehors ladite mote, a « bâties (bâtisses) crénelées, et aux crenaux du chastel, « par en haut, a dames qui tiennent basions et escuz, et « deffendent le chastel ; et au bout du chastel a le siése « d'un lianap crénelé. » Certes, une pareille fontaine ne ressemble guère à ce que nous nommons un cabaret de liqueurs, qui accuse la trivialité de sa forme par la trivialité de son nom. Les inventaires du duc d'Anjou et du roi Charles V nous fournissent ainsi les renseignements les plus précieux sur le luxe inouï de l'Orfèvrerie de table, que Ton étalait sur

ORFÈVRES FRANÇAISES 853 les dressoirs pendant les festins lorsqu'elle ne figurait pas vis-à-vis des convives. L'orfèvrerie religieuse, qui n'avait peut-être plus alors la solennité et la sévère simplicité du douzième siècle, était, en revanche, infiniment plus riche de matière et se distinguait par d'ingénieuses créations exécutées avec un art infini, avec une délicatesse admirable. Ce sont des vases sacrés en or pur, rehaussés d'émaux et de pierres fines; des croix d'autel et de procession chargées d'incrustations et de niellages; des crosses en vermeil avec figures en ronde-bosse; des burettes à couvercle en façon de mitre; des missels reliés en argent travaillé au repoussé; des missels à fermoirs d'or; les calices, les encensoirs, les reliquaires même, sont en or massif. « Un encensier d'or, « à quatre pignons et à quatre tournelles; un grand encensier d'or pour la chapelle du roy, ouvré à huit cha« pitaulx en façon de maçonnière, et est le pinacle dudit (l'encensier ouvré à huit osteaulx (frontons), et est le pié te ouvré à jour. » Les reliquaires et les châsses ont changé de caractère et représentent, non plus des églises, des tombeaux, des monuments en métal orné de cabochons et d'émaux, mais des images de saints, debout, à genoux, assises, qui permettaient aux orfèvres de faire valoir leur talent d'imagier et de statuaire. On jugera mieux de ces images dans le texte descriptif des inventaires : • 1^{re} Une image d'or de « saint Jehan l'évangéliste, tenant un reliquaire où est une grosse perle; 2^{de} douze images des douze Apôtres « d'argent doré, tenans reliquaires en une main, et en « l'autre espées, glaives, bastons et cailloux, assis chacun « sur un entablement doré, émaillé des armes de France; « 3^e une image d'or de la Trinité, tenant une croix brisée (brisée) (niellée), où le crucifix (le Christ) est dessus assis en une chaire (chaire) que soutiennent six aigles, « et est garny de vingt-huit perles, de seize saphirs et de cent cinquante-six balaiz, pesant huit marc cinq onces;

d5A HISTOIEE DBS ARTS « 4* ung image de Notre-Dame, dont le corps d'icelle et c de son enfant sont d'or, a une couronne garnye de pierceries, a ung fermait en sa poitrine et le diadesme de ff son enffant garny de perles, et tient en sa main ung • fruitelet (branche d*arbre à fruits) par manière de scep• tre, où il y a un gros saphyr, et poise quarante marcs i tant d'or comme d*argent, c'est assavoir l'image, treize « marcs d'or, et l'entablement poise environ vingt-sept c marcs d argent. > Combien peu de ces œuvres prodigieuses de l'Orfèvrerie du quatorzième siècle ont survécu à tant de causes de destruction qui ont concouru à les faire disparaître successivement ! Ces inventaires descriptifs , qui nous laissent de si vifs regrets, sont aujourdMmi les seuls témoins des merveilleux travaux d'un art que nous ne connaissons plus. Il y a cependant, au Musée du Louvre, deux ou trois statuettes et reliquaires d'or du même temps et du même style, entre autres une statue de la Vierge tenant l'enfant Jésus, en or, avec un piédestal d'émail azur représentant des scènes de l'Évangile, finement gravées sur or, et un reliquaire, de trente centiQiètres de hauteur, en forme de portique ogival, décoré de figurines dans des niches, et tout brodé de pierres précieuses. 11 y a aussi, à la Bibliothèque impériale , quelques manuscrits à couvertures en or, relevé au marteau, gravé au niello, rehaussé de voirrines et de pierreries, entre autres TÉvangélaire de la Sainte-Chapelle de Paris, dont la couverture, pesant huit marcs d'or, représente d'un côté la Crucifixion en relief, et de l'autre un sujet niellé. 11 y a quelques bijoux trèsélégamment montés, entre autres le beau camée antique (représentant Jupiter) serti en or, avec deux dauphins et des fleurs de lis ciselés en relief sur la bordure. Ce joyau, comme findique Tinscription qui se détache sur énaail, fut donné par Charles V en 1567 ; mais l'inscription ne dit pas quel est l'artiste habile à qui Ton doit une monture de si bon goût.

ORFÈVRES FRANÇAIS 855 On connaît plusieurs centaines de noms d'orfèvres qui ont été gardes de l'Orfèvrerie à Paris pendant le quatorzième siècle, mais parmi ces noms il est impossible de démêler ceux qui se recommandent le plus par des œuvres importantes; car l'élection des gardes n'avait pas lieu en raison du mérite artistique de l'homme, mais eu égard à son caractère honorable et à son influence dans la corporation ou dans l'état politique. Cependant on ne trouve pas dans les listes chronologiques des Gardes le nom d'Etienne Marcel, qui, selon une tradition constante, aurait été orfèvre avant de devenir prévôt des marchands en 1355. On sait quel rôle a joué dans l'histoire de Paris ce fameux prévôt des marchands, qui s'était fait une puissance formidable de chef de parti sous la régence du dauphin Charles de France. Les chroniqueurs ne désignent nulle part Etienne Marcel comme orfèvre de Paris, et nous ne sommes pas étonnés qu'il ait été renié par sa corporation, lorsque les états généraux de 1356, dans lesquels commença son triomphe populaire, eurent à peu près suspendu le commerce de l'or et de l'argent travaillé en défendant la fabrication de la vaisselle et des bijoux d'Orfèvrerie, ainsi que l'usage de l'or, de l'argent et des pierres précieuses sur les habits. Quoi qu'il en soit, Etienne Marcel, qui remuait à son gré le peuple de Paris, et qui soutenait ouvertement la faction de Charles le Mauvais, roi de Navarre, contre le Dauphin et ses frères, comptait au nombre de ses partisans les plus forcés un changeur, nommé Perrin Macé, lequel assassina, dans la rue Neuve-Saint-Merry, Jean Baillet, trésorier général des finances (14 janvier 1358). L'assassin, arrêté de l'église Saint-Jacques-laBoucherie, où il s'était réfugié en invoquant le droit d'asile, fut pendu le lendemain, après avoir eu le poing coupé, sur le lieu même où le crime avait été commis. Mais Etienne Marcel vengea la mort de Perrin Macé; non seulement il assista aux funérailles solennelles que l'évêque de Paris fit faire au supplicié dans l'église Saint-Merry,

256 HISTOIRE DES AATS mais, à peu de jours de là, il convoqua les gens de métier dans la Cité, sur la place Saint-Éloi, vis-à-vis du Palais, et, à la tête de cette milice d'artisans et de marchands, tous offensés par le débâtiment du changeur Macé, il pénétra dans le Palais jusque dans la chambre du Dauphin, sous les yeux de qui Ton massacra ses deux plus fidèles serviteurs, Jehan de Gonilans, maréchal de Champagne, et Robert de Glermont, maréchal de France. Ce dernier avait assumé sur lui Toutrage fait au droit d'asile par la capture de PerrinMacé dans une ^lise. D'autres amis et officiers du Dauphin furent immolés dans ces sanglantes représailles. Néanmoins le Dauphin se réconcilia en apparence avec le prévôt des marchands, qui lui avait sauvé la vie en lui mettant sur la tête son propre chaperon bleu et rouge, couleurs du roi de Navarre. Celui-ci avait formé, de concert avec Etienne Marcel, - un complot pour s'emparer de Paris et pour s'y faire proclamer roi de France. Marcel avait gagné les sympathies du peuple en se montrant l'implacable ennemi des Anglais. La nuit du 1^{er} août 1358, au moment où il allait livrer la porte saint-Antoine aux soldats du roi de Navarre ^ un quartenier, nommé Jean Maillard, et plusieurs bourgeois qui étaient d'intelligence avec le Dauphin, crièrent à la trahison, et, dans le tumulte, Etienne Marcel eut la tête fendue d'un coup de hache. Sa fin tragique entraîna la perte de la faction des Chaperons, qu'il avait formée avec le concours des gei:is de métiers et peut-être de sa corporation. Quelques-unes périrent après lui, tués dans la rue ou attachés au gibet. Une de ces victimes de la faction opposée fut son neveu Gilles Marcel. Deux siècles plus tard, un nouveau prévôt des marchands, de la même famille, portant le même nom et appartenant aussi au corps des orfèvres, releva l'honneur du nom de Marcel. Il est remarquable que pendant ces années de discordes civiles, lorsque la capitale était livrée aux séditions desCAûferons mi-partiSf les provinces du nord en proie aux atro

OKFÉVKEKIE FRANÇAISE iô" cités de la Jacquerie, et les provinces du midi aux courses des Anglais, la communauté des orfèvres de Paris n'a pns cessé d'élire les gardes de leur métier, si ce n'est que, pour les trois années 1558, 1559 et 1560, nous ne voyons que cinq gardes élus : ce qui nous donne à penser que le sixième en charge était un des complices du pré\ôt des marchands Marcel, et qu'il n'a pas été remplacé pendant ces , trois années. Tant que Charles de France ne fut que régent, la misère publique empêcha sans doute l'Orfèvrerie pa îsienne de prospérer et de se distinguer, du moins par de beaux ouvrages ; mais, lorsque Charles V, dès les premières années de son règne, eut apaisé les esprits et réparé les désastres qui avaient accablé le royaume, que n)enaçaient à la fois l'invasion étrangère et les factions intérieures, le retour du luxe ne tarda pas à ramener dans rOrfèvre.ie le travail et l'émulation. Dès qu'il y eut un roi, il y eut une cour, et ce roi et cette cour durent emprunter une partie de leur éclat aux arts qui travaillent l or et Tarçent. Voilà comment l'organisation définitive du corps de l'Orfèvrerie s'établit solidement vers ce temps-là, en s'entourant d'ordonnances protectrices et en se fortifiant du concours fraternel de tous ses membres. Charles- V fut, pour ainsi dire, le père des orfèvres ; sous son règne, les orfèvres de Paris, qui avaient obtenu le privilège d*u

258 HISTOIRE DES ARTS terrain convenable à cette triple destination. Un des leurs, Roger de Lapoterne, occupait rue des Deux-Portes un grand logis appelé l'Hôtel des Trois-Degrés, à cause de trois marches extérieures qu'on montait pour y entrer. Il y avait eu, en 1202, sur le même emplacement, une petite chapelle dite de la Croix de la Reine, mais il n'en restait plus trace. Les gardes de la communauté achetèrent cette maison moyennant quatre cents écus d'or, et la firent démolir pour y construire de nouveaux bâtiments en bois et en maçonnerie, capables de contenir un hôpital, une salle commune et une chapelle : la chapelle était au fond ; sur le devant, une grande salle pour les malades, au rez-dechaussée ; au-dessus, une autre salle de même dimension pour les assemblées ; et des logements aux étages supérieurs pour le chapelain, le clerc et les autres domestiques (attachés à la maison) de la communauté des orfèvres. Le 15 novembre 1403, la chapelle fut dédiée solennellement à saint Éloi, et l'on y célébra la messe, en vertu de lettres accordées par l'évêque de Paris. Le chapitre et le curé de Saint-Germain-l'Auxerrois essayèrent, à plusieurs reprises, de protester contre cette concession et de faire desservir la chapelle des orfèvres par le clergé de la paroisse ; mais les évêques de Paris s'opposèrent aux prétentions paroissiales du chapitre et du curé, et maintinrent aux orfèvres le droit d'avoir un chapelain spécial, choisi et payé par eux. La fondation de l'hôpital avait sauvegardé celle de l'oratoire ou chapelle. L'évêque Pierre d'Orgemont, dans son mandement écrit en latin et daté du 12 novembre 1403, s'exprime ainsi : « Nous avons consenti que, dans la maison où boitai, nouvellement fondé et construit par nos très-chers gardes de l'Orfèvrerie de Paris, et situé en la rue nommée en français Aux Deux-Portes, les orfèvres de cette ville de Paris, affaiblis par la vieillesse et accablés sous le poids de la pauvreté et de la misère, soient reçus et recueillis et entretenus avec les aumônes, rentes et autres revenus apparie

ORFÈVRES DE PARIS 258

nant à la communauté du métier. » En conséquence, il promettait quarante jours d'indulgence à ceux qui visiteraient cet hôpital et lui feraient des dons au profit des pauvres orfèvres. Le cardinal de Chalant, qui était légat du pape à Paris, confirma, le 13 avril 1406, la fondation de l'hôpital et de la chapelle, ainsi que les indulgences promises aux bienfaiteurs des pauvres; et, dans une bulle donnée à Bologne, en septembre 1410, le pape lui-même, * Jean XXII, augmenta encore ces indulgences en faveur du corps des orfèvres. Cette bulle, que le pape accorde à ses • chers fils les grands-maîtres et recteurs de la maison hospitalière des orfèvres de Paris, » rappelle les autres aumônes faites annuellement par cette communauté aux malades de l'Hôtel-Dieu et aux prisonniers de la Conciergerie. Ce fut donc à partir de cette époque que les orfèvres eurent à Paris une maison commune appelée hôtel du métier, un hôpital et une chapelle désignés ordinairement sous le titre d'hôpital et chapelle de Saint-Éloi aux orfèvres de Paris, Les gardes de l'Orfèvrerie s'intitulaient, dans la gestion des affaires de la communauté : gouverneurs de l'hôpital de Saint-Éloi. Cet hôpital était d'abord peu important, puisqu'il ne contenait que trois ou quatre lits ; les secours en argent et en nature se distribuaient alors plutôt à domicile, surtout quand on eut compris les orphelines et veuves des maîtres orfèvres parmi les pauvres que soutenait la corporation. Mais l'hôpital ayant reçu un plus grand nombre de malades et de malades, par suite des pestes et des famines qui désolèrent, la moitié du quinzième siècle, il fallut augmenter le nombre des lits, qui avaient été portés à vingt-cinq; et, dès l'année 1457, on acheta une maison adjacente située au coin de la rue des Deux-Portes et de la rue Jean Lointier. Dans le siècle suivant, on ajouta encore plusieurs maisons voisines à cette maison des pauvres, nom qu'elle porte dans les anciens comptes et qu'elle a conservé jusqu'à la révolution

2(KJ HISTOIRH DES ARTS de 89, qui la supprima avec la jurande de FOrfèvrerie. Le corps des orfèvres de Paris était le plus généreux, le .plus aumônier de tous les métiers, quoiqu'il ne fût ni le plus riche ni le plus privilégié. Outre les secours qu^il ne refusait jamais à ses membres souffrants, il célébrait, par des aumônes et des visites aux prisonniers, les principales fêtes de rÉglise ; il offrait un repas annuel, le jour de Pâques, à tous les pauvres.de THôtel-Dieu; il donnait sans cesse de Targent, des aliments et du linge aux religieux des ordres mendiants, qui, par possession d*usage, osèrent réclamer comme un droit acquis ces dons volontaires auxquels on avait affecté un caractère régulier. Ces œuvres pies étaient dirigées et surexcitées constamment par diverses confréries qui existaient de toute ancienneté dans le corps des orfèvres. La première, qui remontait sans doute au règne de Dagobert et peut-être au delà, avait été formée sous Finvocation de saint Denis et de ses compagnons Rustique et Æleuthère ; elle avait probablement sa chap?ile à Saint-Denis de la Châtre, église bâtie vis-à-vis de la place de Grève, sur remplacement de là prison où les trois apôtres des Gaules avaient été renfermés; elle allait souvent à Montmartre en manière de pèlerinage, pour y entendre la messe dans la chapelle de ces saints martyrs, à la lête desquels la confrérie faisait célébrer une messe en musique. Cette confrérie, qui n'avait qu'un seul administrateur en 1202, prit une telle extension, que huit administrateurs suffirent à p^^ne, au quinzième siècle, pour régler ses affaires. Elle fonda des anniversaires, ^es messes, des obits; elle dota et enridiit les églises et les couvents ; elle répandit à pleines mains les indulgences. Une autre confrérie des orfèvres, celle de Notre-Dame de Blancmesnil, s'établit au commencement du quatorzième siècle, on ne sait à quelle occasion. La chapelle de la Vierge, sise au hameau de Blancmesnil, près du Bourget, à deux lieues de Paris, devint le siège de la confrérie

ORFÈVRES DE FRANCE 261 et lui dut une célébrité qui n'a fait que s'accroître jusqu'au siècle dernier. Cette chapelle, rebâtie en 1352 avec les deniers de la confrérie, était le but de fréquents pèlerinages, qui l'enrichirent considérablement. On y venait de cent lieues à la ronde. La confrérie, qu'une bulle du pape Innocent VI, en 1555, avait largement favorisée de pardons et d'indulgences, fut autorisée, par lettres patentes de Charles VI, au mois de mars 1407, sous le titre de Confrérie de V Annonciation de la Vierge. Plusieurs papes et plusieurs évêques se plurent à augmenter les privilèges de cette association de changeurs et d'orfèvres, connue sous le nom de Notre-Dame de Blancmémil. Les confrères disaient dire souvent des messes solennelles à Blancmesnil, et le peuple de Paris était toujours fort empressé de s'y rendre. Il était averti de ces cérémonies par un clocheteur de la confrérie, qui se promenait par les rues en sonnant une clochette d'argent destinée à cet usage. Cette cloche fut emportée par les Anglais ou les fourguignons, et, en 1448, on eut une nouvelle cloche, non plus en argent, mais en fonte, du poids de cent dix livres : il est probable qu'elle fut posée à demeure dans les bâtiments de la chapelle de Saint-Éloi, sinon dans quelque campanile de Notre-Dame de Paris. Cette cloche, bénite sous le nom de Marie, que lui donna un des confrères, Denis le Maignan, orfèvre, ne sonnait que pour annoncer les processions et les messes de la confrérie. Un autre orfèvre, Jean le Maignan, donna en même temps à la chapelle de Blancmesnil une image de saint Jean, qu'il avait sans doute fabriquée lui-même, et qui était de cuivre doré, en mémoire du roi Jean, un des premiers bienfaiteurs de la confrérie. La cloche de Notre-Dame de Blancmesnil fut encore enlevée sous Henri II, on ne sait comment; on la remplaça encore en 1574, et, cette troisième cloche ayant été cassée à la fin du seizième siècle, cette fois on en fit deux qui durèrent autant que la confrérie. Une nouvelle confrérie des orfèvres, distincte des

262 HISTOIRE 1)ÈS A.HTS deux précédentes, s'établit vers 1547, en l'honneur de sainte Anne et de saint Marcel, avec le consentement de Guillaume Chartier, évêque de Paris. Cette confrérie avait son siège à Notre-Dame, où étaient les reliques du saint et de la sainte. Le but de sa fondation fut certainement de , faire une garde d'honneur à la châsse de saint Marcel, que le peuple parisien entourait d'une dévotion particulière. Cette châsse avait été faite, dit-on, par saint Éloi ou d'après ses ordres ; elle était en vieille orfèvrerie du sep- * tième ou du neuvième siècle, élevée et comme suspendue en l'air derrière le raaîjt*e-autel, qu'elle semblait dominer, sur une plate-forme de cuivre soutenue par quatre colonnes hautes de quinze pieds. La tradition voulait que cette châsse eût été apportée en dépôt, de l'église de Saint-Marcel dans la cathédrale, sous le règne de Philippe-Auguste, lorsque l'on craignait l'invasion du faubourg Saint-Marcel et le saccagement de l'église par les gens de guerre anglais ; le chapitre de Notre-Dame s'était toujours refusé à la restitution des reliques que l'église de Saint-Marcel lui avait remises en garde. Quoi qu'il en soit, la châsse ne sortait de la cathédrale qu'à la fête de l'Ascension et dans les processions générales qui avaient lieu extraordinairement à l'occasion d'une calamité publique, telle que famine, peste, inondation, sécheresse, etc. Elle accompagnait ou précédait, en ces circonstances, la châsse de sainte Geneviève, patronne de Paris ; elle était portée, depuis Notre-Dame jusqu'à l'abbaye de Sainte-Geneviève, sur les épaules de douze délégués de la confrérie qu'on appelait Messieurs de Saint-Michel; et, depuis l'abbaye de Sainte-Geneviève jusqu'à Notre-Dame, les orfèvres avaient l'honneur de porter la châsse de la sainte, tandis que celle du saint était confiée aux mains des bourgeois de la confrérie de Sainte-Geneviève, marchant nu-pieds et en chemises. Les confrères sauls avaient le droit de déplacer et de toucher cette châsse, sans doute à cause de l'importance qu'on y

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 265 attachait comme œuvre d'art. C'était un curieux morceau de vermeil doré, en forme d'église (selon un procès-verbal dressé en 1699), « avec deux bas-côtés couverts de fleurs de lis, ciselées d'applique dans des compartiments à losange dont les enfoncements sont de lames d'or, enrichis tout autour de plusieurs figures d'or représentant la vie du saint, et de vitrages d'or émaillé, » le tout orné d'un grand nombre de pierres précieuses. Les orfèvres, qui portaient cette châsse dans les processions, étaient vêtus de robes de velours noir et marchaient pieds nus et nu-tête, couronnés de fleurs (ayant chapeaux de plusieurs et diverses sortes de fleurs jadis les anciennes relations), un bouquet à la main. Ces processions se renouvelèrent souvent avec beaucoup de pompe, jusqu'aux approches de la Révolution, surtout pour obtenir de la pluie et intéresser le ciel à la conservation des biens de la terre; les orfèvres ne cédèrent jamais à personne le port de la châsse de saint Marcel. Une quatrième confrérie des orfèvres, qui ne se réunit à celle de Saint-Marcel qu'en 1595, se forma vers 1448 à Notre-Dame, et s'intitula Confrérie du Mai parce que son objet principal était la plantation d'un arbre vert, le premier jour du mois de mai, à minuit, sur la place du Parvis, devant le grand portail. Ce fut en 1449 que cette confrérie, dont le chef, élu chaque année, se nommait le Prince du Mai, apporta son premier mai décoré de rubans, de devises et d'emblèmes en l'honneur de la Vierge, et le planta solennellement aux sons des instruments et des cloches. Plus tard, on ajouta d'autres offrandes à l'offrande du mai, qui restait debout, chargé de tous ses obligations, jusqu'à ce qu'il fût remplacé l'année suivante par un nouvel arbre vert, qu'on appelait le mai des orfèvres'. Les confrères ne manquaient pas de célébrer la cérémonie par un joyeux souper. La confrérie du Mai ou de Notre-Dame, qui devait absorber toutes les autres nées dans le sein de la corpor-

•

264 IUSTOIKE DES ARTS ration des orfèvres de Paris, eut pour historien un orfèvre, Isaac Trouvé, qui publia et vendit lui-même en 1685 le Recueil de pièces touchant l'origine du tableau votif que les orfèvres ou joailliers de Paris présentent tous les ans le 1^{er} mai, à la Sainte Vierge, dont la Confrairie des orfèvres, la Châsse de saint Marcel et V Éloge de l'Orfèvrerie, etc., volume que devait rendre rare et précieux Tempressément des confrères à Tacheter et à le lire. Ces différentes confréries ne comprenaient pas tous les membres du corps de l'Orfèvrerie de Paris ; elles n'avaient donc point à paraître dans les cérémonies publiques où le corps occupait officiellement une place marquée, -quelquefois la première, parmi les six corps de marchands de Paris. C'étaient les orfèvres qui portaient, avec les échevins, le dais d'orfèvrerie (comme on disait dans le vieux langage), aux entrées solennelles des rois, reines et légats dans Paris; c'étaient les orfèvres qui exécutaient les présents d'orfèvrerie que la Ville offrait alors à ses augustes hôtes ; c'étaient les orfèvres qui d'ordinaire complimentaient les rois de France à leur avènement. Les gardes de la communauté des orfèvres, à l'occasion de ces grandes cérémonies, furent toujours mandés par le Conseil de Ville, présidé par le prévôt des marchands et le prévôt de Paris, qui leur assignait leur costume, leur rang et leur redevance ; ils ne déclinèrent jamais le coûteux honneur de faire figurer leur corporation au nombre des corps de marchands, appelés à contribuer, chacun pour sa part, à la dépense et à la splendeur de la fête. Le rang des orfèvres, au milieu du cortège, était subordonné à des conventions particulières que nous ne pouvons apprécier aujourd'hui : tantôt ils précédèrent les pelletiers et les merciers, tantôt les changeurs et les bonnetiers ; ils avaient, dit-on, dans l'origine des six corps, marché en tête de tous les métiers par droit d'ancienneté. Leur costume traditionnel consistait en une robe longu«

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 265 de velours à collet et à manches pendantes, dont la couleur variait suivant la décision du Conseil de Ville ; cette couleur était habituellement rouge ou cramoisie» et ce fut la couleur qui prévalut à la fin du seizième siècle, et que l'Orfèvrerie considéra comme la sienne propre, d'autant mieux que le chef de sa bannière était de gueules. Cependant, les gardes de la communauté des orfèvres parurent, à l'entrée d'Anne de Bretagne, en 1504, vêtus de damas bleu. Quant au costume adopté par les gardes en charge dans les principales fonctions de leur administration ordinaire, il était seulement de drap noir, bordé et passementé de velours noir. La forme de la robe, et particulièrement celle de la coiffure, qui fut longtemps le chaperon à pans et à cornettes, se modifièrent ensuite selon les usages de la mode générale. La livrée ou couleur du costume d'ordonnance des orfèvres dans les villes des provinces était différente de celle des orfèvres de Paris. Ainsi, dans la magnifique entrée de Henri II et de Catherine de Médicis à Lyon, en 1548, les orfèvres, qui faisaient partie de la troisième bande des métiers, avec les teinturiers, étalés tissotiers, étaient conduits par un capitaine, comme eux habillé « de velours noir, doublé de taffetas blanc doré, le collet, le pourpoint et chausses garnis de gros jaserans (cotte de maille), entresemés tant de petits et gros boutons, que fers d'or et de croissants d'argent. » Les orfèvres de Paris portèrent seuls, pendant plusieurs siècles, le dais ou poil sur la tête du roi, de la reine ou du prince qui faisait son entrée ; mais, à partir de l'entrée de Louis XII, en 1498, ils partagèrent cette prérogative avec les autres corps de marchands, et ils n'eurent plus qu'un des bâtons du dais à tenir. Ce dais, en drap d'or brodé aux armes de France, était une sorte de tenture mobile soutenue par quatre bâtons couverts de velours bleu fleurdelisé en or. La première entrée dont la [relation nous ait conservé d'une manière certaine le témoignage

ii6(5 HISTOIRE DES ARTS gnage de cette prérogative exclusivement réservée d'abord aux orfèvres est celle de Henri VI, roi d'Angleterre, qui eut, comme roi de France, les honneurs d'une entrée solennelle à Paris, en 1431. Mais il est incontestable que, ■ dans les entrées précédentes dont nous ne possédons pas de relation circonstanciée, les orfèvres de Paris avaient déjà joui des mêmes privilèges, que leur garantissait le don d'orfèvrerie, présenté en ces circonstances et connu sous le nom de don de joyeuse entrée ou de joyeux événement. Les orfèvres de Paris eurent beaucoup à souffrir pendant les dissensions intestines du règne de Charles VI, lorsque la ville fut 4pur à tour livrée à la faction de Bourgogne et à celle d'Orléans. Ils se mêlaient sans doute un peu trop des affaires politiques, et ils continuaient à vouloir, comme du temps du prévôt Marcel, diriger les mouvements du populaire; ils appartenaient évidemment au parti bourguignon, qui avait tant d'appui parmi les bourgeois et les marchands de Paris. On ne peut attribuer cette sympathie pour la maison de Bourgogne à la protection spéciale que les princes de cette maisQii accordaient aux orfèvres et à tous les artistes ; car les oncles du roi, les ducs d'Anjou et de Berry n'étaient pas moins passionnés pour les arts que le frère du roi, Louis d'Orléans, rival et ennemi déclaré de Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Les comptes des parties d'orfèvrerie faites et livrées par les orfèvres-valets de chambre du duc d'Orléans égalent peut-être en magnificence et en richesse ceux de la cour de Bourgogne. Mais il est permis de supposer que ces orfèvres de chambre ou de palais n'étaient pas maîtres dans le corps des orfèvres de Paris, et qu'ils ne demeuraient pas même dans cette ville. Ils ne furent donc pas compris dans les mesures de rigueur que le roi crut devoir prendre, à son retour dans sa capitale, contre les corps de métiers qui avaient eu part à l'insurrection des Maillotins en 1581 Les deux principaux chefs de cette révolte avaient été un drapier et un orfèvre que l'histoire ne nomme pas : ib

OHPÈVhERIE FKAXrAlSE 267 furent exécutés. Les premiers, après la soumission de Paris, et la femme de cet orfèvre, qui était grosse, se jeta par la fenêtre en apprenant l'exécution de son mari. Cène fut pas sans doute la seule victime que la corporation des orfèvres eut à compter parmi les trois cents prisonniers qui furent mis à mort. Cette corporation ne fut pas d'ailleurs plus épargnée que la prévôté de Paris, Téchevinage et les autres institutions municipales de la ville rebelle. Charles VI, par son ordonnance de janvier 1383, abolit l'élection des maîtres jurés et gardes de l'Orfèvrerie, comme il avait déjà supprimé les gardes de la boucherie, de la draperie et des autres communautés de métiers; il les remplaça par des prud'hommes nommés dans chaque quartier au choix du prévôt de Paris, et institués seulement pour visiter les denrées et empêcher qu'aucunes fraudes ne soient commises ; » et il défendit expressément aux gens de métier de faire aucune assemblée, « par manière de confrérie ou autrement, en quelque manière que ce soit, excepté pour aller à l'église ou en revenir, » sous peine d'être réputés « rebelles et désobéissants à la couronne de France, et de perdre corps et avoir. On peut supposer que cette ordonnance ne reçut pas d'exécution, du moins quant aux orfèvres ; car la nomination des gardes eut lieu comme à l'ordinaire cette année-là et les suivantes. Ceux qui étaient en charge du temps des Maillotins, et qui avaient probablement pris part active à la rébellion, se nommaient Martin Mignon, Jean Josseau, Pierre Daniel, Guillaume Marcel. Fery Perrier et Matthieu Levachet. Celui qui portait le nom de Marcel, et qui avait hérité peut-être de l'esprit de révolte du fameux prévôt des marchands, devait être aussi de sa famille ». On est autorisé à penser que cet esprit de révolte, que le duc de Bourgogne avait soufflé dans le cœur de la bourgeoisie parisienne sous le règne de Charles VI, atteignit encore quelques notables de la corporation des orfèvres ; car, dans la sédition des Cabochiens ou des bouchers, qui fut comme le réveil de celle des Maille

268 BISTOIN DES ARTS tins, plusieurs orfèvres se mirent à la tête du peuple en criant Liberté! et Tun d'eux, Jean Maillot, fut un des trente-neuf ooyables que le roi exœpta du bénéfice de Tammistie qu'il accordait aux séditieux partisans de Jean sans Peur. Les orfèvres de Paris, à cette époque, ne pouvaient guère être dans les bonnes grâces du roi et de la frac* tion d'Armagnac, qui tenait tête à la faction de Bourgogne. Il y a doïic apparence que les plus remarquables ouvrages d'orfèvrerie ne s'exécutaient pas alors à Paris, où le travail de For et de l'argent, pour le roi et les princes, n'aurait eu ni liberté ni sécurité. Celait plutôt dans les villes de Flandres que les x>rfèvres pouvaient, sans inquiétude, se livrer à leur art et lui donner une extension, un éclat, une prospérité, qu'il n'avait pas encore atteints. La cour de France, ainsi que celle de Bourgogne, recherchait les belles choses, et les tirait de la même source. On a peine à comprendre la quantité et la beauté des objets d'orfèvrerie et de joaillerie, que le roi et les princes français faisaient ouvrir par des orfèvres indigènes ou bien achetaient à des orfèvres étrangers, nonobstant ht crue effrayante de la misère publique qui menaçait d'engloutir la royauté et la noblesse. Quelques rapides extraits des Comptes de l'hôtel du duc d'Orléans (Archives de Jousanvault) permettront de juger de l'importance de ses dépenses en orfèvrerie. Ce ne sont que présents de vaisselle d'or ou .d'argent et de bijoux enrichis de perles et de pierreries. Le duc et sa femme, Valentine de Milan, achètent de toutes mains, de J. Berosne, orfèvre de Toulouse, comme de Jehan de Bethencourt, orfèvre flamand ; de Hans Crest , leur orfèvre en titre, comme de J. Tarenne, changeur et bourgeois de Paris. On ne sait, en vérité, où l'on trouvait tout l'argent nécessaire pour payer tant de chefs-d'œuvre rares et précieux, quoiqu'on voie souvent le duc mettre en gage chei quelques bourgeois les plus grosses pièces de son aiigenterie. Chaque année, le duc et sa femme font des di^nses

ORFÈVREURIE FRANÇAISE i09 incroyables en joyaux pour les étrennes: colliers (carcans) émaillés, reliquaires d'or en façon de jardins, patenôtres (chapelets), banaps, aiguères, anneaux, ceintures, pendants d'oreille, tout sort de la boUtique de'rorfèvre et du lapidaire. Les saints et les églises ont aussi leur part dans ces largesses; en 1392, le duc donne à la chasse de moii' seigneur saint Louis, le jour de la fête de Saint-Denis, un fermail d'or garni de trois saphirs et de trois grosses perles avec uii rubis au milieu. Le duc n'achète que pour donner. Un départ, un retour, un mariage, un baptême, chaque circonstance de la vie des personnes qui Tentourent sert de prétexte à un don d'orfèvrerie. Il donne au roi lui-même, il donne à la reine, au Dauphin, aux filles du roi, et toujours de Tor, toujours de Targent, toujours des pierres précieuses, toujours la main-d'œuvre des orfèvres. On ne sacrait pas un évêque, que le duc ne lui envoyât un présent d'argenterie considérable. En 1395, il envoie au pape « un joyau d'or en manière de chef de madame sainte Catherine, tenu par deux anges d'or, » garni de balais, saphirs et grosses perles. En 1394, il fait faire deux nefs d'argent doré, l'ime ayant aux bords deux loups enchaînés sur une terrasse émaillée, et l'autre ornée de deux dragons à ses extrémités ; en 1397, il commande à son orfèvre Hans Crest ou Groist une grande nef de table, .dit du Porquepy (Porc-épic) d or, laquelle pesait quarantedeux marcs quatre onces onze estellins. Il possédait dans son trésor une autre nef, bien plus riche, composée d'une quantité de pièces détachées qui se réunissaient de manière à former une sorte d'histoire en or et en argent, l'or et les pierreries pesant soixante-seize marcs une once onze es* terlins, et l'argent, trente-deux marcs une once six esterlins : la valeur de cette nef était si considérable, que le duc n'avait jamais pu la solder en totalité, et qu'on la vendit, après sa mort, moyennant six mille francs, au changeur Tarenne, -pour acquitter ce qui était encore dû. JNous voudrions pouvoir rapporter la longue description

210 HISTOIRE DES ARTS ((ue nous fournit l'Inventaire posthume des bijoux du duc, pour faire comprendre la merveilleuse exécution de cette pièce célèbre, décorée de statuettes d'or et d'argent, d'images émaillées de diverses couleurs, d'admirables pierreries et de perles orientales. Cet inventaire de l'orfèvrerie de Louis d'Orléans, relevé avec soin en 1406, sous les yeux du sire de Fontaine, son chancelier, peut seul donner une idée juste des chefs-d'œuvre qui allaient s'entasser dans les armoires et les écrins de ce prince luxueux et libéral. Un article de l'Inventaire montrera comment sont décrites toutes les pièces qu'il passe en revue : « Deux flacons d'or, en façon de coquilles de saint Jacques et une autre, chacun tenant au corps de deux serpents volans, couronnés chacun flacon, au-dessus, d'une couronne que tiennent deux ymaiges assises sur deux orilliers esmaillés de blanc, et en la panse de chacun, un image d'enleveure (estampage) tenant un bourdon sur une roche argentée, et une autre couronne, d'un côté garny en la couronne de petits balaiz, et de l'autre par un Charlemagne enlevé (estampé) assis sur une terrasse de vert, et un saint Jacques yssant d'une nue à (avec) un rouleau où est escript : Charles va délivrer Espagne ; garniz les deux flacons esdictes couronnes, l'un de VI saphirs, de IV balaiz, et l'autre de VI saphirs, I balaiz et de XL petites perles, pesant ensemble XLII marcs VI onces XV esterlins. » Ces deux flacons furent vendus deux mille cinq cents livres neuf sols quatre deniers oboles tournois. Une pièce d'orfèvrerie, qui paraît avoir été fort à la mode dans ces temps, c'est un estampage ou enlevure[^] représentant des sujets à personnages et souvent reliaussé d'émaux ou de pierreries. On nommait tableaux d'or ces ouvrages exécutés au marteau ou fondus dans des moules. Le duc d'Orléans en avait un grand nombre, dont les principaux sont décrits dans les Comptes de son orfèvrerie. H Un tableau d'or d'un crucephienl Nostro Seigneur, à

ORFÈVRETERIE FRANÇAISE 271 plusieurs ymages et personnages ; un tableau d'or d'un mystère comment Nostre Seigneur lava les piez à ses disciples; un tableau d'or d'une ymage de Nostre-Dame; deu.v d'une Annonciation Nostre-Dame d'enleueure, » etc. Le duc avait encore une multitude d'images en ronde bosse» de statuettes en or, sur des piédestaux, en or et argent, avec des incrustations en perles et en pierres fines. Ces tableaux et ces statues d'or indiquent assez les rapports, «le plus en plus intimes, qui existaient entre l'art du dessin et l'orfèvrerie, Les orfèvres, à cette époque, devaient être des statuaires habiles, comme les émailleurs, des peintres véritables. Parmi les grands artistes que le duc (fOrléans employait le plus volontiers, il suffira de citer Nicolas Gilfert, excellent orfèvre de Paris. La joaillerie avait pris un prodigieux développement, en raison de celui du luxe des habits, que l'on couvrait littéralement d'or et de pierreries. Les moindres objets de l'orfèvrerie de toilette étaient travaillés avec une délicatesse exquise et tout hérissés d'images en relief : il y avait partout des figures de saints, d'anges, d'hommes et d'animaux, des feuillages et des fruits de toute espèce, des coquillages, etc.; ces figures et ces images affectaient de préférence un caractère emblématique ou héraldique. Les pierres de couleur et les émaux servaient à donner plus de réalité aux objets représentés. C'était alors la grande vogue des ceintures d'or ou dorées, dont l'usage avait été défendu aux femmes de la bourgeoisie, et, à plus forte raison, aux femmes d'amour ou folles de leurs corps^Ces ceintures o\ demi-ceints. dont la boucle, le passant et le mordant étaient souvent émaillés, ou niellés, ou incrustés de pierreries, avaient quelquefois une grande richesse. On trouve, dans l'Inventaire de Charles V, « une ceinture longue, à femme, toute d'or, à charnières, garnie; » dans les (Comptes de bijoux achetés par Valentine de Milan, Paris 1592, une ceinture d'or garnie de cent vingt perles et treize rubis balais; dans les Comptes pour l'année 1597, ^ I

