


RACINET

LE  COSTUME

HISTORIQUE

II<sup>E</sup> LIVRAISON

FIRMIN DIDOT ET C<sup>IE</sup>

PARIS



# EUROPE

## OBJETS USUELS. — INSTRUMENTS DE TOILETTE.

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

Parmi les peignes représentés, le n° 5 a appartenu à la reine Théodelinde, femme d'Autharis, roi des Lombards, puis d'Agilulphe, duc de Turin, de 589 à 625. Celui-ci est en os, garni d'argent et de pierreries; sa longueur est de 0<sup>m</sup>,13 centimètres. La finesse des dents, dont il n'y a qu'une seule rangée, empêche de considérer ce peigne comme un objet de parure, quoiqu'il en ait toute l'apparence. — Tous les autres exemples sont des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Le n° 8 a cela de particulier qu'il est double, c'est-à-dire que ce sont deux peignes encastrés l'un dans l'autre; il est difficile d'en comprendre l'usage. Ce peigne est en buis. — Les autres, avec la double rangée qui constitue le démêloir et le peigne fin, offrent les types courants des peignes de l'époque. On les faisait en argent, en ivoire, en corne, en écaille; on incrustait l'ivoire dans le bois; on y appliquait les plus fines marqueteries ou l'on y pratiquait des ajourés. La bande médiane contenait parfois des bas-reliefs représentant des sujets religieux et autres : ici, l'adoration des mages; là, des vendanges, etc. Quelques-uns étaient traités en filigranes d'argent, simples ou émaillés; d'autres ornés de sujets gravés en nielles. Les uns représentaient des animaux peints et dorés dans le goût indien, d'autres des blasons armoriés; il en était qui cachaient des petits miroirs sortant d'un tiroir à coulisse. Quelquefois on marquait le peigne parfois d'une initiale ou on y inscrivait le nom du propriétaire, et très-souvent on y mettait des devises dans le goût intime ou solennel: *Prenez à gré ce petit don; que la divinité suprême protège toi et la patrie!* Enfin cet instrument de toilette, orné avec tant de luxe, était traité à l'égal d'une joaillerie; il avait son étui spécial, véritable écrin aux garnitures en cuir, décoré d'ornements frappés avec ou sans dorure.

Les nos 1, 3, 6, 7, 11 sont des peignes de buis et ivoire, de travail français, de 1460 à 1520; ils proviennent de Munich.