272 HISTOIRE DES AHTS une ceinture en or pesant deux marcs trois onces quatre esterlins, valant cent trente-six livres trois sous six deniers. Parmi les autres bijoux d'habillement, il faut citer des chapels d'or ou d'orfèvrerie, ou d'orfroi (filigrane d'or) : la duchesse en avait un en or « à fleurs de genêts », orné de huit diamants et de huit rubis. Les ouvrages de métal, au repoussé ou d'enleveure, qui étaient si nombreux dans tous les trésors royaux et seigneuriaux, appartenaient généralement à l'Orfèvrerie de Flandre, où des ouvriers de Limoges et de Lyon avaient importé d'abord la chaudronnerie historiée, connue depuis sous le nom générique de dinanderie. Les dinandiers, après avoir longtemps estampé et martelé le cuivre, le laiton et rétain, n'avaient fait que changer de métal, sans changer d'art ni de procédés : sans modèle et sans préparation, ils excellaient à faire de véritables bas-reliefs sur des feuilles d'or ou d'argent qu'ils relevaient au marteau et qu'ils achevaient au ciseau ou rasoir. On ne saurait énumérer tous les morceaux d'orfèvrerie artistique, plus remarquables encore par le mérite du travail que par le poids du métal, qui sont décrits dans les Comptes et les Inventaires du quinzième siècle ; mais on s'explique comment un si petit nombre est parvenu jusqu'à nous, lorsqu'on voit jusqu'à quel point s'était appauvri le trésor de Charles V, et quand on apprend, par l'Inventaire posthume de Louis d'Orléans, que la plupart des bijoux qu'il avait fait exécuter à tant de frais furent vendus au poids à des changeurs ou à des Lombards, qui les fondirent ou les emportèrent hors du royaume. L'Orfèvrerie religieuse ne nous a pas laissé plus de souvenirs matériels que l'Orfèvrerie laïque, et nous sommes réduits à regretter les prodigieux ouvrages qui témoignaient de sa perfection dans le style ogival et historié. Un des plus célèbres, la châsse de saint Germain, fut pourtant conservée dans l'église de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés jusqu'à la Révolution : c'était une église gothique

OHFëYREUIË française 275 pesant vi»gt-sh marcs d*or et deux cent cinquante inarcs d'ai^ent, avec deux cent soixante pierres fines et cent quatre-vingt «dix-sept perles. L'abbé Guillaume Pavait fait exécuta, en 1408, par trois bons orfèvres de Paris : Jean de Glichy, Gauthier Dufour et Guillaume Boey. Ce superbe morceau, qui est décrit dans VHistoire de C Abbaye de Saint-Germain par dom Bouillard, prouve que TOrfé* vrierie dç Paris, même sous le règne désastreux de Charles VI, au milieu des guerres civiles, en présence de l'invasion des Anglais, n'avait pas suspendu ses travaux. Les orfèvres parisiens les plus notables de cette époque sont Jehan Delut, orfèvre de Marie de Clèves, duchesse d'Orléans ; Pierre de Ladehors, Jean-Nicolas de Gonesse, Jean Mellier, Julien Gaultier, Simon Leroy, etc., qui furent élus plusieurs fois gardes de leur communauté. Mais le centre éclatant de TOrfèvrerie de cour était la Wile de Gand, et Tinfluence bienfaitrice de la maison de Bourgogne avait fait éclore d'habiles orfèvres dans les principales villes du Brabant, du Hainaut et des Flandres. Cliacune de ces villes eut sa corporation d'orfèvres, riche et puissante ; chacune eut, en quelque sorte, une école, un genre spécial dans ses œuvres d*art. En France, les ducs de Berry et d'Orléans excitaient les progrès de l'Orfèvrerie et se faisaient un point d'honneur de lencourager par des récompenses ; les ducs de Bourgogne se piquaient de voir fleurir TOrfèvrerie dans les pays divei-s soumis à leur domination. De tous les arts, l'Orfèvrerie fut celui que l'industrielle population de la Belgique rendit le plus populaire ; et dans ces vieilles cités, dont la bourgeoisie marchande était si riche, Tart des orfèvres-joailliers ne fut pas voué exclusivement, comme en France, au senice des nobles et des grands. Le premier élan donné à cet art dans les provinces flamandes était venu des ducs de Bourgogne; rintelligenle vanité des bourgeois fit le reste. Pendant tout le cours du quinzième siècle, les plus précieux ouvrages des* 48

274 niSTOIKE DES ARTS orfèvres de Gand, de Bruges, de Bruxelles et des autres villes à conjurations d'orfèvres , allèrent successivement prendre place dans le trésor de Bourgogne; mais tout For» tout Targent, que les ingénieux artistes de ces villes-là fondaient, estampaient, niellaient, découpaient et ciselaient, où allaient-ils, sinon sur les dressoirs et dans les coffres de la fière bourgeoisie locale ? Il y eut aussi un commerce d'échange entre TOrfèvrerie flamande et FOrfèvrerie italienne, qui s'inspirèrent et se modifièrent lune par l'autre. Il en résulta peut-être l'abus de l'ornementation dans les détails et dans les couleurs : on colorait les métaux, on les cliargeait d'émaux, de nielles, de gravures et de gaufres ; on faisait de la moindre bagatelle d'orfèvrerie un proesme (poème) en or ou en argent, dont les images étaient empruntées à Thistoire de l'antiquité, à la mythologie païenne, à la légende catholique ou à la poésie chevaleresque. Les arts, en ce temps-là, se reflétaient et s'imitaient l'un l'autre : TOrfèvrerie reproduisait les types que la peinture sur verre étalait sur les vitraux, la peinture en laine sur les tapi^ séries et les tissus, la peinture à l'œuf et à l'encaustique sur les murs, sur les panneaux de bois et sur les planches de cuivre. On ne doit pas s'étonner que les armoiries et les figures héraldiques aient été alors répandues à profusion dans les pièces d'orfèvrerie, car tout était armoy^ et blasonné, jusqu'aux jupes des femmes, jusqu'aux pourpoints des hommes. L'art qui domine partout, comme dans rOrfèvrerie, au quinzième siècle, c'est la peinture, que Van Eyck et Hemmeling ne tardèrent pas à dégager (le ses fonds d\,v byzantins et de ses auréoles de pierreries pour lui donner la perspective et les demi-teintes. Les Comptes de la maison de Bourgogne, conservés dans les archives de Lille et publiés par M. Léon de Laborde, qui s'est attaché à en extraire la partie relative aux arts et à l'industrie pendant le quinzième siècle, ces Comptes, moins détaillés que les Inventaires de

ORFÈVRETERIE FRANÇAISE 275 Gfaaries Vi, du duc de Berry et du duc d'Orléans, nous offrent des renseignements précieux sur l'orfèvrerie et sur les orfèvres. Nous y voyons que, si Philippe le Hardi et son fils Jean sans Peur ont beaucoup dépensé en vaisselle et en bijoux, Philippe le Bon et Charles le Téméraire se sont fait comme un point d'honneur de dépenser dix fois davantage pour le même objet. Il est permis de douter qu'aucun souverain de ce temps-là ait employé ses revenus à des acquisitions d'orfèvrerie, aussi multipliées et aussi coûteuses que celles qui absorbaient les finances de la maison de Bourgogne et qui furent toujours dirigées par une vive intelligence de Tart et par un amour éclairé des belles choses. Non-seulement les orfèvres, des États du duc de Bourgogne étaient mis à l'œuvre, mais encore ceux des pays étrangers: sans cesse, les marchands de Florence, de Lucques, de Gènes, de Venise, vendaient au duc des pièces rares d'argenterie ancienne ou nouvelle ; sans cesse, des changeurs, qui jouaient plus ou moins ouvertement le rôle d'usuriers ou de prêteurs sur gages, apportaient au duc de merveilleux bijoux et des vases splendides. On peut inrësumer, sans crainte de se tromper, que le duc s'endettait souvent et ne payait jamais intégralement ce qu'il acquittait ; il engageait quelquefois son vaifement viel , pour en avoir du neuf à étaler sur ses dressoirs et ses buffets. D'après l'examen des Comptes, on s'aperçoit que le prince, sans doute faute d'argent comptant, ne faisait guère d'achats directement aux artistes et aux marchands, mais qu'il chargeait un de ses officiers de traiter en son nom avec les vendeurs. Ainsi, quoique le corps de l'Orfèvrerie à Gand fût en pleine renommée et que les maîtres orfèvres de cette ville eussent le pas sur tous les autres de la Belgique, ces orfèvres ne figurent presque nulle part dans les Comptes de l'hôtel du duc, probablement à cause de l'intérêt qu'avait l'orfèvre particulier de Monseigneur à ne pas les faire connaître, en accaparant leurs ouvrages.

276 HISTOIRE DES AHTS Nous possédâmes les noms des doyens et des piiseurs de cette grande Orfèvrerie gantoise ; nous les avons, j'arais avec leurs marques, au nombre de plus de cent, sur les tables de cuivre de la corporation, et ces noms, illustrés la plupart en Europe par des morcpaux achevés qui portent le seing de leurs auteurs, nous seraient à peine indiqués, si nous n'avions, pour nous les apprendre, que les Comptes des ducs de Bourgogne. Ces Comptes ne citent guère comme orfèvres de Gand, que Simon Lachengon, en 1449, et Bauduin le Prestre, en 1466. En revanche, ils citent environ quinze noms d'orfèvres de Bruges, dixsept de Bruxelles, quatre de Liège, quatre de Lille, deux d'Arras, deux de Dijon, trois de Paris, deux de Toumay, et un de chaque ville, pour Douai, Mons, Malines, SaintOrner, Abbeville et Corbie; ce qui prouve, comme nous l'avons dit, que l'orfèvre-valet de chambre du duc, en charge ou en titre d'office, s'était réservé le privilège de servir d'intermédiaire responsable à ses confrères de Gand auprès de leur magnifique seigneur. Cet orfèvre en titre semble avoir été Jean Mainfroy, qui s'intitule orfèvre de Monseigneur, et qui parait dans les Comptes depuis 1405 jusqu'à 1406; il fut remplacé par Louis Leblasere, de Bruges, jusqu'en 1440, et celui-ci eut pour successeur Gérard Loyet, qui exerça jusqu'à la mort du duc Charles, en 1476. L'orfèvre du duc n'exécutait pas toujours lui-même les ouvrages qu'il fournissait à son maître; mais il les choisissait, il les garantissait, il en surveillait l'exécution ; il était, d'ordinaire, forcé de supporter de grosses avances : il devait donc être fort riche. La garde des bijoux ne lui était pas confiée: il y avait une charge spéciale attachée à cette garde, charge que Philippe Munier, Monnot-Machefoing et Jacques de Bregilles occupèrent l'un après l'autre avec le titre de garde des bijoux de Monseigneur. Au reste, la majeure partie de ces bijoux se trouvait déposée en nantissement chez les banquiers et les changeurs. Chaque orfèvre, à qui le duc faisait une

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 977 commande, .lui était indiqué par le genre même dans lequel cet artiste excellait : Thierry de Stanère grave le scel du secret et « le signet d'or à signer les lettres closes • du duc; Iruérardin Glutin, de Bruges, mente des pierres précieuses en fermails (digr^ies) et en bagues; Guillaume Mathurel frappe des jetoirs ou jetons d'argent et de laiton ; Jean Hennecart, qui est qualifié peintre varlet de chambre (lu duc, l'ait des patrons d'orfèvrerie ; Jean de Cologne» (^'alement peintre, se mêle aussi du métier d orfèvre; Hennequin dore et émaille des fermoirs de livres ; Jean Pentin, de Bruges, couvre le damas et le velours de brodure, d'orfèvrerie et de fusils (pierres brillantes). Les Comptes ne sont malheureusement pas aussi descriptifs que les inventaires, et l'on n'a souvent qu'un nom d'orfèvre avec la somme qui lui est payée, sans désignation de robjel du paiement. La mention des joyaux est plus explicite, quand il s'agit d'en établir la valeur, avant de les mettre en gage ; ainsi, eu 1412, le duc emprunte sur joyaux à Laurens Gaigniel, marchand de Lucques, demeurant à Paris, et lui confie, en présence de témoins : « un fremail, d'un serf de la devise du roi Richart, garny de xxn grosses perles, u balaiy carrés, u saphyrs à huit costes et un ruby; item, un Krant dyamant carré à pointe en un chaton d'or, lequel dyamant est du grant (de la grandeur) d'une noisette de œuldre (coudrier) ; item , un fremail d'or d'un ours esinaillé de blanc, garny autour du col de deux dyamants, un ruby et une grosse perle pendant et un autre ruby au Iront dudit ours ; item, un autre fremail d'or, garny de trois perles, un ruby longuet au milieu et un dyamant cariée à pointe, au dessus , 'lequel fremail est de deux Heurs, lune esmaillée de blanc et l'autre d'or ; item, une crosse d'or doublée, garuye de six grosses perles rondes, d'environ trois karas la pièce, » etc. La joaillerie, au quinzième siècle, prend le pas sur l'Orfèvrerie ou vaissellerie, et les orfèvres-joailliers de la Pel

278 HISTOIRE DES ARTS gique n'ont pas de rivaux en Europe : ils niellent et gravent comme à Florence et à Venise ; ils émaillent comme à Limoges ; ils montent les pierreries comme à Paris et en Lorraine ; ils forgent et cisellent mieux que partout ailleurs. Leur art se plie à tous les élégants caprices de la mode, qui avait tant d'occasions de briller aux fêtes de la cour ducale ; ils ne dédaignent pas de faire des vervelles pour les oiseaux de la fauconnerie du duc, des soumettes ou grelots pour les habits de ses fols et de ses géants, des brodures à feuilles de houblon pour les robes à clievauchier des écuyers, des pcarts (houppes) de fil d'or pour les chapels des dames, des boucles et des fermails de ceintures, des estampages historiés pour les cottes d'armes et les jaquettes de veluau (velours), des selles de chevaux dorées et émaillées, des harnois et armes de toutes sortes, des trompettes en argent, des écussons armoyés à mettre sur toutes les pièces de Thabillement, etc. Mais leurs principaux ouvrages étaient les bijoux proprement dits, colliers, chaînes, agrafes, bracelets, boucles, bagues, etc.. enrichis de perles, de diamants et de pierres fines, qui éblouissaient les yeux dans le costume des hommes et des femmes. Les orfèvres marchands de bijoux, tels que Guil-. laume Sanguin, Jean Pentin de Bruges, et surtout Louis Leblasère, qui fut Tami du grand Hemmeling, gagnaient des sommes énormes à façonner et à vendre des bijoux pour la cour de Bourgogne, sous le duc de Philippe le Bon. De toutes les pierreries en usage alors, la plus estimée et la plus recherchée était le diamant, qu'on avait peu remarqué, tant qu'on n'avait pas su le tailler, le polir et le monter à jour. La valeur du diamant augmenta depuis, en proportion de l'habileté des joailliers et à mesure que le lapidaire, en le taillant, parvenait à lui fkire jeter plus de feux et d'étincelles. Il ne reste rien, ou presque rien aujourd'hui, de ces fermails -d'or garnis de fleurs de diamants, de ces anneaux d'or garnis de diamants en façon

OUFKVRKRIE FUANCAISK 279 tabUtUf à façon (Técxisson, à plusieurs faces, à pointe, à huit pans, en rose, en étoile, etc. La monture de tous tvs Ûjoux était légère, délicate et rare. Les guerres du quinzième siècle, les calamités pubTiques qui en furent la suite naturelle, diminuèrent considérablement la quantité dor que la France et les Pays-Bas avaient à mettre en œuvre ; une partie de cet or passa en Angleterre et n'en revint pas; une autre partie fut exportée par les changeurs et les marchands étrangers; une autre, employée au commerce des pierreries, alla s'enfouir dans rOrient; une autre enf'n fut transformée en numéraire, car, dans ce siècle-l'i, chaque souverain se pil|ua d'avoir de la monnaie d'or à son nom. Lor qui resta dans FOrfèvrerie et la joaillerie ne représentait peut-être pas la dixième partie de celui qu'on avait appliqué à cet usage sous Charles V. 11 fallut donc suppléer à la matière et déguiser, autant que possible, son absence : on abandonna tout à fait la vaisselle d or, que Ton remplaça par la vaisselle d'argent doré. De cette époque date sans doute le nom à" argenterie donné à tout le service de table en général. On accrut les dunensions des pièces et le déploiement de leurs formes bizarres, aûn de mieux cacher ce qui leur manquait en force et en poids ; la plus belle argenterie ne fut plus, comme naguère, la plus massive. Ainsi deux quartes (vases contenant le quart du setier), deux aiguiers (aiguières) et six gobelets d'argent blanc, vendus en i 393 par JosseCunin, orfèvre de Bruges, ne pèsent que douze marcs à huit francs le marc; douze hanaps, émaillés au fond, et une aiguière d'ai^ent doré, vendus en 1412 par Denisot le Breton, changeur de Paris, pèsent ensemble trente-six marcs un once dix-sept oboles, au prix de dix livres le marc ; deux bassins d'argent doré aux bords, vendus en 1432 par Collart Lefèvre, changeur de Bruges, pèsent vingt maïQps ; six tasses d'argent, vendues la même année par Jehan van Berghen, orfèvre de Bruxelles, pèsent six marcs quatre

280 HISTOIRE DES ARTS onces, au prix de neuf livres le marc ; un bouclier , une épée, un arc et sa flèche en aident, destinés à être donnés en prix au jeu de l'arc de Saint-Omer, vendus par Vindlht de Fourques, orfèvre de cette ville, en 1438, pèsent six marcs. On remarque pourtant quelques coupes d'or, destinées à des présents. On fabriquait encore beaucoup de tableaux d'or, qui n'étaient souvent que d'argent doré et dont le métal, y compris le cadre , pesait moins que la garniture de pierreries. Voici la description de quelques-uns de ces tableaux; à Jean Pentin, orfèvre de Bruges, en 1451, « pour la facture d'un tableau d'or qu'il « a fait pour Madame la duchesse, ou il y a dedans plu« sieurs reliques enchâssées, fermant estrangement, ar« ranoiez des armes, de Monseigneur et de madicte dame, f soixante-dix livres. Item, pour crestail mis audit ta« bleau, douze sous. » Au même, en 1432, « pour ung ta« bleau d'or, pesant cent onze marcs, auquel a une ymage « de Nostre Dame et de saint Jean Baptiste, esmailliez de f(blanc, garny de huit balaiz, trente grosses perles pesans « environ trois karas la pièce, et ung gros saphir, » quatre cents saints d'or (le salut vaut douze francs de notre monnaie). L'Orfèvrerie d'église, de même que celle de table, était en argent doré ou en argent blanc, assez mince, mais chargé d'histoires relevées au marteau , ou gravées au niello ou peintes en émail ; elle avait un caractère moins religieux que profane ; elle n'imposait pas par la sévérité de ses formes : elle séduisait par le goût de ses ornements, elle éblouissait par la richesse de ses détails. Les Comptes des ducs de Bourgogne ne font que mentionner le poids et le prix des burettes, calices, chandeliers, vases sacrés et autres ustensiles d'autel, que les ducs achetaient pour leur chapelle; mais on peut apprécier le style fleuri de l'Orfèvrerie religieuse du quinzième siècle, d'après quelques petits chefs-d'œuvre qui existent dans les cabinets des amateurs de Belgique. Un de ces

ORFEVREIUË FRANÇAISE 281 ciiefs-d 'œuvre est la boîte aux saintes huiles» en façon (1 armoire gothique fleuronnée, que possède M. Gh. Onghena de Gand, et qui porte, avec la date de 1 486, le poinçon d'un des meilleurs orfèvres de cette ville, Girneille de BontS, lequel marquait ses ouvrages de son initiale ayant au centré une hermine (boni en flamand). Ce maître orfèvre» qui fut sept fois doyen du métier, de 1487 à 1500, était venu de Breda s'établir à Gand en 1472; il excellait dans rOrfèvrerieà figures. On conserve à THète] de Ville de Gand un écusson d'argent doré, qu'il exécuta aux frais de la ville pour l'usage des quatre trompettes et ménétriers du beffroi. Cet reusson, pesant deux marcs, représente la pucelle de Gand assise. sous un baldaquin, entre deux chevaliers qui la gardent, et caressant le lion de Flandre, qui se dresse devant elle ; au^-dessous deux lions supportent un écu au lion debout; la bordure qui règne à l'entour est un entrelacement de branches noueuses, en souvenir de la devise de Bourgogne. Corneille de Bonté n'était pas le plus célèbre des orfèvres qui composaient l'aristocratie bour^ geoise de Gand, et qui appartenaient aux premières familles de cette riche cité municipale, à celles de Van Uouten, de Valin, de Borlunt, de Vilain, de De Schoenen, de Van Ravenseoot, etc. Ces orfèvres exerçaient leur art de père en îls ; souvent il y euj, à la fois deux ou trois maîtres du même nom : les Vanden Moere, les Zwartembwc, les Vilain, les Van Outen , eurent dans 1 Orfèvrerie gantoise une réputation héréditaire. Partout, en Belgique, les orfèvres marchaient à la tête de toutes les corporations, et, parmi une multitude de noms cités dans les Comptes de Bourgogne, on n'a que l'embarras du choix pour signaler de grands artistes , qui étaient presque toujours imagiers, peintres et même architectes en même temps qu'orfèvres. Michelet Ravary, orfèvre de Bruges en 1424, avait probablement reçu les conseils de Jean van Eyck, son arni et son locataire; Jean de Colc^ne, orfèvre, dessinait

282 HISTOIRE DES ARTS des plans d'église; Claux Sluter et Giaux de Werne^{^oe^} admirables tailleurs d'images de Dijon, faisaient des modèles d'orfèvrerie pour les ducs de Bourgogne. Le poète-secrétaire (indiciaire) de Marguerite d'Autriche, Jean Lemaire, qui passait pour bon connaisseur en fait d'art, cite» dans sa Couronne margaritique, comme les meilleurs ' orfèvres de son temps /Gilles Steclin de Yalenciennes, Jean de Nimègue, le ge9Uil Gantois Corneille de Bonté, et Yillustre Bourguignon Robert Lenoble, « le bruit des or« fèvres nouveaux (1500). » Au nombre des orfèvres qui rivalisaient avec eux ou qui leur avaient appris leur art, il convient de nommer Josse Cunin, Glasquin, Jean Dominique, Martin Guisbrecht, Jean de Miron, pour Bruges; Jean Van Aken, Gaspart et Henri de Bachere, Jean Elselaire, Jean VandenKelde, Lionis Meert, pour Bruxelles; Jaquemart Festeau, pour Mons ; Jean de Brye, pour Tournay; Jean de Godèle, pour Liège; Jacques Alart, pour Douai; Regnault de Barbier, pour Arras; Girard Van Bure, pour Lille; Golard de Bruxelles, pour Abbeville; Victor Mas, pour Saint-Omer, etc., qui tous soutenaient glorieusement la bannière de saint Éloi. La France, au contraire, pendant tout le cours du quinzième siècle, ne vit pas prospérer l'Orfèvrerie. Le roi était aussi pauvre que ses sujets ; pour subvenir aux frais de la guerre, il mettait en gage les bijoux de sa couronne, nonseulement chez les diangeurs, mais encore chez les bourgeois et chez les évêques. En 1422, Charles VI avait en* gagé son grand diamant appelé le Miroir, pour avoir de quoi faire des dons de bijoux à ses courtisans ; en 1455, Charles VII empruntait de l'évêque de Paris deux cents saluts d'or, sur la garantie d'un tableau d'or représentant la Trinité et sainte Marguerite, enrichi d'une bien grosse perle et de deux gros saphirs. Les princes et les seigneurs, prisonniers à Azincourt, n'avaient pas eu trop de toute leur vaisselle pour payer leur rançon : en 1417, Charles, duc d'Orléans, vend son argenterie pour la délivrance de

ORFKVRERIK FRANCAISK «HT» son frère Jean, comte d'Angoulême, jH^isonnier comme lui en Angleterre; en 1436, il fait vendre à Bruges une croix d'or et un rubis, et Ton en remet le prix à Dunois, qui doit le distribuer pot/r le bien de ses affaires. Les Anglais et les Bourguignons avaient pillé le pays; la famine et la peste désolaient Paris et les principales villes. Charles VII n'eut pas trouvé souvent un écu d'or dans ses coffres. Les orfèvres n'avaient donc pas de travail, et l'on a lieu de croire que la plupart allèrent s'établir à l'étranger. Cependant le conseiller et argentier du roi, le fameux Jacques Cœur, fils d'un orfèvre de Bourges, n'avait pas acquis des richesses aussi considérables que celles qui causèrent sa perte, sans faire acte de magnificence et de noblesse^ en amassant une grande quantité d'argenterie. Hais ses envieux lui demandèrent compte de cette incroyable fortune qui lui avait permis souvent d'^assister

284 HISTOIRE DES ARTS et autres objets de toilette en argent et en or. Les orfèvres portèrent plainte, en 1429, contre les merciers, qui étaient les agents ordinaires de ces sortes de fraudes, et ils obtinrent de Henri VI, roi d'Angleterre, alors maître de Paris, une ordonnance qui enjoignait aux orfèvres de signer de leur poinçon tous les ouvrages qu'ils fabriqueraient, et qui défendait aux merciers et aux marchands (Torfévrie (sic) d'acheter aucun ouvrage d'or ou d'argent sans marque. En cas de contravention, il y avait peine de confiscation de la marchandise, avec une amende d'un marc d'argent. Cette ordonnance rappelait aussi les anciennes ordonnances, et invitait les généraux gardes des monnaies à visiter diligemment les oeuvres d'orfèvrerie, en ayant soin de ne recevoir maîtres orfèvres, soit grossiers ou menues, que des ouvriers honnêtes et capables, qui auraient subi l'examen des gardes de la corporation, fait le chef-d'œuvre et prêté serment aux statuts du métier. Il est évident que beaucoup d'intrus s'étaient établis à Paris sans avoir brevet de maîtrise, et que leurs ouvrages, fabriqués dans des lieux secrets, dans l'intérieur des couvents et des collèges, ou dans les faubourgs, échappaient ainsi au contrôle des gardes du métier : de là les abus que l'ordonnance de 1429 ne fit pas disparaître, et qui se reproduisirent à différentes époques. Le nombre des maîtres était encore illimité et ne dépendait que du hasard. Il existait, en outre, beaucoup de compagnons qui travaillaient en cachette et faisaient concurrence aux orfèvres privilégiés. Ces ouvriers de contrebande trouvaient des asiles inviolables dans l'enceinte des maisons religieuses et même dans le centre du Palais, où la police de la communauté n'avait pas le droit de les surveiller ni de les atteindre. Quand Charles VII fut rentré dans sa capitale, en 1438, après avoir reconquis son royaume sur les Anglais, l'Orfèvrerie de Paris put reprendre ses travaux avec sa sécurité ; elle ne fabriquait pas toutefois de grosse vaisselle,

ORFÈVREHIE FKANCAISK 285 et elle se bornait à ouvrir des bijoux et des parurements (parures) d'habits. Sous Louis XI, qui dédaignait le luxe, elle ne rencontra pas beaucoup de faveur chez les grands; mais elle commença de s'introduire chez les riches bourgeois, qui eurent dès lors de l'orfèvrerie dans leurs salles et des bijoux sur leurs habits de gala. Sous Charles VIII, au retour de l'expédition de Naples, l'influence italienne se fit sentir dans l'orfèvrerie en même temps que dans les arts, et l'on peut supposer, avec certitude, que des orfèvres de Florence, de Venise et de Milan étaient au nombre des excellents ouvriers, comme dit domines, que le roi avait ramenés avec lui dans son royaume. Il serait sans doute difficile de citer quelques grandes pièces d'orfèvrerie exécutées à Paris durant le quinzième siècle, à l'exception des présents que la ville offrait aux rois, aux reines et aux princes du sang, en certaines occasions solennelles. Ainsi, lorsque Charles VI fit son entrée en 1589» une députation des bourgeois et métiers de Paris, richement parée, vint le saluer à l'hôtel Saint-Pol et lui dit : « Très»

extraordinaires , les orfèvres n'avaient guère à fabriquer que des bijoux et des ornements de toilette. Quelques-uns de ces bijoux dépasserait tout ce qu'on avait vu en ce genre, témoin Tépée que portait le comte de Dunois à l'entrée de Charles VU dans la ville de Lyon en 1449 ; cette épée d'or, garnie de diamants et de rubis, était prisee plus de quinze mille écus, somme énorme pour le temps. Le luxe des habits et des chapels orfèvres ne fit que s'accroître jusqu'à «ce que Louis XI lui eût imposé le frein des lois somptuaires. Louis XI mangeait et buvait souvent dans l'étain, et ii faisait réparer la vieille argenterie de la couronne qui avait pu traverser les misères du dernier règne ; on lit, dt^ns le compte des dépenses de son hôtel en 1469 : t A Pierre Baston, orfèvre du roi notre sire, pour ses peines salaires d'avoir rebrun douze tasses martelées... » Louis XI, malgré son avarice, donna pourtant des châsses d'or aux reliques de quelques saints, des treillis d'argent à leurs tombeaux , et envoya souvent des présents magnifiques à Notre-Dame de Gléry . Sa plus grande dépense d'orfèvrerie, pour son usage personnel, consistait , dans les images ou enseignes qu'il attachait à son chapeau, et encore ces images bénites étaient-elles parfois en plomb. Il s'occupa cependant du métier des orfèvres, comme le prouvent ses lettres de janvier 1470 relatives aux orfèvres de Tours, dans lesquelles il leur défend de noonter en or doubles voirrines (deu* verres de couleur l'un sur l'autre) excepté pour le roi, la reine et leurs enfants. De tous les noms d'orfèvres français vivant à cette époque, il n'est pas aisé d'extraire les plus dignes d'une mention spéciale. Celui de Papillon est resté longtemps dans la mémoire des connaisseurs. Il y avait, à Paris, Jean Hasquin en 1412, Perriu Manne en 1415, et Jean. Leflamenc, qui travaillaient pour les ducs de Bourgogne. Jean Lemaire, dans sa Couronne margariique, signale encore, comme les plus hiOiile^^» ttiH fmarire^ setUptmre et for

OBFÈVREHtL FAANCAiSE 287 brile, Antoine de Bordeaux, Margeric d'Avignon et Jean de Rouen, dont aucun ne figure dans les listes des maîtres gardes du métier à Paris. Ils étaient peut-être établis dans les villes que leur surnom indique; car la plupart des grandes villes de France avaient des orfèvres à demeure, outre les orfèvres étrangers qui s'y arrêtaient pour vendre leurs ouvrages. Ainsi» à Bourges, que le long séjour de la cour de Charles VII avait enrichie, un orfèvre, nonmié Chrétien Paule, fut chargé de travailler cent marcs d'argent que la ville donnait à la duchessie Anne de Bourbon en 1487; et la ville, en 1491, acheta de Jehan Ghopillon, orfèvre étranger et passant^ un reliquaire d'or et d'ar* gent. Les ouvrages d'orfèvrerie que vendaient ces mardians ambulants ne portaient pas de poinçon ni de marque, et n'étaient pas toujours au titre (toi et remède) des métaux de Paris ; la fabrique étrangère, surtout allemande et italienne, tolérait et même recommandait des alliages que celle de la France regardait comme des fraudes. Voilà iK)urquoi toutes les ordonnances royales concernant les monnaies prescrivent la surveillance la plus sévère sur les orfèvres et sur leurs travaux, qui dépendaient directement de la juridiction de la Cour des monnaies et de ses généraux (2 novembre 1475 et 30 août 1495). Cependant Louis XI, dans ses lettre^ aux orfèvres de Tours, janvier 1470, les autorise à employer, seulement pour les reli(fuaires, de Tor et de l'argent à bas titre, en inscrivant dessus : i^on venundetur, afin de certifier que ces objets de dévotion n'étaient pas destinées au commerce. On recherchait aussi, avec beaucoup de rigueur, les orfèvres qui , par erreur ou par mauvaise foi , faisaient usage de pierres fausses. Les Comptes de la prévôté de Paris, en 1495, signalent deux drfèvres de Paris, Jehan Poussepain et Guillaume de Verdet, c condamnés chacun à cent sols parisis d'amende cjncrs le roi. » pour avoir mis en œu^rc une pierre fausse teinte de sang de dragon et montée en

«• \$88 HISTOIRE DES ARTS un anneau qui fut oontisqué et
vendu au profit du roi, à raison de quatre livres seize sols parisis. Louis XII[^]
fils du duc Charles d'Orléans» avait appris de son père à regarder l
Orfèvrerie comme Tapauage de la noblesse et de la royauté. Charles
d'Orléans, après sa longue captivité en Angleterre, retrouva en France une
partie de la vaisselle et des bijoux appartenant à sa maison : mais ils étaient
encore engagés chez ses créanciers. Ce fut son fils, Louis d'Orléans, qui les
retira de leurs mains, pour les réengager de nouveau, quand il eut besoin d
argent dans sa révolte contre la régence d'Anne de Beaujeu. En 1495, il
emprunta, à Lyon, sur gage de bijoux, une somme de cinq mille cinq cent
cinquante écus d'or. Dès qu'il fut sur le trône, il s'occupa des intérêts du
métier de l'Orfèvrerie. Son ordonnance donnée à Blois en novembre 1506
confirma les anciennes, et enjoignit aux orfèvres de faire contre-marquer
leurs ouvrages, à l'avenir, par les maîtres jurés qui auraient en garde h
contre-poinçon de la maison commune. Ce contre-poinçon devait être
changé tous les ans, enregistré à la Cour des monnaies, et empreint sur la
table de cuivre où Ton gravait les noms des maîtres en charge. Les autres
dispositions de l'ordonnance réglaient définitivement la situation des
orfèvres vis-à-vis des changeurs, merciers, jouaiUiers, tabletiers et autres
marchands qui se mêlaient plus ou moins d'orfèvrerie, i[^]s merciers et
joailliers (qui n'étaient pas orfèvres) ne devaient vendre ni acheter aucune
vaisselle ni chose d'argent, sinon « les menus ouvrages d'or et d'argent,
comme ceintures, demi-ceints, hochets, bagues, petites chaînes d'or. » Les
changeurs ne devaient pas vendre aux orfèvres les matières d'or et d'ai[^]ent
qu'ils avaient seuls le droit d'acheter pour les livrer exclusivement aux
hôtels des monnaies. Il était défendu aux orfèvres de fabriquer f aucunes
vaisselles de cuisine d'argent, bassins, pots à vin, flacons et autre grosse
vaisselle, » sans rautorisation du

ORFÈVRES FRANÇAISES 28(» roi; ils pouvaient faire seulement « tasses et pois d'argent du poids de trois marcs et au-dessous, salières, cuillères et autres menus ouvrages de moindre poids, avec tous ouvrages pour ceintures et reliquaires d'église. » Tels étaient les ouvrages autorisés, outre ceux de grosserie et de menuiserie d'argent à onze deniers douze grains fln. Les orfèvres n'avaient pas même la permission de rebrunir et de redorer la grosse vaisselle, au lieu de la fondre et de la diffonner. Le but principal de cette ordonnance était de retenir en France les matières d'argent et d'empêcher leur accaparement dans l'Orfèvrerie. Quant aux matières, il n'en est point parlé, sans doute à cause de l'abondance métallique que la découverte de Christophe Colomb et d'Améric Vesputse promettait à l'Europe. Les orfèvres de Paris se plaignirent probablement des restrictions fâcheuses qu'on imposait à leur industrie en fixant à trois marcs d'argent le poids des objets qu'ils pouvaient fabriquer. La prospérité du règne de Louis XII leur vint en aide, et, quatre ans après, ils obtinrent du roi une déclaration, à la date du 7 février 1510, qui autorisait tous les orfèvres du royaume, à battre et forger toute manière de vaisselle d'argent, à de tels poids et façon que chacun le jugera convenable, » pourvu que l'Ylois (titre) fût celui de Paris et que la vaisselle forgée reçût la marque des maîtres jurés du métier. Il est dit, dans cette déclaration du roi, que plusieurs princes, prélats et seigneurs avaient fait reforger leur vieille vaisselle d'argent hors du royaume, par suite de l'ordonnance qui défendait aux orfèvres français la fabrication de la grosse vaisselle. Louis XII, en protégeant l'Orfèvrerie, avait suivi les inspirations de son ministre, le grand cardinal d'Amboise, qui aida si puissamment de ses conseils et de son exemple le mouvement de la Renaissance en France. Georges d'Amboise aimait trop les arts et les sentait trop bien pour ne point estimer les beaux ouvrages des orfèvres italiens. 19

290 HISTOIRE DES ARTS C'est à Gênes et à Milan qu'il trouva non-seulement les objets précieux qui remplissaient son château de Gaillon, mais encore les artistes qu'il chargea de répandre les leçons et le goût des arts. Il possédait une immense quantité d'argenterie et de bijoux ; car, à sa mort, il laissa par testament, à un de ses neveux, le sire de Chaumoat, sa belle coupe prisee deux cent mille écus, toute sa vaisselle dorée et une partie de sa vaisselle d'argent (cinq raille marcs), sans rien ôter de sa déferre (succession) pontificale, estimée deux millions, ni de ses meubles de Gaillon, qu'il légua à un autre neveu. L'influence du cardinal d'Amboise sur les arts survécut au règne de Louis XII et détermina le caractère du règne de François I^{er}. Ce prince, neveu du duc Charles d'Orléans et fils de Jean, comte d'Angoulême, avait été à bonne école pour se faire dès l'enfance une ardente préoccupation des arts et de tout ce qui est l'éclat et la grandeur des rois. Il était naturellement généreux, et il comprenait d'instinct les choses de luxe et de magnificence. Comme Georges d'Amboise, comme Louis XII, il appela d'Italie les grands artistes qu'il désirait employer, pour ainsi dire, à la décoration de son trône ; et parmi ces artistes illustres, si Léonard de Vinci, maUre Roux (Rosso), le Primatice (Nicole Primaticcio) et leurs brillants élèves fournirent seulement des dessins d'orfèvrerie, un d'entre eux, le fameux Benvenuto Cellini, paraît avoir travaillé pour le roi comme orfèvre plutôt que comme statuaire. Il est nommé orfèvre du roi dans ses lettres de naturalisation de juillet 1542. Les ouvrages de Cellini, fabriqués en France, à Paris, dans cet hôtel du Petit-Nesle que François I^{er} lui avait donné pour y établir sa forge et son officine, ces ouvrages ont presque tous disparu, et nous les connaissons par la description peut-être trop complaisante qu'il en fait dans ses Mémoires; mais il est incontestable que ces ouvrages, exécutés dans le style florentin le plus noble et le plus

ORFÈVRERIE FRANÇAISE ^ pur en même temps que le plus orné, avaient absolument changé la face de l'Orfèvrerie française, surtout à Paris et dans les provinces où résidait le roi. GVst là ce qui fait attribuer à Benvenuto Cellini quantité de bijoux qui n'ont rien de lui que son genre, genre d'ailleurs commun à la plupart des grands artistes contemporains, que nous savons avoir été à la fois architectes, peintres, statuaires et orfèvres. François 1^{er} avait certainement plus d'un orfèvre en titre qui travaillait pour lui, et les somptueux présents qu'il faisait sans cesse à ses maîtresses, à ses favoris, aux dames et aux seigneurs de sa cour, activaient l'industrie des plus habiles orfèvres du royaume et de l'étranger. Le roi chevalier ne dédaignait pas de diriger lui-même les travaux de ces artistes, de visiter leurs ateliers et de leur donner des modèles de sa main. Les Mémoires de Cellini nous apprennent qu'il allait soumettre chacun de ses nouveaux ouvrages à l'approbation du roi, et que ce prince les lui commandait quelquefois d'après ses propres idées; car Brantôme raconte que François 1^{er} avait fait faire pour sa maîtresse, madame de Châteaubriant, une foule de bijoux d'or précieux, chargés d'emblèmes et de devises, et que, les ayant réclamés à cette dame, qu'il n'aimait plus, la comtesse les lui rendit, fondus en lingots. Cellini ne vint en France qu'en 1540; et l'Orfèvrerie française, notamment celle de Paris, n'avait pas attendu son arrivée pour se distinguer par l'exécution de grandes pièces d'argent et de magnifiques bijoux, qui étaient certainement coïncidés déjà dans le goût italien. Il est cependant remarquable que le Corps de l'Orfèvrerie parisienne ne se soit pas recruté alors parmi ces artistes étrangers qui venaient chercher fortune à la cour de France; on ne trouve, dans les listes des maîtres orfèvres jurés, que des noms français appartenant la plupart à la bourgeoisie parisienne et au métier de l'Orfèvrerie, tels que les Grosse, les Gedouin, les de Gatine, les Trudaine, les Toutin, les Hotman, les Barbedor, les Marcel,

292 HISTOIRE DES AUTS enfin, qui avaient produit un prévôt des marchands, et qui devaient bientôt en produire un nouveau. Ces familles d'orfèvres héréditaires, moins riches en fortune qu'en considération, avaient déjà donné plus d'un échevin et plus d'un magistrat municipal à l'Hôtel de Ville et au Châtelet de Paris. Nous ne savons pas positivement quels étaient les plus renommés entre les orfèvres français qui travaillaient pour le roi et les princes. Nous voyons seulement, en 1535, François I^{er} acheter de Robert Rouvet, orfèvre à Paris, une ceinture d'or garnie de pierreries, une bordure d'or garnie de rubis et diamants, et un carcan d'or orné de diamants, le tout pour le prix de trois mille six cents livres tournois. Les Comptes royaux nous feraient connaître une grande quantité d'achats analogues, qui témoignent de la largesse du roi et de sa passion pour l'Orfèvrerie. Léonard de Vinci, qui recevait sur l'épargne du roi, une pension de sept cents écus d'or, était sans doute consulté, comme nous l'avons dit, dans le choix ou la commande des objets que François I^{er} achetait des orfèvres : ses manuscrits offrent çà et là quelques modèles qui semblent avoir été dessinés pour l'Orfèvrerie. Benvenuto Cellini, dans son Trattato dell' Oreficeria, dit qu'à Paris on faisait, mieux et plus que partout ailleurs, la grosserie, c'est-à-dire l'Orfèvrerie d'église, la vaisselle de table et les figures d'argent, fabriquées au marteau avec une perfection qu'on n'égalait en aucun autre pays. Ce sont toujours des ouvrages de grosserie que la Ville offre en présents aux entrées solennelles des rois, des reines, des légats et des archevêques. Ses relations, par malheur, ne nous ont conservé que le prix de ces présents. À l'entrée de la reine Claude de France, en 1517, la Vaisselle d'argent que la Ville lui donna avait une valeur de deux mille cinq cents livres tournois. À l'entrée de la reine Aliénor d'Autriche, en 1530, la Ville lui présenta, outre trois chandeliers d'argent doré, hauts de

OBFÉVREIUE FRANÇAISE 295 trois pieds, et destinés à être placés en regard du navire (nef) d'or qu'elle avait reçu en don de la ville de Bordeaux, «un beau buffet bien complet de vaisselle d'argent toute vermeille et de la plus belle façon que Ton puisse adviser. » François I^r avait sans doute, dans le Trésor de la couronne, un prodigieux amas d'argenterie, qu'on n'é-, talait sur les dressoirs que dans les grandes solennités. Au festin qui eut lieu dans la grand' salle du Palais, à l'occasion de l'entrée de la reine Claude, un dressoir s'adossait à chaque pilier, tout chargé de vaisselle d'or et d'argent ; le t^r essoir de la reine, contre le deuxième pilier, en avait une si grande quantité, dit le chroniqueur, qu'à peine le sçavoit-on priser. Les portraits qui nous restent de François I^r et des seigneurs ou des dames de son temps nous les montrent aussi éblouissants d'or et d'argent que pouvaient l'être leurs dressoirs et leurs tables : hommes et femmes ont des ceintures ou des baudriers, des chapels ou des coiffes, des chaînes à plusieurs rangs, des bracelets et des bagues, qui faisaient dire à un contemporain : « Ces gens-là portent leurs moulins et leurs champs sur leurs épaules. » Quand Benvenuto Cellini, conduit à François I^r par le cardinal de Ferrare, parut à Fontainebleau avec le bassin et l'aiguière d'argent qu'il avait préparés comme échantillon de son savoir-faire, le roi fut émerveillé, et, de ce moment, tout le monde s'inclina devant les œuvres de l'artiste florentin. Il y eut dès lors une sorte de révolution dans l'orfèvrerie française, et la mode ne voulut plus entendre parler que d'ouvrages en ronde bosse et en bas-relief, exécutés dans le style élégant et grandiose du bassin et de l'aiguière. Ces deux pièces n'étaient pourtant pas tout à fait terminées, bruniées et ciselées, lorsque leur auteur les offrit au roi de la part du cardinal de Ferrare. Benvenuto avait certainement imité les anciens dans ces ouvrages, qui furent proclamés les plus beaux qu'on eût vus jusqu'alors. L'admiration du roi se propagea par toute

294 HISTOIRE DES ARTS la cour, et sans doute, en même temps, la curiosité, Tenvie, dans la corporation des orfèvres. François 1^{er} assigna une pension de sept cents écus d'or à Benvenuto, outre cinq cents qu'il lui donna pour sa bienvenue: et celui-ci se chargea aussitôt d'exécuter douze statues d'argent de dieux et de déesses, hautes de quatre brasses (près de deux mètres), destinées à servir de candélabres autour de la table royale. Benvenuto fit les modèles de ces statues, et le roi en fut si content, qu'il lui ordonna de les exécuter en métal ; b'en plus, il l'installa dans l'hôtel du Petit-Nesle, au bord de la Seine (sur l'emplacement actuel de l'hôtel de la Monnaie), dont Benvenuto se considéra comme légitime propriétaire, et non comme simple occupant. C'est dans cet hôtel que l'artiste établit ses ateliers, où travaillaient, sous les ordres de son élève Âscanio , d'habiles ouvriers italiens, allemands et français; c'est là que François 1^{er} vint plusieurs fois visiter les travaux qu'on y exécutait pour lui. On comprend combien cette faveur insigne accordée à un artiste étranger blessa la corporation des orfèvres de Paris. Avant cette époque, le roi, mal conseillé ou mal éclairé, avait failli bouleverser et ruiner le corps de l'Orfèvrerie par quelques articles d'une ordonnance sur les monnaies, rendue en 1540 : ces articles portaient qu'à l'avenir les orfèvres et joailliers ne pourraient user que d'émail clair dans leurs ouvrages, d'or pur à vingt deux carats sans remède, et d'or fin à un quart de carat de remède, y compris toutes soudures et déchets, le tout sous peine de confiscation. Quant aux ouvrages fabriqués contrairement à ces nouveaux règlements, ils devaient être contre-nuqués, dans le délai de quinze jours,* au Bureau des Orfèvres. La corporation tout entière était atteinte dans son industrie et ses intérêts ; il y eut une vive protestation contre l'ordonnance ; mais les généraux des Monnaies ne tinrent pas compte de ces justes plaintes, et mirent sous le scellé tous les objets d'Orfèvrerie qu'ils trouvèrent en

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 29 & contravention dans les boutiques. Les orfèvres avaient d'abord demandé qu'on leur permit de vendre ces objets pendant un certain temps, après lequel ils seraient tenus de fondre ceux qu'ils n'auraient pas vendus. La requête des orfèvres, contenant leurs remontrances, fut rédigée et signée par les principaux maîtres, qui la présentèrent au roi. Les suppliants étaient : Toutin, Philippe le Roy, Jean Cousin l'ainé, Gressé, Jacob, Gamier, Gastillon, Hotman, Jean Lenfant, Mathieu Marcel, Nicolas Lepeuple, Jean Herondelle et d'autres anciens de la communauté, qui avaient tous été gardes en charge. Le nom de Cousin, parmi les signataires de cette requête, nous permet de supposer que ce grand artiste, originaire de Lorraine, a commencé par être orfèvre à Paris, et que son talent plutôt que son ancienneté (il avait alors vingt-six ans) l'avait fait élire garde nouveau en 1536. Les orfèvres représentaient au roi qu'il était impossible de besogner d'or à vingt-deux carats sans remède ni d'or fin à un quart de carat de remède pour le déchet ; que tout ouvrage d'or et d'argent exigeait des soudures, et que ces soudures entraînaient nécessairement un remède plus ou moins fort ; que l'essai clair ne pouvait être appliqué à certains ouvrages de peu de valeur ; que ce serait la destruction du pauvre marchand, si quelque faute de cinq sols ou autre petite somme dans un ouvrage de grande valeur devait entraîner confiscation de l'objet ; que, parmi les pièces fabriquées avant l'ordonnance, beaucoup ne supporteraient pas la marque sans être endommagées ou rompues, et enfin que plusieurs gentilshommes exigeaient qu'on fabriquât pour eux des pièces en or au-dessus de vingt-deux carats, ce qui était encore sujet à confiscation et amende. Ils demandaient que les généraux des Monnaies fissent l'essai des pièces, à la touche et non à l'eau qui est nuisible et grande perte aux ouvriers. » En dernier lieu, ils réclamaient, en vertu de leurs privilèges confirmés par tous les rois, contre la prétention exorbi

296 HISTOIRE DES ARTS tant le prévôt de Paris, qui voulait contraindre les maîtres orfèvres au service du guet. François I^{er} fit droit à toutes les remontrances de ses chers et bien-aimés maîtres jurés de l'estât d'Orfèvrerie, et reconnut, par une ordonnance donnée à Fontainebleau le 24 novembre 1541, que les articles compris dans celle de 1540 et relatifs au fait d'Orfèvrerie étaient impossibles autant que difficiles tellement « qu'il n'y a orfèvre, tant soit loyal et expert, qui peut pour l'avenir estre assuré en son estât. » Pendant que le corps des orfèvres de Paris avait à lutter contre les embarras que lui suscitaient et la Cour des monnaies, et la prévôté de Paris, et le corps des changeurs, Benvenuto Gellini trouvait auprès du roi la protection la plus généreuse et les encouragements les moins équivoques. Vasari assure que « il exécuta en France quantité d'ouvrages en bronze, en argent et en or, pendant qu'il était aux gages du roi François I^{er}. » Benvenuto, dans ses Mémoires, ne parle que de quelques-uns de ces ouvrages, savoir : le bassin et l'aiguière offerts au roi par le cardinal de Ferrare; deux ou trois des douze statues colossales de dieux et de déesses en argent, destinées à la table du roi; un petit vase d'argent doré et ciselé, fait pour la duchesse d'Étampes; la grande salière d'or, son chef-d'œuvre, et trois grands vases d'argent enrichis d'ornements, qu'il essaya d'emporter avec lui en quittant la France. La salière, dont il fait lui-même la description avec tant d'orgueil, et que Charles IX donna en présent à l'empereur Maximilien II, est aujourd'hui dans le musée de Vienne. C'est un groupe de deux figures, la Terre et l'Océan, entourées de leurs attributs en or, sur une base d'ébène ornée de quatre figurines d'or représentant les quatre parties du jour et accompagnées des quatre Vents ciselés et émaillés. Cette merveilleuse salière, que le roi accueillit par un grand cri d'étonnement et qu'il ne pouvait se lasser d'admirer, fut certainement une espèce de

OUFÊVUEUIE KRANÇ.VISfc 297 déli jeté à rOrféyrie
française, et dès lors tous les artistes s'efflTorcèrent de s'aj^roprier le genre
et les procédés du grand orfèvre florentin. Sur les pièces d'Orféyrie,
comme sur tous les objets que Ton pouvait couvrir d'ornements, les figures
mythologiques ejt poétiques prirent la place des figurines historiques, et
surtout des figures héroïques empruntées aux romans de chevalerie * on ne
tarda pas à n^liger tout à fait les personnages du roman de la Rose, aussi
bien que les preux de la Table-Ronde, les paladins de Gharlemagne, les
enchanteurs et les fées. L'Olympe sembla redescendre sur la terre, et
FOrféyrie n'eut pas la moindre répugnance à devenir païenne. Benvenuto
avait fait, de son hôtel du Petit-Nesle, un château-fort hérissé d'artillerie, et
il y soutint plus d'un siège avec Taidc de ses ouvriers et de ses élèves. Ces
mœurs belliqueuses "contrastèrent singulièrement avec les habitude
pacifiques et réglées du corps des orfèvres, qui étaient exempts d'aller au
guet, sinon en cas (Céminent péril, attendu, dit l'ordonnance, que «i leur
estât consiste en artifice plus que à autre chose. » Il est à présumer que bien
des plaintes s'élevèrent contre Vhôte incommode et turbulent du Petit-
Nesle. On le regardait, dans le peuple, comme un méchant sorcier. Son roi
François I*' (c'est sa propre expression), après Tavoir comblé de bienfaits,
se fatigua de le soutenir en toute occasion, et Benvenuto, qui s'était fait des
ennemis puissants à la cour et parmi les gens de justice, fut foçcé de
retourner en Italie vers l'année 1545. Il laissa plusieurs vases commencés
dans l'hôtel dont il avait eu la jouissance absolue pendant quatre ans, « pour
loger et habiter, lui et ses ouvriers, et retirer partie de ses ouvrages et choses
servans à son art et mestier. » Il ne reste en France, cependant, qu'un bien
petit nombre de pièces d'orféyrie et de bijoux, sortis de ses mains, dont
Tauthenticilé soit bien établie. On voit, au Cabinet des médailles de la
Bibliothèque impériale, un camée antique monté par Benvenuto. Cette
monture, de forme ovale, ci

298 HISTOIRE DES ARTS selée, émaillée, est formée de figurines en ronde-bosse et de mascarons que surmonte une Victoire enchaînant deux captifs. Benvenuto, dans son traité d'Orfèvrerie, composé, il est vrai, en Italie et avec Tesprit national qu'exagérait encore sa vanité, passe presque sous silence l'Orfèvrerie française ; il entre pourtant dans de grands détails techniques et pratiques sur l'Orfèvrerie en général, qu'il divise en huit genres distincts : la joaillerie, les nielles, les filigranes, la ciselure, la gravure en creux, l'émail, la grosserie, et la frappe des médailles et des sceaux. Cette division nous permet d'apprécier quelles devaient être les connaissances d'un orfèvre complet à cette époque. Benvenuto se vante d'avoir exécuté ces différents travaux, parmi lesquels les filigranes, l'émail et la grosserie appartenaient surtout à l'Orfèvrerie française. Il raconte, dans ses Mémoires, que François I^{er} lui montra une coupe de filigrane, et lui demanda comment cette coupe était fabriquée ; le roi croyait le surprendre et l'embarrasser : ce qui prouve que le filigrane était un travail essentiellement français ; mais Benvenuto expliqua très-clairement le procédé de cette fabrication. Dans son traité de *Orificeria*, il dit positivement que l'art de graver les nielles était presque abandonné en Italie vers 1515, et que les orfèvres de Florence ne se souvenaient déjà plus des œuvres de Maso Finiguerra. Or on sait que, dans le même temps, cet art, quoique plus grossier sans doute en France, y servait d'auxiliaire à l'art de l'émailleur. Benvenuto ne cite, parmi les habiles orfèvres ultramontains (non italiens), que Martin de Flandres, qui faisait des nielles admirables, et Albrecht Durer, qui excella aussi dans la gravure sur métal. Il dit que les premiers maîtres de Paris étaient, avant lui, incapables de fonder de grands ouvrages et de souder ensemble les pièces, d'une figure de haute dimension. Il raconte à ce sujet, que, le roi ayant voulu offrir à Charles-Quint, qui traversait la France en 1540, un Hercule d'argent enlie

OUFÉVUëRIE française 199 deux colonnes, de la hauteur de trois brasses et demie environ, les orfèvres français ne purent jamais venir à bout de souder au torse les jambes, les bras et la tête, en sorte qu'ils furent obligés de lier les membres avec des fils d'argent. Si Benvenuto ne loue guère que la grosserie chez les orfèvres de Paris, il fait sans restrictions Téloge du sable de la Seine pour faire des moules à couler For et Targent. Ce sable, d'une finesse extrême, extrait du rivage de aie de la Sainte-Chapelle (la Gîté), dit-il, « a des propriétés que ne [tossèdent point les autres sables. » Le règne de Uenri 11 fut encore plus favorable que celui de François 1" à TOrféverrie el aux orfèvres. Ceux de Paris ne se virent plus aussi souvent préférer les Italiens, dont ils avaient adopté le style et les procédés, pour se conformer au goût dominant de la cour. On ne saurait donc avec certitude reconnaître les ouvrages fabriqués alors par des orfèvres français ou par des étrangers. L'Italie, d'ailleurs, n'avait pas seule prêté ses arts et ses artistes à la France; l'Allemagne, par Tinfluence de la Lorraine, que représentaient les princes de la maison de Guise, imposait également une sorte de féodalité artistique aux orfèvres parisiens, qui s'eiTorçaient aussi d'imiter la ciselure et le dessin des beaux ouvrages de Cologne et de Nuremberg. Ce fut sous Henri H que François Briot, orfèvre de Paris, travailla en étain, et fit surtout, au marteau ou au moule, ces aiguères, ces buires, ces bassins et ces plats, dont la composition, luxuriante d'ornements et d'arabesques, est plus riche et plus précieuse que la matière. Cette poterie d'étain orfèvre^ que la mode multiplia sur les dressoirs de la bourgeoisie, et qui ne le cède en rien à la plus riche argenterie par la beauté, la grâce et l'originalité des formes ainsi que des détails, nous semble avoir été, en réalité, le modèle ou la copie, en étain ou en plomb, des chefs-d'œuvre en or et en argent qu'on exécutait pour le roi et les grands. Les originaux, comme on

300 HISTOIRE DES ARTS sait, ont disparu la plupart avec les superbes bijoux, anneaux, bracelets, pendants, colliers et médaillons au repoussé, qu'on trouve décrits dans l'inventaire des joyaux de Henri II en 1560. Quelques-uns de ces bijoux avaient été réalisés par Benvenuto, qui excellait à faire ces médaillons ou pouriraicts ou enseignes d'or, que les hommes portaient à leur chapeau, les femmes dans leur coiffure. Déjà, en 1558, Bénédict Ramel (Ramelli) avait exécuté en ce genre un portrait du roi, qui coûta trois cents livres tournoi». Sous Henri II, comme on le voit dans son Inventaire, ces enseignes étaient devenues des prodiges de joaillerie, par le rapprochement ingénieux de For, de Targent, ciselés, et des pierres dures, taillées, qui composaient ainsi une espèce de tableau. Voici quelques descriptions qui peuvent remplacer les objets eux-mêmes : « Une enseigne d'or où il y a plusieurs figures dedans, garnie alentour de petites roses ; une enseigne d'or, le fond de lapis, et une figure dessus d'une Lucrèce ; une enseigne garnie d'or où il y a une Gérés appliquée sur une agathe, le corps d'argent et l'habillement d'or ; une enseigne d'un David sur un Goliath, la teste, les bras et les jambes d'agate. » Ces ouvrages, où brillait le grand goût de la Renaissance, n'ont malheureusement pas été épargnés par les révolutions de la mode. La richesse de la matière a été seule cause de la perte de certains morceaux , qui étaient bien faits pour nous inspirer une haute idée de l'Orfèvrerie française. Tel était un reliquaire, donné par Henri II à la cathédrale de Reims, après son sacre : il représentait le saint sépulcre de Jésus-Christ, avec le tombeau en agate sur un rocher doré émaillé de vert; le Sauveur et les gardes du sépulcre étaient en or, ainsi que les quatre sibylles placées aux angles de ce reliquaire, estimé quinze cents écus. Il faut citer encore une autre pièce de fin or, que Corrozet appelle un « vray chef-d'œuvre d'orfèvrerie, » et qui fut

OKFËYUERIK I RANCAISK 501 offert au roi par la ville de Paris, en l'honneur de son entrée au mois de juin 1549. C'était un groupe de trois rois ressemblant naïvement à Louis XII, François I^{er} et Henri II» avec trois figures allégoriques : la Paix, la Justice et la Force, qui posaient le pied sur le dos de quatre Harpies soutenant la base de ce groupe orné de devises et d'armoiries. Certes, un pareil ouvrage, exécuté en or, n'a rien de surprenant, à cette époque où Jean Goujon modelait les figures et les bas-reliefs de la fontaine des Innocents, où Philibert Delorme construisait le château d'Anet, où Diane de Poitiers, cette reine des arts de la Renaissance, faisait appel à tous les artistes de génie, à tous les ouvriers habiles, pour que le règne de son royal amant rivalisât avec le siècle des Médicis.

L'Orfèvrerie, comme on la vu souvent, ne restait jamais en arrière des autres arts, et suivait leurs progrès ainsi que leurs transformations. Benvenuto Gellini, qui ne demeura que cinq ans en France, eut assurément moins d'action sur l'Orfèvrerie que Germain Pilon et Jean Goujon, qui prêtaient souvent leur crayon aux orfèvres. Les orfèvres ne demeuraient plus exclusivement sur le Pont-au-Change ; ils s'étaient logés aussi sur le pont Saint-Michel, qu'on avait nommé le Petit-Pont avant l'année 1424, et ils occupaient toutes les maisons de ce pont, plusieurs fois détruit par les eaux et rebâti en bois. Le martelage continu des forges avait ébranlé les pilotis vermoulus, que l'inondation de 1547 entraîna, avec les maisons qu'ils soutenaient. Le pont reconstruit aussi peu solidement qu'auparavant (il tomba encore en 1616), les orfèvres ouvrirent de nouveau leurs ateliers ; mais les plus riches, ceux que la chute si fréquente des ponts de Paris avait dégoûtés de ces habitations peu solides et insalubres, se retirèrent auprès du Châtelet, qui était le centre de la juridiction des métiers, et surtout de l'Orfèvrerie, car le prévôt de Paris avait une suprématie spéciale

1 302 HISTOIRE DES ARTS dans les corporations des orfèvres, et les élections des gardes du métier avaient lieu chaque année, sous ses auspices, dans la grande salle du Châtelet. Ce fut sans doute d'accord avec le prévôt que les orfèvres contribuèrent de leurs deniers à l'élévation d'un vaste bâtiment en pierres de taille et en briques, qui fut commencé en 1549, dans la Vallée de Misère (aujourd'hui quai de la Mégisserie), vis-à-vis du Châtelet. Les orfèvres se réservèrent le rez-de-chaussée de ce bâtiment, et y établirent des forges et des outfroirs (boutiques), tandis que le haut étage était destiné à la Chambre des commissaires du Châtelet. La corporation de l'Orfèvrerie se ressentait de la passion du temps pour les nouveaux édifices et pour l'architecture de la Renaissance. Le moment était bien choisi pour mettre à exécution un projet qu'on avait agité souvent dans le Bureau du métier: la reconstruction définitive de la chapelle de Saint-Éloi, attenante à l'hôpital et à la maison commune. Les vieux bâtiments menaçaient ruine, et d'ailleurs leur aspect misérable faisait honte à une corporation qui se targuait d'être la première des six composant la marchandise de Paris. On avait acheté successivement plusieurs maisons de la rue Jean-Lointier et de celle des Lavandières, pour les besoins de l'hôpital et du Bureau des orfèvres: les armoiries du métier étaient sculptées sur les pignons de plusieurs de ces maisons et au-dessus de leurs portes. On résolut, après plusieurs assemblées générales du corps, de ne bâtir qu'une église sur l'emplacement de l'ancienne chapelle, de l'hôpital et de la maison commune, en appropriant les maisons voisines aux usages de l'hôpital et du Bureau. En conséquence, les gardes en charge, Nicolas Lepeuple, Pierre Sausan, Lambert Hotman, Jean Pijard Tainé, Jean Rovet et Thibaut Laurent, signèrent, le 31 décembre 1550, un marché et devis avec deux architectes (maîtres^e es œuvres) dont les noms témoignent assez du goût des orfèvres en matière d'art: c'étaient Philibert Delorme et Germain Pilon; l'un avait fait

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 303 les dessins et plans de
Tarchitecture ; l'autre, ceux de la statuaire et de rorneraentation, car la
chapelle, dans le style toscan, devait être surmontée d'une coupole ornée de
sculptures. Néanmoins, malgré les plans primitifs, cette Goupoie ne fut
jamais construite. On commença les travaux avec Tannée 1551 : on
transporta rhôpital dans les maisons de la rue Jean-Loinlier, et
l'administration de la communauté dans une grande maison de la rue des
Lavandières, à renseigne de la Pleurde-Lis. La démolition des vieux
bâtiments et la construction des nouveaux furent entreprises simultanément,
et poussées avec tant d'activité, que la chapelle, remarquable par la
simplicité, l'élégance et landoblesse de son architecture, était debout en
moins de quatre ans; elle ne fut achevée toutefois qu'en 1565 et 1566 par les
soins des gardes en charge pendant ces deux années-là ; elle reçut à la fois
tous les accessoires nécessaires à sa décoration intérieure, des vitraux peints
en grisaille dans l'école des Pinaigrier, des stalues et des bas-reliefs dus au
ciseau de Germain Pilon : les statues de Moïse et d'Aaron, ainsi que celles
des Apôtres, étaient regardées comme un des plus beaux ouvrages de ce
fameux artiste. Les armoiries et les emblèmes du corps des orfèvres avaient
été reproduits en saillie aux clefs des voûtes et aux tympan des arceaux.
Malheureusement, on n'a pas même conservé un pour» traict au naturel de
cette chapelle, que l'on qualifiait pourtant de magnifique au milieu de la
décadence architecturale du dix-huitième siècleLe corps de l'Orfèvrerie était
en pleine prospérité à Paris et dans toute la France; les travaux se
multipliaient avec le nombre des maîtres et des ouvriers ; les objets omnés
en or et en argent se répandaient dans la bourgeoisie; le luxe de la ville se
modelait sur le luxe de la cour. Ce fut alors que le roi jugea convenable de
réformer .les anciens statuts 4ies orfèvres et joailliers; il régla en même
temps , dans son édit de Fontainebleau du mois de mars

304 BISTaiRE DES ARTS 1554, rindustrie des affioeiirs, dépa'rteurs, batteurs et tireurs d'or, en se fondant sur ce que la grande quantité de vaisselle qu'il avait fait convertir en testons et demitestons (monnaie d'argent portant la teste^nd) accusait la mauvaise foi des orfèvres de son royaume, c pour la faute et tare de loy qui s'est trouvée en icelle. » 11 avait donc, après délibération de son Conseil privé, et sur Tavis de gens compétents, établi un nouveau règlement, dont les maîtres orfèvres devraient jurer d'observer tous les articles. « Nul ne pourra exercer le métier d'Orfèvrerie que dans « les villes où il y a parlement, siège prèsidial, bailliage et « sénéchaussée, archevêché, évêché; nul ne pourra être < reçu maître, s'il n'a travaillé au moins sept ans sous un « maître. IL Nul apprentifne sera admis en maîtrise, s'il « ne sait lire et écrire, et s'il n'a subi un examen préala« ble sur les alleaiges (alliages) d'or et d'argent. III. Le « nombre des orfèvres sera fixé irrévocablement dans chai que ville, pour obvier au nombre excessif des orfèvres « et aux infinis abus que ce nombre entraine, principale« ment à Paris , où Ton fabrique tant de faux ouvrages, « dans lesquels il y a trois ou quatre carats de déchet sur i For, dix-huit et vingt grains sur l'argent. IV. Les orfé« vres marqueront tous leurs ouvrages de leurs poinçons, « lesquels auront été d'abord frappés sur la table de cui« vre de rOrfèvrerie, dans l'hôtel des Monnaies, dont ils « relèvent. V. Les orfèvres, avant d'être reçus maîtres, «< fourniront caution de vingt marcs d'argent à Paris, et « de dix dans les autres villes, entre les mains du général « de la Cour des Monnaies. VI. Les orfèvres de Paris con« tinueront à se gouverner selon la mode ancienne; mais tt ceux de chaque bailliage et sénéchaussée s'assembleront « tous les deux ans en l'hôtel des Monnaies, pour élire « deux gardes de leur métier, et pour prêter serment par« devant le bailli ou le sénéchal, ou leur lieutenant; quant (t aux orfèvres de Paris, ils prêteront serment, non plus

OUKÉVUERIE FRANÇAISE 305 « es iiiains du procureur du
Ghâtolet, couinie ils avaient « coutume de le faire, mais en présence de la
Cour des (Monnaies; les noms des orfèvres étant tous enregistrés, i les
gardes et jurés du métier procéderont à la visite des « ouvrages d
Orfévrerio. Ml. Les orfèvres auront soin « de dresser en telle sorte la loi de
leurs ouvrages, soit < grosserie, soit menuiserie, que, nonobstant les soudu«
res, moulures, bords et souages. For s'y trouve à vingt« deux carats, à un
quart de remède, et l'argent à onze tf deniers douze grains fin, à deux grains
de remède, sous « peine de confiscation de Touvrage et de cinquante livres
« d amende ; un contrôleur sera établi dans chaque hôtel « des Monnaies
pour tenir registre de tous les ouvrages

30« inSTOIKË DES ARTS ^ lier, el les aftiieus, départeus, or batteurs et tireurs d or et d'argent, qui étaient avertis de n'employer que du métal aVi titre de la loi (ralloi). Cette ordonnance souleva de vives réclamations de la part des orfèvres de Paris, qui firent représenter au roi que certains articles leur seraient à charge imupporta" ble. Ils obtinrent un nouvel édit Tannée suivante (22 mars 1555), lequel modifia, expliqua et perfectionna ces articles qui leur causaient perte et molestation indue. Par ce nouvel édit, Texamen des prétendants à la maîtrise fut attribué spécialement aux gardes-jurés, sous les yeux desquels s'exécuterait le chef-d'œuvre. On ne réduisit pas le nombre des orfèvres exerçant alors le métier à Paris; mais, au delà de ce nombre, on ne pouvait plus créer que six maîtres chaciue année. Le roi s'interdisait, sans exception, de délivrer, dans l'Orfèvrerie, des lettres de don de maiirise, ce qui avait lieu pour tous les métiers, à Toccasion des avènements, sacres, entrées, mariages, etc., de rois et de reines ; il révoquait et abolissait les franchises féodales attachées à certains lieux, tels que le Palais, le Temples, l'abbaye Saint-Germain-des-Prés , etc., dans Tenceinte desquels on avait pu jusqu'alors travailler et vendre de rOrfèvrerie sans être maître et sans avoir à subir la visite des jurés du métier et des offîcîTs de la Mqpnaîe. Le prévôt de Paris ou son lieutenant, assisté des commissaires et sergents du Châtelet, devait seul connaître des vols de vaisselle ou lingots que lui dénoncerait le Bureau des Orfèvres. Les clauses rigoureuses relatives aux soudures des ouvrages d'Orfèvrerie furent supprimées, et le règlement de 1545 continua d'avoir cours à Tégard du titre de Tor et de l'argent mis en œuvre. Les orfèvres cessèrent d'être astreints à écrire sur leur registre le nom des personnes qui leur achèteraient ou leur vendraient des marchandises de leur métier. Enfin, il fut expressément défendu à toute personne, de quelque état, qualité ou condition qu'elles fussent, de hire fait de courtier eu

On FÉVRIERIE FRANÇAISE 307 Orfèvrerie. Telles étaient les principales dispositions de cette ordonnance, qui compléta la législation de l'Orfèvrerie au seizième siècle. Mais les guerres de religion et les iconoclastes huguenots allaient porter un coup funeste à l'Orfèvrerie religieuse : on ne songeait plus à fabriquer des reliquaires, des vases sacrés, des instruments de messe, dans un temps où les luthériens et les calvinistes étaient ligués pour détruire tout ce qui appartenait au culte catholique. La plupart des grandes villes du centre de la France furent, pendant un temps, au pouvoir des rebelles, et l'on ne saurait calculer combien de monuments d'ancienne Orfèvrerie disparurent dans cette invasion de barbares fanatiques qu'animait davantage l'espoir du butin. C'est de cette époque surtout que date la perte des plus précieux chefs-d'œuvre des siècles de saint Éloi, de Charlemagne et de Suger, que le respect des générations avait protégés jusqu'alors à travers toutes les calamités publiques. Les religieux n'étaient pas les seuls qui lissent la guerre aux châsses des saints ; les voleurs se mettaient de la partie, et il y avait une sorte de croisade entreprise partout contre les trésors des églises ; il y avait en même temps un immense commerce clandestin de métaux précieux : affineurs d'or et d'argent, batteurs et tireurs d'or, passementiers, drapiers, fripiers, marchands de soie, merciers, revendeurs et autres marchands se mêlaient de ce commerce de recélage. Charles IX, par son édit du 17 mars 1566, défendit, sous peine de confiscation de corps et de bien, tout trafic de ce genre, et enjoignit aux orfèvres de s'y opposer, en aidant le prévôt de Paris à découvrir les larrons, les receleurs et leurs intermédiaires. Charles IX, qui semble avoir eu en grâce spéciale le corps des orfèvres de Paris, confirma, par plusieurs lettres royales, en 1572, les « privilèges, immunités, franchises et libertés » que leur avaient octroyés les rois ses prédécesseurs. Ce corps de métier jouissait de l'estime

508 HISTOIRE DES ARTS générale, tant à cause du caractère honorable de ses membres, que des graves intérêts de la fortune publique confiés à leur probité. Les orfèvres luttaient entre eux d'émulation pour mériter cette bonne renommée, qui les conduisait aux charges municipales. Charles IX avait fondé, en 1565, le consulat ou tribunal de commerce de Paris, composé d'un juge et de quatre consuls, élus dans le sein des six corps de marchands par les marchands eux-mêmes. Ces places de juges et de consuls furent souvent remplies, depuis leur création, par des orfèvres qui s'étaient distingués comme gardes-jurés de leur métier : on en comptait plus de soixante inscrits sur les tables du Consulat, jusqu'à la suppression des jurandes en 1777. Les orfèvres, comme nous l'avons déjà remarqué, donnèrent aussi des échevins et des quarteniers à la ville de Paris, et, en 1570, un de ces échevins, doyen de sa corporation, fut élu prévôt des marchands. C'était Claude Marcel, de cette ancienne famille d'orfèvres qui comptait déjà un prévôt des marchands sous le règne du roi Jean et plusieurs gardes-jurés de l'orfèvrerie à différentes époques. Claude Marcel, né en 1520, avait sa boutique sur le Pont-au-Change, comme ses ancêtres ; il fut deux fois échevin, en 1557 et 1562 ; puis conseiller de ville, puis consul, avant d'être prévôt des marchands : ces diverses fonctions honorifiques étaient accordées moins à son talent d'administrateur qu'à son autorité en ville et à son crédit en cour. Il avait su, malgré son humeur caustique et bourru, gagner les bonnes grâces de la reine Catherine de Médicis, qui le recommanda particulièrement au roi régnant, comme un des plus fidèles et des plus utiles serviteurs de la couronne. Ses envieux disaient qu'il s'était poussé dans la faveur de la reine-mère, en la mettant au courant de tout ce qui se passait dans les conciliabules des marchands. Il était, en effet, fort assidu auprès de Catherine, qui le prit en amitié et qui ne dédaigna pas de tenir un de ses enfants sur les fonts. Elle l'appela depuis son compère et

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 509 » donna ainsi prétexte à toutes les familiarités que se permettait ce singulier courtisan. Pendant qu'il était prévôt des marchands, il alla prier, au nom de la Ville, la reine-mère d'assister au feu de la Saint-Jean, sur la place de Grève ; après les compliments d'usage, il s'approcha de Madame Marguerite de France, qui était une éblouissante beauté de vingt ans, et, la prenant sous le menton, il lui dit brusquement : « Vous en êtes priée aussi, la jeune fille ! » Marguerite rougit et sourit, en regardant sa mère qui riait de la boutade. Au reste, Claude Marcel ne se gênait pas davantage lorsqu'il parlait au roi ; un jour, Henri III, se félicitant d'avoir fait enregistrer plusieurs édits bursaux, dont le produit avait été dissipé en folles prodigalités, déclara pourtant qu'un de ces édits, celui des substituts, reposait sur une injustice : « Au contraire, repartit Marcel, cet édit est plus équitable que les autres, et celui-là seul est tourné à votre profit. » Le produit de cet édit avait servi à bâtir une partie du Louvre. Claude Marcel, qui ne manquait pas de mérite comme orfèvre, conservait toujours sa boutique, quoique prévôt des marchands, quoique receveur des décimes, quoique intendant des finances ; car il avait obtenu successivement ces deux emplois, par la faveur de la reine-mère et des Guise qu'il servait aussi avec dévouement. On doit croire qu'il ne s'était pas épargné dans le complot de la Saint-Barthélémy. Comme intendant des finances, il conserva son franc-parler avec tout le monde. Deux de ses coliques, les sieurs de Petremol et de Chenaille, s'étant hasardés de le railler devant le roi en lui disant qu'il avait la bouche malpropre et l'haleine fétide : « Je ne sais si j'ai la bouche sale, répondit-il, mais du moins j'ai les mains nettes. » Le roi se tournant vers Chenaille : « Cela s'adresse à vous ? » lui dit-il. Marcel, en fréquentant la cour, avait fini par se laisser prendre à l'appât de la noblesse ; il maria une de ses filles au seigneur de Yicour. Les noces se firent le 8 décembre

MO HISTOIRE DES ARTS 1578 à rhôtel de Guise; toute la cour y assista : le roi, les reines, les princes ; on soupa, et les mascarades commencèrent avec le bal. Henri III, masqué m homme (il se déguisait d^ordinaire en femme), parut dans une entrée de ballet, avec trente princesses et dames de la cour < vestûes de draps et toile d'argent et soye blanches, enrichies de pierreries en très-grand nombre et de grand prix. » La gaieté et la confusion s'accrurent de telle sorte, que les plus sages dam^s et damoiselles se retirèrent à temps ; il y eut tant de vilainies, dit une version du Journal de Henri UI « que, si les murailles eussent pu parler, elles auraient dit beaucoup de belles choses. » Claude Marcel n était plus prévôt de Paris, lorsque les orfèvres et les changeurs du Pont-au-Change furent en querelle avec les oiseliens ou oiseleurs. Ceux-ci avaient reçu de Charles VI , en 1402 , le privilège de vendre leurs oiseaux sur le pont, tous les dimanches et fêtes, au sortir de la messe ; de s'installer sous les auvents des maisons, et d'accrocher leurs cages aux volets des ouvriers et fenêtres des orfèvres et changeurs; ils firent renouveler par Henri III, en 1575, ce privilège qui leur était accordé par les rois de France, « en considération de ce qu'ils soient tenus bailler et délivrer quatre cents oiseaux » aux entrées des rois et des reines dans Paris, après leurs sacres. Les orfèvres et changeurs, propriétaires ou locataires des maisons du Pont-au^Change, réclamèrent contre ces lettres royaux, et voulurent s'opposer à la vente des oiseaux. Les oiseleurs portèrent leurs plaintes devant le Parlement, qui leur donna gain de cause, « attendu que jamais les intimes ne se sont plaints ne fait instance aux suppliants, et qui ont leurs maisons accoustumées à cette diarge de les laisser mettre et attacher leurs cages conti^e les ou>Toirs et maisons : que Ton y mette des oyseaux tant seulement, et non point des chiens,^ chats, lappins, serbotins (écureuils?) ou autres denrées et marchandises. » La conclusion de Tarrèt les autorisait donc à a>ntinu

ORFEVREIUE FRANÇVÏSK 311 comme par le passé, de tenir marché sur le Pont-aⁱ-Gliange. Les orfèvres et changeurs se liguèrent pour empêcher, de me force, Texécution de cet ar/èt : ils jetèrent par terre les cages en blasphémant Dieu, foulèrent aux pieds les oiseaux, frappèrent les oiseliens et commirent d'autres excès, au comtempt et mespris de Vauthorilé de la Cour, Le Parlement prit la défense des oiseliens, maintint leurs anciens droits, et condamna, comme principal auteur de ces actes de violence, Pierre Filacier, maître orfèvre, à payer vingt écus de dommages-intérêts aux demandeurs, et dix écus d'amende au roi. Néanmoins, les oiseliens acceptèrent une transaction amiable avec les orfèvres du Pont-au-Ghange, et transportèrent une partie de leurs cages et de leurs oiseaux à la Vallée de Misère (quai de la Mégisserie), où se trouvaient aussi des boutiques d'orfèvres. Sous Charles IX et sous Henri III, Técole italienne était seule en faveur dans l'Orfèvrerie ainsi que dans tous les arts ; mais les orfèvres avaient si grand soin de faire observer leurs statuts, que les artistes étrangers ne pouvaient guère travailler qu'en cachette, comme suivant la cour. C'était donc aux artistes français que la cour s'adressait pour les ouvrages de luxe. Alors plus que jamais les orfèvres, s'ils n'étaient eux-mêmes capables de dessiner leurs modèles, réclamaient l'assistance des architectes, des statuaires, des peintres et des graveurs. Il y avait aussi des orfèvres qui réunissaient tous ces talents divers. Jacques Androuet Ducerceau, qui fut un des architectes de l'Hôtel de Ville et qui était souvent chargé de fournir des crayons (esquisses) pour le service de la reine-mère, composait et gravait des siigels d'arabesques pour l'Orfèvrerie ; Pierre VVoeriot, né ea Lorraine, sculpteur, ciseleur, graveur et orfèvre, a coopéré sans doute aux plus beaux ouvrages de joaillerie qui s'exécutèrent au seizième siècle ; Etienne Delaulne, dit Stephanus, né à Orléans, établi d'abord à Strasbourg, vint apporter à

512 HISTOIRE DES ARTS Paris les premières

efflorescences d'art allemand qui avait fondé de si brillantes pépinières d'artistes à Nuremberg et à Augsbourg ; Etienne Delaune, qui retourna se fixer à Strasbourg quand la Ligue eut chassé du Louvre Henri II et sa cour efféminée, avait jeté, au milieu de l'engouement italien, une brillante évocation des écoles de Jean Collaert, d'Anvers, et de Théodore de Bril, de Francfort. Etienne Delaune, pendant quinze ou vingt ans, fut l'inspirateur et le guide des orfèvres et des joailliers de Paris, et, si la plupart des objets exécutés d'après ses dessins ont disparu, nous avons du moins les gravures de ces pièces qui l'emportent sur les plus riches compositions de Finiguerra et de Caradosso. L'Orfèvrerie et surtout la joaillerie françaises apparaissent avec tout leur éclat dans l'œuvre de Stephanus, qui empruntait quelquefois le crayon de Jean Cousin, auquel l'âge n'avait rien ôté de son admirable talent de dessinateur ; ses fonds de coupe niellés et émaillés, ses miroirs de main encadrés de figures allégoriques, ses bas-reliefs au repoussé, ses ornements en arabesques sont là pour témoigner que l'art de la Renaissance faisait encore des progrès à la fin du siècle qui l'avait enfanté. Après Étienne Delaune, Jean Vovert, Jean Morien ; Stephanus Carteron, de Ghâtillon ; Jean Toutin, de Châteaudun ; Jacques Ilurlu ; P. Simony, de Strasbourg, et d'autres dont nous possédons les œuvres gravées, se montrèrent dignes de leur illustre devancier. L'Orfèvrerie de cette époque prêtait son concours à diverses industries de luxe, notamment à celle des meubles. On avait imaginé d'incruster d'or, d'argent et de pierres dures l'ébène, le sandal, le cèdre, l'ivoire, la corne et toutes les substances qui servaient à la confection des cabinets, espèce de coffrets à tiroirs, qui remplaçaient les bahuts et les écrins. Ces cabinets inventés, dit-on, à Augsbourg, étaient souvent décorés de statuettes, d'ornements, de médaillons et de plaques, en or et en argent. Paris n'a pas accaparé à lui seul la fabrication de l'Orfèvrerie

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE 315 qui florissait par toute la France. Il suffit, pour comprendre l'importance de ce commerce au seizième siècle, de dire que les maîtres orfèvres de Rouen, ayant droit de marque, en 1565, étaient au nombre de deux cent soixante-cinq. On a retrouvé récemment, dans cette ville, la plaque de cuivre sur laquelle avaient été gravés les noms et les marques de ces orfèvres, pour remplacer un tableau du même genre, détruit, avec tous les emblemes de la Maison des Orfèvres, par les huguenots qui s'étaient emparés de Rouen, le 6 octobre 1562. Il est remarquable cependant que les dévastateurs de la Maison des Orfèvres (rue de la Grosse-Horloge, n° 2) ne brisèrent pas le vitrail représentant les armes de la corporation de Rouen et daté de 1545. Ce beau vitrail, dans lequel Técuillon, soutenu par des griffons, surmonté d'un creuset allumé, et entouré de fleurons et de gouttes de sueur allégoriques, porte pour devise ce verset de saint Paul : Opus quale sit ignis probabit (le feu prouvera quel est l'ouvrage). Parmi les plus habiles orfèvres du seizième siècle, on cite Torfèvre de Charles IX, Claude de la Haye, dont le fils Jean de la Haye, également orfèvre du roi, fabriqua une grande partie de la vaisselle de Gabrielle d'Éstrées. L'Inventaire des biens meubles de cette belle maîtresse de Henri IV nous rappelle que, pendant ce siècle ami des arts, les maîtresses des rois avaient au plus haut degré le sentiment de l'art, et que, sous François I^{er}, Françoise de Foix, comtesse de Chateaubriand, Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, et, sous Henri II, Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, ne furent pas étrangères à la prospérité de l'orfèvrerie et de la joaillerie françaises. Diane de Poitiers surtout, dans son château d'Anet, avait accumulé des merveilles d'or, d'argent et de pierreries précieuses, inventées et mises en œuvre par d'excellents ouvriers. Il faut ajouter le nom de Bernard de Palissy, qui raviva l'art des émaux de Limoges, aux noms des grands artistes dont l'orfèvrerie suivit les inspirations.