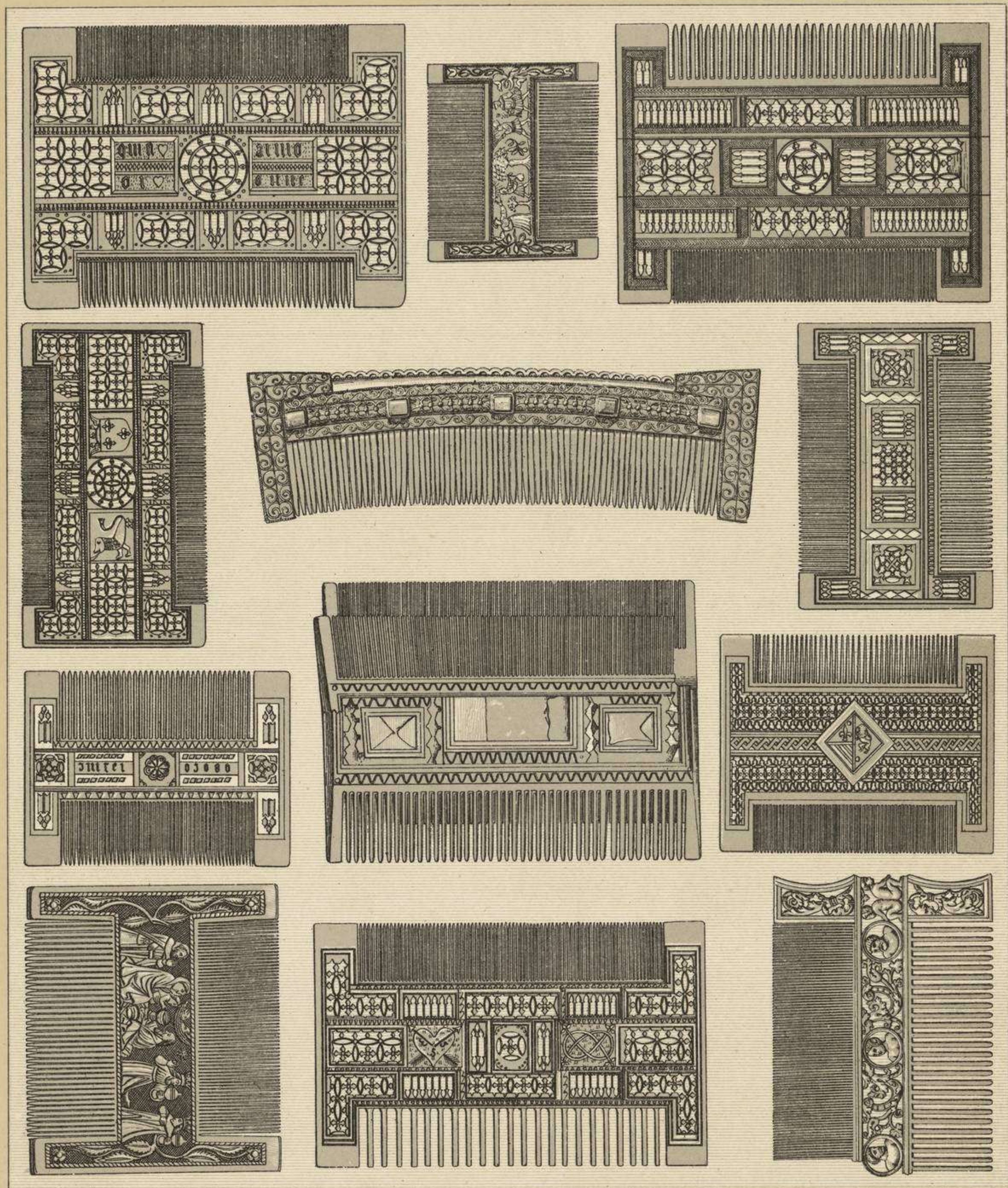
6.11-13



R.7147

Le n° 5 reproduit un peigne du VII<sup>e</sup> siècle (voir la description plus haut); les n°s 10 et 12, deux peignes en ivoire sculpté de l'époque de la Renaissance, provenant tous les trois du Musée d'Art industriel de Milan.

Les n°s 2, 4, 8, 9 appartiennent aussi à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au commencement du suivant; ils sont de ceux qui ont été exposés à l'Union centrale en 1874 par MM. Spitzer et Pascal.



EUROPE XII-XV-XVI<sup>E</sup> S<sup>CLE</sup>

EUROPA XII-XV-XVI<sup>E</sup> CENT

EUROPA XII-XV-XVI<sup>E</sup> JAHRH



IMP FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Jauvin lith.



## EUROPE. — XV<sup>E</sup>-XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

---

### ESCARCELLES, BOURSES. — COIFFURES ITALIENNES

La plupart de ces escarcelles sont des poches de femmes dont il est utile d'avoir la dimension exacte. La voici par objet : n° 1, largeur, 0<sup>m</sup>,35; n° 4, largeur, 0<sup>m</sup>,27; n° 5, largeur, 0<sup>m</sup>,24; n° 6, largeur, 0<sup>m</sup>,27, hauteur, 0<sup>m</sup>,25; n° 7, largeur, 0<sup>m</sup>,22; n° 9, largeur, 0<sup>m</sup>,24; n° 10, largeur, 0<sup>m</sup>,15; n° 11, largeur, 0<sup>m</sup>,27; n° 13, largeur, 0<sup>m</sup>,23; n° 15, largeur, 0<sup>m</sup>,18, hauteur, avec l'agrafe de suspension, 0<sup>m</sup>,30; n° 17, largeur, 0<sup>m</sup>,22.

L'aumônière, l'escarcelle, la gibecière, la bourse, contenant argent, bijoux, remèdes, tablettes, avait été le complément indispensable du vêtement journalier des deux sexes pendant le moyen âge où l'on voyageait beaucoup. Tout le monde en portait, depuis les paysans, les messagers qui, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, y joignirent la dague à pommeau et à lame forte, la *miséricorde*, jusqu'aux pèlerins dont la gibecière de grande dimension contenait non seulement les ustensiles les plus nécessaires, mais aussi la nourriture du jour. Les bourses n'étaient que des réductions faites sur les modèles de l'escarcelle pour contenir les pièces de monnaie. On les attachait à la ceinture comme les autres, ou on les mettait dans la poche. On en faisait aussi pour contenir des reliques.

L'usage de ce petit sac, qui au XII<sup>e</sup> siècle avait tout simplement deux cordons coulants pour le fermer et un autre pour l'ouvrir et le suspendre à la ceinture, s'est perpétué jusque pendant le XVI<sup>e</sup> siècle et même plus tard dans la classe bourgeoise. Avec le temps, les aumônières furent garnies de fermoirs apparents de fer, d'argent, d'or. On se plut à les décorer richement, à les rendre précieuses par la matière et le travail. Les dames en brodaient de leurs mains, les offraient comme souvenir, en recevaient elles-mêmes en cadeau. Le don d'argent pour reconnaître un service de messager, d'écuyer, était fait avec la bourse. Jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, on portait les sceaux du roi dans une escarcelle, lorsque le prince se rendait à une solennité.

L'escarcelle était généralement carrée du bas, les côtés parallèles. Lorsqu'elle était ronde et plus ample par le bas que par le haut, elle prenait le nom, dit M. Viollet-le-Duc, de bourse ou bourse à *cul-de-vilain*. Cette dernière forme est celle de la plus grande partie de nos poches de femmes appartenant au XVI<sup>e</sup> siècle (n<sup>os</sup> 4, 6, 9, 10, 11, 13).

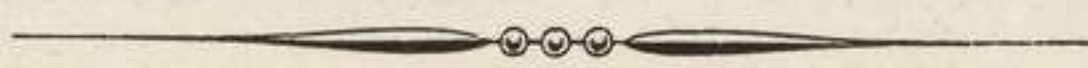
Les divisions que l'on voit dans un certain nombre de ces escarcelles montrent la variété des objets que l'on y enserrait, qui s'y trouvaient cachés, et valurent au sac lui-même la désignation de *mystère*. La bourse en forme d'escarcelle était en effet comprise parmi les mystères portés au *demi-ceint*, la ceinture de dessous des femmes. Ils se composaient de l'*épinglier* ou pelote, du *couteau* enfermé dans une jolie gaine et suspendu à un cordon de soie, et enfin de la *bourse*.

On a vu qu'au moyen âge on y mettait l'argent monnayé, des bijoux, des remèdes, des tablettes. Avec le temps on y ajouta le peigne et le miroir, et aussi les petites pommes de senteur en filigrane, les *pomandres*, dont on fit un si large usage du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, en même temps que les chapelets odorants, non moins en vogue. Un contemporain qui vivait encore sous Louis XIII, cité par M. Quicherat, donne des détails des plus curieux sur ce que contenait la bourse d'une femme de marchand du XVI<sup>e</sup> siècle. Après avoir dit que cette dame avait trente-deux clefs pendantes à son demi-ceint d'argent, il ajoute qu'il y avait toujours dedans la bourse : « du pain bénit de la messe de minuit, trois tournois fricassés (monnaie usée par le frottement), une aiguille avec son fil, deux dents qu'elle ou ses ayeules s'étaient fait arracher, la moitié d'une muscade, un clou de girofle et un billet de charlatan pour pendre au col pour guérir la fièvre. »

Parmi nos diverses escarcelles et bourses, le n<sup>o</sup> 15 est à remarquer; l'agrafe de suspension est un véritable bijou; un étui fixe où sont engagées les branches d'une paire de ciseaux se montre à l'extérieur.

Les n<sup>os</sup> 2, 3, 8, 12, 16, offrent des exemples de l'arrangement de la chevelure en Italie pendant les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Ils ont été recueillis sur des médaillons artistiques appartenant à MM. Rollin et Feuarent. Parmi les personnages représentés, citons Lionnel d'Este (n<sup>o</sup> 2) qui fut seigneur de Ferrare de 1441 à 1450; Lionora de Altoviti (n<sup>o</sup> 16), femme poète, qui était née à Marseille en 1559 et y mourut en 1606; Vittorino de Feltre (n<sup>o</sup> 14), instituteur italien portant le bonnet de docteur. (1379-1447.)