3U HISTOIRE DES ARTS La Ligue, comme les guerres de religion, avait forcé sans doute les orfèvres de se reposer, en attendant le retour de la paix et du luxe. Sauvai cite pourtant un célèbre orfèvre, nommé Courtois, qui n'est pas dans les listes chronologiques des gardes du métier, à moins que ce ne soit Pierre Courtet, maître-juré en 1593, Henri IV avait en telle estime cet orfèvre, qu'il le logea dans la galerie du Louvre, c'est-à-dire dans le rez-de-chaussée qui régnait sous cette galerie, et qui fut occupé, en 1608, par les premiers artistes, peintres, sculpteurs, horlogers, graveurs en pierres fines, doreurs et damasquins, etc., formant une sorte d'école polytechnique des beaux-arts et offrant[^] des modèles à l'industrie libre. Ces orfèvres, que Henri IV avait établis dans le Louvre, pour s'en servir au besoin, étaient exempts de la visite des gardes de l'Orfèvrerie, mais tenus, comme les autres maîtres, demeurant dans la ville, de faire contremarquer leurs ouvrages au Bureau du métier ; ils pouvaient avoir chacun deux apprentis au lieu d'un, et ces apprentis étaient reçus maîtres au bout de cinq ans d'exercice au Louvre, sans être obligés de subir l'examen des jurés, de faire le chef-d'œuvre, et de payer le droit du marc d'argent que payait chaque nouveau maître. Ces orfèvres du Louvre, qui s'intitulaient orfèvres du roi et qui se trouvaient séparés du corps de l'Orfèvrerie par des privilèges exorbitants, ne furent jamais vus de bon œil dans ce Corps où ils étaient entrés, pour ainsi dire, de vive force. Le Corps ne mit que plus de vigueur et de persévérance à repousser tous les empiètements du bon plaisir royal sur les anciennes prérogatives du métier: La déclaration de Henri II[^] du 22 mai 1555, qui reconnaît que les orfèvres étaient toujours exceptés des créations de lettres de maîtrise, cette déclaration fut la base de tous les procès qu'ils soutinrent pour faire respecter leur droit. Us obtinrent de Henri III, le 19 octobre 1584, une déclaration confirmative de la précédente, et Henri IV déclara de même, à

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 315 son tour, le 15 octobre 1597, que nul ne serait exempté de l'apprentissage et du chef-d'œuvre de maîtrise, afin que « la fidélité et la prudence de ceux qui travailloient en or et en argent soit connue et expérimentée, comme il est requis et nécessaire plus qu'en tous autres estats et mestiers, pour la conséquence de leurs ouvrages. » Depuis, à diverses reprises, on obtint du roi des lettres patentes qui tendaient à contredire ce principe ; mais le roi, mieux informé, ne manqua jamais de retirer ces lettres comme non avenues. Les grands-officiers de la couronne, tels que le grand prieur de France, essayèrent souvent de créer des orfèvres par brevet du roi et de maintenir des orfèvres suivans la cour, en se fondant sur certaines traditions de l'hôtel du roi ; les orfèvres de Paris poursuivirent avec un zèle infatigable les intrus que soutenait la cour, et ils eurent gain de cause devant le conseil d'État, Ils avaient rencontré plus d'opposition et de difficultés, quand ils voulurent protester contre rétablissement de l'Orfèvrerie sans maîtrise, dans l'hôpital de la Trinité. François I^{er} avait fondé en 1545 cet hôpital, destiné aux enfants pauvres qu'on y faisait travailler à différents métiers, et qui n'étaient pas soumis aux règles de l'apprentissage et de la maîtrise. Les maîtres orfèvres, pendant plus d'un siècle, protestèrent et remplirent de leurs réclamations tous les tribunaux, sans réussir à faire pénétrer la visite de leurs jurés dans l'enceinte de l'hôpital ; ils obtinrent toutefois, en 1576, que l'orfèvre chaîné de l'instruction des-enfants de l'hôpital serait certifié suffisant et capable par les gardes de l'Orfèvrerie. Un arrêt du Parlement, du 8 octobre 1621, ordonna qu'à l'avenir on ne recevrait dans l'hôpital que deux orfèvres tous les huit ans, l'un travaillant en or et l'autre en argent. Les beaux ouvrages d'Orfèvrerie que le seizième siècle a produits en si grande abondance n'existent plus depuis longtemps ; leurs descriptions, qui reviennent si fréquemment dans les récits des entrées de rois, de reines, de

31G HISTOIRE DES ARTS princes, d[^]évêques, etc., suffisent pour nous faire apprécier le caractère grandiose que Paris avait pris -en France. Le don que la ville de Paris fit à Charles IX après son sacre, en 1571, peut justifier les regrets que nous inspire la perte de tant de chefs-d'œuvre. Sur un grand piédestal soutenu par quatre dauphins, un char de triomphe, traîné par deux lions avec colliers aux armes de Paris, portait Cybèle, Neptune, Pluton et Junon, représentant la reine-mère et ses enfants; vis-à-vis du char, Jupiter debout, représentant le roi, entre une colonne d'or et une d'argent, recevait avec son sceptre la couronne impériale que lui apportait un aigle placé sur la croupe du cheval Pégase; la frise du piédestal offrait le tableau en relief des victoires qui avaient signalé son règne ; aux quatre coins du soubassement de ce piédestal étaient les figures de Charlemagne, de Charles V, de Charles VI et de Charles VII ; les emblèmes et les devises couvraient les faces de ce monument, « tout fait de fin argent, doré d'or de ducat, ciselé, buriné, et conduit d'une telle manufacture, que la façon surpassait l'étoffe . » Ce n'était pas seulement Paris qui faisait de pareils présents à ses rois. La ville la moins riche accueillait de même leur passage. Lorsque Henri IV entra, au mois d'octobre 1596, dans Rouen appauvri et ruiné par l'occupation du parti ligueur, les échevins s'excusèrent de lui présenter un présent indigne de lui^y en lui donnant un grand bassin ou plat d'argent doré vermeil, au milieu duquel s'élevait un vase qui versait l'eau artificieusement, par deux canaux, en forme de fontaine, avec six grandes coupes plates ou drageoirs d'argent doré, « le tout ciselé et gravé en demi-relief de plusieurs trophées et dépouilles de guerre si industrieusement et parfaitement bien élaborés d'art d'Orfèvrerie, qu'il ne s'en pouvoit voir de mieux. » Les histoires du temps sont pleines de descriptions analogues qui prouvent que les orfèvres de Paris et des principales villes de France n'avaient pas déchu de leur ancienne réputation.

ORFEVREUIE FRANÇAISE 517 Il ne faut pas oublier que ce fut une pièce d'orfèvrerie qui fit passer Henri III pour sorcier, dans sa capitale même, où un orfèvre, Pierre Nicolas, était alors quarlenier ! En 1589, après la fuite de Henri de Valois, on trouva, dans son château du bois de Vincennes, « deux satyres d'argent doré, de la hauteur de quatre pouces, tenants cliacun en la main gauche et s'appuyants dessus une sorte de massue, et de la droite soutenant un vase de cristal pur et bien luisant, eslevés sur une base ronde, goderonnée et soutenue de quatre pieds d'estai. » On reconnaît, dans cette description, des cassolettes à brûler des parfums ; mais le préjugé populaire tint à proclamer que ces satyres n'étaient autres que des idoles de démons à qui le roi rendait un culte abominable. C'était toujours la vaisselle de table, c'était toujours le parement des habits, que l'Orfèvrerie et la joaillerie s'empressaient de multiplier à l'infini, pour l'usage des princes et de la noblesse. Plus la bourgeoisie, atteinte à son insu de l'influence austère du protestantisme, affectait de modestie dans ses vêtements de laine à couleurs sombres, plus elle se piquait d'économie en n'étalant sur ses buffets que des vases d'étain et de grès, plus la cour et l'aristocratie exagéraient le luxe du costume de cérémonie et la splendeur du service de table d'apparat. Toutes les fois que le roi donnait à dîner ou à souper avec solennité, le buffet de parade brillait dans la salle du festin et ployait sous le poids de la vaisselle de vermeil : alors le garde-meuble de la couronne mettait en montre ses trésors d'argenterie, sous la surveillance des intendants et contrôleurs généraux de l'argenterie et des menus, sous la garde immédiate des officiers du gobelet. Les orfèvres de Paris partageaient cette garde avec eux, lorsque la ville limitait le roi dans la Grand' Salle du Palais. Les relations des festins royaux, jusqu'à la fin du dix-septième siècle, nous montrent toujours plusieurs buffets garnis de vaisselle de vermeil et d'argent, quelquefois trois, souvent

518 HISTOIRE DES ARTS cinq, selon le nombre des tables.

Quant à Torféverie dite d'accoulementf elle dépasse toutes les merveilles imaginées par les anciens romanciers : robes, pourpoints et manteaux étincellent d'or, ruissellent littéralement de pierreries. Au baptême du Dauphin et de ses sœurs, en 1606, la robe de la reine était couverte de trente-deux mille pierres précieuses et de trois mille diamants ; elle fut estimée, par les orfèvres et joailliers, à la valeur de soixante mille écus ; mais elle était si pesante, que la reine ne put s'en vêtir. En général, le rang et la fortune d'une famille noble étaient proportionnés à l'importance de sa vaisselle d'argent et de ses bijoux, qui se transmettaient de père en fils sans distraction et sans aliénation : le chef héréditaire de la famille avait en quelque sorte la garde usufructière de ces richesses, inséparables du nom et du titre qu'il portait. Après la mort d'un roi ou d'une reine, l'héritier de la couronne rachetait les objets d'or et d'argent, qui devaient, selon d'antiques usages, appartenir aux domestiques du défunt ; après la mort d'un évêque ou d'un prélat, son argenterie et sa pompe devenaient l'apanage d'une église ou d'un couvent, qui avait toujours un trésor pour y entasser de l'Orfèverie ; après la mort d'un seigneur, sa mémoire se perpétuait, pour ainsi dire, dans sa maison, par la vaisselle et les bijoux qu'il laissait. Ces bijoux, cette vaisselle, c'étaient les derniers meubles qu'une maison illustre tenait à honneur de sauver dans sa plus grande détresse. Quand la marquise de Grignan avait recouru à des emprunts onéreux et même usuraires, pour que son mari, lieutenant-général de Provence, pût dissimuler le délabrement de sa fortune, elle refusait de se défaire d'un fatras de vieille argenterie qui ne lui servait plus, mais qui faisait le fonds du mobilier patrimonial de Grignan : elle payait de gros intérêts, plutôt que d'envoyer à la fonte quatre cents à cinq cents marts de vaisselle aux armes d'Adhémar ou d'Ornano ; car, à cette époque»

ohfkvkeiuê vhaN(;ise r>io que, ou àe sei'ait cru déshonoré si Ton n*eùl pas gardé assez de vaisselle d'argent ou de vermeil pour faire honnête figure dans un inventaire après décès ; et plus cette vaisselle était noire et bossuée, plus elle témoignait de Tancienneté de la maison qui la possédait. Telle fut la mode reçue, et même exigée, chez les gens de cour et les gens de qualité, sous Louis XIII et sous Louis XIV. Dans tous les testaments, dans tous les inventaires, il y avait le chapitre de la vaisselle et des jo];aux, parmi lesquels on comptait des meubles, des tables et des cabinets^ en argent massif. On comprend donc que les orfèvres de Paris jet des provinces ne chômaient guère, et que leur nombre allait toujours croissant, puisque le travail ne leur manquait pas. Ceux de Paris eurent bientôt réparé les pertes que la Ligue ût souffrir à tous les métiers de luxe ; mais cependant, quel que fût leur état de prospérité commerciale , ils se trouvaient moins riches et moins nombreux que d'autres corps de métiers, que le progrès de la civilisation et du bien-être matériel avait prodigieusement augmentés. Ainsi les merciers, qui réunissaient sous une seule bannière plus de cinq cents sortes de vacations (commerces) différentes, comprenaient, à Paris seulement, plus de deux mille quatre cents chefs de famille ; ains» les bonnetiers, qui n'avaient été admis dans l'organisation des six corps de marchands qu'en 1 514, à rentrée de Marie d'Angleterre, seconde femme de Louis XII, remplaçaient les changeurs et aspiraient à tenir, dans les cérémonies publiques, le rang du corps auquel ils avaient succédé. Les disputes de préséance entre les six corps avaient commencé avec le seizième siècle, et la querelle s'était renouvelée depuis dans l'intérieur du Conseil de Ville , chaque fois que les jurés et syndics des six corps avaient été mandés pour régler le cérémonial de quelque grande solennité. En 1501, à l'entrée d'Anne de Bretagne, les orfèvres avaient occu^ié le second rang, après les pelletiers*

320 HISTOIRE DES AUTS qui marchaient eu tête des six corps: mats, la même année, ils avaient été mis au quatrième rang, à rentrée du cardinal d'Amboise. Ces deux faits, rapprochés Tun de l'autre, font supposer que la désignation des rangs entre les six corps ne dépendait que de la volonté du prévôt des marchands et des échevins. Mais les six corps se montrèrent également jaloux d'établir leur rang respectif d'une manière invariable, et le débat dura plus d'un siècle, jusqu'à ce qu'il fut terminé en 1625, par un arrêt du Cliâtelet. Jusque-là, les orfèvres, qui prétendaient avoir été les premiers dans l'origine, se virent placés tantôt au quatrième et tantôt au cinquième rang; ils précédèrent ordinairement les bonnetiers , mais ils furent relégués après eux à la suite d'un long procès que termina en Gn un arrêt du Parlement, rendu le 24 janvier 1660. Les orfèvres avaient pourtant fait valoir avec succès une raison de priorité, que sembla toutefois détruire l'incendie du Talaik en 1618 ; ils prouvaient que, dans tous les festins donnés aux rois et aux reines de France par la ville de Paris sur la Table de Marbre du Palais , leur place d'usage avait été autour du buffet royal et tout proche des rois et des reines; mais l'incendie, qui réduisit en cendres la Table de Marbre et la Grand' Salle où elle se trouvait, n'épargna pas davantage le privilège que les orfèvres s'efforçaient de défendre contre les bonnetiers. Ce fut pendant ces débats , qui troublaient l'harmonie des six corps, que le prévôt des marchands, Chrislophe Sanguin, seigneur de Livry, concéda, par ordonnances des 19 et 27 juin 1629, des armoiries particulières à chaque corps et communauté des marchands de Paris. Les merciers, qui s'intitulaient d^ovs grossiers et jouailliers, et qui s'efforçaient évidemment d'absorber le corps des orfèvres, avaient adressé une requête pour solliciter cette concession d'armoiries ; les autres corps, à l'exception de celui de FOrfèvrerie , qui avait seul des armoiries , appuyèrent pour leur propre compte la requête des merciers.

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 321 Hais» quand le prévôt des marchands voulut comprendre les orfèvres dans la distribution d'armoiries qu'il faisait aux Six Corps, en se fondant sur ce que plusieurs marchands de chacun de ces Six Corps avaient bien mérité du public, « en leur traticde la marchandise, » et avaient rempli des charges municipales capables d'anoblir, les orfèvres n'acceptèrent pas les nouvelles armoiries qu'on leur offrait, portant le navire héraldique de la ville de Paris entre deux coupes d'or : ils persistèrent à garder celles qu'ils tenaient de Philippe de Valois , et dont ils étaient en possession légitime depuis 1350. Ces armoiries, gravées sur l'ancienne vaisselle d'étain de la maison commune et de l'hôpital des Orfèvres, peintes sur les vitraux de leur chapelle, sur les enseignes de leurs boutiques, sur les bannières de leur corporation, sur les écussons des torches aux enterrements des maîtres, sur les écussons des cierges aux processions , ces armoiries semblaient railler la concession récente d'armoiries faites par un prévôt des marchands, et non par un roi de France, aux cinq autres Corps, qui s'entendirent sans doute entre eux pour faire renvoyer au dernier rang le corps de l'Orfèvrerie. Les orfèvres n'en eurent que plus d'ardeur et d'émulation à se distinguer par la. richesse de leurs habits et par la magnificence de leurs bannières, dans les montres ou revues du métier et dans les fêtes de ses confréries. L'oblalion annuelle du mai à Notre-l)ame était devenue une cérémonie très-imposante, dans laquelle la plupart des orfèvres, suivis de leurs apprentis et de leurs compagnons, venaient prendre rang, avec leurs cierges écussonnés et leurs habits de livrée en velours ou en drap cramoisi. Le mai n'était plus, comme dans l'origine, un arbre entier, coupé dans un bois et replanté en terre avec tout son feuillage ; c'était une grosse branche verdoyante que l on fichait sur un pilier « en forme de tabernacle à diverses . faces, esquelles on voyoit de petites niches, remplies et ornées de diverses figures de soyo, or et orgjnt, loprésen.-k I

322 HISTOIRE DES ARTS tant certaines histoires. » Au-dessous, pendaient de petits tableaux contenant des inscriptions en vers français. Le mai, planté devant le portail à une heure du matin, n'y restait que jusqu'au lendemain après vêpres ; on le transportait alors, avec son pilier, dans l'intérieur de l'église, devant une image de la Vierge placée contre la clôture du chœur. Le mai de l'année précédente était mis dans la chapelle Sainte-Anne, où on le gardait encore un an. La confrérie de Sainte-Anne absorba en 1595 la communauté du Mai, et ses quatre maîtres élus chaque année le jour de l'Ascension, eurent le gouvernement de l'œuvre du mai, à laquelle coopéraient tous ceux qui voulaient s'inscrire à cet effet sur le registre de la confrérie. Les dons volontaires se multipliaient sans cesse, et en 1607, on remplaça le mai annuel par un tabernacle en bois, « fort industrieusement élaboré en forme triangulaire, » avec trois tableaux enchâssés que l'on changeait tous les ans. On ne laissait pas néanmoins de présenter un mai commun, orné de petits tableaux et de vers français. L'accumulation de ces tableaux votifs et commémoratifs dans la chapelle Sainte-Anne finit par embarrasser la confrérie, qui jugea plus convenable pour le culte et plus digne d'elle de n'offrir chaque année qu'un seul tableau, exécuté par un bon peintre, et destiné à la décoration de Notre-Dame. C'est ainsi que la cathédrale s'enrichit de plus de soixantedix grands sujets de sainteté, hauts de douze pieds, sur bois et sur toile, qu'on y admirait encore avant la Révolution, et qui garnissaient non-seulement les piliers de la nef, mais encore la plupart des chapelles. Le premier de ces tableaux, donné par les orfèvres, avait été peint par Lallemand, maître du Poussin, en 1630; le dernier le fut en 1707 par Courtin. Les plus grands peintres du dix-septième siècle briguaient l'honneur d'être choisis par les maîtres et par le prince de la confrérie de Sainte-Anne pour exécuter le tableau d'offrande qui venait tous les ans alimenter la superbe collection de peinture religieuse

ORFÈYRERIE FRANÇAISE 523 que possédait la cathédrale. Jean Jouyenet, Michel Corneille, Louis Boullogne, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, Eustache Lesueur, L. de la Hire, Marot, Parocel, Noël Coypel, Jacques Blanchard, figuraient parmi les auteurs de ces remarquables compositions, que la gravure nous a conservés la plupart, et dont quelques-unes sont entrées depuis dans les galeries du Louvre. Il n'y avait pas, au dixseptième siècle, d'autre musée public à Paris que celui de Notre-Dame, dû à la munificence des orfèvres et à leur zèle intelligent pour les arts. Les deux tableaux que les amateurs avaient distingués entre tous étaient celui de Pierre Blanchard, représentant la Descente du SaintEsprit sur les Apôtres, et celui de Noël Coypel, représentant saint Jacques le Messager conduit au martyre. Les orfèvres ne cessèrent d'apporter à Notre-Dame leur tribut annuel du tableau du mai, que quand la confrérie de SainteAnne, ainsi que celles de Saint-Marcel, de Saint-Denis et de Blancmesnil, fut attachée à la chapelle paroissiale de l'Orfèverie. Mais la cathédrale, qui déjà avait enlevé aux confréries leurs chapelles de Saint-Marcel et de SainteAnne, resta parée de leurs dons et toute pleine du souvenir de leur pieuse générosité. En 1751, le chapitre, cédant aux prières et aux conseils des artistes, fit nettoyer et restaurer tous les tableaux des orfèvres, par les soins d'Achille-René Grégoire, élève de Restout ; cette restauration, faite avec beaucoup de talent, permit de mieux apprécier la beauté de quelques-uns de ces ouvrages que la poussière et l'humidité avaient altérés. Le Corps des orfèvres, en perfectionnant son administration intérieure, avait depuis longtemps manifesté l'intention de restreindre les confréries, pour finir par les supprimer tout à fait. Ces confréries entretenaient, dans le sein de la communauté, des intrigues, des rivalités, des jalousies, des querelles fâcheuses; elles étaient aussi le prétexte et l'occasion de dépenses que la vanité exagérait souvent. On ne pouvait changer d'un seul coup les anciens

324 HISTOIRE DES ARTS usages ni anéantir entièrement des fondations qu'on respectait depuis plusieurs siècles. Ce ne fut qu'en 1679 qu'un arrêt du conseil d'État, daté du 30 décembre, réunit sous la main des gardes de l'Orfèvrerie toutes les différentes confréries des orfèvres, éparses dans plusieurs paroisses de Paris et des environs ; les reliquaires, vases sacrés, croix, chandeliers et autres ornements d'église, appartenant à ces confréries, furent transportés à la chapelle des Orfèvres, où chaque confrérie continua de célébrer ses messes, ses anniversaires et ses processions. Dès lors, on n'élut plus aucun maître de confrérie, et les deux plus jeunes des gardes de l'Orfèvrerie eurent mission de « faire faire le service de ces confréries, conformément aux fondations. » Il n'y eut que la confrérie de Sainte-Anne, ou du Mai, qui resta en dehors de la chapelle commune et même de l'administration des gardes du Bureau, jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, quoique la chapelle Sainte-Anne, à Notre-Dame, eût été depuis longtemps concédée à la sépulture de la famille de Noailles. Une confrérie, hostile à la corporation des orfèvres, avait tenté de s'établir, à la suite du règlement sur le fait de l'Orfèvrerie, du 2 juillet 1612, qui remettait en vigueur celui de 1571, et qui exigeait, des apprentis, trois années d'exercice en qualité de compagnons, avant d'être reçus maîtres. Les compagnons attendans maîtrise se constituèrent en association et en confrérie, dont le siège fut fixé dans la chapelle des Orfèvres, avec l'autorisation des gardes de l'Orfèvrerie. Ceux-ci retirèrent cette autorisation vers 1644, et la confrérie des Compagnons ne subsista pas davantage. Elle essaya de se reformer sur des bases plus solides en 1723, et elle eut alors pour objet principal de défendre les intérêts des compagnons contre les maîtres. Mais ceux-ci s'opposèrent activement à l'établissement de cette espèce de coalition, qui avait choisi la petite église de Saint-Denis-du-Pas, voisine de Notre-Dame, pour y fêter

ORFÈVUERIE FRANÇAISE * S15 saint Éloi, son patron ; le cliapitre de la cathédrale fit fermer les portes de cette église, et invita la nouvelle confrérie à se dissoudre. La corporation des maîtres orfèvres de Paris s'était prononcée avec énergie contre tout ce qui tendait à diminuer son autorité et ses bénéfices; non-seulement elle avait combattu vigoureusement la réception des maîtres privilégiés par lettres du roi et pat lettres du grand prévôt de rhôtel, mais encore elle avait obtenu, en juillet 1612, une ordonnance de Louis XIII, qui limitait à trois cents le nombre des orfèvres de Paris. Ce nombre, que plusieurs édits de Henri II et de Henri III avaient déjà fixé, s'était sans doute singulièrement accru eh 1612, puisque Tordonnance qui le fixa de nouveau défendit de recevoir aucun apprenti orfèvre pendant dix ans, jusqu'à ce que le nombre des maîtres fût réduit à trois cents. Les compagnons, qui, sans être parvenus à la maîtrise, avaient la capacité et Texpérien^ des maîtres, faisaient une guerre sourde aux orfèvres et leur causaient un grave préjudice en travaillant pour leur propre compte sans se soumettre à la visite des gardes de TOrfèvrerie. De là, bien des ouvrages de mauvais aloi et de mauvaise fabrique, que Ton vendait ou colportait sous le manteau; de là aussi, bien des poursuites de police et de justice de la part des gardes, qui se trouvaient sans cesse arrêtés par les barrières insurmontables des franchises de Tendroit où le compagnoii avait caché sa forge ou sa boutique. C'était tantôt Tenclos du Temple, tantôt l'enceinte de Saint-Denis-de-la-Châtre, tantôt le Louvre, tantôt le Palais, et toujours il fallait les lenteurs d'une procédure régulière pour pénétrer dans ces asiles fermés à la juridiction du Châtelet. L'amende, la prison, et même des punitions corporelles ne ralentissaient pas la concurrence elfrènée que les compagnons faisaient aux maîtres. Les gardes de FOrfèvrerie avaient beau redoubler de vigilance et de sévérité, leur autorité trouvait souvent une résistance obsti

326 HISTOIRE DES ARTS née. Ainsi, en 1580, un compagnon orfèvre, nommé Nicolas Dalle, qui avait fait appel en Parlement d'un jugement de la Cour des monnaies, vit son appel mis à néant, à la requête des maîtres-jurés de l'Orfèvrerie, et fut condamné « à estre battu et fustigé nud de verges et en cent escus d'amende. » Les gardes avaient donc l'œil à la marque des pièces d'Orfèvrerie, et ils saisissaient toutes celles qui n'étaient pas poinçonnées ni contre-signées, sans admettre aucune excuse et sans se laisser influencer par aucune considération personnelle. Ces saisies continuelles amenèrent bien des procès, qui se vidaient devant la Cour des monnaies, sinon devant celle des Consuls, laquelle se recrutait surtout parmi les anciens orfèvres. Les orfèvres de Paris avaient aussi de fréquents procès avec les merciers, les lapidaires, les émailleurs, les passementiers, les fourbisseurs, les graveurs, les horlogers, les affineurs et autres qui empiétaient plus ou moins sur les droils et les travaux de l'Orfèvrerie. Les anciens statuts du métier étaient quelquefois attaqués et lésés dans ces luttes intestines de commerce, qui savaient profondément les bases de l'organisation des Corps d'état. Les principaux ouvrages que fabriquait à cette époque l'Orfèvrerie parisienne étaient, comme nous l'avons dit, des pièces de vaisselle massive, moins ornées de figures que de fleurons et d'arabesques, tout unies plutôt que ciselées. La faïence et la porcelaine commençaient pourtant à s'introduire sur les tables des personnes de qualité. René de La Haye, doyen de l'Orfèvrerie en 1659, qui devint l'orfèvre, du cardinal Mazarin, s'était fait à la cour une clientèle considérable. Guy-Patin, dans une lettre du 17 septembre 1649, dit que la vaisselle d'argent qui doit faire l'ameublement du mariage du duc de Mercœur se fait chez le bonhomme de La Haye, orfèvre. » Dans certaines occasions, pour des festins, des soupers, des fêtes de grande cérémonie, toute la vaisselle était renouvelée et refaite à la mode. Tallemant des Réaux cite une collation

OKFÉVHERIE FRANÇAISE 3i7 que le duc de Savoie offrit à Madame Royale, et dont toute k vaisselle était en forme de guitare, parce que Madame Royale jouait de cet instrument. La joaillerie ouvrait aussi le champ aux plus ingénieuses inventions, et les orfèvres faisaient souvent graver leurs œuvres au burin ou à Teau forte, pour les offrir comme modèles ou comme des renseignements utiles. C'étaient quelquefois les fils et les parents des orfèvres qui dessinaient et gravaient ces palmettes, ces cosses de pois, ces fleurs, ces feuillages, ces ornements, que la mode avait mis en faveur. Charles Lafosse, que Técole française compte parmi ses plus grands peintres , prêtait son crayon à Tart de son père, Antoine Lafosse, quand il étudiait le dessin avec Chauveau et la peinture avec Lebrun. Jean Lemercier, garde de sa corporation , avait un fils nommé Balthazar qui faisait graver par Montcornet ses ornements de joaillerie. Etienne de La Belle, Claude Rivard, Jean Leclerc, Isaac Briot, et un grand nombre d'autres habiles graveurs, ne dédaignaient pas de mettre leur art au service des orfèvres. Ceux-ci se piquaient aussi d'attacher leur nom à des œuvres gravées, qui devaient survivre à leurs ouvrages d'or et d'argisnt. Tel fut Gédéon TÉgaré, demeurant au faubourg Saint-Germain, rue Saint- Lambert, auquel nous devons plusieurs livres de feuilles d" Orfèvrerie; tels furent Jacques Caillart, François Lefebvre, Claude Rivart, Henri Leroi, qui eurent, par leurs compositions, une influence plus %M moins durable sur TOrfèvrerie et la joaillerie de leur temps. C'était l'Allemagne qui avait habitué les orfèvres à faire graver des modèles et des motifs d'ornements, auxquels la France et les Pays-Bas opposèrent bientôt le génie créateur de leurs artistes. Nuremberg et Augsbourg étaient toujours les deux principaux centres de TOrfèvrerie à figures ciselées et à ornementation gravée dans le style de Lucas Rilian, le digne successeur de Théodore de Bry. Les meilleurs orfèvres allemands, à cette époque, Hans Schro

328 HISTOIRE DES ARTS de, Christophe Jamnitzer, Marc Krundler, Jean A. Sande, Jean HelJack, n'égaleront pas Michel Leblond, qui, quoique originaire de Francfort, a travaillé toute sa vie à Amsterdam. On peut dire que Michel Leblond, dont les merveilleux ouvrages sont immortalisés par son burin, le plus fin, le plus adroit, le plus hardi que la main d'un orfèvre ait manié, on peut dire que ce grand artiste a inspiré et dirigé constamment les écoles hollandaises, flamandes et françaises pendant la première partie du dix-septième siècle. Amsterdam, Utrecht, Groningue, avaient alors des orfèvres célèbres dans l'Europe entière : Laurent Jansz Micker, Adrien Muntinck, Adam van Vianen, Abraham Heckius et Henri Janssen, tous imitateurs de Michel Leblond, dit Blondus. Les modèles d'Orfèvrerie-Joaillerie, que chaque artiste en renom faisait graver et publiait à l'envi, ne pouvaient manquer de mêler tous les styles et de détruire l'originalité distinctive de chaque école : il y eut donc un genre composite que la mode introduisit et accepta partout. Souvent une pièce d'Orfèvrerie empruntait à la fois des motifs à Michel Leblond, à Hans Schroder et à Gédéon Tégaré, ces trois excellents maîtres, dont le premier devint agent diplomatique de la cour de Suède, et dont le troisième ne fut pas même élu garde de sa corporation. La France avait un orfèvre plus fameux encore, à opposer à Hans Schroder et à Michel Leblond : c'était Claude Ballin, né en 1615, et fils d'un orfèvre de Paris. Il apprit le dessin dans l'atelier des premiers peintres, et il sentit son talent s'éveiller à la vue des œuvres du Poussin : il n'avait que dix-neuf ans, quand il exécuta quatre grands bassins d'argent de soixante marcs chacun, représentant en relief les quatre âges du monde. Le cardinal de Richelieu, qui les acheta, lui en commanda quatre autres, que Ballin ne fit pas indignes des premiers. Sa réputation se fonda sur un nombre considérable de beaux ouvrages, la plupart enrichis de figures en ronde-bosse et de haut re

On FÈVREUIE FRANÇAISE 529 lief : ce fut lui principalement qui porta au dernier degré de perfection les meubles d'argent, tables, cabinets, canapés, consoles, trépieds, lits et baldaquins; il fabriqua aussi beaucoup d'argenterie d'église dans le même genre : croix, chandeliers, lampes, encensoirs, etc. On admirait surtout, dans le trésor de Notre-Dame, un soleil de vermeil, haut de cinq pieds, qui servait à exposer- le saint Sacrement. Ce morceau d'Orfèvrerie sculptée, le plus grandiose que l'art moderne ait entrepris, se composait d'un ange soutenant l'Agneau pascal surmonté d'une gloire, et accompagné de quatre vieillards agenouillés. Ballin, dans ce chef-d'œuvre, avait eu recours à l'aide de ses amis de Cotte et Bertrand, l'un peintre, l'autre statuaire. Malheureusement, la plupart des grands ouvrages de Ballin, exécutés par les ordres de Louis XIII et de Louis XIV, furent envoyés à la Monnaie et fondus en 1688, pour payer les dépenses de la guerre. Les dessins qui nous restent de ces ouvrages nous donnent à peine une idée de leur caractère imposant , de leur élégance et de leur admirable exécution. Louis XIV, dès son avènement au trône, s'était passionné pour l'Orfèvrerie comme pour les bijoux ; il employa fréquemment ses sculpteurs à modeler des meubles qu'on coulait en argent et qu'on ciselait avec un art infini. Sairasin lui-même, le grand statuaire, voulut faire de l'Orfèvrerie pour complaire au roi, et il fabriqua des crucifix d'or et d'argent, dont Charles Perrault vante la beauté extraordinaire. Les orfèvres du roi avaient un logement au Louvre, sous la grande galerie qui longe la rivière : c'étaient le vieux Courtois et son fils, Labarre,^ Ballin, Roussel et Vincent Petit, que Louis XIV faisait travailler presque exclusivement pour sa vaisselle et pour son royaume, Julien Desfontaines, logé également au Louvre en 1677, avait à lui seul l'avantage de fournir tous les joyaux que le roi distribuait en présents à ses maîtresses, à ses courtisans, aux princes et aux ambassadeurs étrangers.

330 HISTOIRE DES ARTS II faut parcourir les mémoires des divers introducteurs des ambassadeurs pour se faire une idée de ce que Louis XIII et Louis XIV dépensaient en chaîne» d'or, en médaillons d'or, en diamants, en buffets d'argent, en boîtes et en bagues, à la réception de chaque ambassade étrangère ; il faut voir dans les correspondances des ministres d'Etat ce que la moindre négociation politique coûtait à la France en cadeaux d'orfèvrerie et de joaillerie. On conçoit, en présence de ces prodigalités royales, que le commerce des pierreries, et surtout des diamants, avait centuplé et produisait des bénéfices énormes. Presque tous les voyageurs français qui visitèrent l'Asie sous le règne de Louis XIV se livraient à ce commerce, ou bien lui accordaient une attention spéciale. Jean Chardin, dont les Voyages en Perse n'ont encore rien perdu de leur utilité, était fils d'un joaillier de la place Dauphine, et ce fut pour les intérêts de son négoce qu'il alla se fixer à Ispahan, où il passa six ans avec le titre de via)'chand du roi. De retour à Paris en 1670, il n'y demeura que le temps nécessaire pour se convaincre que « la religion dans laquelle il avait été élevé (il était protestant) l'éloignait de toutes sortes d'emplois. » 11 retourna dans l'Inde en disant adieu à sa patrie pour toujours. Comme lui, Bernier, Tavernier, Thévenot, contribuèrent à fournir des notions exactes sur la qualité et la valeur des perles et des pierres précieuses, que produit l'Orient, et que l'Occident lui enlève à si grands frais. Au reste, les pierres précieuses ou gemmes avaient été dès lors classées et décrites, non par des savants de profession, mais par des orfèvres et des joailliers, comme Robert de Berqueç, qui publia, en 1661 , les Merveilles des Indes, ou Nouveau Traité des pierres précieuses , et qui fit oublier les Traités qu'avaient publiés avant lui Andréa Bacci, en italien, Gaspardo de Morales, en espagnol, et Boetius de Boot, en latin. La joaillerie avait dû ses progrès à cette quantité de fêtes de cour que multiplièrent à l'infini les règnes de

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 331 Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV. Cj n'étaient que ballets, comédies, mascarades, concerts, festins , carrousels, jeux de bague, chasses, voyages, assemblées, nonseulement au Louvre, aux Tuileries, à Saint-Germain, à Fontainebleau et dans les autres résidences royales, mais encore chez les princes du sang et les grands seigneurs. Chacune de ces fêtes était un nouveau prétexte pour les rivalités de luxe et de magnificence. On ne se contentait pas des draps, des dentelles, des passements d'or et d'argent, on faisait disparaître la soie sous l'orfèvrerie, les émaux et les pierres précieuses. Les femmes surtout, pour qui se donnaient ces divertissements somptueux, y apportaient d'incroyables recherches de parure : elles se cliargeaient les oreilles de longues pendeloques, les doigts de bagues, la poitrine de chaînes et de colliers, la tête d'épingles ou ferrets et d'aigrettes. Ces aigrettes ou bouquets de fleurs, à tige mouvante, en or émaillé et enrichi de pierres fines, avec un nœud d'orfèvrerie , firent l'ornement des coiffures de cérémonie pendant plus d'un siècle» et leur composition était aussi variée que celle des fleurs que Forfèvre-joaillier se proposait pour modèle. L'inventaire des bijoux de la Couronne, en 1618, décrit déjà plusieurs de ces bouquets de diamants et d'émeraudes, que nous retrouvons encore, presque identiques, dans les dessins de Lempereur, qui faisait des bijoux pour la cour de Louis XV. Les hommes n'étaient pas moins envieux que les femmes de se distinguer dans les réceptions, par l'éclat des pierreries qu'ils pouvaient répandre sur leurs habits : ordres de chevalerie, nœuds d'épée et de chapeau, bagues, boucles de souliers, boutons de veste, tout leur était bon pour y mettre de l'or et des pierres précieuses. Quand ils prenaient un costume de fantaisie pour un ballet, une joute, une chasse, ils y faisaient coudre tous les diamants, toutes les gemmes, toutes les perles qu'ils possédaient dans leur écrin de famille. Le harnais du cheval, le baudrier et la poignée d'épée invitaient sur

332 HISTOIRE DES ARTS tout forlevre à rehausser les travaux de rarmurier, du brodeur et du sellier. Il faut voir, dans les relations des fêtes de ce temps-là, le rôle que jouait la fête entre les industries et les arts destinés à l'habillement et au parement des gens de cour. Ainsi, à la fête de Versailles que Louis XIV offrit, en 1664, à sa maîtresse madame de la Vallière, et qu'il caractérisa lui-même sous le nom des Plaisirs de Vile enchantée, il parut, dans le ballet d'Alcine, représentant Roger, portant « une cuirasse de lames d'argent couverte d'une riche broderie d'or et de diamants, » et monté sur un superbe cheval « dont le harnois couleur de feu éclatoit d'or, d'argent et de pierreries. » Il est à présumer que Ballin, qui avait ciselé la première épée que ceignit le roi, eut encore l'honneur de ciseler le casque d'or qu'il portait, ce jour-là, « avec une grâce incomparable. » Dans cette même fête, qui fut comme l'aurore étincelante du règne de Louis le Grand, le duc de Bourbon, qui représentait Roland, faillit éclipser le roi : « Un grand nombre de diamants étaient attachés sur la magnifique broderie dont sa cuirasse et son bas de soie étaient couverts ; son casque et le harnois de son cheval en étant aussi enrichis. » On peut imaginer quelle était la splendeur éblouissante du costume de Louis XIV, lorsqu'il venait à représenter dans un ballet Apollon ou le Soleil. La Relation de la fête de Versailles en 1668 nous fait connaître une partie des grandes pièces d'argenterie qui composaient alors la vaisselle de la Couronne, et qui furent fondues en 1688 : de chaque côté du buffet royal, encadré dans une décoration de verdure, s'élevait, sur un portique " de dix pieds de haut, un grand guéridon d'argent chargé d'une girandole d'argent qui éclairait le buffet, et accompagné de plusieurs grands vases d'argent ; sur la table et les gradins de ce buffet, qui montait jusqu'à un plafond de feuillée et n'avait pas moins de vingt-cinq pieds de hauteur, « on voyoit, dans une disposition agréable, vingt

ORFÈVRE FRANÇAISE, 553 quatre bassins d'argent d'une grandeur extrême et d'un ouvrage merveilleux ; ils étoient séparés les uns des autres par autant de grands vases, de cassolettes et de girandoles (l'argent d'une pareille beauté. » Sur la table du buffet, la nef d'or et la vaisselle de vermeil à l'usage du roi brillaient au milieu de vingt-quatre grands pots d'argent pleins de fleurs; au-devant de cette table, une grande coquille d'argent en forme de cuvette ; aux deux extrémités, quatre guéridons d'argent de six pieds de haut, surmontés de girandoles d'argent. Deux autres buffets, pour le service des dames, offraient chacun quatre grands bassins et quatre figures d'argent accompagnant un grand vase, chargé de girandoles ; au-dessus du dossier de chacun de ces buffets, un guéridon d'argent, étincelant de bougies, faisant miroiter six grands bassins d'argent qui servoient de fond, « et plusieurs grands vases d'un prix et d'une pesanteur extraordinaires. » Devant la table de chaque buffet, il y avait une cuvette d'argent pesant mille marcs. On peut estimer toute cette argenterie ciselée et modelée à plus de cent mille marcs de métal. Ce fut celle que le roi envoya à la Monnaie en 1688, et dont il ne relira pas trois millions, quoiqu'elle lui en eût coûté plus de dix. Il est vrai que ce sacrifice lui sembla moins pénible, parce que la mode avait déjà fait adopter à la cour l'usage des porcelaines et des cristaux, pour le service de table ; les meubles incrustés en mosaïque, de Boule, et les cuivres dorés, pour l'ameublement. Claude Ballin, du moins, ne fut pas témoin de la destruction de ses chefs-d'œuvre et de ceux de ses élèves : après avoir été plusieurs fois élu grand-garde de sa communauté, après avoir été nommé, par le roi, directeur de la Monnaie des médailles et des jetons, à la mort de Pierre Varin, le célèbre graveur en médailles, il mourut le 22 janvier 1678, âgé de soixantetrois ans, et il fut inhumé dans l'église de Saint-Gennain d'Auxerrois, sa paroisse, non loin de la tombe de son ami Varin.

334 HISTOIRE DES ARTS Tous les magnifiques ouvrages que Ballin avait faits pour le roi, avec les ordres de Colbert, surintendant des bâtiments, ne furent pourtant pas, à cause de leur poids, condamnés à être fondus et transformés en numéraire : ceux dont la valeur métallique ne fut pas jugée suffisante pour en motiver la fonte, restèrent dans le Garde-Meuble; quelques autres trouvèrent grâce, en raison de leur perfection inimitable ; quelques-uns échappèrent par des circonstances imprévues. Ainsi, le fameux miroir d'or, pesant quarante marcs, que Ballin avait exécuté pour Anne d'Autriche, fiât conservé dans les appartements de Versailles, où Colbert avait fait rassembler en collection les plus belles pièces d'orfèvrerie qui formaient le Cabinet des bijoux et curiosités de la Couronne. On n'eut garde, même en 1688, de détruire ces coffrets d'argent relevé, ces coupes de vermeil niellé, ces émaux et ces pierres dures montés en or et en argent, ces figurines d'or couvertes de pierreries, et surtout cette prodigieuse nef d'or pesant cent cinquante marcs, que les règnes de Charles V, de François I^{er}, de Henri II et de Charles IX avaient légués à la Couronne de France. D'ailleurs, aucun des chefs-d'œuvre de Ballin ne fut brisé et mis au fourneau avant que Delaunay, un des orfèvres les plus dignes de suivre les traditions du maître, n'eût fait un crayon fidèle du morceau qu'on sacrifiait aux nécessités de la politique. Les ouvrages de Ballin ont donc été presque tous transmis à la postérité par les dessins de Delaunay. Les tableaux des orfèvres français contemporains existent aussi en partie dans des recueils gravés qui suppléent à l'absence, à peu près générale, des œuvres mêmes de ces artistes. Sous Louis XIV, le style de l'orfèvrerie s'était modifié avec le style de l'architecture et de la sculpture, comme cela était arrivé à toutes les époques qui avaient eu un genre particulier de sculpture et d'architecture. On n'est donc pas étonné de rencontrer des statuaires et des architectes parmi les dessinateurs qui fournissaient le plus de

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 335 modèles et de motifs

d'ornements à l'Orfèvrerie française. Celle-ci n'avait qu'un caractère unique pour tous les ouvrages qu'elle fabriquait, sans se préoccuper de leur destination ni du caractère spécial que cette destination aurait demandé. On ne mettait pas de différence entre la décoration monumentale d'un hôtel et celle d'une église ; on se souciait peu qu'une statue de saint ou d'apôtre ressemblât à celle d'un demi-dieu païen ; on manquait, en un mot, de ce sentiment qui fait que l'art s'inspire toujours de son but et de son objet. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris qu'un orfèvre, très-estimé vers 1670, Alexis Loire (né en 1640 à Paris, et mort dans cette ville en 1713), ayant gravé à l'eau-forte six pièces représentant des candélabres d'un grand style, ait placé cette légende au bas de ses gravures : Nouveaux dessins de guéridons, dont les pieds sont propres pour des croix, chandeliers, chenets et autres ouvrages d'orfèvrerie et de sculpture. Ce fait isolé prouve à lui seul que l'Orfèvrerie religieuse, simple, noble et imposante à la fois, ne pouvait exister que dans quelques ateliers de l'Auvergne et du Limousin, où la tradition l'avait conservée avec sa naïveté et sa grandeur primitives. Les dessinateurs d'Orfèvrerie français avaient pourtant mis partout à la mode leur école émanée de Lebrun et de Mignard, de Mansard et de Marot, de Girardon et de Puget. Les deux Berain, principalement Jean, dessinateur des Menus-Plaisirs du roi, demeurant aux Galeries du Louvre; Jean Cotelie; Jean Vauguier, de Blois; Gilles l'Égaré; Joseph Daudet ; Pierre Bourdon, de Couloramiens, le plus fécond, le plus ingénieux de tous, gravaient, pour les orfèvres de Paris, des ornements traités dans le goût de Varl, tandis qu'à l'étranger Jean Durant reproduisait le même genre d'ornements pour les orfèvres d'Amsterdam, et Simon Gribelin pour ceux de Londres, sans être réduit à néant par les œuvres de l'illustre Hollar. On ne voulait entendre parler que du goût français, pour les

536 HISTOIRE DES ARTS flambeaux, les consoles, les chenets, les pelles, les cadres de miroirs, les panneaux d'ornements, et, en général, pour tout ce qui s'exécutait en grosserie d'argent au marteau ou à l'estampage ; mais on accordait encore quelque préférence aux cuvettes de montres, aux tabatières, aux boîtes, en un mol, à l'Orfèvrerie ciselée et émaillée de Nuremberg et d'Augsbourg. Il faut citer, parmi les orfèvres de ce temps-là que la vieille école lorraine pouvait opposer à celle de Paris, Louis Roupert, dont on a le portrait gravé en 1668 par Louis Cossin, d'après P. Rabou. Cet orfèvre s'était fait assez de réputation à Metz, où il fut établi, pour que ses envieux la lui disputassent ; ce qui Ta sans doute autorisé à inscrire, en tête de son œuvre gravé, cette devise, où il se montre moins poète qu'orfèvre : Ces langues de Yipères* de despit cl d'envie, Veulent enveoimer ma façade choisie. Que les censeurs inventent, sans faire quelque faute ! Les orfèvres de Paris, qui avaient toujours eu l'habitude de se grouper dans des rues et dans des quartiers affectés spécialement à leur industrie, ne renoncèrent pas au voisinage de la rivière, même en abandonnant tout à fait le pont au Change. Ils s'étaient emparés du pont SaintMichel , comme m us Tavons vu , à la fin du règne de Henri- III, et, quand on construisit le nouveau quai, qui devait aboutir au terre-plein du Pont-Neuf, les orfèvres furent les premiers habitants de ce quai, qu'ils nommèrent de leur nom, el qu'ils n ont jamais quitté depuis. Ce fut de 1080 à 1611 que le quai des Orfèvres et les hautes maisons qui le bordent, depuis la place Dauphine jusqu'à la rue de Jérusalem, ont été bâtis, en partie aux frais des principaux de la corporation. Ce quai s'arrêtait à la rue de Jérusalem, où commençait la rue Neuve ou Saint-Louis, aujourd'hui rasée pour la continuation du quai; Le pont Saint-Michel, qui louiba encore une fois en

*1^{er} ORFÈVRERIE FRANÇAISE 537 1616, fut reconstruit plus solidement, en pierre et en brique, avec sa double ceinture de maisons que les orfèvres ont occupées jusqu'à ce que la révolution de 1789 vint y mettre le marteau. Chaque forge ou atelier d'orfèvre s'ouvrait sur la voie publique, et n'en était séparé que par un vitrage, pour que les opérations de l'Orfèvrerie fussent contrôlées par l'œil du passant. Dans ces ateliers, il y avait toujours un dépôt plus ou moins riche d'objets en or et en argent, qui faisaient du quai des Orfèvres le centre de ce commerce de luxe. Le voisinage du Palais et de la Conciergerie était une garantie de sécurité pour les habitants de ce quai, qui se trouvaient exempts du service du guet bourgeois ou dormant, mais qui n'en étaient que mieux gardés par le guet à cheval du chevalier du guet et les sergents du bailli du Palais. Les vols nocturnes commis dans les boutiques d'orfèvres furent donc, de tout temps, excessivement rares, à cause de la vigilance des parties intéressées ; ce qui n'empêcha pas toutefois le célèbre avare, Jacques Tardieu, lieutenant criminel, qui demeurait sur le quai des Orfèvres avec sa femme et son trésor, d'être assassiné par les deux frères Touchet, dans sa maison, le 4 août 1682; les meurtriers, arrêtés en flagrant délit, furent condamnés trois jours après et rompus vifs sur un échafaud dressé vis-à-vis de la maison de leurs victimes. L'espèce d'immunité dont les orfèvres jouissaient contre les entreprises des voleurs est d'autant plus remarquable, que, pendant tout le dix-septième siècle, le pont Neuf fut le théâtre ordinaire des vols de nuit, et, comme on disait alors, « le grand chemin des tireurs de laine du royaume argotique. » Les usages de la communauté, des confréries et du Bureau de l'Orfèvrerie parisienne, à cette époque, ont été minutieusement relatés dans un Journal destiné surtout aux gardes de la corporation, et imprimé chez Lambert Rolland (in-quarto de 104 pages, sans date), pour leur ser2-2

558 HISTOIRE DES ARTS vir d'instruction et de guide.

L'analyse de ce Journal fera connaître quanti !é de petits faits de détail et d'intérieur qui sont nécessaires pour compléter Thistoire des orfèvres de Paris. La forme de Télection des gardes avait été changée, en 1659, par un arrêt du Conseil privé du roi ; jusqu'à cette époque, on renouvelait chaque année les six gardes, qui ne pouvaient être réélus que six ans après être sortis de charge; mais Tarrôt du Conseil, rendu le 29 aovembre 1659, à la requête des Anciens de TOrfèverrie, et corroboré ensuite de plusieurs autres arrêts qui ne lui ôtèrent pas son caractère primitif, lixa la durée des fonctions de garde à deux années, et déclara que tous les ans on procéderait à l'élection de trois gardes, un ancien et deux jeunes, pour remplacer les trois qui sortiraient de cliarge. L'élection, qui avait eu Heu de toute ancienneté après la Saint-Éloi d'hiver, et comn^unément le 5 décembre, fut renvoyée à la Saint-Éloi d'été, c'est-à-dire au 1" juillet. L'arrêt du Conseil de 1659 reçut sa première exécution en 1660, où l'on n'élut que trois gardes, Philippe Lefèvre pour ancien, Gilles Grevon et Pierre Masse pour secmd et dernier des jeunes. Voici comment se pratiquait l'élection. Les six gardes de l'Orfèverrie, quelques jours après la Saint-Éloi d'été, allaient saluer le lieutenant général de police et le prier de convoquer au Bureau des orfèvres ceux qui devaient procéder à l'élection, sous peine de dix livres d'amende, savoir : dix anciens et dix modernes, choisis parmi les maîtres qui avaient été gardes, et dix jeunes qui ne l'avaient jamais été. La liste de ces trente assistants, dressée par les gardes en charge, était remise au lieutenant de police, qui leur envoyait des lettres de convoca ion. Les six derniers gardes sortis de charge étaient invités à se réunir aux six gardes en charge dans la grande salle du Bureau, après avoir entendu la messe du Saint-Esprit, et donné chacun cinq sous à l'offrande,

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 559 dans la chapelle de Saint-Éloi. Là, on désignait d'abord dix-huit candidats, six anciens, six modernes et six jeunes, dont les noms, inscrits sur la feuille de l'élection en trois catégories distinctes, étaient offerts aux suffrages des douze gardes électeurs. La majorité des voix désignait les trois élus pris dans les trois catégories d'éligibles, savoir, le grand garde ou l'ancien, le premier ou comptable, et le second des jeunes. Le doyen de la corporation et les trente maîtres convoqués comme témoins assistaient à l'élection, qui se terminait par un dîner confraternel, à la fin duquel le lieutenant de police et le procureur du roi venaient recevoir la feuille d'élection signée par les douze gardes électeurs, qui leur présentaient d'abord un bouquet de fleurs d'orange, à l'entrée du Bureau. Le clerc de l'Orfèvrerie allait sur-le-champ avertir les nouveaux élus, et les convoquait pour le soir même au Bureau des orfèvres : le premier des gardes, à la tête de ses collègues, complimentait les trois élus, et donnait à chacun des assistants un paquet de bougie de cire blanche d'une livre. Dès ce moment, quoique les trois nouveaux gardes n'eussent pas encore prêté serment à la Cour des monnaies, le Bureau était constitué et s'occupait de faire fabriquer, en présence du fermier du droit de la marque sur l'or et l'argent, le poinçon de la contre-marque pour l'exercice de l'année courante, et de dresser la liste des noms et demeures des marchands orfèvres, l'état des maîtres décédés, celui des aspirants à la maîtrise, et le compte général du bureau précédent. Le cérémonial de la présentation à la Cour des monnaies ne manquait pas de solennité. Le jour fixé, les six gardes du précédent exercice et les trois nouveaux élus, vêtus de robes en taffetas croimoiisi, étaient introduits par le premier huissier dans la salle d'audience, et amenés devant la Cour, qu'ils saluaient la tête découverte et les mains nues. On les faisait placer au banc des avocats, et leur procureur ou avoué énonçait le motif de leur pré

540 HISTOIRE DES ARTS sence. Le procureur général ou un des avocats généraux posait ses conclusions, et le premier président de la Cour ordonnait que les trois nouveaux élus prêteraient serment; que l'ancien poinçon serait biffé et le nouveau inculpé. En conséquence, les trois élus s'avançaient et juraient, la main haute, de se conformer aux statuts de l'Orfèvrerie et aux ordonnances de la Cour des monnaies. L'ancien garde sortant remettait au premier président le vieux poinçon à biffer; le premier des gardes en charge lui montrait le poinçon nouveau à insculper ; puis, le grandgarde des sortants biffait publiquement, à coups de marteau, le vieux poinçon et sa matrice ; tous les gardes se retiraient en bon ordre, allaient ôter leurs robes, et le nouveau poinçon était inculpé, c'est-à-dire imprimé sur la table de cuivre qui se trouvait pour cet usage au-greffé de la Cour des monnaies. Une pareille table de cuivre, destinée aussi à recevoir l'empreinte des poinçons, existait pour le même objet dans le Bureau des orfèvres, à la maison commune. Les trois gardes sortants rentraient alors chez eux, et les six en charge se rendaient, toujours vêtus de leurs robes, chez le lieutenant de police, qui recevait le serment des trois nouveaux élus. Ordinairement, à l'Audience solennelle de la Cour des " monnaies, les gardes présentaient au président les aspirants qui avaient fait le chef-d'œuvre, subi l'examen de maîtrise, acquitté les droits, et qui étaient reconnus capables de succéder aux maîtres décédés ou démissionnaires : ces aspirants devaient, ce jour-là, être en habits noirs avec le rabat. Un des premiers actes du Bureau légalement constitué était d'élire un doyen, qui était ordinairement le plus ancien grand garde : la charge de ce doyen consistait à précéder les gardes en toutes les marches, aux quêtes, aux visites, aux processions, aux services pour les défunts, aux enterrements, aux assemblées, et aux autres cérémonies, sans avoir jamais voix délibérative.

ORFEVRERIE FRANÇAISE 34t Dès que Télection avait complété le personnel du Bureau des orfèvres, on célébrait la bienvenue des trois nouveaux élus. C'étaient leurs femmes qui, d'accord avec celles de leurs collègues et du doyen, commandaient le régal et faisaient les invitations. Tous les anciens gardes étaient invités par billets imprimés, ainsi que le chapelain de Saint-Éloi, les avocats du Conseil du roi, Parlement et ChiUelet, les procureurs du Parlement, Châtelet et Élection, le commissaire et le notaire de la communauté, formant le Conseil du Bureau. Cette collation, souvent splendide, préparée dans la grande salle de la maison des Orfèvres, était précédée d'une messe, à laquelle les convives assistaient : chacun des nouveaux élus donnait un écu d'or à ToiTrande et faisait une aumône de quinze sous à chaque pauvre de l'hôpital qui se rendait à la convocation. Les nouveaux élus entraient en fonctions avec une certaine pompe attachée aux différentes prérogatives de leur charge ; la première marqué^y la première visite, étaient réglées par le cérémonial le plus minutieux. Dans ces deux circonstances , les gardes sortant de charge devaient en' core assister les nouveaux élus, et leur servir, en quelque sorte, de guide et d'appui. Pour la première marque, les places , les attributions, les mouvements même, se trouvaient prescrits par avance : celui-ci tenait le registre de la contre-marque, celui-là le pesoir ou la balance ; l'un avait la conduite du fourneau, l'autre y plaçait les coupelles ; un autre vérifiait les essais, un autre enfin rompait eidifformait les ouvrages dont le métal n'était pas au titre de l'ordonnance. Les anciens gardes apprenaient aux nouveaux les devoirs et les procédés de leur dharge. Venaient ensuite les opérations du poinçonnage : le poinçon de la contre-marque, renfermé dans une boîte dont quatre des gardes avaient chocun une clef, était mis d'abord entre les mains du sixième garde ou dernier des jeunes, à qui appartenait l'honneur de-contre-marquer le premier les

342 HISTOIRE DES AKTS ouvrages pesés, essayés et approuvés; cet honneur lui coûtait un régal qu'il devait offrir à ses collègues, au doyen et aux trois gardes sortant de charge. Les grains d'or et d'argent provenant de la marque, et restés au fond des coupelles, étaient recueillis avec soin et enveloppés en un papier qu'on serrait dans une autre boîte nommée lionne^ fermant à quatre clefs : le produit de ces grains servait à l'entretien du service divin, des pauvres et du fourneau. Quant à la première visite, qui avait lieu après la seconde ou la troisième marque, les gardes sortant de charge étaient convoqués, avant huit heures du matin, au Bureau des orfèvres, pour donner leurs instructions aux nouveaux élus, et pour prendre part à un déjeuner frugal composé de pain et de vin, que ceux-ci leur offraient ainsi qu'à leurs collègues et au doyen. On arrêtait d'avance l'itinéraire de cette visite, pour éviter les hésitations et les débats en pleine rue. Le clerc de l'Orfèvrerie et les deux sous-clercs en robe avaient la direction du cortège, le premier marchant en tête, les deux autres fermant la marche: le doyen suivait le clerc, et derrière lui défilaient les gardes, deux à deux, tous revêtus de leurs robes de cérémonie ; le second des gardes portait un sac de velours noir, pour y mettre les gages ou échantillons des anciens, c'est-à-dire de ceux qui avaient été gardes anciennement ; les deux derniers, ou les jeunes en charge, portaient aussi chacun un sac de velours noir, l'un destiné aux gages d'or, l'autre aux gages d'argent. Le cortège allait ainsi par la ville, en bon ordre, et visitant successivement les boutiques des trois cents maîtres orfèvres. Ces orfèvres étaient tenus d'aller eux-mêmes reprendre leurs gages au Bureau, où se faisait la vérification du titre de ces échantillons métalliques. Ceux qui n'avaient pas été réclamés au bout de treize mois appartenaient de droit à la boîte des aumônes. Quand le gage n'était pas bon, l'orfèvre qui l'avait fourni subissait une réprimande plus ou moins forte, se

ORFÈVREURIE FRANÇAISE 343 Ion le degré de la contravention aux ordonnances de la Cour des monnaies. Les autres visites se faisaient avec moins d'apparat et plus de surveillance ; elles se renouvelaient tous les mois, à toute heure du jour ou de la nuit, sous l'assistance d'un clerc ou d'un officier de justice. Il suffisait que les gardes fussent au nombre de deux, et pussent au besoin représenter leurs commissions délivrées par le lieutenant de police. Ils n'avaient d'ailleurs qu'à requérir un commissaire ou un sergent, s'ils rencontraient quelque rébellion. Non-seulement ils examinaient l'état de la forge et la nature des travaux qu'on y exécutait, mais encore les ouvrages en voie d'exécution ou exposés en vente. Ils avaient le droit de saisir tout objet qui leur semblait suspect et de l'emporter avec eux, en dressant procès-verbal et en apposant le cachet du Bureau sur les pièces saisies. La plupart des contestations, auxquelles ces visites donnaient lieu, se vidaient à l'amiable dans l'intérieur du Bureau, où les gardes formaient une sorte de Tribunal permanent de conciliation. Lorsque ce résultat n'était pas atteint, le tribunal consulaire arrivait souvent à une solution pacifique. Dans ce tribunal des consuls, il y avait toujours un orfèvre, élu tous les trois ans sur une liste de quatre ou six noms désignés par les gardes de l'Orfèvrerie à l'Assemblée générale des Six Corps qui faisait l'élection du Consulat'; en outre, quatre marchands orfèvres-joailliers étaient désignés chaque année par les gardes, pour assister les juges-consuls. Dans les assemblées des Six Corps, soit ordinaires, soit extraordinaires, les six gardes de l'Orfèvrerie étaient placés entre ceux de la pelleterie et de la bonneterie, vis-à-vis ceux de la draperie, qui dirigeaient toutes les délibérations, et qui convoquaient à leur Bureau les gardes des autres communautés. Ces assemblées générales étaient toujours accompagnées de dîners, de soupers ou de collations ; chaque assistant recevait un jeton de présence, et

344 HISTOIRE DES ARTS quelquefois des dons de cire» le tout aux frais des Six Corps de marchands. La charge des gardes de TOrfèvrerie était plus pénible et plus délicate que celle des gardes de toutes les autres corporations : aussi avaient-ils obtenu la permission de choisir parmi les maîtres orfèvres trois ou quatre aides à gardes j qui remplissaient les fonctions des gardes en charge, et qui les suppléaient surtout dans les visites des forges et des boutiques, d'autant plus que, pour rintérêt général, ces visites devaient être fréquentes, imprévues et sévères. Les aides à gardes ne pouvaient vaquer àscs visites, sans être au nombre de deux au moins, et sans avoir avec .eux un huissier du Ghâtelet, qui -dressait procès-verbal ; s'ils surprenaient , en flagrant délit, des compagnons orfèvres travaillant For ou Targent, ils étaient autorisés à faire enlever les outils et la marchandise de ces orfèvres de contrebande, et à envoyer le tout au Bureau de TOrfèvrerie, pour qu'il en fût décidé par le gardes et par la Cour dès monnaies. Les compagnons, qui s'adonnaient de la sorte à la fabrication secrète et illégale de FOrfèvrerie, furent exposés en tout temps à des poursuites actives de la part des maîtres orfèvres, auxquels ils faisaient une concurrence fâcheuse et malhonnête. La réception des maîtres était entourée de garanties que les intéressés ne cherchaient pas à diminuer. Les apprentis, qui étaient tenus de savoir lire et écrire, et de fournir caution suftisante, avant de signer un brevet d'apprentissage pour huit années par-devant notaire, restaient sans cesse, sous le contrôle immédiat des gardes de TOrfèvrerie, et ne pouvaient quitter leurs maîtres, sans justifier de leur absence. Quand un de ces apprentis avait rempli les conditions morales et pécuniaires exigées pour la maîtrise, il présentait aux gardes le dessin du chef-d'œuvre qu'il se proposait d'exécuter, et, sur leur agrément, il était admis dans la chambre du chef-d'œuvre, où il travaillait seul, sous la surveillance des gardes ou d'un d'entre eux. Le chef-d'œuvre achevé (c'était un plat,

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 345 ou un yase« ou un calice^ ou tel autre objet que Tapprenti avait choisi), on Texaminait au Bureau des gardes, qui étaient d'avis de l'admettre ou de rejeter, après Tavoir exposé au jugement de tous les membres de la communauté qui avaient voix consultative, sinon délibérative. L'apprenti, en devenant aspirant à la maîtrise, c'est-à-dire en obtenant les suffrages des gardes, devait encore trouver une caution de mille livres, et payer des droits consi* dérables entre les nlains du clerc de TOrfèvrerie. Il n'avait plus ensuite qu'à prêter serment devant les gardes et devant la Cour des monnaies. Si le brevet d'apprentissage n'était pas gratuit, si la réception à la maîtrise coûtait fort cher, la charge de garde entraînait des dépenses inévitables que la caisse du Bureau ne supportait pas seule : il y avait des présents et des aumônes à faire, le premier jour de l'an, les jours de fêtes et les jours de réunion. Aux étrennes, les gardes en robes ne donnaient chacun que quinze sous à l'offrande de la messe; mais ils étaient obligés de distribuer une quantité de présents en sucre, en confitures et en cire, ainsi qu'en argent,, à tous les domestiques et à tous, les subalternes auxquels ils avaient affaire dans le courant de l'année: ces présents remplissaient une grande manne que l'on voiturait en carosse à la porte des principaux o!ficiers de la Cour des monnaies, de la juridiction du Châtelet de la prévôté de Paris. Les étrennes, dans l'intérieur du Bureau, étaient fixées à six livres poui* le clerc, trois livres à chaque sous-clerc, trois livres à la servante et trois livres à la fille du clerc. Mais, à la fête de Noël, le clerc dépensait à son tour une partie de ses bénéfices en offrant aux gardes et au chapelain un déjeuner composé d'un pâté de lièvre, de deux bouteilles de vin, et d'un plat de cornets, espèce de pâtisserie au sucre ou au miel, roulée en forme de cornet, et très-usitée dans les régals dé métier. Les convives de ce déjeuner, après avoir entamé le pâté, en coupaient un morceau honnêtây qu'ils

r,46 HISTOIRE DES ARTS envoyaient au clerc avec une pinte de vin ordinaire. Ces régals de métier, comme on les appelait, se répétaient fréquemment au Bureau des orfèvres, où les gardes en exercice et les anciens gardes ne perdaient aucune occasion de se réunir à table. Les fêtes des confréries, surtout, étaient solennisées par des dîners qui venaient fort • à propos pour des estomacs affamés, avant les vêpres commençant à trois heures. La confrérie de Blancmesnil avait* conservé ainsi ^es quatres fêtes de la Vierge (à la Nativité, à la Conception, à la Purification et à F Annonciation) et ses quatre dîners ; celle des Saints Martyrs avait encore trois fêtes en Thonneur de saint Denis et de ses compagnons (19 et 22 avril, 9 octobre), ainsi que trois dîners, qui se célébraient, par exception, dans Tabbaye de Montmartre, avec Tautorisation spéciale de madame l'abbesse. Les deux fêtes de saint Éloi n'étaient pas de celles qu'on négligeait, à Téglise et dans la salle du repas ; chacun s'empressait, au contraire, de contribuer pour sa part à la magnificence de ces fêtes patronales ; les uns prêtaient des tableaux, les autres des tentures, ceux-ci des pièces d'argenterie, ceux-là des arbustes, pour Tournement de la chapelle des Orfèvres, qui avait d'ailleurs un trésor très-riche et un garde-meuble bien garni. Cette chapelle ressemblait, ces jours-là, à une immense boutique d'orfèvre, à un vaste musée de peinture, à un jardin odoriférant. Ce n'étaient pas les seules occasions où l'on étalait toutes les merveilles du trésor de la chapelle, tous les insignes du Bureau des orfèvres. Aux enterrements des maîtres orfèvres, à leurs mariages, aux baptêmes de leurs enfants, à leurs obits et fondations pieuses, on mettait en évidence l'argenterie du Bureau, c'est-à-dire les flambeaux, les encensoirs, les croix, les calices d'or et d'argent, la plupart donnés par la dévotion des p^Tscnnes de la communauté ; on déployait le poêle, les souches , les écussons, les bannières aux armes du Bureau, pour faire honneur à la corporation en même temps qu'à ses membres morts et

ORFEVRERIE FRANÇAISE 547 vivants. Ces cérémonies d'église étaient toujours ,le prétexte d'abondantes aumônes pour les pauvres de la maison commune, car la charité des orfèvres semblait s'inspirer de celle de saint Éloi, leur patron. Les pauvres de la maison commune étaient logés gratuitement, et recevaient chacun trois livres quinze sols (environ quinze francs au cours actuel de l'argent), à Pâques, à la Pentecôte, à la Toussaint et à Noël, sans préjudice des aumônes particulières aux réceptions des gardes, aux services des défunts et aux messes de confréries. Quant aux ménages pauvres logés aux frais de la communauté, ils avaient chacun vingt sols par mois et sept francs dix sols aux quatre grandes fêtes. On distribuait, en outre, des aumônes extraordinaires dans les hivers rigoureux, et lorsque les pauvres inscrits sur le registre du Bureau tombaient malades. Les orfèvres étrangers, en passage à Paris, trouvaient aussi des secours et un logement gratuit à la maison de la rue des Lavandières. Pour subvenir à ces dépenses et à ces besoins qui s'augmentaient les uns par les autres, on faisait appel aux dons volontaires, et, de plus, on procédait tous les ans à une quête générale chez les maîtres orfèvres, qui devaient donner chacun trente sols au moins, et qui donnaient rarement moins d'un écu. Si un orfèvre était absent et n'avait rien laissé pour la quête, les gardes, qui la faisaient avec le doyen, emportaient quelques ouvrages pour obliger lesdits maîtres ou veuves d'orfèvres à les venir quérir au Bureau et à donner leurs aumônes. Les quêteurs eux-mêmes, avant d'entreprendre leur collecte, étaient forcés de mettre chacun leur écu sur la table pour faire acte de bon exemple. Au moment même où la communauté des orfèvres réglait avec tant de prévoyance son administration intérieure, et protégeait les intérêts de ses membres avec tant d'ardeur, elle voyait diminuer tous les jours ses travaux et ses bénéfices, sans rien perdre de son importance morale. La mode et aussi la nécessité des temps avaient en

348 HISTOIRE DES ARTS levé à l'Orfèvrerie le rôle qu'elle jouait naguère dans les arts de luxe, et la brillante part qu'elle prenait à toutes les choses de la vie élégante. Depuis que Louis XIV, pour créer du numéraire et payer les frais de la guerre en 1688, avait donné lui-même l'exemple à sa cour, en faisant fondre toute sa grosse argenterie, chacun s'était empressé d'envoyer la sienne à la Monnaie. La plupart des objets d'or et d'argent, quelle que fût la valeur du travail de la matière, avaient été transformés en pièces sonnantes, et personne n'avait eu l'idée de racheter à grands frais ce qu'on anéantissait presque avec indifférence. La joaillerie seule, qui n'employait pas le métal par masse, et qui n'eût fourni à la fonte que des valeurs insignifiantes, ne fut pas comprise dans cette proscription que subissait le commerce des orfèvres. Ceux-ci acceptaient sans se plaindre une situation fâcheuse qu'ils espéraient voir finir avec la guerre. C'en était fait cependant de la grosse orfèvrerie ou grosserie : elle ne devait plus paraître; non-seulement le goût n'y était plus, mais encore la Cour des monnaies, qui accusait les orfèvres d'accaparer et d'annihiler les matières d'or et d'argent, créait mille entraves à leur industrie. Pendant plus de quarante ans, il y eut une lutte sourde et implacable entre la communauté des orfèvres et la Cour des monnaies ; tout servait de texte à un débat contradictoire, à un procès interminable; les orfèvres n'avaient garde de se soumettre en silence aux arrêts de la Cour des monnaies ; ils portaient leurs remontrances aux pieds du roi, et ils obtenaient souvent justice contre une persécution fiscale ou financière. Tantôt on les tracassait sur le titre des métaux mis en œuvre ; tantôt on leur contestait le droit de fabriquer certains ouvrages; tantôt c'était le poids de ces ouvrages qu'on attaquait, tantôt l'origine du métal avec lequel on les avait fabriqués ; tantôt c'étaient les visites qui faisaient l'objet de la querelle; tantôt la marque ou la contre-marque. Les gardes de l'Orfèvrerie, forts de leurs statuts et de leur bonne re

ORFÈVRES FRANÇAISE 349 nommée, pouvaient dire hautement dans un de leurs fautoffs : ff Le public sait de quelle conséquence est Tétat des orfèvres, et ne peut ignorer qu'il n'y a point de profession si délicate que la leur; que néanmoins on n'entend point parler d'eux dans les tribunaux, parce qu'ils sont fidèles dans leur ministère et qu'ils ne dorment aucun sujet de se plaindre de leur conduite. » Ces procès perpétuels, ceux que les orfèvres soutinrent aussi contre les lapidaires, les merciers, les fourbisseurs, les affineurs, etc., ne relevèrent pas la prospérité de leur état : le cuivre doré avait remplacé l'argent dans l'ameublement; il en rehaussait la décoration et se prêtait à toutes les fantaisies de l'art du fabricant de meubles; la porcelaine peinte et dorée avait aussi remplacé l'argent dans les services de table : elle avait du moins l'avantage de la propriété, sinon celui de la durée; enfin l'argent doré avait même remplacé l'or dans la bijouterie. Ces métamorphoses s'étaient faites tout à coup par cas de force majeure, et, depuis qu'elles avaient été reçues comme une pénible exception, elles' s'étaient en quelque sorte acclimatées dans les mœurs, si bien que les changer encore et les ramener au passé, c'eût été une véritable souffrance pour les gens de qualité. Les yeux, les idées, les goûts et les bourses étaient accoutumés aux bijoux de vermeil, aux services de porcelaine et aux meubles en cuivre, incrustés de cuivre ou montés en cuivre. En revanche, le numéraire d'or et d'argent affluait dans la circulation , et le billon devenait plus rare. Le luxe néanmoins augmentait et se répandait davantage, à mesure que l'Orfèvrerie perdait du terrain, mais ce n'était pas la richesse solide et vraie, c'était le clinquant, c'était l'apparat, c'était la vanité. A l'âge d'or, à l'âge d'argent, succédait, pour ainsi dire, l'âge de cuivre. Malheureusement l'Orfèvrerie ne fit pas oii ne put faire alors ce qu'elle avait fait au sixième siècle et à d'autres époques où la rareté de l'or et de l'argent l'avait contrainte à employer des métaux moins précieux, à mettre

350 - HISTOIRE DES ARTS en valeur rétain et le plomb sous la main habile de Partiste. Rien ne peint mieux l'état déplorable de l'Orfèvrerie, à la fin du règne de Louis XIV et pendant la régence du duc d'Orléans, que ce passage d'une supplique au roi, adressée en 1722 par les six gardes de la communauté, Halle, Quevanne, Lebastier, de Lens, Masse et Payen : « On sait le peu de commerce qu'ils (les orfèvres) font depuis plusieurs années ; on sait que l'on n'a jamais moins fabriqué et que l'on ne peut pas moins fabriquer que l'on fait depuis très-longtemps ; on sait les coups que la prohibition des grands ouvrages, la rupture de ceux de vermeil, et plusieurs autres circonstances aussi fâcheuses, ont porté à leur commerce ; on sait, en un mot, qu'il n'y a qu'un meilleur temps qui les puisse relever ; qu'ils ne gagnent pas de quoi soutenir leurs familles, et qu'ils ont besoin de tout leur crédit ; on sait aussi combien d'entre eux se sont retirés, aimant mieux ne rien faire que d'être orfèvres ; combien d'autres se sont, jetés dans la joaillerie et la curiosité, et de quel préjudice il peut être pour l'État, que des gens qui s'appliquaient à attirer dans le royaume des matières précieuses, lesquelles, en cas de nécessité, peuvent être aussitôt converties en espèces, ne fassent plus commerce que de perles, de diamants et d'autres pierres, qui, quoique d'un grand prix, ne peuvent donner de secours à l'État dans ses nécessités, et ne peuvent être dans le royaume, sans que l'on en ait tiré la valeur en espèces, ce qui lui est très-préjudiciable Il serait très-avantageux à l'État qu'il se fabriquât beaucoup plus d'orfèvrerie qu'il ne s'en fait. » Ce passage du mémoire, rédigé par un fameux avocat nommé Aubry, nous présente la véritable situation des orfèvres de Paris, qui n'étaient plus que des joailliers et qui, faute d'or et d'argent à travailler, renonçaient à un art que d'autres arts s'efforçaient de faire oublier. Il n'y avait plus d'Orfèvrerie religieuse proprement dite : les

ORFÈVRES FRANÇAISES 351 églises s'étaient dépouillées, ainsi que les châteaux et les hôtels, des meilleures pièces de leur argenterie ; et tout ce qu'on fabriquait pour elles, chandeliers, encensoirs, lampes, châsses, etc., était en cuivre doré ou argenté; quant aux dons et offrandes, qu'un reste de dévotion d'habitude leur apportait encore, ce n'étaient plus des chefsd'œuvre en or ou en argent massif, c'étaient des bijoux, des diamants et des pierreries , pour Tournement des statues de Notre-Dame et des reliquaires de saints. Les princes eux-mêmes ne signalaient pas autrement leur pieuse munificence. Malgré cette pénurie des travaux importants, il y avait pourtant quelques artistes supérieurs dans l'orfèvrerie française, et le roi, qui faisait encore fabriquer des ouvrages de curiosité destinés à des présents, conservait toujours plusieurs orfèvres logés au Louvre. Ceux qui s'y trouvaient logés en 1698 étaient Mellin, Rotier, Delaunay et Montarsy. Germain Brice, dans l'édition de sa Description de Paris, imprimée cette année-là, dit que « Mellin a fait autrefois des choses d'une excellente beauté; » que Rotier réussit parfaitement comme graveur pour les poinçons des médailles et pour les monnaies, et que Delaunay € conduit ordinairement les ouvrages magnifiques que le roi fait faire. » Quant à Montarsy, joaillier du roi, Brice nous apprend qu'il avait « une très-belle galerie de tableaux des plus grands maîtres, de bronzes, de bijoux précieux, de porcelaines rares, de vases de cristal de roche, de mille curiosités d'un goût exquis et d'un prix trèsconsidérable. » Cette galerie était dans la maison que cet orfèvre possédait, à l'extrémité du cul-de-sac de Saint-Thomas-du-Louvre. Le Louvre avait aussi, parmi ses illustres hôtes, un émailleur nommé Bain, « presque seul en France qui entende à présent le travail des émaux clairs, » dit Brice. En 1706, Loire et Ballin fils, orfèvres, avaient hérité des logements de Rotier et du vieux Mellin, morts au Louvre.