(Les escarcelles proviennent de photographies prises à l'Exposition de Munich, en 1876; les n<sup>os</sup> 5, 6, 7, sont authentiques et datent 1510 à 1540. Les autres sont de fabrication moderne, mais ont été faites avec une connaissance très sérieuse des objets anciens de ce genre, dont il ne reste guère, en général, que des ferrures.)

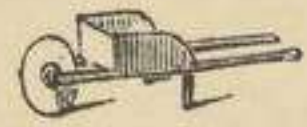




EUROPE XV - XVI<sup>E</sup> SÈCLE

EUROPA XV-XVI<sup>TH</sup> CENTY

EUROPA XV-XVI<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Stork lith.

227



# EUROPE. — MOYEN AGE

## MEUBLES DIVERS DES XIV<sup>e</sup> ET XV<sup>e</sup> SIÈCLES.

LITS, CHAIRES, BANCS, CRÉDENCES, TABLES, ETC.

N° 18. Lit bourgeois de la forme la plus usitée.

N° 17. Lit bourgeois entouré de courtines et surmonté d'un ciel à gouttières. — On voit les tringles et les anneaux au moyen desquels glissent les rideaux. Oreiller et traversin. Au chevet, le *signet*, offrant le plus ordinairement l'image du patron du dormeur. Cette image est montrée sur une échelle un peu agrandie au devant de la couche.

N° 16. Fragment d'un lit royal ; son *poêle à gouttières* suspendu aux solives du plafond par une quantité de torsades dorées, est décoré de fleurs de lis détachées qui forment au pourtour une espèce de couronne ; le chevet s'appuie sur une riche galerie dorée, découpée à jour. Les courtines et le couvertoir sont d'étoffe de pourpre doublée de vert.

La *chaise, chaire, chaire, forme, fourme*, est le siège garni de bras et dossier, quelquefois de dais pendant les quatorzième et quinzième siècles. La chaire ou la chaise est toujours le *trône* du maître ou de la maîtresse. Jusqu'au treizième siècle, les chaires de forme carrée étaient souvent dépourvues de dossiers élevés. C'est vers cette époque que, les vêtements prenant plus d'ampleur, les sièges tendirent à s'élargir. La chaire, peu transportable, occupait une place fixe dans la pièce où elle se trouvait ; elle n'était pas adossée, mais dans un espace libre ; on circulait autour. Les chaires des seigneurs féodaux, placées dans la salle publique destinée aux assemblées, étaient de véritables trônes. Ce n'est guère qu'à la fin du treizième siècle que l'on introduisit dans la composition des meubles des détails d'ornementation empruntés à l'architecture. Les sièges d'honneur du quinzième et du seizième siècle, avec leurs dossiers souvent élevés beaucoup au-dessus de la tête du personnage assis, étaient presque toujours adossés à la muraille ; le dos non travaillé, resté brut, de ceux qui existent encore, le démontre très sûrement. Les chaires, pendant le seizième siècle, étaient souvent drapées, mais les tapis n'y étaient pas plus fixés que les coussins.

Dans les châteaux, les vestibules, les salles des gardes, comme dans les chapelles particulières attenantes aux églises, construites par les familles nobles, l'intérieur de la chapelle était meublé ainsi qu'un oratoire privé ; on y plaçait des bancs de bois à dossier. Viollet-le-Duc a relevé un de ces bancs, déposé aujourd'hui dans l'église de Flavigny, du même caractère que notre n° 4 ; son dossier est surmonté d'un dais en bois sculpté de même forme, et ce meuble a conservé les traces des attaches de la garniture tapissée dont on le recouvrait.

Nos 1 et 7. Chaires ayant le caractère de trônes. — Ces exemples appartiennent à un style de transition entre le quatorzième et le quinzième siècle. Les formes prismatiques de leurs détails annoncent particulièrement l'approche de cette dernière époque.