•*'
352 HISTOIRE DES ARTS Tant que la galerie basse (Je ce palais fut occupée par des artistes, les quatre orfèvres du roi s'y maintinrent, malgré la décadence de leur corporation, au milieu des peintres, des sculpteurs et des graveurs. Les orfèvres, d'ailleurs, faisaient souvent avec succès une excursion dans les autres branches de l'art. C'est ainsi qu'Alexis Loire, orfèvre de son état, avait de préférence cultivé la gravure et donné carrière à son burin dans l'exécution de grandes planches d'après Rubens et Mignard ; c'est ainsi que P. A. Ducerceau et J. M. Bernard Tarot, orfèvres également, se faisaient volontiers sculpteurs ornemanistes; c'est ainsi que Thomas Germain, orfèvre comme eux, se distingua surtout par ses œuvres de sculpture et d'architecture. Thomas Germain, né en 1675 à Paris, était fils de Pierre Germain, le plus habile ciseleur en or et en argent que le siècle de Louis XIV ait produit. Pierre, dès l'âge de vingt ans, fut présenté au roi par son maître, le grand peintre Lebrun, qui dirigea tous ses ouvrages et qui ne lui en disputa pas l'honneur. Pierre mourut en 1682, au moment où son burin ne devait plus s'exercer que sur le cuivre; il put voir fondre, avant sa mort, les magnifiques tables d'or qu'il avait ciselées avec une admirable perfection, pour servir de reliure au Recueil des victoires et conquêtes de Louis le Grand. Thomas n'avait que neuf ans lorsqu'il perdit son père; il travaillait déjà dans l'atelier de peinture de Bon Boullongue. Sa mère, qui, comme veuve d'orfèvre, en exerçait le métier à Paris, le fit partir pour l'Italie, sous la protection de Louvois ; mais elle n'était point assez riche pour subvenir aux frais de ce voyage, et le jeune Thomas Germain fut obligé, pour vivre, de conclure un engagement de six ans avec un orfèvre de Rome; il s'était réservé seulement deux heures par jour pour aller dessiner au Vatican. Pendant qu'il acquérait dans l'Orfèvrerie une réputation qui tournait au profit de son patron, il se perfectionnait dans la sculpture et dans l'architecture, il lut pour

ORFÈVRErie Française 553 les Jésuites de Rome plusieurs grands ouvrages d'Orfèrerie, et pour le grand-duc de Toscane plusieurs bassins d'argent d'une dimension considérable, ornés de bas-reliefs représentant l'histoire des Médicis. Il passa douze ans à Rome et trois ans dans d'autres villes

354 HISTOIRE DES ARTS Gomme Ballin, les deux Gennain furent admis dans le panthéon du siècle de Louis XIV; on leur consacra des notices biographiques , on grava leurs portraits, ainsi qu'on avait fait pour Claude Ballin» qui figure dans le Recueil des Hommes illustres de Perrault. Le nom de Thomas Germain, souvent cité dans les écrits du temps, et même dans ceux de Voltaire, ce qui suffisait alors pour immortaliser un artiste , devint presque synonyme d'orfèvre accompli et inimitable ; les pièces d'argenterie signées de lui, moins nombreuses en France que partout ailleurs, servirent longtemps de modèle à ses contemporains et à ses successeurs. Il ne fallut pas moins que la fureur du genre rocaille et du style contourné, pour faire abandonner les errements de Germain, que Ton vantait encore, alors qu'on s'éloignait davantage de la correction de son dessin, du goût de ses compositions et de la finesse de leur exécution. Le genre rocaille s'empara bientôt de toute l'Orfèvrerie, de même que de tous les arts de décoration. Ce fut une invasion générale jusqu'en Allemagne, où les traditions de l'Orfèvrerie d'Augsbourg, de Francfort et de Nuremberg s'étaient conservées jusque-là dans toute leur intégrité. On ne saurait dire quel fut l'inventeur* de ce nouveau genre, que nous croyons sorti d'un système d'ornements très-usité alors dans l'art de créer des jardins artificiels. Le goût des rocailles, qui avait déjà fait son temps dans les jardins du seizième siècle, reparut durant les dernières années de Louis XIV et sous la Régence avec un redoublement de passion et de caprice. Il s'attacha bientôt à toutes les parties de l'ameublement , et l'Orfèvrerie ne fut pas la dernière à suivre la mode. L'Allemagne, qui commençait à se prendre des modes françaises, fit appel à nos dessinateurs de rocailles et de chicorées, et les orfèvres ne travaillèrent plus que d'après les immenses collections de Hertel et d'Engelbrecht, réunissant une foule de modèles gravés, qui émanaient de la

ORFÈVRERIE FRAHÇAISE " 355 France et qni y revenaient après avoir fait le tour de l'Europe. Les peintres et les dessinateurs allemands, Jean Daniel de Preisler, de Dresde; llsaïe Nilson, dit le grand Nilson, d'Augsbourg; Jean-André Thélot, Jérémie Wachsmuth, François-Xavier Haberman, et tant d'autres maîtres au crayon ingénieux, fournirent quantité de motifs et de détails à l'Orfèvrerie des rocailles et des chicorées, que Jean-Léonard Wuest exécutait à Augsbourg et JeanLéonard Eysler à Nuremberg. Quelques-uns de ces féconds inventeurs de sujets vinrent se fixer à Paris, notamment Jean Hauer, qui intitulait ses cahiers : Dessins de la mode neuve au goût antique. Il est remarquable qu'aucun de ces dessinateurs et de ces graveurs ne travaillait exclusivement pour FOrfèvrerie. La matière seule de Tobjet fabriqué, à cette époque, établissait la différence des arts entre eux, et, depuis Tarchitecte jusqu'à Torfèvre, chaque artiste était libre d'exercer sa main-d'œuvre sur le même modèle. À vrai dire, il n'y avait plus qu'un art, celui de Tornemaniste, dont tous les autres se rendaient tributaires , et qui changeait de nom, selon qu'il était exprimé en marbre, en pierre, en cuivre, en fer ou en or. Voilà comment le fameux architecte Juste-Aurèle Meissonnier offrit à tous les arts, sous le titre d'Architecture universelle, un magnifique recueil d*ornements de son invention. Meissonnier s'intitulait peintre, sculpteur, architecte, dessinateur de la chambre et cabinet du roi. On ne s'étonnera donc pas qu'un maître fondeur de Paris, nommé Simon Lotoire, qui se disait sculpteur et ingénieur des bijoux du roi, ait prétendu, en 1721 , être apte à exercer l'état d'orfèvre, sans avoir Élit le chef-d'œuvre et sans justitier de son apprentissage dans rOrfèvrerie. Mais le Bureau des orfèvres et la Cour des Monnaies, d'un commun accord, déclarèrent que celui-là seul pouvait être orfèvre, qui avait rempli les conditions prescrites par les statuts et les ordonnances. L'Orfèvrerie française n'exécutait pas d'autres grands

556 - HISTOIRE DES ARTS ouvrages que des surtout de table pour les souverains, les princes et les fermiers généraux. Ces surtout, en vermeil ou en argent, rarement massifs, permettaient de fondre et de ciseler des groupes, des figures, des emblèmes et des ornements, qui reparaissaient, sur des tables moins luxueuses, en biscuit de Sèvres, en porcelaine de Saxe ou en cuivre doré. On fabriquait d'ailleurs peu de vaisselle plate, du moins en comparaison de ce qu'on en avait fabriqué dans le siècle précédent. Les étalages des boutiques d'orfèvres semblaient plus brillants que jamais cependant; et, du pont Saint-Michel à l'entrée de la place Dauphine, les yeux étaient éblouis de éclat d'or et d'argent; mais, en revanche, dans les maisons les plus riches, l'ameublement était souvent fort pauvre. On voyait bien çà et là des miroirs et même des toilettes en argent, comme des réminiscences timides du grand art de Claude Ballin; la mode faisait généralement remploi du cuivre ou du bois doré. Ce fut une espèce de protestation contre le goût des colifichets et une tentative de retour vers le véritable luxe, lorsque la reine Marie Leczinska fit faire un miroir d'or par Charles Roettiers, orfèvre du roi, d'après les dessins de Boucher. Louis XV n'osa pas donner ce miroir à la comtesse Dubarry, qui le demandait comme les arrhes de la couronne qu'elle convoitait; mais il permit que cette courtisane en commandât un semblable qui fut un sujet de scandale et d'indignation, même à la cour de Versailles. Le miroir de la Dubarry était déjà fondu, lorsque la Révolution vint la surprendre dans les délices de son château de Luciennes: le miroir de la reine n'eut pas une existence beaucoup plus longue. Les orfèvres, qui vendaient encore quelques flambeaux, quelques vases d'argent ou de vermeil, avaient un débit considérable de ces petites pièces qu'on appelait autrefois menuiserie. C'étaient surtout des tabatières, des boîtes à portraits, des boîtes de senteur, des bonbonnières, des cassolettes, rehaussées d'arabesques, gravées et ciselées

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 3^e avec un art merveilleux. Un des plus habiles dessinateurs en ce genre, nommé A. Mnsso, appartenait sans doute à une famille d'orfèvres de Paris qui avait déjà produit le célèbre graveur de portraits, Antoine Masson. Un autre dessinateur d'ornements, eifi même temps orfèvre à Paris, P. E. Babel, se piquait de fournir des modèles à Tarchi* tecture, et Ton reconnaissait généralement qu'aucun artiste n'avait mieux entendu le genre des rocailles. Le maniéré le capricieux, le bizarre, faisaient alors les qualités de ce style rocailleux, que nous avons appelé rococo depuis la Révolution. L'engouement pour le genre à la mode était tel au dixhuitième siècle, qu'on enveloppait dans le même dédain tous les ouvrages d'art qui passaient pour gothiques, et qu'on les voyait disparaître sans le moindre regret. Les plus belles œuvres de TOrfèvrerie du moyen âge, et même de la Renaissance, n'attendirent pas la Révolution pour se voir prosrites et anéanties : un grand nombre de châsses, de reliquaires et de meubles d'autel furent envoyés à la fonte ou vendus à lencan, comme coupables d'antiquité, degothicité et de mauvais goût. A quelques années de là, le gouvernement révolutionnaire, dans la guerre qu'il livrait aux vieux monuments de l'Orfèvrerie, ne fit que suivre les leçons et l'exemple que le dix-huitième siècle lui avait donnés. Au milieu de cette insouciance pour les chefs-d'œuvre .de la grande Orfèvrerie, la joaillerie et tous les arts qui en dépendent avaient fait d'incontestables progrès, surtout pour la ciselure, qui fut poussée alors à une perfection qu'on n'a pas dépassée depuis. Rien n'égalait la quantité, la variété, l'originalité, la délicatesse, l'élégance des bijoux qui rehaussaient la toilette des femmes et qui ne manquaient pas non plus à celle des hommes. Ceux-ci portaient des bagues à tous les doigts, des boutons de pierreries à leurs habits, des boucles d'or à leurs souliers, des boîtes et des étuis d'or dans toutes leurs poches. Les orfé

3» t!i5;toitiË DES xnts vres, àoette époque, étaient presque
exclusmment des bi

ORFÈVREtHÈ FRANÇAISE 359 quelques réformes, à divers remaniements intérieurs que les circonstances avaient rendus nécessaires. Cet édit, qui conservait les six corps de marchands, assigna le quatrième rang aux orfèvres, en réunissant à leur corporation les batteurs d'or et les tireurs d'or. Le droit de maîtrise ou de réception fut réduit de deux mille quatre cents livres à huit cents. La mise en œuvre des pierres fines resta dans leurs attributions ; mais ils la partagèrent avec les lapidaires, qui formaient une des quarante-quatre communautés annexées aux six corps. Les lapidaires ne payèrent plus que quatre cents frîmes le droit de maîtrise. Cette nouvelle organisation des communautés ne changea presque rien à celle des orfèvres, qui défendit pied à pied ses privilèges, jusqu'au moment où la grande révolution de 1 789 renversa d'un seul coup toutes les institutions de la marchandise en même temps que toutes les lois fondamentales de la société française. L'Orfèvrerie ne pouvait échapper à ce vaste naufrage qui engloutissait à la fois la royauté, la religion et la fortune publique. A quoi, d'ailleurs, auraient pu servir des orfèvres dans un temps où l'on brisait sceptres et couronnes, où Ton fondait l'argenterie des églises, où l'on déposait joyaux et bijoux sur l'autel de la patrie, où la monnaie d'or et d'argent était remplacée par la' monnaie en métal de cloche et par les assignats ? L'Orfèvrerie ne devait pas survivre à la monarchie qui l'avait vue naîtj'e. Telles furent les destinées, brillantes pendant qu;nze siècles, de cette industrie que l'art avait sans cesse élevée et soutenue au milieu de toutes les vicissitudes du sort. Le talent, la richesse et l'honneur des orfèvres dépendaient de la puissance des rois, de la prospérité du pays, de la munificence des grands, de l'autorité de l'Eglise. IvCur communauté s'était fondée et consolidée, en quelque sorte, à l'abri du trône et de Tautel ; elle disparut avec eux : mais on peut dire que- l'Orfèvrerie avait suivi

360 HISTOIRE DES ARTS tous les progrès de l'art plastique, s'était empreinte de tous ses caractères, avait resplendi de tout son éclat ; bien plus, l'Orfèvrerie, en donnant naissance à l'art de la gravure au burin, avait certainement eu quelque part à la découverte de l'imprimerie en types mobiles de métal. C'était le génie de la civilisation qui prêtait la vie à l'Orfèvrerie, qu'on a justement appelée l'art favori des princes réclatant symbole des grands règnes. L'orfèvre maniait le crayon comme le peintre, le marteau comme le statuaire, le compas comme l'architecte, le burin comme le graveur, le creuset comme l'homme de science ; la fumée de ses fourneaux eussent obscurci ses idées et paralysé son imagination. Il y a, en effet, peu d'orfèvres dans la liste des écrivains et surtout dans celle des littérateurs. On sait que les goûts et les aptitudes littéraires n'ont, en général, aucune affinité avec les goûts et les aptitudes artistiques. Les orfèvres devenaient, presque sans transition, graveurs, peintres, architectes, mais ils ne montraient guère de dispositions pour les lettres. Ce fut pourtant leur communauté qui fit imprimer à ses dépens, chez Jean-Baptiste Goignard, en 1695, la traduction que leur chapelain Lèvesque avait faite de la Vie de saint Éloi, par saint Ouen, et qu'il leur dédia, en exposant leurs armoiries à la tête de ce volume in-12. La communauté lit encore à ses frais quelques autres impressions qui l'intéressaient plus particulièrement et qui n'avaient rien de littéraire, pas même le style : entre autres, le Journal pour servir à messieurs les gardes de l'Orfèvrerie joaillerie de la ville et faubourgs de Paris, volume in-4^e imprimé en 1689, chez Lambert Roulland. Il est juste cependant de citer un historien, un érudit, qui était orfèvre, qui fut grand-garde de l'Orfèvrerie de

ORFÈVRERIE FRANÇAISE 361 Paris, et qui a publié plusieurs écrits remarquables. Pierre Le Roy, contrôleur des rentes de l'Hôtel de Ville, mort, en 1759, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, s'était fait connaître dans le monde lettré, en composant la belle dissertation sur l'Hôtel de Ville, qui précède l'Histoire de Paris par Félibien et Lobineau ; il publia depuis quelques traités de dévotion, un Mémoire historique sur l'origine des rentes, et enfin une histoire raisonnée du Corps de l'Orfèvrerie, sous ce titre : Statuts et privilèges du Corps des marchands Orfèvres habitants de la ville de Paris, recueillis des textes de tous les édits, ordonnances, déclarations, etc., et justifiés par les autorités mêmes des titres originaux. Ce volume in-4° imprimé d'abord en 1754, puis en 1759, par les soins du Bureau des Orfèvres, offre le résumé succinct et l'examen comparé des principaux titres et documents qui existaient alors dans les archives de la communauté et qui ont été dispersés ou détruits à l'époque de la Révolution. C'est une espèce de code de l'Orfèvrerie, divisé en seize titres, dont chaque article est suivi d'un commentaire explicatif et chronologique témoignant de recherches fort étendues et d'un travail critique très-judicieux. Tous les registres, toutes les layettes, que l'auteur indique par leur numéro d'ordre, ont disparu, ainsi que la bibliothèque, sans doute peu nombreuse et toute spéciale, qui se trouvait dans la maison commune des Orfèvres. Quelques volumes de cette bibliothèque, reliés en veau fauve, avec l'écusson et les armes parlantes de la communauté, se rencontrent çà et là dans les bibliothèques publiques de Paris. Avant la publication de l'ouvrage de Pierre Le Roy, un orfèvre, qui avait été, comme lui, garde de sa communauté, Pierre de Rosnel, avait fait imprimer, à Paris, en 1662, un volume in-4° intitulé : Traité sommaire de l'institution du Corps et communauté des marchands orfèvres sous Philippe de Valois ; des avantages de l'Orfèvrerie, des privilèges et prérogatives des marchands Orfèvres.

362 HISTOIRE DES ARTS JOUAILLIERS, etc., avec un recueil des ordonnances et règlements concernant l'Orfèvrerie et les orfèvres. Ce volume ne porte que les initiales du nom de l'auteur. Vers la même époque, un autre orfèvre de Paris, Robert de Berquen, connu par son curieux livre des Merveilles des Indes, ou Nouveau traité des Pierres précieuses (Paris, 1661 ou 1669, in-4°), avait extrait des registres de la communauté la liste des noms des gardes de l'Orfèvrerie de Paris depuis 1552 jusqu'en 1658, et celle des noms et surnoms des marchands maîtres orfèvres depuis 1552 jusqu'en 1656. Les inscriptions en vers que les orfèvres avaient l'usage d'ajouter aux tableaux que la confrérie de Sainte-Anne offrait à Notre-Dame le 1^{er} mai de chaque année, ces inscriptions, qui eurent souvent des orfèvres pour auteurs, n'ont pas été conservées, à l'exception de quelques éloges en vers à saint Éloy, qui sont imprimés à la suite des Livres d'or et d'argent pour les maîtres orfèvres de Paris, volume in-4° que nous n'avons pas vu. Nous ne saurions donc dire jusqu'à quel point les muses inspiraient les confrères du Mai de Notre-Dame ; il est certain cependant que ces amateurs de peinture empruntaient quelquefois la plume des meilleurs poètes du dix-septième siècle pour mettre en vers l'explication de leurs tableaux d'offrande. C'est là sans doute la seule influence que les orfèvres ont pu avoir sur la littérature et la poésie française, il n'est pas indifférent de remarquer qu'ils n'eurent même aucune action sur la langue proverbiale, qui a pris partout des locutions populaires, surtout dans les métiers et dans la vie intime des corporations. Nous ne trouvons pas un seul vieux dicton qui soit emprunté aux orfèvres ni à l'orfèvrerie ; car l'innombrable famille de proverbes et de phrases faites, où apparaissent les mots or et argent, n'est probablement pas sortie de la boutique des orfèvres, qui ne se fussent jamais permis de parler d'or et d'argent au figuré. Ce

The text on this page is estimated to be only 20.75% accurate

ÈIBLIOGKAPHIË 365 n'était pas chez eux qu'eu eût osé dire:
Tout ce qui reluit nest pas or; mais on ne les oli'ensait pas en disant de leur
marchandise] qu'elle se vendait toujours au poids de ror et qu'elle valait or
en barre ; car ils n'auraient pas, ces honnêtes orfèvres, diminué d'un grain le
titre invariable de leurs ouvrages, pour tout Vor du Pérou , voire pour tout
Vor du monde. BIBLIOGRAPHIE Tline. Histoire naturelle de l'or et de
l'argent, exlr. de Pline, liv. XXXIII, lat. et franc., Irad. avec des remarques
par Dav. Durand. Jjond., 1729, in-fol, fig. JoAN. GoNB. Barchusen,
Pyrosoplila, rem nictallicam et chrysopœiam pervesligans. Lugd / Batav.,.
iQ9S, in-4, fig. ÂBRAii. A PoRFA Leonis. De suro dialogi très. VenetHs^
1584, iu-4. Toy. aussi Laz. Bayfii De aura et argento comment.^ 1530, iu-8,
et J. Fr. l'ici MnuifDULiE, De auro» Yenel., 1586, in-4. Théophile, prêtre et
moine. Essai sur les divers arts (texte latin en regard), publ. par le comte
Ch. de TEscalopier, et pr.'cédé d'une introduction par J. Marie Guichard.
Paris, 1843, in-4. (e traité, rédigé au seizième siècle, avait déjà paru, sous le
titre de Diversarum artium schedula, dans la V* partie des Mém. d'hisi. et
de liitérat. tiées de la Bihl. du duc de Wolfenbuttel (Brunswick, 1781, in^).
Voy. aussi, dans le t. YIII des AnmUea archéolog.^ la traduction d'un
chapitre (l'Encensoir) du livre de Théophile, par M. Viollet Lçduc. L.
DussiEDx et DipRON. L'Orfèvrerie française au Moyen Age. Voy. ce Mém.
dans le t. III des Annales achéologiques de Didron (1845).

The text on this page is estimated to be only 22.86% accurate

364 HISTOIRE DES ARTS L'abbé Tkziee. Les orfèrres lalf{ues au Moyen Age. Voy. ce Mém. dans le t. VI des Annales anhéoufç, — l'Orfèvrerie au Moyen Age. Voy. ce Méci. dans le t. IV des Àmutles archéoiog. Leguettb et DE LiNAS. OrfeTrerie du Ireizicme siècle. Voy. ce Méni. dans le t. IX des Annales archéoiog. L'abbé Diras. Orfevrene : Trésor de la cathédrale de Laon, inventaire de 1502, avec des notes. Voy. ce Mém. dans le t. VIII des AmuUes archéoiog. De GfEARooT. Trésor de la Sainte-Chapelle de Bom^ges. Voy. cet article dans le t. X des Annales ardiéolog. Voy. aussi, dans le t. VII des AtMalea archéol.^ un mém. iulitulé Orfèvrerie religieuse et viletftens tacerdotaux, par Moutié Tardif eC Poiftsoo. Voy. aussi plusieurs articles relatifs à rOrfèvrerie et à Ténaaillerie du Moyen Age, dans les Mélanges tTarchéolLt d'huit, et de Uttérature^ publ. par les auteurs de la Monogr. de la cathédrale de Bourges (Ch. Cahier et Àrlh. Martin), 1847 el suiv., in-4, fig. L. DussiEux. Recherches sur l'histoire de la peinture sur émail dans les temps anciens et modemeS) et spécialement en France. Paris, 4841, in-8. I Jules Lababte. Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen Age. PariSj Victor Didron, 18o6, in-4, fig. L'abbé Texier. Essai historique et descriptif sur les émailleurs et les argentiers de Limoges (extr. des Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouett). Poitiers^ 1843, gr. in-8, fig. — Orfèvrerie du Moyen Age. Ecoles ou ateliers de Montpellier et de Limoges. Voy. ce Mém. dans le t. VIII des Annaùs archéolog. de Didron. Voy. aussi l'ouvrage de J. Renouvier et Ad. Ricard : Des mailret de pierre el ^s autres artistes gothiques de Montpellier (Montpellier, 18i4.in-4), Maur. Aroant. Notice historique sur les émaux, les éroailleun, leurs divers ouvrages et les procédés de fabrication en usage à Limoges. UmogeSj 1842, in-8. Didier Petit, de Lyon. Notice sur les crucifix el sur les émaux et émailleurs de Limoges. Paris, 1843, in-8.

The text on this page is estimated to be only 20.75% accurate

BIBLIOGRAPHIE 365 GoKBLET. Essai sur les ciboires du Moyen Age. Voy. cet Essai dans les Mém. de la Soc. des ÂrUiq. de Picardie. L'abbé Barrauo. Notice sur les calices et les patènes. Caent 1842, in-8de2S p., fig. Brntbhdto Cbliini. Due trattati, uno intorno aile otto principal! arti deir Orefieeria, Taltro in materia dell' arte délia scultura. FiorenzOt Yalente Panizzi, 1568, in-4. Béimp. avec des augmentations, à Florence, 1731, in-4, et avec des additions nouvelles (RaccotUi)^ à la suite de la Vita di B. Cellmi, dans reedit, publ. par Franc. Tassi (Firenze^ 1829, 3 vol. in-8, fig.). Trad. en franc, par Leclanché et impr. dans la seconde édition de sa traduction des idem, de CelUni (Par., 18i7, 2 vo\ in 12). Il existe une édit. des Due traUaliy faite à la fin du siècle dernier, sous la rubrique de Florence et la date de 1731 ; on y a joint : Herie degli artitii che hanno Uworato ne' metalli, etc. — La vita di Benvenuto Gellini, orefice e scullore fiorentino, da lui medesimo scritta, nella c^ualc si toccano le arti e l'istoria del SQO tempo., Co/(mia (NapoH), 1728, in-4, portr. Souvent réimpr. Trad. en ang],. par Nugent ; en allern., par Goethe; 69 franc., par T. de Saint-Marcel (Par., 1822, iu-8), par D. D. Pariasse (ibid., 1833, 2 vol. in-8), par Léopold Leclanche (ibid., 1844, in-12, et 1847, 2 vol. in-12). '^ *^ ^^^ Voy. aussi le recueil de G. Yasari, Le Vite de' plu excelterUi piltori, seultori ed archilelti^ avec les annotations de G. Bottari, G. Masselli, etc., ainsi que la traduction de cet ouvrage, annotée par Léop. Leclanche et commentée par Jeanron (Par.^ 1839-42, 10 vol. in-8, fig.). René François (Ëtienke Bwet). Du fait de TOrfèvrerie. — La * façon de resmaillerie. Voy. ces deux chap. dans VEssay des merveilles de mUure et des plus nebles artifkes (ijyon, 1645, in-8.) Souvent réimpr. au dix-septième siècle. JoLE« Labarte. Émaillerie sur métaux; Orfèvrerie. Voy. ces deux traités dans l'introduction histor. qui précède la Descr. des objets d^art composant la Collection Debruge-Duménil (Par., 1847, in-8). Voy. aussi Lei Arts à la cour des ducs de Bourgogne^ recueil de documents publ. par le comte Léon de Laborde {Par., 1849 et suiv., in-8) : on y trouve la liste des ortévres du quinzième siècle, avec Tinventaire des bijoux qu'ils avaient fabriqués. Voy. encore tout ce qui est relatif à l'Orfèvrerie dans les Arts a% Moyen âge^ de Dusommerard, cl dans l'Album publié à la suite de cet ouvrage. P. Lacroix (bibliophile Jacob). Histobre de rOrfèvrerie-joail-*

366 HISTOIRE DES ARTS lerie, depuis les Romains jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, et des communautés, jurandes et confréries d'orfèvres-joailliers de la France et de la Belgique; suivie de la liste chronolog. des gardes de l'Orfèvrerie parisienne depuis 1337 jusqu'en 1710, par l'heroux de Lincy; de Tarmorial des orfèvres-joailliers de la France; de l'état alphabétique des communautés d'orfèvres établies en France vers 1789, avec la marque de leurs poinçons; par Ferd. Seré; et des anciens statuts et privilèges des marchands orfèvres-joailliers de la ville de Paris, recueill. par Leroy. Paris 1849, grand in-8, fig. Liste des noms des gardes de l'Orfèvrerie de Paris» depuis 1352 jusqu'en 1658, extraite des registres, par Robert de Berquen, aussi orfèvre. S. n. et s. d., in-4 de 4 ff. — Liste générale des noms et surnoms des marchands maîtres orfèvres de Paris, reçus depuis 1555 jusqu'en 1656, extr. des registres, par le même S. n. et s. d., in-4 de 8 ff. P. D. R. (Pierre de Roshel). traité sommaire de l'institution du corps et communauté des marchands orfèvres sous Philippe de Valois ; des avantages de l'Orfèvrerie; des privilèges et prérogatives des marchands orfèvres-joailliers, etc.; de la fonction de maître et garde des carats et denier fin; avec un recueil des ordonnances et règlements concernant l'Orfèvrerie et les orfèvres. Paris, 1662, in-4. Livres d'aljois en or et en argent, pour les maistres orfèvres de Paris, et et des éloges en vers à saint Éloy. S. n. et s. d. (vers 1630), in-4. Voy. aussi la Tie de saint Éloy^ trad. du lat. de saint Onen, par Lévesque (Paris, 1693, in-12}. Traité de l'alliage des métaux, tant d'or que d'argent, pour les orfèvres. Rouen 1600, in-8. Journal pour servir à messieurs les gardes de l'Orfèvrerie-joûaillerie de la ville et faubourgs de Paris. Paris, 1689, in-4. Sur le différend de quelques orfebvres avec les gardes et autres maistres sur le règlement général à faire sur l'Orfebvrierie. S. d (vers 1630), in-4. — Déclaration pour régler la quantité et le poids de la vaisselle d'or et d'argent. 1672, in-4. Is&Ac TRODvé. Recueil de pièces et mémoire historique touchant l'origine du tableau volif que les orfèvres et joailliers de Paris

BIBLIOGRAPHIE 367 • présentent tous les ans, le 1^{er} mai, à la sainte Vierge dans l'église métropolitaine de Paris : dont la Confrérie des orfèvres, la Classe de Saint-Marcel et l'Eloge de l'Orfèvrerie. Paris, 1685, in-8. Voy. aussi la Deser. des tableaux de l'église de Notre-Dame donnés par les orfèvres, 1671, in-12. Extrait sommaire des privilèges des marchands orfèvres-joyailliers de Paris, avec un traité sommaire de l'institution des orfèvres; des avantages et excellence de cet art; de ce qui s'observe à la réception des orfèvres; des lois de leur négoce; du devoir des maîtres et gardes; de ce qui est entendu par poids de 14 carats de fin au marc d'argent; et une liste des maîtres et gardes de ladite communauté depuis l'an 1337 jusqu'en 1671. S. n. et s. d. (Paris, 1672), in-4. Recueil des statuts, ordonnances, règlements et privilèges accordés en faveur des marchands orfèvres-joyailliers de la ville de Paris depuis 1345 jusqu'en 1688, avec les arrêts et sentences les concernant. Paris 1688, in-4. P. Le Rot. Statuts et privilèges du Corps des marchands orfèvres-joyailliers de la ville de Paris, recueillis du texte des édits, ordonnances, lettres patentes, arrêts, etc., avec de courtes observations sur l'origine, les motifs et l'esprit de chaque disposition. Paris, 1734, in-4. Anciens et nouveaux statuts des maîtres tailleurs, ciseleurs, graveurs sur bijoux, or et argent, etc., avec arrêts. Paris, 1756, in-4. Statuts, ordonnances et règlements du corps des marchands merciers, grossiers, joyailliers de Paris. Paris, 1730, in-4. (Nie. L. Juste Poullin de Viéville.) Code de l'Orfèvrerie, ou recueil et abrégé chronologique des principaux règlements concernant les droits de marque et de contrôle sur les ouvrages d'or et d'argent, auquel on a joint les statuts des orfèvres, tireurs, batteurs et autres gens employant les matières d'or et d'argent, etc., par l'auteur du Nouveau code des tailles. Paris, 1785, in-4. Lesue, Manuel des orfèvres, joyailliers-bijouiers ou tiers, essayeurs et affineurs. 1^{re} partie. Paris, an VX (1798), in-18. Voy. aussi le Manuel du Joyaillier, orfèvre, graveur sur

The text on this page is estimated to be only 17.51% accurate

368 HISTOIRE DBS ARTS wêitâMXf rar JuUa de Fontenelld» 2
vol. io-lSnlaiB la ooHection des Manuelfl-noret. JoAH ms Arphb t
ViLLAFAifE. Quilatadop de la plata, oro, y piedras. Valladoiidj Diego
Fernandez, 1572, in-4. Dasieun foisréimpr. L*édit. de Madrid^ 1596, est
augrr.eolée d'un IV livre. *► JsAH Fbhii. DEL Gastolo. TfaUdo de
emayadores. Madrid, 1623, in-4 de 72 fi. De Ribaucodbt. Eléments de
chimie docimastique à l'usage des orfèvres, essayeurs et affineurs, ou
Théorie chimique de toutes les opérations usitées dans l'Orfèvrerie. PariSy
1786, in-8. (Fr. YiRON DB Forbohkais.) Lettre de M. du I. à M. Risch, sur
les bijoux d'or et d'argent. (Pariê^ 1756, in-12. — Lettre sur les bijoux
garnis. (Mûl.), 1756, in-12. Voy. aussi VALmaimk des Monnoye» (par Angot
des Retours), puhL tous les ans à Paris, de 1784 à 1789. 6 vol. in-12, fig.
Statuts et règlements des maîtres et marchands lapidaires» diamantaires,
joailliers |de 1290). Paris, 1737, in-4. Jbhan de Maxdbvillc. Le Lapidaire en
François. Lugduni, in offiâna îjuàov. Ijanchart, s. d. (vers 1520), in-8 de 24
fi. goth. Réimpr. plusieurs fois. Voy. aussi le poème de Harbodsus, De
Lapidihus, souvent réimp. et trad. Fbahc. Rujsi, De Gemmis aliquot, iis
præsertim qnarum divus Joannes apostolus in sua Âpocalypsi meminit; de
aliis qaoque quarum usus hoc aevi apud omnes percrebuit, libri duo.
Pariiiiis, Wechelus, 1547, in-8. liODOv. DoLCE. Trattato délie gemme che
produce la Naturt, nel quale si discorre délia qualita, grandezza, bellezza e
viitu loro; in tre libri divide. Venetia, 1617, in-8. La 1" édit. {Yenet., 1565,
io-8) est intitulée : Libri tre n^ quêli si traita dette diverse sorti délie
gemme. J. DB LA Taille de Bondaroy. Le blazon des pierres précieuses,
contenant leurs vertuz et propriétés. Ptnis, ÎMcas Breyer, 1574. in-4. Andr.
Baocio. Le XT1 piètre prenose, le quali adomsTBiio i Testimenti del
sommo Sacerdote; aggiuntoyi il diaroante* etc.,

The text on this page is estimated to be only 17.12% accurate

btBLioGRÂPliiË - n(;u con il discorso àeW .alicorno e dell' alce.
Boma^ 1587, p. in-4. Trad. en latin et annoté par Wolfg. Gjibelchover, sous
ce titre: De gemmis et lapidiùiu pretwsis tractatus (Francof., 1603, in-8).
AcADEMico ÂRDBNTE Ktereo (Gleakdro Arnobio). Tc!>oro dellc ;;ioie,
trattato curioso, nel quale si dicliiara la vertu, qualità c proprietà dèlie gioie,
corne perle, gemme, auori, uniconii, cocco, inalacca, balsami, etc , c delle
altre cose pregiale da scrittori niiticht e moderni; revislo el accresciuto dnll'
AcadmicoCasinense Inqiiiicto (Archangelo Riccio). Milano^ Gio-Bat,
Bidelli, 1619 ou 11527, in-12. La 1* cdit., qui norte le vrai nom de l'auteur,
a clé publ. par Archangelo Rircio {\enelia, G. il. i'AoUiy 160^2, in-8.
AxsELM. BoET. DE BooT. Gcinmarum et lapiduni hisloria, quani oli:ii
edidit; postea Adr. Tollius recensuil, et comment, illustniV I; tertia cditio,
cui accédant, J. de Lact, de gemmis et lapidibus lilitri II, et Theophrasti liber
de lapidibus, gr. et lat. Lugd, Baiav.j i(H7, 2 vol. in-8. la V* édit. est celle
û'Uunau, 1609, in-4. Trad. en franc, par J.Bachou, sous ce Utro : Le parfaict
joaill er ou hixtoire des pierreries (Lyon, 1644 ou 1649, in-8, lig.). RoB. DE
Berquen. Les merveilles des Indes orientales et occidentales, ou nouveau
trait ; des pierres prt'ïcieuses. PariSf 1G69, ii{- i, La 1" édit. de 1661 est
intitulée: Vouveau Iraitlè des pierres précieuses et perlfs^ c.mtenanl leurs
nature^ couleurs et vertus. Histoire des bijoux et des principales richesses
d'Orient et d'Occident, tirée des diverses relations des plus fameux
voyageurs. Paris, 1661, ou Gettève, 1665, in-12. Pierre de Rosnel, orfrvre et
jouaillier du roi. Le Mercurt* iiiilicn ou le Thrésor des Indes, divisé en deux
parties : dans i.i jnTniière, il est Inntf; de l'or, de l'argent, du vil-argent, de
loir formation, origine, usage et valeur, avec une explication ?oninuiirc des
titres de l'or et de l'argent et deleuraliinagc; dans la seconde, des pierres
précieuses et des perles et des autres pierre > moins précieuses, comme
l'agate, le jaspe, le lapis et antrl.●^^, avec un traité particulier de leur
estimation. Pam, 1672, in-4. M. L. M. D. S. 1). Dénombrement, faculté et
origine des pierres précieuses. Paris, 1667, p. in-12. 2i

The text on this page is estimated to be only 22.72% accurate

370 HISTOIRE DES ARTS RoB. BoYLE. Ezercitatio de origine et viribus gemmaruuii. ÎjOftdottt 4675, iii-12. Trad. de l'angl. en latin, par C. S. {Hamburgi, 1675, in-12). GiAC. GniHA. Délia storia natucale delle gemme,* délie piètre e di tutti i minerali ovvero délia fisica sotterranea. Napoliy 1730, 2 vol. in-4. N. PooGET. Traite des pierres précieuses et de la manière de les employer en parure. PariSy 1762-64, 2 part, en 1 vol. iu-4, fig. Jjb seconde partie a pour titre : Nouvea» recueil de p^nrures de joaillierie. • Gaveroi. Traité abrégé des pierres fines. Paris, 4769, iii-42. Lotns DuTENS. Des pierres précieuses et des pierres fines, avec les moyens de les connoître et de les évaluer. Paris, 1776, in-48. Plusieurs fois réimpr., in-8, à Londres, à Florence, etc. Pio I^ALDi. Delle gemme, e delle regole per valutarle, operetta âd uso dci giojellieri; si aggiungoaa in fine varie notizie condisegni dialcune gemme piuinsigni. Bologna, 179-1, in-8, fig. C. P. Brard. Traité des pierres précieuses, des porphyres, granits, etc. Paris, 4808, 2 vol. iu-8. Dav. Jefiries. Traité des diamants et des perles, traduit de 'angl. (par Chapotin). Paris, 4755i in-8, fig. , L'original angl., intitulé Treatise on diamondit andpearls (Lond.» 1*751, ia-8, fig.), a eu plusieurs éditions. J. Mawe. â treatise on diamonds and precious stones, induding their history, natural and commercial; with a detailed ac» count of their présent price, etc. Second edit. i/mdon, 1825. in-8, fig. Jo. Ladr. Bauscui Schediasma de lapide hoematite et actite, neonon de cseruleo et chrysocolla. Lipsix et Jenx, 4665-68, 2 vol. in-12, fig. \J. B. Pantuot. Trait j des dragons et de% cscarboucles. Lyon, 4694, in-8. B. DES M ALLÉES. Hyaciuthc, ou traité sur cette pierre précieuse. Paris, 1'j85, in-12.