N° 8. Chaire épiscopale. — Ce siège magnifique a été trouvé dans une église de campagne à Roscoff, près Saint-Pol de Léon, dans le Finistère. Il paraît beaucoup trop riche pour avoir jamais été la chaire curiale d'une église comme celle de Gresker. Les chaires épiscopales se trou-



vaient dans les églises cathédrales, qui même, primitivement, en tiraient leur nom. Elles étaient placées, selon les anciens rites, au fond de l'abside, derrière l'autel alors plus élevé, de sorte que l'évêque, siégeant *in cathedra*, dominait majestueusement de ce point central toute l'assemblée des fidèles.

N° 6. *Banc*, paraissant être un banc de confrérie. — Les meubles de ce genre étaient ordinairement plus ou moins ornés, et portaient l'image du patron de la confrérie ainsi que le titre de la société, sculptés sur le dossier ou même sur le siège. Celui-ci, fort simple, est seulement décoré de cinq panneaux en fenestragés non évidés, et les membrures sont

grossièrement équarries. Il a été copié dans l'église de Pont-de-l'Arche, en Normandie.

N° 3. Banc familial. — Quoique ce banc ait quelque aspect d'un trône, les dames à couronnes fleuronées qui s'en partagent le siège, en devisant, n'y paraissent cependant pas être en représentation. Cet exemple est tiré d'un manuscrit exécuté en 1350.

N° 4. Banc à dais sculpté. — La pièce d'étoffe que l'on tendait sur le dossier et le siège s'appelait le *banquier*, et les coussins *couettes* ou *quarreaux*.

Sous les n°s 2, 5, 10, 11, 14, 15 et 20 se trouvent réunis des exemples de divers buffets et crédences qui font ressortir ce qui est dit pl. Europe, XV<sup>e</sup> siècle, ayant pour signe le Cric, au sujet du caractère des deux genres.

N°s 14 et 20. Buffets conformes à la description de Nicot, c'est-à-dire ayant forme de dressoirs. — Ceux-ci ne sont même pas des meubles, mais des échafauds en étagères recouverts de tentures dont il est facile d'évaluer l'importance, la hauteur, par la proportion des figures qui les avoisinent. Quant à la crédence, nous renvoyons à la notice citée plus haut; les raisons de ses diversités y sont relatées.

N° 13. Table ronde en pans coupés, montée sur un seul pied, et couverte d'une blanche *touaille* ouvragée. — Les ustensiles qui se trouvent sur cette nappe, drageoirs, hanaps, écuelles, gobelets, montrent assez l'usage auquel cette table était affectée.

N° 19. Table légère de forme rectangulaire, pourvue d'un tiroir assez profond, couverte d'un napperon, et ayant tous les caractères d'une *servante*.