The text on this page is estimated to be only 25.14% accurate

BIBLIOGRAPHIE 37i De FoNTAxIEO. l/art de faire les cristaux colorés imitant les pierres précieuses. Paris 1778, in-12. Félicie d'atzac. Symbolisme des pierres précieuses. Voy. ce Mém, dans le t. Y des Annales archéolog. de Didron (1846). GiOBG. Vasart.)Iemorie degli intagliatori moderni in piètre dure, cammei e gioje, del secolo XV fmo al secolo XVIII; overo ragionamento del cavalière Giorgio Yasari, pittore e architetto aietino, degli intagliatori moderni. fJvorno, 1753, in-4. J. Ddchesne. Essai sur les nielles, gravures des. orfèvres flo> rentins du quinzième siècle. Paris, 1826, in-8, fig. JoAN. GiABDiHi Promptuarium artis argentari», ex quo ccutum exquisito studio inventis, delineatis, ac in aère incisis taboiis propositis, elegantissimse ac innumeree educi possunt novissimœ ideœ, ad cujuscunque generis vasa argentea, acaurea,-invenienda ac conficienda. Romx, 4750, 2 part, en 1 vol. in-fol., fig. Catalogue d'Ornements dessinés et gravés par les maîtres des quinzième, seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, en Allemagne, en Hollande, en Italie et en France, provenant du cabinet de M. Reynard, dessinateur et graveur. Paris, 1846, 3 part. in-8. Un grand nombre de C6s graveurs étaient des orfèvres, et tous travaillaient pour l'Orfèvrerie. Reynard a reproduit en fac-siii.ile un grand nombre de leurs chefs-d'œuvre dans un recueil d'Orn^iments, in-fol. publ. à Paris, de 1844 à 1847, et interrompu par sa mort. Voy. aussi, dans le Peintre-graveur de Bartsch et dans le Peinltregraveur fronçait de Robert Dume^nil, la description de l'œuvre des artistes qui ont dessiné et gravé pour l'Orfèvrerie et la joaillerie. Voy. aussi les encyclopédies dès arts, Miroir des arts et sciences^ trad. de Léon Fioravanti, par Gabr. Chappuys (Par., 1598, in-8); Scala di' tulle le scienze et arti^ par Greg. Morelli {Vineg.^ 1567, in-8); la Piazza universale di tulle le professioni del moitdo, par Thomaso Garzoni {Ibid., 1665, in-4); Mystères de la nature et de l'art, par J. Bâte (en angl., Lond.f 1655, in-4, fig.), etc.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AD MOYEN AGE A peine est-il question des instruments de musique dans les annales de la musique : ils n'y sont guère représentés que par leurs noms ; et leurs noms, qui restent les mêmes ou se modifient légèrement, quand leurs formes, leurs sons et leur usage changent tout à fait, ne nous donnent qu'une idée fausse, ou vague, ou imparfaite, de ce que ces instruments ont été à différentes époques et en différents pays. Voilà pourquoi les auteurs du Moyen Age, qui ont écrit sur l'art musical, n'ont servi qu'à égarer davantage les archéologues qui se sont occupés des anciens instruments de musique : on a pris tantôt un instrument à vent pour un instrument à percussion, tantôt un instrument à cordes pincées pour un instrument à plectre ou à archet. Ce sujet, encore neuf et obscur après les recherches de Gerbert, de Mersenne et d'autres savants, a été curieusement exploré et ingénieusement éclairci par MM. Bottée de Toulmon et Eugène de Goussemaker ; mais néanmoins on n'est pas d'accord sur bien des points, et l'on se voit

374 HISTOIRE DES ARTS réduit à des conj[^]tures hasardées, sinon à un aveu d'ignorance absolue. La musique est le seul art dont les instruments professionnels méritent d'être étudiés, décrits, expliqués ; la facture de ces instruments compose à elle seule un art à part, qui doit avoir son histoire distincte de celle de la musique. Dans l'antiquité, le nombre des instruments de musique fut considérable ; mais leurs noms étaient plus nombreux encore, parce que ces noms dérivèrent de la forme, de la matière, de la nature et du caractère des instruments, qui variaient à l'infini, suivant le caprice du fabricant ou du musicien. Chaque peuple aussi avait ses instruments nationaux, et, comme il les désignait dans sa propre langue par des dénominations qualificatives, le même instrument reparaissait ailleurs sous dix noms, le même nom s'appliquait à dix instruments. De là, en présence des monuments figurés et en l'absence des instruments eux-mêmes, une confusion à peu près inextricable. Les Romains, à la suite de leurs conquêtes, avaient rapporté chez eux la plupart des instruments de musique qu'ils trouvèrent chez les peuples vaincus. Ainsi la Grèce fournit à Rome presque tous les instruments doux, de la famille des lyres et des flûtes ; la Germanie et les provinces du Nord, habitées par des races belliqueuses, donnèrent à leurs conquérants le goût des instruments terribles, de la famille des tambours et des trompettes ; l'Asie et la Judée surtout, qui avait multiplié les espèces d'instruments de musique pour l'usage de ses cérémonies religieuses, naturalisèrent dans la musique romaine les instruments éclatants, de la famille des cloches et des tam-tam ; l'Égypte introduisit en Italie les sistres avec le culte d'Isis ; Byzance n'eut pas plutôt inventé les premières orgues pneumatiques, que la nouvelle religion du Christ s'en empara pour les consacrer exclusivement à ses solennités, en Orient comme en Occident. Tous les instruments de musique du monde connus s'é

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 575 taient donc en quelque sorte réfugiés dans la capitale de l'empire, à Rome d'abord, ensuite à Byzance, lorsque la décadence romaine marqua la dernière heure de ce vaste concert; alors cessèrent à la fois les ovations des empereurs au Capitole et les fêtes des dieux païens dans les temples ; alors se turent et se dispersèrent les instruments de musique qui avaient eu part à ces pompes triomphales et religieuses; alors disparut et tomba dans l'oubli une partie de ces instruments, que la christianisation païenne avait mis en usage et qui devenaient inutiles au milieu des ruines de la société antique. Une lettre de saint Jérôme à Dardanus (*De diversis generibus instrumentorum in Mementis*) nous apprend ceux que le cinquième siècle laissait survivre pour les besoins de la religion, de la guerre, du cérémonial et de l'art. Saint Jérôme nomme, en premier lieu, l'*Orgue*, composée de quinze tuyaux d'airain, de deux réservoirs d'air en peau d'éléphant, et de douze soufflets de forge pour imiter la voix du tonnerre ; il désigne après, sous le nom générique de *phrygæ*, plusieurs sortes de trompettes, celle qui convoquait le peuple, celle qui dirigeait la marche des troupes, celle qui proclamait la victoire, celle qui sonnait la charge contre l'ennemi, celle qui annonçait la fermeture des portes, etc. Une de ces trompettes, dont la description nous représente assez mal la figure, avait trois anches d'airain et mugissait (*mugitum profert*) par quatre pavillons (*per quatuor vociductus sereos*). Saint Jérôme décrit encore, d'une manière aussi peu intelligible, le *peribulum*, qui faisait un effroyable bruit : c'était une espèce de carillon, attaché à une colonne creuse en métal qui répercutait, à l'aide de douze tuyaux, les sons de vingt-quatre clochettes mises en branle à la fois l'une par l'autre. Cet étrange instrument, que nous retrouverons au neuvième siècle sous le même nom, mais très-simplifié, réunissait à cette époque les qualités des instruments à vent et celles des instruments à percussion. Dans la lettre

576 HISTOIRE DES ARTS de saint Jérôme, on voit successivement la cithare des Hébreux, en forme de delta grec, garnie de vingt-quatre cordes ; la sambuque (sambuca), d'origine chaldéenne, trompette formée de plusieurs tuyaux de bois mobiles qui s'emboîtaient les uns dans les autres ; le psalterium, en hébreu nablou, petite harpe carrée, montée de dix cordes ; et enfin le tympanum, appelé aussi chorus, tambour à main, animé par deux tuyaux de flûte en métal (simplex pellis cum duobus cicutis xreis). Tels étaient les seuls instruments de musique usités, sinon connus, au commencement du cinquième siècle. Une nomenclature, du même genre que la précédente, existe, pour le neuvième siècle, dans une vie manuscrite de Charlemagne par Aymeric de Peyrac (Bibl. Imp., Mss. n° 5944 et 5945, ancien fonds latin). Elle nous prouve que le nombre des instruments avait presque doublé depuis quatre siècles, et que l'influence musicale du régime de Charlemagne s'était fait sentir par cette résurrection et ce perfectionnement de plusieurs instruments naguère abandonnés. Voici les noms que nous pouvons extraire de cette curieuse pièce de vers, ou plutôt de lignes rimées, dans laquelle se déploie sur deux monorimes le concert de tous les instruments à cordes, à vent et à percussion, qui célèbrent les louanges du grand empereur, protecteur et restaurateur de la musique : tuba, campana organa, cithara sambucus, nacaria, tympanum, symphonia, flauta, dulciana, tibia, sambuca, calamus, psalterium, lira, sistra, trum, blandosa, cornu, chorus, taborellus, cabreta, harpa, rebecca, fistula. Quelques autres instruments, représentés par des périphrases, s'offrent à nous sous des formes si vagues, que nous n'osons pas leur attribuer de noms. On jugera cependant que les vingt-quatre noms latins tirés de ce document du neuvième siècle suffisent presque pour correspondre aux trente-quatre noms français que nous trouvons,

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 577 au quatorzième siècle, dans deux poèmes différents de Guillaume de Machault, poète et musicien de la cour de Bourgogne, qui semble avoir voulu faire un inventaire rimé de tous les instruments de musique employés ou connus de son temps. On comprendra mieux les analogies et les similitudes de ces deux nomenclatures, quand on les verra placées en regard, quoiqu'elles appartiennent à deux ouvrages qui n'ont pas le moindre rapport entre eux, la Prise d'Alexandrie et H Temps paslour. Là avoit de tous instrumens ; Et s'aucuns me disoit : Tu mens ! Je vous dirai les propres noms Qu'ils a voient et les seumoms, Au moins ceux dont J'ay connoissance, Si faire le puis sans venianoe. Et de tous instruments le roy Diray le premier, si comme croy :

Orgues, vielles, micamon, Bubebes et psalterion, Leus, moraches et guitermes, I>ont on joue par les tavernes ; Cimbales, cuitoUes, naquaires. Et de flaios plus de X paires, C'est-à-dire de XX manières, Tant des fortes que des légères ; Cors sarrazinois et doux saines, Tabours, flustes traversaines, Demi-doussaines et flustes, Dont droit joues quand tu tlaustes : Trompes, buisines et trorapelles, dingues, rotes, harpes, chevrettes, Cornemuses et chalemelles, Hus^ d'Aussay riches et belles,*^ Eies, fretiaux et monocorde Qui à tous instruments s'accorde : Muse de blet qu'on prend en terre, Trepie, l'echaqueil d'Angleterre*, Chipiionie, flaios de saus. (La Prise d'Alexandrie, Mss- de la Vallière, n° 25, Bibl. Imp. de Paris.) Là je vis, tout en un cerne, viole, rui)ebe, guiterne, L'enroorache, le micamon, Gitole et psalterion, Harpes, tabours, trompes, nacaires, Orgues, cornes plus de dix patres, Cornemuse, flaios et ch#^rette\$, Douceines, simbales, clochettes, Tymbre, la fluste brehaingne, Et le grand cornet d'Allemagne, Flaios de saus, fistule, pipe. Muse d'Aussay, trompe petite, Buisines, eles, monocorde, Oj il n'est qu'une seule corde; Et muse de blet tout ensemble ; Et certainement il me semble Qu'oncques-mais telle mélodie Ne feust oncques veue ne oyée ; Car chacuns d'eux, selon l'accord, De son instrument sans discort, Viole, guiterne, citole, Uarpe, trompe, corne, flajole, Pipe, souffle, muse, naquaire, Tabour, et quanque on puet faire De doigt, de penne et de l'archet, Ois et vis en ce porchet. (Li Temps paslour, Mss. français, n° 7221, Bibl. Imp. de Paris.) Les noms des instruments de musique, comme on voit, avaient traversé six ou sept siècles sans subir d'altération; mais les instruments eux-mêmes, dans ce long intervalle de temps, s'étaient

transformés plusieurs fois, à ce point que le nom primitif ne présentait souvent pas de sens et

578 HISTOIRE DES ARTS . démentait le caractère musical de l'instrument auquel il demeurait attaché. Ainsi, le chœur, qui avait été une espèce de harpe à quatre cordes, était devenu un instrument à vent ; ainsi le psauterium qu'on touchait originairement avec un plectre ou avec les doigts, ne résonnait plus que sous un archet ; tel instrument qui avait eu vingt cordes) n'en gardait plus que huit ; tel autre qui s'était contenté longtemps de trois ou quatre cordes en élevait le nombre jusqu'à vingt-quatre ; celui qui devait son nom à sa forme carrée s'arrondissait ou affectait la forme triangulaire ; celui qui avait pris naissance dans un corps de bois passait dans un corps de cuivre. Rarement ces métamorphoses avaient pour objet d'augmenter les ressources musicales de la symphonie ; elles étaient faites plutôt pour amuser les yeux et pour exciter la curiosité ; elles se prêtaient aussi complaisamment aux habitudes bonnes ou mauvaises de l'instrumentiste. On peut croire avec raison qu'il n'y eut pas de règles fixes dans la facture des instruments jusqu'au seizième siècle, où de savants musiciens soumirent la théorie de cette fabrication à des principes mathématiques. Ce ne fut qu'à la fin du seizième siècle (1589) que les facteurs d'instruments de musique furent organisés en corps de métier et obtinrent de la bienveillance de Henri III des privilèges et avantages particuliers. Auparavant les instruments étaient fabriqués à Paris par des ouvriers organistes, luthiers ou chaudronniers, sous l'inspection et la garantie de la communauté des ménestriers. Comme de tout temps les instruments de musique ont été divisés en trois classes spéciales, instruments à vent, à percussion et à cordes, on ne peut mieux faire que d'adopter cette division si naturelle, pour passer en revue et décrire historiquement les différentes espèces d'instruments qui furent en usage pendant le Moyen Âge et la Renaissance. Quant à préciser exactement la valeur musicale de chacun de ces instruments, que nous ne connaissons sou

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 379 vent que par des

figures|plus otf moins infidèles, c>i#un travail de divination devant lequel les plus habiles harmonistes ont reculé. Il est certain cependant que cette bizarre variété de formes et de grandeurs dans chaque famille d'instruments devait produire de singuliers effets de mélodie, et ajouter quelquefois des nuances agréables à l'exécution d'un morceau d'ensemble. I. —

INSTRUMENTS A VENT C'étaient les flûtes, les trompettes et les orgues.

Chacun de ces instruments formait une famille assez nombreuse d'instruments qui différaient de nom, de forme, de grandeur et d'usage.

Ainsi, dans la famille des flûtes, on distinguait la flûte droite, la flûte double, la flûte traversière, le syrinx, le chorus, le calamus ou chalemelle, la muse ou musette, la chevette ou cornemuse, la ptpe ou sifflet, le frestel ou frétiau, la douzaine ou doucine, ou. hautbois, le flaios ou flageolet, le pandorium, et bien d'autres qui n'ont pas laissé de traces dans l'histoire de la musique. Le Moyen Âge faisait tant de cas de la flûte, le plus ancien de tous les instruments de musique, qu'il avait pris plaisir à la diversifier et à en multiplier les variétés ; cette prédilection pour la flûte était encore si marquée au seizième siècle, qu'un orchestre alors eût semblé incomplet sans un système entier de flûtes comprenant la taille et la haute-contre, la basse et le dessus. Dans l'origine*, la flûte simple, qu'on appelait également flûte à bec consistait en un tuyau droit, de bois dur et sonore, d'une seule pièce, et n'était percée que de quatre ou six trous ; on augmenta successivement le nombre des trous, qui fut porté à neuf, puis à onze, et la longueur du tuyau, qui eut jusqu'à sept à huit pieds de long. Comme les doigts ne suffisaient plus pour agir sur onze trous à la fois, on ferma les deux trous les plus éloignés du bec, par des clefs mobiles que le Auteur puvrait av

380 HISTOIRE DES ARTS pila. On rencontre des ffûtes simples de toutes grandeurs sur les monuments figurés de toutes les époques. La flûte double, non moins usitée que la flûte simple, avait deux tiges : Tune nommée gauche (sinistra) ou féminine, tenue par la main gauche, pour les sons aigus; Taulre, nommée droite (dextra) ou masculine, tenue par la main droite, pour les sons graves. Cette seconde tige était ordinairement plus longue que l'autre. Les tuyaux étaient tantôt liés ensemble, tantôt isolés. Quelquefois la flûte double, ayant une seule tige formée de deux pièces distinctes, n'avait aussi qu'une seule ouverture, mais recevait le son par deux becs que le joueur de flûte embouchait alternativement : c'était l'accompagnement ordinaire des faiseurs de tours ou jongleurs au onzième siècle. La flûte traversière ou traversine, appelée flûte allemande au seizième siècle, ne fut guère usitée, avant que l'Allemagne lui eût donné de la vogue en la perfectionnant. Le syrinx, qui n'était pas autre chose que la flûte de Pan, se composait généralement de sept tuyaux d'inégale grandeur, réunis ensemble, bouchés en bas, ouverts en haut sur le plan horizontal que parcourait la lèvre du musicien. Il y avait des syrinx de différents modèles, les uns en bois, les autres en métal. Ces derniers, en usage aux onzième et douzième siècles, représentaient la moitié d'un cercle et renfermaient neuf tuyaux dans une boîte de métal percée de neuf ouvertures. Un pareil instrument devait produire des sons très-aigus qui s'accordaient difficilement entre eux. Le chorus, d'après les termes de la lettre de saint Jérôme, se composait d'une peau et de deux tuyaux d'airain, dont l'un était l'embouchure et l'autre le pavillon. M. Bottée de Toulmon veut que ce fût une musette; M. de Coussemaker, une espèce de flûte qui prenait les formes les plus bizarres. Au neuvième siècle, c'était un double tuyau de métal affectant à peu près la figure d'une croix, au

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 381 milieu de laquelle

s'élargissait en cercle une peau tendue destinée sans doute à servir de réservoir d'air. A la même époque, le tuyau du chœur avait aussi l'aspect d'un carré long : une double peau en remplissait le centre et formait une poche d'air ; l'embouchure était placée au milieu d'un des côtés du tuyau , et deux pavillons s'ouvraient du côté opposé. Cet instrument , dont le nom indique la prétention de renfermer plusieurs instruments en un seul, n'était parfois qu'une longue flûte à tuyau simple terminée par un pavillon à tête d'animal et percée de plusieurs trous, que précédait un tambour ou boîte sonore en métal, en bois ou en peau. Le chœur devint plus tard une espèce de tympanon. Le calameSy calamelliis ou calamella, qui a fait ensuite la chalettielle ou chalemie, ne fut d'abord qu'un chalumeau, et finit par être, au seizième siècle, un dessus de hautbois, lorsque la bombarde en était la basse-contre et la taille, et que la basse s'exécutait sur la cromorne. Au reste, le hautbois formait à lui seul un groupe d'instruments variés. La douçaine ou doïcine (dulciana), qu'on appelait souvent flûte douce, n'était pas autre chose qu'un grand hautbois de Poitou qui jouait les parties de taille ou de quinte. On avait imaginé d'obvier à la, longueur incommode de ces hautbois, en les divisant par fragments réunis en faisceau mobile sous le nom de fagot. Cet instrument, qui n'eut plus alors que quelques pouces de long, se nomma courtault en France et sourdelino ou sainpogne en Italie, où il se jouait, comme la musette, au moyen d'un soufflet gonflant un sac où était le réservoir d'air. La muse de blé était un simple chalumeau ; mais la muse (musa), ou estive (sliva), devait être une vraie musette dès le douzième siècle, comme la muse d'Aussay (d'Ausçois, pays d'Auch) fut certainement un hautbois au quatorzième siècle. Quant à la musette proprement dite, on la nommait plutôt chevrette, chèvre ou chevrie (cabrettUf au onzième siècle), parce que le sac adapté au

382 HISTOIRE DES ARTS chalumeau était fait de peau de chèvre ; on employait en même temps, pour la désigner, les noms de pythauls et de cornemuse. Les flaios de saust que la musique de chambre ne dédaignait pas, étaient de véritables sifflets en bois de saule, tels que ceux dont Tenfance a gardé la naïve spécialité ; mais, ainsi que nous l'apprend Guillaume de Machault, il y avait plus de vingt manières de flaios, tant de fortes comme de légèreSy qui s'accouplaient par paires dans un ensemble musical. Parmi les flaios ou flageols, il faut comprendre la fistule, le souffle, la pipe et le frestel, ou (rétiau, qui a pris plus tard le nom de galoubet. Presque tous les flaios se jouaient de la main gauche, tandis que la droite ^tait occupée à frapper le rythme sur un tambour ou sur des cymbales. Le pandorium ou pandurium, cité par Gassiodore et Isidore de Séville au nombre des instruments à vent, doit être classé parmi les flûtes, selon M. de Coussemaker, qui avoue ne pas savoir laquelle c'était. Le nom de pandorium nous fait supposer que cette flûte présentait quelque analogie de sons avec l'instrument à cordes nommé pandora. La famille des trompettes était aussi considérable que celle des flûtes; elles sont nommées en latin : tuba. Htuus, buccina, taurea, cornu, cornix, salpinx, claro, clarasius, clario, hadubba, classica, licinia, siticines, tubesta, etc.; en français : trompe, corne, cor, cornet, oliphant, buisine, sambute, etc. Saint Jérôme, dans sa lettre à Dardanus, parle de la variété des trompettes qui servaient à la guerre et dans toutes les circonstances solennelles de la vie publique. La trompette empruntait son nom à sa forme, au son qu'elle rendait, à la matière dont elle était fabriquée, à l'usage qu'elle avait, ou bien à toute autre particularité. Ces instruments différaient tous les uns des autres, et cependant il serait bien difficile de les distinguer entre eux en précisant leurs différences.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 385 La trompette militaire (tuba, tibia et lituus), en cuivre ou en airain, avait bien des espèces qui appartenaient, soit aux troupes de pied, soit à la cavalerie, soit aux villes de guerre et châteaux fortifiés, soit aux flottes et aux navires armés. Le nom de plusieurs de ces trompettes (clarion, clarion clarion) témoigne de l'éclat de leurs sons. Les noms de quelques autres {comix, taureau^ salpinx) indiqueraient plutôt leurs formes ; on sait, en effet, -que leurs pavillons représentaient ici une tête de taureau, là une tête d'oiseau, ailleurs une tête de serpent. Ces différentes trompettes étaient employées dans les combats, dans les fêtes publiques, dans les cérémonies civiles et religieuses. Quelques-unes avaient jusqu'à sept pieds de long , et , comme elles étaient grosses à proportion de la longueur, il fallait une sorte de pied pour les supporter pendant que le sonneur emboudait l'instrument et soufflait dedans de toute la force de ses poumons. Au huitième siècle, les bergers saxons, en gardant leurs troupeaux dans les montagnes et les landes de la Cornouaille et du pays de Galles, ne se séparaient pas de leurs trompes, énormes tuyaux recourbés, en bois cerclé d'airain, à l'aide desquels la voix humaine se faisait entendre à plusieurs lieues de distance. Il y avait aussi, pour les chasseurs et les pâtres des autres pays, des trompettes recourbées qui servaient également à faire des signaux d'appel et qui étaient d'une dimension plus portative, puisqu'on les tenait d'une seule main en les faisant sonner ; si quelques-unes furent fabriquées en métal, la plupart consistaient en une simple corne de taureau, de buffle ou de bouc. Les barons, et plus tard les chevaliers, qui étaient toujours en guerre ou en chasse, portèrent de pareils cornets pendus à leur ceinture ; mais ces cornets, dont ils faisaient usage au besoin en guise de vase à boire dans leurs expéditions aventureuses, prirent le nom d'oliphant, quand on les travailla en ivoire et qu'on les revêtit de délicates sculptures. Les romans de chevalerie sont pleins de scènes de combat

384 HISTOIRE DES ARTS cliuis iesqueiles le son de Toliphant amène une péripétie dramatique : Roland, accablé par le nombre dans les défilés de Roncevaux , sonne dU cor pour appeler à son secours l'armée de Charlemagne. On voit^ dans un passage d'un manuscrit de la Riblioihèque de Berne, cité par M. Jubinal, quel était le rôle des trompettes, des cornets et des buisines au quatorzième siècle : « Y a en la légion trompeurs, comeurs et buisineurs. Trompeurs trompent, quand les chevaliers doivent aller à la bataille et quand ils s'en doivent retourner aussi. Quand li corneurs cornent, cil qui portent les enseignes leur obéissent et se meuvent, mais non pas li chevaliers. Toutes les fois que li chevaliers doivent issir pour faire aucune besogne, li trompeurs trompent; et quant les bannières se doivent mouvoir, li corneurs cornent. Encore y avoit, ça en arrière, une autre manière d'instrumenz que Ten appeloit clasiqueSy et, je cuide, Ton les appelle orendroit buisines. » D «après ce passage, les trompettes correspondent aux mouvements des chevaliers ou hommes d'armes ; les cornets, aux mouvements des bannières ou gens de pied ; les buisines ou clairons ne sonnent que si Vost entier se met en marche. Les hérauts d'armes, qui faisaient les proclamations et les cris sur les places publiques, avaient de longues trompettes à potence, ainsi nommées du bâton fourchu qui en soutenait l'extrémité. Ils se servaient quelquefois, pour le même usage, de trompettes à tortilles, c'est-à-dire de trompes tortillées. Au reste, le son de la trompe ou celui du cor accompagnait la plupart des actes de la vie privée des seigneurs : à leurs repas, on cornait l'eau, le vin,»le pain. Dans la vie publique des bourgeois, le cor ou la trompe était comme la voix de Tautorité municipale ou seigneuriale ; on coimait l'entrée et Tissue du marché, l'ouverture et la fermeture des portes, l heure du couvre-feu, jusqu'à ce que la cloche eût remplacé le cornet à bouquin et la trompette de cuivre.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 385 Les Gaulois et les

Germanis, dès la plus haute antiquité, avaient la passion des grandes trompettes qui rendaient des sons rauques , terribles ou effrayants, comme nous rapprennent Polybe et Ammien-Marcellin; ils empruntèrent, aux Sarrasins d'Espagne sous Charlemagne, et aux Arabes de Palestine, pendant les croisades, le goût et l'usage des trompettes à sons éclatants et stridents : les cors sarrasinois en cuivre remplacèrent les cornets en bois et en corne ; les buisines, qui avaient été chez les anciens des trompettes recourbées en cercle, comme nos cors de chasse, se changèrent en grosses trompes d'airain à tige droite et à pavillon évasé ; les trompes, également en métal, se replièrent sur elles-mêmes et développèrent leurs tuyaux mobiles sous le nom de saquebutes ou samabutes. C'étaient de véritables trombones qui, déjà connus en Italie dès le neuvième siècle, essayèrent diverses formes et se divisèrent, au seizième siècle, en quatre parties : premier dessus, second dessus, tourdon et basse. L'Allemagne se montra surtout amoureuse des trompes et des cornets, qui prirent aussi leurs quatre divisions harmoniques et furent percés de trous, ainsi que les flûtes. Mais de tous les instruments à vent, celui qui eut le caractère le plus imposant et la destinée la plus glorieuse, au moyen âge, ce fut l'orgue. L'antiquité ne connaissait que l'orgue hydraulique (hydraula) dont Tertullien attribue l'invention à Archimède. Cet orgue (organon) se composait, en général, de vingt-six tuyaux, que faisait vibrer un clavier de vingt-six touches qui mettaient en jeu les soupapes placées au-dessus d'un réservoir d'eau. Il y eut souvent des perfectionnements ingénieux dans le mécanisme des orgues hydrauliques. Celui qu'on voyait à Rome, du temps de Néron, était si compliqué et si extraordinaire, que l'empereur passa tout un jour à l'admirer. Dans ces instruments, l'air rendait, sous la pression de l'eau, les sons les plus variés

386 HISTOIRE DES ARTS et surtout les plus aigus. Korgue hydraulique que Tertullien nous montre « composé de tant de pièces, de tant de parties distinctes, d'un si grand nombre de tuyaux, » était toujours remarquable par ses proportions énormes. Éginard parle d'un orgue de cette espèce, fabriqué en 826 par un prêtre de Venise nonmié Georges, pour Louis le Débonnaire, qui le fit mettre dans son palais à Aix-la-4⁰»pelle. L'orgue hydraulique, néanmoins, quoique décrit et recommandé par Vitruve, n'était pas d'un usage très-répendu en Occident. On le voit figurer pour la dernière fois, au douzième siècle, dans l'église du monastère Malmesbury, et encore cet orgue-là était-il phitôt un orgue à vapeur, car les sons si puissants qu'il rendait (modulatot clamores) sortaient de tuyaux d'airain dans lesquels s'eogouffrait la vapeur de Teau bouillante. C'était l'orgue pneumatique qui avait fait abandonner l'orgue hydraulique', comme étant d'un appareil plus coûteux et plus embarrassant, d'un jeu moins sûr et moins facile, d'une harmonie moins agréable. L'orgue pneumatique était connu dès le quatrième siècle, c On appelle organuy dit saint Augustin, tous les instruments de musique; on appelle organum non-seulement ce grand instrument dans lequel l'air est introduit par des soufflets, mais encore tout instrument qni est propre à exécuter une mélodie. » Ces orgues primitives devaient être d'un mécanisme fort simple, suivant la description qu'en fait saint Jt'rôme : il se composait de quinze tuyain. de douze soufflets et de deux peaux d'éléphant jointes ensemble, servant de réservoir d'air. Ce sont deux orgues de ce genre qu'on reconnaît parmi les sculptures de l'obélisque érigé à Constantinople sous Théodose le Grand : l'un a sept tuyaux de même hauteur; l'autre en a huit, dont les ouvertures présentent un plan vertical. Des soufflets, que met en mouvement le poids de deux enfants, font pénétrer l'air dans le sommier sur lequel repose le jeu d'orgue. La position de ces deux instruments empè

The text on this page is estimated to be only 22.97% accurate

5T5 DE irSIQUK cbe de Toîr le cfaner, dml les biques 4e boês
ployer les eipressions

588 HISTOIRE DES ARTS évêque de Freising, pour lui demander à la fois un bon orgue et un bon organiste. Gerbert, devenu pape sous le nom de Sylvestre II, paraît avoir créé dans le monastère de Bobbio un atelier pour la facture des orgues. Cet atelier en fournissait même aux églises de France, et Gerbert en donne un à sa ville natale, Aurillac. Tous les traités de musique rédigés du neuvième au douzième siècle entrent dans les détails les plus circonstanciés sur les proportions des tuyaux d'orgue, ce qui prouve que cet instrument était généralement répandu en Europe. Néanmoins sa présence dans les églises et son emploi durant les cérémonies sacrées rencontraient çà et là, de la part du clergé ou des évêques, une opposition fondée sur l'autorité des conciles. Au douzième siècle, Ælred, abbé de Rievall, se plaint du tonnerre des orgues et du grondement de leurs soufflets. Balderic, à la même époque, prend leur défense et les met sous la protection du roi David et du prophète Elisée : « Nous permettons, dit-il, l'usage de l'orgue, à l'exemple de ces grands personnages; mais nous ne faisons pas un crime aux églises qui n'en ont point. » Enfin l'orgue triompha de tous ses ennemis, et régna presque sans partage dans la maison de Dieu, à partir du treizième siècle. Ces instruments, en général très-complicés, occupaient beaucoup de place; mais leurs différences résultaient moins de leurs proportions que de la sonorité de leurs tuyaux : les uns étaient en bronze, les autres en cuivre, d'autres en bois, quelques-uns en verre. Il y avait à Milan un orgue à tuyaux d'argent ; il y en avait un à Venise dont les tuyaux étaient en or pur. On adopta de préférence un alliage de plusieurs métaux combinés ensemble. Quant au nombre des tuyaux, il varia sans cesse, selon que le facteur d'orgues voulait ajouter à son clavier le jeu de tel ou tel instrument. Le mécanisme était aussi plus ou moins simple et ingénieux ; les soufflets, toutefois, quel que fût leur procédé, n'étaient jamais faciles à mettre en

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 389 mouvement, et les claviers, dans les grands orgues, présentaient des palettes larges de cinq ou six pouces, que l'organiste, les mains garnies de moufles ou gros gants de paume, frappait à coups de poing, pour en tirer des sons. On avait inventé aussi, dès les premiers temps, l'orgue portatif, qui prit successivement les formes les plus commodes. Il se composait d'ordinaire d'une caisse renfermant les tuyaux debout sur deux rangs, avec un clavier devant et un soufflet derrière. Tantôt on manœuvrait le soufflet au moyen d'une pédale, tantôt de la main gauche, tandis que la droite seule parcourait le clavier. Cet orgue se posait sur les genoux de l'exécutant ou bien sur une table. Souvent la dimension et la forme de l'instrument ne dispensaient pas l'organiste de recourir à l'aide d'un souffleur. Bientôt la boîte à tuyaux se ferma, et le musicien put se la suspendre au cou. Au commencement du seizième siècle, Martin Agricola dans sa *Musica instrumentalis*, et Ottobonus Luscinius dans sa *Musurgia* donnent la description et la figure de trois espèces d'orgue de chambre : le portatif, la régale et le positif. Ce dernier est représenté dans le célèbre tableau de Raphaël, qui a peint sainte Cécile jouant du positif. Pour la régale, qu'on désignait sous le nom de régales au dix-septième siècle et de *ninfali* en Italie, il en est question souvent dans les écrivains facétieux du temps de Louis XIV. La Satire Ménippée, qui nous montre le charlatan espagnol jouant des régales sur son échafaud du pont Neuf, avait perpétué le souvenir de ce petit jeu d'orgue, que la Flandre métamorphosa de la façon la plus bizarre au dix-septième siècle, en composant sous ce nom un instrument à percussion, avec dix-sept bâtons de bois résonnants, de différentes grandeurs, qu'on martelait en cadence.