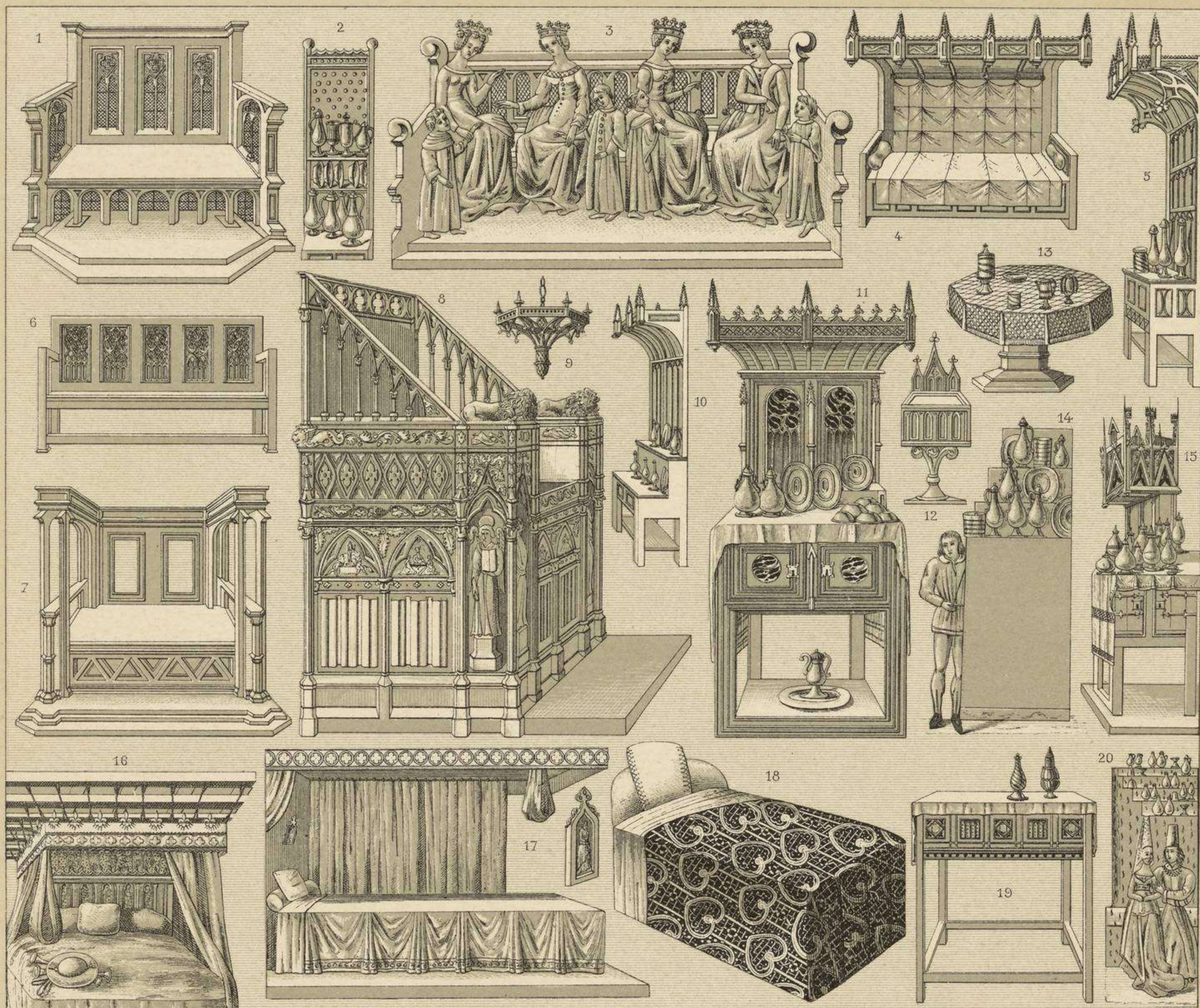
N° 12. Reliquaire.

N° 9. Lustre en couronne de lumière. — Ce lampadaire était destiné à être garni de chandelles de cire qui y étaient fichées. On en faisait à la même époque qui avaient des lampes à godets, dont le verre était coloré.

Tous les motifs de cette planche sont du quinzième siècle, à l'exception des n°s 1, 3 et 7, qui datent du quatorzième. On a vu la provenance des plus importants; tous les autres sont extraits de peintures de manuscrits.

*Reproduction d'après Willemin. — Texte d'après Potier et Viollet-le-Duc.*





EUROPE-MOYEN-AGE

EUROPA MIDDLE AGES


EUROPA MITTELALTER



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Renaux del.

228



## EUROPE. — MOYEN AGE

---

### OBJETS MOBILIERS.

1		3
	2	
4		5

Parmi les objets qui ornaient la chambre à coucher des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, ou le petit oratoire qui d'ordinaire y était contigu, on trouvait toujours, dans les appartements décorés avec un certain luxe, et ceux des petits bourgeois étaient de ce nombre, quelque image de la Vierge ou de Notre-Seigneur. Cette image était renfermée, soit dans une armoire, meuble meublant, soit dans des espèces de petites armoires appendues à la muraille, ou posées sur un socle pariétaire. On en ouvrait les vantaux au moment de la prière du matin et du soir; lorsqu'avait lieu quelque solennité de famille, on les tenait également ouverts.

Les *images à volets* étaient souvent des objets de luxe qui se donnaient en cadeau comme on le fait des menus objets modernes. Il y en eut de grand prix, mais on en fabriquait pour toutes les bourses. Les *ymagiers*, peintres ou sculpteurs, s'ingénierent à varier la combinaison et la forme des panneaux ouvrants, et la disposition de la figure ou de la scène centrale. Les volets étaient décorés de peintures ou même de sculptures, au dedans et au dehors, représentant des figures ou des scènes bibliques ou évangéliques : Adam et Ève, l'adoration des mages, des bergers, des anges, musiciens et autres, les patrons et les portraits des maîtres de la maison; à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, on voit fréquemment sur ces volets jusqu'à la famille entière dans l'attitude de la prière. Le meuble était, en général, en bois; les sculptures de l'intérieur surtout étaient habituellement dorées et enluminées à profusion; à l'extérieur, quoique fermé, il avait, souvent encore, l'aspect d'un meuble d'apparat.