390 HISTOIRE DES ARTS II. — INSTRUMENTS A

PERCUSSION C'étaient les cloches, les cymbales et les tambours. Chacune de ces espèces d'instruments de musique se composait d'une famille assez nombreuse et très-variée. Il n'est pas douteux que les anciens connaissent les cloches, les clochettes et les grelots ; mais la cloche proprement dite, en métal fondu {campana, ou no la, parce qu'on en attribue l'invention à saint Paulin, évêque de Noie au sixième siècle), ne fut mise en usage que pour appeler à de grandes distances les fidèles aux cérémonies du culte catholique. Les églises et les monastères étaient en ce temps-là isolés, cachés au milieu des bois : il fallait donc un mode facile d'avertir les habitants du voisinage, que le prêtre allait monter à l'autel. Dans l'origine, un moine ou un clerc tenait à la main une cloche qu'il faisait tinter à la porte de l'église ou du haut d'une plate-forme. Ce n'était encore là que le tintinnahulum qui ne changea de destination qu'après le dixième siècle, et qui fut depuis réservé aux crieurs publics, aux clocheteurs des trépassés et aux sonneurs de confréries. Quant à la cloche de paroisse, elle n'avait pas tardé à grossir et à prendre un tel volume, qu'il avait fallu bâtir des tours et des clochers pour la suspendre dans les airs, où le son ne rencontrait pas d'obstacles. Les premières cloches avaient été faites certainement, comme le saufang de Cologne, avec des lames de fer battu, superposées et jointes par des clous en forme conique. De pareilles cloches, armées d'un long battant de fer, ne pouvaient rendre que des sons discordants et sourds. On fonde des cloches en cuivre et en argent dès le huitième siècle. Une des plus anciennes qui subsistent maintenant, c'est sans doute celle de la tour dei* Bisdominif à Sienne : elle porte la date de 1159; elle a la forme d'un tonneau ayant un mètre de hauteur, et elle rend un son très-aigu.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 39i On peut juger» d après des exemples d'un âge postérieur, que les fondeurs de cloches avaient différentes théories sur la forme la plus propice au son : les uns comprimaient les lèvres de la cloche, les autres les évasaient; les uns ne voulaient pas que le battant dépassât les bords du métal, les autres rallongeaient en dehors. Presque toutes les grosses cloches, depuis le quatorzième siècle, ont des inscriptions et des dates qui nous racontent leur origine et leur baptême. La réunion de plusieurs cloches de différentes grosseurs avait produit tout naturellement le carillon, qui reçut d'abord le même nom que la cloche isolée, tintinnabuluni. Le carillon était alors un cintre en bois ou en fer, auquel pendaient cinq ou six clochettes de divers calibres que le carillonneur frappait Tune après Tautre en cadence avec un petit marteau. Par la suite, on décupla le nombre des cloches en variant leurs dimensions, et le carillonneur fut remplacé par un mécanisme qui faisait mouvoir les marteaux d'après les lois de Tharmonie. Le moyen âge eut la passion de ces carillons à musique, qu'il plaçait dans les clochers des églises et dans le beffroi des hôtels de ville, d'où s'élevait un concert aérien semblable aux mille voix d'un orgue invisible, pour annoncer à une ville entière la marche des heures sur le cadran de l'horloge publique. Les vieilles cités du Nord, surtout celles de la Belgique, sont encore fières de leurs joyeux carillons, qui accompagnent souvent les ingénieux mouvements d'une horloge mécanique à personnages. Une autre espèce de carillon à main, dit cymbalum au neuvième siècle et flagellum au dixième, selon Suidas, se composait d'une certaine quantité de clochettes, attachées deux par deux ou trois par trois à des baguettes de fer, qui tenaient toutes par une extrémité à un anneau mobile et qui, en se balançant dans l'air comme un large éventail, amusaient les oreilles avec une sonnerie continue. 11 y avait, d'ailleurs, de véritables cymbales {cym

583 UISTOIKE DES ARTS bala ou aceiabula), rondelles sphériques et creuses, en argent, en airain ou en cuivre, qu'on prenait de chaque main ou qu'on s'attachait à chaque pied ou à chaque genou pour les choquer lune contre l'autre. Ces cymbales-là n'ont changé ni de forme, ni d'usage, ni de nom. Les petites cymbales, qu'on appelait crotales, n'étaient que des grelots que les danseurs faisaient sonner en dansant, comme les castagnettes espagnoles, que nous trouvons en France sous le nom homogène de marionnettes au seizième siècle, et qui avaient, été, au treizième, les cliquettes des ladres. Les crotales sont décrites ainsi par Jean de Salisbury: *Crotala dicuntur spheruloseisofirm, quæ quibusdam granis interpositis pro quantitate sui et spe de metalli vorrios sonos edunt*. Les sons des grelots semblaient si réjouissants à nos pères, qu'ils se plurent à multiplier l'usage de ces boules sonores que fait tinter le moindre ébranlement. Les chevaux de parade et de voyage avaient des grelots plus ou moins riches qu'ils agitaient en marchant, et, même au quinzième siècle, la mode des grelots avait l'air de tels progrès dans les cours d'Allemagne, que les habits des hommes et des femmes en étaient tout chargés. Ces sons clairs, vifs et argentins, qui causent au tympan une sensation presque douloureuse, furent particulièrement goûtés en Europe après les croisades, qui y multiplièrent les instruments de musique, surtout ceux à percussion. Avant cette époque, cependant, le sistre égyptien et le triangle oriental (*tripos colyboeus*) avaient leur emploi dans la musique religieuse et festive. Le sistre était toujours un cercle de métal traversé par des baguettes, également en métal, qui tintaient et gémissaient en roulant sur elles-mêmes chaque fois qu'on secouait l'instrument. Le triangle, ou *trepicy* était ordinairement ce qu'il est encore aujourd'hui; mais quelquefois il avait la forme d'un trépied en fer creux à jour, dans les ouvertures duquel on promenait une verge de métal qui en tirait des

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 393 sons aigiis et plaintifs. Un autre instrument du même genre, qui tenait aussi du carillon et qui ne paraît pas avoir été très-réandu, c'était le bombulumaiibunibulum, que saint Jérôme essayait de décrire, pour le faire connaître, au cinquième siècle, et que nous voyons grossièrement représenté dans divers manuscrits du neuvième et du dixième siècle. Une sorte de. potence en métal creux, formant à l'intérieur un double tuyau enroulé, soutenait à son extrémité, par une chaîne conductrice du son, une table sonore revêtue d'écaillés de cuivre, aux branches de laquelle étaient suspendues des clochettes de différentes grosseurs. En agitant ces clochettes, tout l'instrument répercutait leurs sons avec un éclat extraordinaire. Le tambour a été de tous temps un corps concave revêtu d'une peau tendue; mais la forme et la dimension de ce corps concave en ont fait varier le nom aussi bien que l'usage. Il se nomme, au Moyen Age : taborellus, tabomum, tympanum, tympanellum, tympaniolum, et même symphonittu dans Isidore de Séville. Il est employé constamment dans la musique de fête publique, spécialement aux processions ; mais on ne le voit paraître dans la musique militaire, du moins en France, qu'au quatorzième siècle. Les Arabes s'en servaient de toute antiquité. Le taborellus, laburel au treizième siècle, c'est la grosse caisse ou le tambourin, sur lequel on marque la mesure avec une seule baguette; le tabomum, avec tous ses composés, tabunurrit taburcinum, tabonnum, etc.-, c'est le tambour à deux baguettes ; tympanum ou timbre , c'est notre tambour de basque : « Li timbres est un estrumenz de musique qui est couvert d'un cuir sec de beste , » lit-on dans un Psautier manuscrit du quatorzième siècle, et le Roman de la Rose le caractérise mieux encore , en nous montrant des jongleurs Qui ne fînoient de ruer Le tymbre en haut et recueilloient Sur un doy, que oncques defailloient.

394 HISTOIRE DES ARTS Les Umbalana ou nacquaires, ce sont les timbales de cuivre en formé cylindrique, telles que les croisés les avaient apportées de Palestine ; le bedon, c'est un énorme tambour à deux faces, qu'on appelait gros tambour de Suisse ou d'Allemand au seizième siècle, et qu'on frappait doucement avec deux petites baguettes; enfin, le tympan[^] ■Jion, au quatorzième siècle , était certainement Tinstrument auquel saint Jérôme applique le nom de chorus, et que nous reconnaissons parmi les sculptures de la Maison des Musiciens à Reims. Il consistait en un timbre ou tambour de basque assujetti sur Tépaule droite, de manière que Texécutant pût le ^faire sonner à coups de tête, tandis qu'il soufflait dans deux flûtes de métal percées de plusieurs trous, lesquelles communiquaient avec le ventre de ce tambour. ' m. - INSTRUMENTS A CORDES Ces instruments se divisent en trois grandes catégories : ceux à cordes pincées, ceux à cordes frappées, ceux à cordes frottées; quelques-uns appartiennent à ces trois catégories, parce qu'on a employé successivement ou simultanément trois manières de s'en servir. Les plus anciens sont, sans aucun doute, ceux à cordes pincées. Le premier de tous en ce genre, c'est la lyre, qui a donné naissance à la citbare, à la harpe, au psautérion, au chorus, au nabulum, au monochordum, au luth, et à beaucoup d'autres instruments de même famille. Au reste, les noms originaires de ces instruments sont sans cesse détournés de leur acception réelle par les écrivains du Moyeu Age, et il en résulte souvent d'étranges méprises. La lyre, qui était l'instrument à cordes par excellence chez les Grecs et les Romains, conserva sa forme primitive jusqu'au dixième siècle. Le nombre des cordes variait

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 395 depuis trois jusqu'à huit.

Elles étaient presque toujours en boyau ; néanmoins, on en faisait aussi avec du laiton et un mélange d'or et d'argent. Quant au corps sonore, qui est invariablement placé en bas de l'instrument, quelle que soit sa forme d'ailleurs, il était plus souvent en bois qu'en métal, en ivoire et en écaille. On pinçait, on grattait les cordes avec les doigts ou avec un plectre. En général, on posait la lyre, debout et de face, sur les genoux, et l'on en jouait d'une seule main ; quelquefois aussi on la plaçait comme une harpe pour en jouer des deux mains. La lyre du Nord, qui fut incontestablement le premier essai du violon et qui en présente déjà la figure, était fermée dans le haut et avait un cordier à l'extrémité du corps sonore, ainsi qu'un chevalet au milieu de la table. On touchait cette lyre avec une seule main, tandis que l'autre supportait le poids de l'instrument. La lyre ne survécut pas longtemps au psalterium et à la cithare, qu'elle avait fait naître. Le psalterium, qu'il ne faut pas confondre avec le psaltérion du treizième siècle, était une petite harpe portative qu'on touchait des deux mains, ou d'une seule main, ou avec un plectre, à volonté. Ce qui la distinguait essentiellement de la lyre et de la cithare, c'était la place du corps sonore, en bois ou en airain, qui occupait le haut de l'instrument et qui motivait les variations de sa forme. Le psalterium carré, ou rond, ou oblong, en façon de bouclier (*in modum clypei*), avait parfois un corps sonore dont l'extrémité se prolongeait de manière à pouvoir s'appuyer sur l'épaule gauche du musicien. Il ne portait pas moins de dix cordes (*decacordus*) ni plus de vingt, toujours perpendiculaires. Le psalterium triangulaire, qu'Isidore de Séville appelle *canticum* et qui se confondit bientôt avec la harpe, avait quelque analogie avec la cithare. Ses dix ou vingt cordes étaient posées perpendiculairement à la partie la plus étroite du triangle allongé : cette partie renfermait le corps sonore, et la partie inférieure de l'instrument formait un angle aigu qui lui

396 HISTOIRE DES ARTS servait de point d'appui. Il n'est plus question de cet instrument après le dixième siècle ; on lui avait préféré la cithare, dont le nom avait désigné d'abord indistinctement tous les instruments à cordes. Sa forme variait selon les pays, puisqu'on disait cithara harbara, teulonica, anglica, etc. C'était tantôt la lyre, tantôt la harpe; mais la cithare proprement dite, telle que saint Jérôme la décrit, avait la forme d'un delta grec (V) à Tenvers ; le corps sonore était logé dans un des angles du delta, et cet angle-là reposait sur les genoux du musicien, pendant qu'il pinçait les cordes, dont le nombre ne fut jamais déterminé. Ce nombre se bornait à six quelquefois, et s'élevait quelquefois jusqu'à vingt quatre. La cithare resta comme nom générique d'une famille d'instruments de musique ; mais elle se transforma de plusieurs manières en devenant la nabulum, le choros et le psaltérion. Le nabulum ou nablum, nable ou nablon, existait déjà au cinquième siècle ; saint Eucher en parle ainsi : « Nablum quod græce appellatur psalterium, quod a psallendo dictum est, ad similitudinem cytharæ barbarie » in modum deltæ. » Ce nable, qui avait la forme d'un triangle à angles tronqués ou d'un demi-cercle, et dont la boîte sonore occupait toute la partie arrondie, ne laissait à ses douze cordes qu'un espace très-resserré. Le choros ou choron, dont la représentation imparfaite dans les manuscrits des neuvième et dixième siècles rappelle la figure d'une longue fenêtre en plein cintre ou d'un H de l'écriture capitale des premiers âges, offre, comme certains psalteria le prolongement d'un des montants, sur lequel on l'appuyait sans doute pour le tenir à la manière d'une harpe. Cet instrument était animé par un certain nombre de cordes tendues verticalement; il n'en avait parfois que quatre, assez grosses, qu'on touchait avec de petits bâtons. Il a neuf cordes dans un manuscrit de Boulogne, où on lit au-dessus de la figure : Hic forma citharæ: et elles sont tendues dans un sens opposé à celui que pré

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 397 sente, en ce même manuscrit, un choron à quatre cordes divisées en deux groupes. Quant au psaltérion, qui différait entièrement du psalterium et qui avait été engendré plutôt par le nable que saint Eucier appelle psalterium au cinquième siècle, il fut en usage par toute l'Europe, du douzième au seizième siècle. On le croit originaire d'Orient, où il se nommait santir ou pisantir, il n'a été répandu en Occident qu'à la suite des croisades, sous les noms de salteire, salière, sal' térion, psaltérion. Cet instrument, qui a été totalement abandonné et oublié depuis le seizième siècle, se composait d'abord d'une caisse plate en bois sonore, ayant deux côtés obliques et affectant la forme d'un triangle tronqué à son sommet, avec douze ou seize cordes de métal, or et argent, qu'on égratignait à l'aide d'un petit crochet en bois, en ivoire ou en corne. Plus tard, on amincit les cordes et on en augmenta le nombre, qui fut porté souvent jusqu'à trente-deux, et qu'on rangea quelquefois deux par deux pour avoir sous la main le ton et le demiton de chacune : on tronqua les trois angles du corps sonore et l'on y pratiqua des ouïes, tantôt une seule au milieu, tantôt trois correspondant aux trois angles, tantôt quatre et même cinq. Le musicien posait l'instrument contre sa poitrine, et l'embrassait pour en toucher les cordes avec les doigts ou avec deux plumes ou plectres. Cet instrument, que les poètes et les peintres ne manquaient jamais de placer parmi les concerts célestes, avait des sons exquis d'une douceur incomparable. Les vieux romans de chevalerie épuisent toutes les formules admiratives pour le psaltérion ; mais le plus grand éloge qu'on puisse faire de cet instrument de musique, c'est de dire et de prouver qu'il a été le point de départ du clavecin ou des instruments mécaniques à cordes grattées et frappées. En effet, il suffit, pour créer une espèce de clavecin, qu'on nommait au quatorzième siècle dulcimer ou dulc&melos, d'adapter un clavier à un grand psaltérion et d'en

398 HISTOIRE DES ARTS fermer dans un coffre tout l'appareil sonore. On ne sait pas néanmoins quelle était la configuration de cet instrument, qui avait quatre octaves dès le temps de Gerson, c'est-à-dire vers 1400. Il n'avait quelquefois que trois octaves, et il s'appelait alors clavicorde ou manicordion. Au seizième siècle, ce clavecin primitif avait cinquante notes au plus et quarante-deux au moins, en comptant les tons et les demi-tons ; il se composait de lames de métal, qui s'appliquaient sur les cordes et les faisaient vibrer en leur servant de chevalets mobiles, de sorte qu'une même corde représentait plusieurs notes. La forme triangulaire du psaltérion semble s'être conservée dans les pianos à queue de nos jours, qui ont encore certainement le clavier placé comme il l'était dans la clavicorde et le dulce-melos. C'est en Italie que les instruments à cordes de métal et à clavier, de la même famille, tels que l'épinette, paraissent avoir reçu les premiers perfectionnements qui devaient bientôt rendre inutile le psaltérion et le faire oublier tout à fait. Il y avait déjà au neuvième siècle un instrument à cordes dont le mécanisme assez imparfait tendait évidemment à remplacer le clavier qu'on appliquait alors aux orgues. Vorganisirumy qu'on ne revoit plus après le dixième siècle, quoiqu'il figure encore parmi les sculptures de l'église Saint-Gervais de Boscherville, était une énorme guitare, percée de deux ouïes et montée de trois cordes mises en vibration par une roue à manivelle ; huit filets mobiles, se relevant et s'abaissant à volonté le long du manche, formaient comme autant de touches destinées à varier les sons. Ce gros instrument se plaçait sur les genoux de deux musiciens, dont l'un faisait mouvoir les touches ou filets, et l'autre la manivelle. L'organistrum, en diminuant sa taille et en modifiant son mécanisme, devint la vielle proprement dite, qu'un seul musicien manœuvrait facilement en tournant d'une main la manivelle et remuant de l'autre les touches. On

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 399 ne rappelait pas encore melle, mais ruhehhe, rebel et simphonie, La simphonie, chifonie ou sifoine, n'était autre que la vielle actuelle. Au cinquième siècle, la symphonia avait été Tinstrument à percussion que nous nommons aujourd'hui tymbales. Mais la chifonie ne figura jamais dans les concerts, et fut dédaigneusement abandonnée aux aveugles et aux mendiants, qui s'en allaient viellant de porte en porte pour émouvoir par leur musique criarde la charité des bonnes âmes. On les nommait chifoiiiieust comme on le voit dans le roman rimé de Bertrand du Guesclin, où la vielle est qualifiée un instrument fruant : Ain.

400 HISTOIRE DES ARTS du neuvième siècle {cithara anglica)
ne diffère pas, pour ainsi dire, de la harpe moderne; la simplicité et l'élégance
de sa forme attestent déjà la perfection de cet instrument, qui avait
seulement douze cordes. Le nombre des cordes, il est vrai, a varié depuis
autant que leur direction et la forme de l'instrument* On voit, à la même
époque, des harpes à six cordes, d'autres à vingt-cinq. La caisse sonore se
présente aussi avec des proportions également variables : ici, elle est carrée
; là, elle est arrondie. Les bras de l'instrument sont tantôt droits, tantôt
recourbés. Souvent, le montant supérieur qui supporte les cordes se termine
par une figure de bête ; souvent l'angle inférieur repose sur des griffes ou
des pieds fantastiques. Les ouïes sont généralement percées de chaque côté,
le long de la caisse des sons ; mais, par exception, elles s'ouvrent sur la
table même des chevilles. Enfin, du neuvième au seizième siècle, la harpe
change peu de dimension, et, dans les miniatures où elle est représentée,
elle dépasse rarement la tête de l'instrumentiste, qui en joue assis. Cepen-
dant il y avait de petites harpes encore plus légères, que le musicien portait
suspendues à son cou par une courroie, et dont il pinçait les cordes en
restant debout. Dans ces harpes portatives, la barre du haut s'allongeait
d'ordinaire en serpent pour faire un point d'appui qui s'adaptait ainsi sur
l'épaule de l'exécutant. C'était, en quelque sorte, l'instrument noble et
privilegié. Les trouvères et les jongleurs de la langue d'oïl
s'accompagnaient sur la harpe, en récitant leurs ballades et fabliaux, en
chantant leurs chansons, comme les rhapsodes grecs répétaient les vers
d'Homère et d'Hésiode aux sons de la lyre. Dans les romans de chevalerie,
dans les anciennes poésies des treizième et quatorzième siècles, on entend
sans cesse retentir la harpe ; sans cesse le harpeur commence un lai de
guerre et d'amour. Les pays du Nord, l'Angleterre, la Suède, l'Allemagne,
n'étaient pas moins passionnés que la France pour la harpe, qui, de lavis
d'un juge très-com

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 4

(H pètent, Guillaume de Machault, musicien et poète, auteur du Dict de la Harpe : Tous instrumens passe, Quand sagement bien en jone et compassé. - Que le roi des ménétriers eût seul le droit de jouer de la liarpe, nous ne le croyons pas, malgré certains exemples tirés du roman de Perceforest : tout ménétrier pouvait harpeVy pourvu qu'il sût bien manier la harpe. Ce bel instrument é);ait en décadence au seizième siècle, ou plutôt on lui- préférait le luth et la guitare, que l'Italie et l'Espagne avaient mis à la mode en France. Le luth, en latin laudius leutus et lulana, avait été d'abord presque confondu avec le cistre ou citre la citole, cistole ou cuitôle, et la pandorey bandore ou mandore. Mais le seizième siècle, qui classa* les instruments par familles distinctes, accorda une attention particulière au luth et à la guitare, qui firent les délices des cours et des ruelles. Tout grand seigneur voulut avoir son joueur de luth ou de guilherne, à l'instar des rois et des princesses. Bonaventure des Périers, poète-valet de chambre de la reine Marguerite de Navarre , avait composé pour cette grande princesse la Manière de bien et justement entoucher les lues et guiternes, curieux traité, publié après sa mort avec ses Discours non plus mélancoliques que divers. Le luth et la guitare n'ont presque pas changé de forme depuis ce temps-là, si ce n'est que le luth était monté de quatorze cordes doubles nommées chœurs, et la guitare de quatre chœurs seulement. Ces deux instruments furent en pleine faveur, deux siècles environ, dans ce qu'on appelait la musique de chambre. Ils se modifièrent à peine durant ce temps-là, et ils introduisirent dans le monde instrument (ai l'téorbe et la mandoline, qui n'eurent jamais qu'une existence isolée et obscure. On les touchait à volonté, avec les doigts ou avec une plume, comme la bandore et la citole du moyen âge. '2')

402 HISTOIRE DES ARTS Les instruments à cordes frottées où à archet, qui n'étaient pas connus avant le cinquième siècle, et qui appartiennent incontestablement aux races du Nord, ne se répandirent en Europe qu'à la suite des invasions normandes. Ils furent d'abord grossièrement fabriqués, et ils ne rendirent que de médiocres services à l'art musical; mais/ depuis le douzième siècle jusqu'au seizième, ils changèrent souvent de forme et de nom, en se perfectionnant, à mesure que l'exécution des musiciens se perfectionnait aussi. Le plus ancien de ces instruments est sans doute le crout, qui renferme dans son nom gallois *cruth* ou *crtvth* la constatation de son origine, et qui devait enfanter la rote, si chère aux ménestrels et aux trouvères du treizième siècle. Le poète-évêque de Poitiers, Venantius Fortunatus, avait donné une date précise à cet instrument breton, en disant : *Chrotta britanica plaet*. Le crout, que la tradition place dans les mains des bardes de l'Armorique, de la Bretagne et de l'Ecosse, se composait d'une caisse sonore, formant un carré long plus ou moins échancré de deux côtés, avec un manche adhérent au corps de l'instrument et accompagné de deux ouvertures qui permettaient de le tenir de la main gauche, en agissant à la fois sur les cordes comme sur celles d'une lyre, des cordes étaient au nombre de trois ; elles furent portées à quatre, puis à six» dont deux se jouaient à vide ; le musicien les frottait doucement au moyen d'un archet long ou court, droit ou convexe, muni d'un seul fil d'archal ou d'une mèche de crins. Le crout ne subsista pas au delà du onzième siècle, excepté en Angleterre, où il était national. Mais il fut remplacé ailleurs par la rote, qui n'était pas, ainsi que certains archéologues ont voulu le prouver, une vielle à roue, ou symphonie, non plus qu'une vielle à archet, ou violon. Il n'y a donc pas même à débattre si le nom de rote est dérivé de *rola* plutôt que de *crotta*. Dans les premières rotes qui furent fabriquées au treizième siècle, on ne peut se méprendre sur l'intention de

IMSIKUMENTS DE MUSIQUE 405 réunir en un seul

instrument les cordes pincées de la lyre et les cordes frottées du violon ; la caisse, sans échancrures de chaque côté, et arrondie aux deux extrémités, est beaucoup plus haute dans le bas, à la naissance des cordes, que dans le haut, près des chevilles, où elles doivent résonner à vide, sous l'action du doigt, qui les attaque dans le rayon d'une ouverture circulaire, tandis que l'archet les anime à l'endroit des ouïes pratiquées en forme d'5 auprès du cordier. Il devait être difficile, en jouant sur une rote de cette espèce, d'atteindre avec l'archet une corde isolée ; mais, à cette époque, la beauté d'un instrument à archet consistait à former des accords par consonnances de quarts, de quintes et d'octaves. Bientôt la rote fut presque un nouvel instrument, en prenant la forme que le violoncelle a conservée ; la caisse sonore se développa, le manche s'allongea hors du corps de l'instrument ; les cordes, réduites au nombre de trois ou de quatre, se tendirent sur un chevalet : les ouïes s'ouvrirent davantage en croissant ou en dé. De ce moment, la rote eut un caractère spécial qu'elle ne quitta même pas au seizième siècle, quand elle devint la basse de viole (viola di gamba). C'était là sa vraie destination. L'exécutant, le roteoTy la tenait perpendiculairement par le manche avec la main gauche, et promenait, de la main droite, sur les cordes, un long archet soyeux qui en tirait de graves et lentes consonnances. La grandeur de l'instrument indiquait la manière de le placer, soit sur les genoux, soit à terre, entre les jambes. C'est donc par erreur ou par ignorance que certains auteurs du quatorzième siècle ont appliqué le nom de rote à des harpes portatives et à des psaltérions triangulaires ; c'est également par erreur que des archéologues ont voulu découvrir des rotes à cordes pincées, depuis le douzième siècle. Il est certain que les noms de rote y de vièle ou de viole désignaient indifféremment tous les instruments à cordes, et les joueurs de vièle et de rote en jouaient simultanément avec les doigts et avec l'archet.

404 HISTOIRE DES ARTS La vièle ou la mole, qui n'avait aucun rapport, sinon de forme, avec la vielle de nos jours, fut d'abord une petite rote que le viéleux, troubadour ou trouvère, tenait en Tair comme le violon actuel, en l'assujettissant sous son menton ou contre sa poitrine. La caisse de la vièle, au lieu d'être carrée, aplatie et plus ou moins échancrée de chaque côté, était d'abord oonique et bombée ; elle devint insensiblement ovale, et le manche resta très-court et fort large. Nous croyons que ce manche, qui se terminait souvent par une espèce de trèfle orné, semblable à une violette (i;io/a), aura pu motiver le nom générique de Tinstrument. La vièle était montée de trois ou quatre cordes ; elle avait deux ouïes, en formes d'oreille, placées en regard du cordier ; l'arcliet, long et léger, ne portait qu'un fil d'archal. La vièle, de même que la rote, était l'accompagnement obligé de certains chants ; et, parmi les jongleurs qui en jouaient, il n'y avait pas beaucoup de bons viéleux. Guiraud de Cabrera dit dédaigneusement au jongleur Cabra : « Tu sais mal jouer de la vièle ; mal t'a enseigné celui qui t'a montré à conduire les doigts et Tarcliet. » Cet instrument, que les poètes du treizième siècle citent sans cesse à côté de la harpe, s'appelle viole ou viola chez ceux du Midi, et viele chez ceux du*^ord, sans que l'on puisse dire quel est le premier qui en a fait mention. Il est à présumer cependant que c'est au Midi que l'on doit cette imitation de la rote du Nord. En tout cas, les perfectionnements de la vièle, que Lanfranco nommait violetta di'braccio au seizième siècle, vinrent la plupart de l'Italie, où le violon occupa l'industrie d'une foule de luthiers habiles. Avant que le fameux Duiflbprugar^ né dans le Tyrol italien à la fin du quinzième siècle, eût donné le modèle de ses admirables violons, la vièle avait allongé son manche, échancré ses flancs et donné aux cordes un champ plus étendu en éloignant le mrôier du centre de la table sonore ; dès lors, le jeu de l'archet étant plus libre et plus facile, l'exécutant put toucher chaque corde aisément, et faire

INSTRUMENTS DE MUSIQUE 405 succéder aux consonnances certaines mélodies plus' compliquées. Le violon fut créé, du jour où le luthier s'aperçut qu'un léger changement dans la forme de la vièle suffirait pour mettre en valeur chaque corde isolément, et pour lui donper une âme, une voix, une vie à part Si TAnglelerre avait inventé le croust, la France la rote, l'italie la viole, l'AUemagne inventa la gigue, qui était une variété de ces instruments à cordes frottées. La gigue se nommait geige ou geigen en allemand. Les meilleurs joueurs de gigue étaient, au dire du trouvère Adenès, les gigueours d'Allemagne. Cet instrument avait beaucoup d'analogie avec la mandoline moderne : le corps sonore était bombé et à côtes ; sa table percée de deux ouïes ; le cordier muni de trois cordes. Ce qui distinguait surtout la gigue de la vielle, c'était le manche, qui, loin d'être dégagé et indépendant du corps de l'instrument, en faisait partie intégrale et n'en était, en quelque sorte, que le prolongement sonore. Cette forme, qui n'était pas sans analogie avec celle d'une cuisse de chevreuil (gigite), pourrait bien avoir donné à l'instrument le nom qu'il portait. L'extrémité du manche fut tantôt quadrangulaire, tantôt arrondie, tantôt contournée ; les ouïes varièrent de figure et de nombre, mais la gigue n'eut jamais plus de trois cordes. Elle perdit faveur au quinzième siècle et disparut totalement, du moins en France, où son nom subsista toutefois pour désigner une danse joyeuse qui se dansait jadis aux sons de cet instrument. Il y eut encore au Moyen Age un instrument de la même famille, plus petit que les précédents et plus grossier, remarquable seulement par la tête d'homme sauvage ou d'animal qui en ornait le manche ; c'est le rebec, si souvent cité dans les écrivains du quinzième -siècle et pourtant si peu connu, quoiqu'il ait encore figuré dans les concerts de cour du temps de Rabelais, qui le qualifie d'aulique, en opposition avec la rustique cornemuse. Enfin, un instrument qui n'était, pour ainsi dire, que

406 . HISTOIRE DES ARTS la plus simple expression de tous les autres, ce fut le *monocorde* ou *monocordian*, que les auteurs du Moyen Age mentionnent toujours avec complaisance, malgré sa simplicité. Il se composait d'une petite boîte carrée, oblongue, sur la table de laquelle étaient fixés à chaque extrémité deux chevalets immobiles supportant une corde en métal tendue d'un bout à l'autre, et correspondant à une échelle des tons tracée parallèlement sur l'instrument. Un chevalet mobile, qu'on promenait entre la corde et l'échelle des tons, produisait les sons qu'on voulait obtenir pour apprendre la musique ou pour en composer. On appliquait aussi ce nom de monocordion à tous les instruments n'ayant qu'une seule corde de métal qui résonnait à tous les degrés de l'échelle tonique. Dès le huitième siècle, on connaissait une espèce de violon (*lyra*, selon le manuscrit où l'on en voit la figure) offrant la forme de la mandoline, et monté d'une seule corde métallique qu'on limait avec un archet de métal. Plus tard, on eut des espèces de harpes, formées d'une longue caisse sonore que parcourait une seule corde sur laquelle le musicien raclait avec un petit archet qu'il maniait d'un mouvement brusque et rapide. Le monocordion, sous quelque forme qu'il se présente, peut être considéré comme la première apparition d'un instrument à cordes. Ce ne sont pas là tous les instruments de musique que le Moyen Age et la Renaissance ont possédés ; il en est d'autres qui ne nous sont plus connus que par leurs noms et dont W/L. Bottée de Toulmon et de Goussemaker, malgré leurs ingénieuses et savantes recherches, n'ont pas encore découvert la famille. On en est réduit à des conjectures plus ou moins vagues au sujet des *Uzes* ou *celles*, de *Véchaqueil* d'Angleterre ou de *Véchequier* de Venise.

The text on this page is estimated to be only 23.15% accurate

BIBLIOGRAPHIE 407 BIBLIOGRAPHIE Benbd. BiCCHiin, De
sistris coninque- fig^s ac diiTerentia dissertatio; Jacob. Tollius
dissertatiunculam et notulas adjecitTrajecii ad Bhetumy 1696, m-4. Hier.
Bossu Isiacus, sive de sistro. Voy. cette Dissert, dans le t. II du recueil de
Sallengre : Thésaurus antiqtiUattun ramona" mm (HaganComit., 1716-35, 3
vol, in-fol., fig.). Frid. AooLpm Lampe, De cymbalis yeterum iibri III.
Trajecii ad Bhemmy 1703, in-12. fig. Gasp Babtholini, De tibiis veterum et
earum antique usu Iibri III. Amstelodami, 1679, in-12. Jos. Meubsu
Gollectanea de tibiis. Voy. cette Dissert, dans le t. VIII du grand recueil
d^{Ar}Uiq. grœc. de Gronovius. Toy. aussi, sur les instruments de musique
des Grecs : Musoirii Opus de luxu Graecorum, dans le même tome du
même recueil. Jos. LAUBEbni,,Depr8econibu8, citbanedis, fistulis
actinlinnabulis collectio. Voy. cette Dissert, dans le t. VIII du grand recueil
à*AnUq. grsec. de Gronovius. HiEBOK. Magu, De tintinnabulis liber;
Franc. Swertius notis illustrayit. Amstelodamiy 1689,^ in-12, fig. AvesLi
BocchH£, epis«ppî Tagasiensis, De campanis commentarium. Voy. ce
Comment, dans le t. II du recueil de Sallengre. Fbakg. Blanchini,
Veronensis, De -tribus generibus instrumenmentorum music» veterum
organicœ dissertatio. RatnXy 1742, in-4, fig. Jean Gsbson. De canticordo.
Voy. ce traité dans le t. III de ses œuvres (Argentoratit J. GeUer
Keiserspergy 1488, 3 vol. in-fol.). Voy. aussi l'ouvrage de Mart. Gèrbert :
De cantu et musiea tacra^ a prima Bcelesùe mtate usque ad prmtent tempuê
(Typis San BlaciaDis, 1774, 2 vol. ia-4, fig.).

The text on this page is estimated to be only 24.24% accurate

408 HÎSTOIRE DES ARTS Franc. Gafuri, De harmonia Musicorum instrumentorum opus. Mediolani, per Gotardum Pontanum, 1518, petii in-fol. Yoy . aussi son grand ouvrage : Music» angelicum oc divinvm oints, souvent réimpr. avec fig. d'instruments de musique, depuis la 1" édit. de Naples, (1480, in-4). Mart. Agricola. Musicainstrumentalis[enallein.'). Wittemberg, Georg. Rhaw, 1529, pet. in-8, fig. Ottomarus Lusginus. Musurgia seu praxis nmsicse, ArgerUûraiit 1556, in-4 obi. YiNC. Galilei. Il Fronimo, dialogo sopra Tarte del ben entav^lare et rettamente sunnare la musica negli stromenti artificiali, si di corde corne di fiato, ed in particolare nelliuto. Ve~ netiaj 1584, in-fol., lig. Geretto. Délia ptatica musica vocale et strumentale. Napoli, 1601, in-fol. LoD. Zagcori da Pesaro. Prattica di musica divisa in quattro jibri ne i quali si tratta délie cantileue ordinarie, de tempi, de prolotioni, de proportioni, de tuoni, e délia convenienza de tutti gli istru menti musicali, etc. Venetia^ Barth. CarampellOy 1596, in-fol., fig. Marin Mfrsenre. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. PariSf 1636-37, 2 vol. in-fol., fig. Le premier volume contient VI livres sur les instruments à ehordes et un livre sur les instruments à perci^sion. On trouve, & la fm du second tome, le Traité de mechnique^ par Persan de Roberval. Cet ouvrage, écrit d'abord en latin, avait paru presque en même temps sous ce titre : Harmonicorum tibri Xil (LuteL-Faris., 1636, in-fol , iig.); réimpr. avec beaucoup de changements et d'augmentations en 1648 ou 1652. Yoy. aussi le grand ouvrage du P. Kircher : Mvfturgia universalis, sive ars mayna consoni et dts&oni (Romae, 1650, 2 vol. in>fol., fig). Fu.. Bonanni. Description des instruments harmoniques en tout genre, en ital. et en franc., édit. augm. par Hiac. Geruti. home^ 1776, gr. in-4, fig. La l*** édit., en italien seulement, est celle de Rome, 17^, in-4, sous le titre de Gabineito armonico pieno éPistromeuti sonori^ avec pl|tnches. Bottée de Toulmon. Dissertation sur les instnmients de musique employés au Moyen Age; avec 2 pi. Voy. cette Dissert.

The text on this page is estimated to be only 23.51% accurate

BIBLIOGRAPHIE 409 dans le t. XVII des Mém. de la Soc. roy. des arUiq. de France (1844). On trouve à la fin, comme pièces justificatives, la lettre de saint Jérôme à Dardaniis {De divertis generibus tmusicorum instrumentis}; la pièce de vers sur l'orgue, par Publius Optatianus, et la prose rimée d'Aymeric de Peyrac. Un extrait de cette Dissertation avait déjà paru dans V Annuaire de Jia Soc. été de l'Histoire de France^ 1837. E. DE GONSSMAKEB. Essai sur les instruments de musique au Moyen Age; avec fig. Voy. cet Essai dans les t. JII, IV, V, VU et IX des Annales archéologiques de Didron. Voy., pour l'histoire de chaque instrument., les différents Dic^ de musique, français, allemands, italiens : celui de Séb. de l'rossard {t'ar., 1702, in-fol.}; celui de M. G. Schilling (Slultgarl, 1837, A vol. in-8); celui de P. Lichteulhal {Milaiio, 1836, 4 vol. in-8j; etc. A. BIERSTAEDT. Disseitatio historica de campanarum materia et forma. Jense, 1685, m-4, fig. (J. B. Thieis.) Traité des cloches. Paris, 1721, in-12. GiROL. Fantini, da Spoleti. Modo per imparare a sonare di tromba, tanto di guerra quanto musicamente in organe, con tromba sordina, col cembalo, e ogni altro istrumento. Francfort, 1638, in-fol., fig. Fabr. Golonna. La sambuca Hncea, ovvero del istrumento musico perfetto libri III, ne quali, oltre la descrizione e costituzione dell' istrumento, si tratta della divisione del monacordo, della proportion de tuoni, semituoni e lor minute parti, etc. Cou Porgano hydraulico di Merone Alessandrino, di> (riarato dall' istesso autore. NapoH, Constant. Vitale, 1718, in-4. P. Gasp. Scuott. De organis hydraulicis, aliisque instrumentis harmonicis bydropneumaticis. Voy. ce Traité dans sa Méchanica hydraulica (Herbipoli, 1057, in-4, fig). Bedos DE Gelles (ou plutôt J. Fr. Mox^iot.). L'art du (acteur d'orgues. Paris, 1766-78, 4 part, en 1 vol. in-fol., fig. (Fait partie de la grande Descr. des arts et métiers.) Beiunh. Fabbicii Tabulaturae organis et instrumentis inservientes. Argentorati, Jobin, 1577, in-fol. Livre à faire et ordonner toute tablature hors le discant. Anvers, 1529, in-4

The text on this page is estimated to be only 21.88% accurate

410 HISTOIRE DES ARTS (BoHAY. desPeriers.) La manière de bien et justement entoucher les lues et guitemes. Yoy. ce Traité dans les JHscaurs non plus mélancoliques que divers des choses mesmement qui appartennerU à nostre France (Poitiers, mibr. d'Enguilbert de Marnef, i⁷, in-4], publ. par Jacq Pelletier du Blans. Gm. MoNTESARDo. Nuova inventione d*intavolatura per sonare H balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri e note. FirenzCt 1606, pet. in-8. Vrac. Galilei Regulae de tabulatura musica pro testudine. VC" netus, ap. Hier. Scot, 4569, in-fol SixTi Kargel, renovata cythara, hoc est novi et eomodissimi 'exercendse cythars modi constantes cantionibus musicis^ passomezo, padoanis, galliardis, alemanicis et aliis ejusmodi pulchris exemplis ad tabulataram communem redactis; quibus accessit dilucida in cytharam isagoge, quo suo marte quilibet eam ludere discat. Ârgentoratif 1575, in-fol. J B. DoNi Lyra barberina; accedunt ejusdem opéra ad Veterem musicam illustrandam pertinentia, collegit Ânt. Fr. Gorios. FkhreutiXt 1565, 2 vol. in fol., fig. Don Luts Milan. Libro de musica de vihuela de mano, intilu* lado £1 Maestro. Yalenda^ Fr. Diaz RomaUj 1536, in-fol., mus. Voy. aussi deux ouvrages portant uu titre semblable, par Pr. Diaz {Valencia, 1537, in-fol.) et par Diego Pisador (Salomaitca, 15S2, in-fol) Jean Rousseau. Traité de la viole, contenant une dissertation sur son origine, etc. Paris, 1687, m-8j fig. Yoy. dans la Bibliotheca clasaica de G. Draudius (Franco/*., 162^ t vol. in-4), la bibliographie d'un grand nombre de tablatures pour tous les instruments de musique, notamment celles de guiterae, d'epinette et de sistre? par Simon Goriier ; celle de mandore, par P. Brunet; celles de lutb, par Fr* Blanchin et A.-Fr. Paladin ; celle et gnêtenie, par Ijuill. Horlay; etc., publ. en France pendant le seiticme siècle. Yoy. enfin la plupart des anciens ouvrages qui traitent de la Musique théorique et pratique, et dans lesquels il est souvent question des instruments de musique.

The text on this page is estimated to be only 17.92% accurate

TABLE Notice sur le Parchemin et le Papier 2
cherches sur les
Cartes à jouer 17 Origines de rimprimerie ; 75 La Reliure, depuis rantiquité
jusqu'au dix-septième siècle. . . . 157 Histoire de rOrfèvrerie française 183
Les Instruments de musique au moyen âge 375