A côté de l'image à volets, il y en avait qui ne fermaient pas, dont on se servait pour décorer la ruelle d'un lit, le dessus d'un prie-Dieu, etc.; ce qui faisait en quelque sorte de la chambre un oratoire toujours ouvert. L'usage en était plus ancien que celui de l'image à volets; il en existe un grand nombre datant des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

Il en est de même pour les tablettes sculptées, destinées à être portées en voyage; on les faisait en bois ou en ivoire, à deux ou trois panneaux, diptyques, ou triptyques repliées l'un sur l'autre, offrant l'aspect d'un petit livre

de peu d'épaisseur. Cette disposition est celle des tablettes portatives à l'usage des anciens Romains. Les artisans du XIII<sup>e</sup> siècle l'adoptèrent en sculptant l'intérieur d'images religieuses. Dans la maison, le livre de bois, ouvert, était appendu au mur. Pendant le XVI<sup>e</sup> siècle, les images d'ivoire de ce genre, fort prisées jusqu'alors furent remplacées par les images peintes sur un émail du Limousin. La disposition de ce petit meuble plat ne convient pas moins, en effet, à la plaque émaillée qu'aux bas-reliefs du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles parmi lesquels on compte de véritables chefs-d'œuvre.

N<sup>o</sup> 1.

Sculpture en forme de tabernacle ouvert (la tente ouverte) représentant la Sainte Famille : deux petits anges ouvrent les rideaux ; un bourgeois, qui porte la main à son bonnet pour se découvrir, offre la couronne vers laquelle se penche Jésus enfant. Cet objet est en bois de buis et était destiné à être suspendu par la pointe de la tente ; il est de 1520 à 1540, et provient de Munich.

N<sup>o</sup> 2.

Armoire à volets de style allemand du XV<sup>e</sup> siècle. Ce meuble, qui a l'importance d'un petit retable, est richement travaillé ; l'ornementation en est riche et les sujets du centre : la Nativité, le Christ au sépulcre, sont fouillés et animés par un habile metteur en œuvre. Il se compose de deux triptyques et d'un soubassement en forme d'autel ou de bahut, recouvert d'une courtine en tapisserie à figures.

Les volets du triptyque supérieur sont sculptés à l'intérieur. Les figures nimbées sont sur fond doré. Les volets du petit triptyque du dessous sont peints et contiennent chacun le portrait d'un évêque. On voit l'adoration des mages sur le riche tapis où figurent encore deux saintes isolées de chaque côté.

Ce meuble intéressant, que nous devons aux reproductions photographiques des musées d'Allemagne, est un de ces produits qui sortaient tout entiers des ateliers d'un *ymagier* expert en tous les métiers nécessaires pour sa confection. La capacité multiple, réelle, de ces mai-

tres-artisans leur valait des franchises inaccoutumées dans les autres corporations, témoin ce Guillaume Bériot, l'imagier les plus occupé de Paris, auquel il fut permis d'avoir autant d'apprentis et de valets qu'il en voulait prendre, *les privilège de sa corporation lui permettant même de travailler de nuit, quand besoin est.*

N<sup>o</sup> 5.

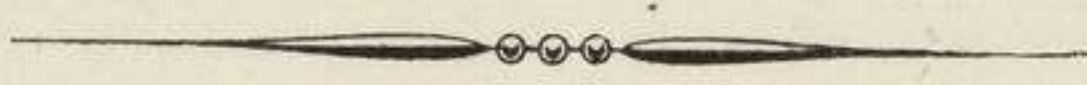
Image à volets du XIV<sup>e</sup> siècle, en forme d'édicule. Cet objet appartenant à M. Poldi Pezzoli, qui figure dans le *Musée d'art industriel* de Milan, photographié par M. Rossi, est en argent ; les volets sont peints à l'intérieur.

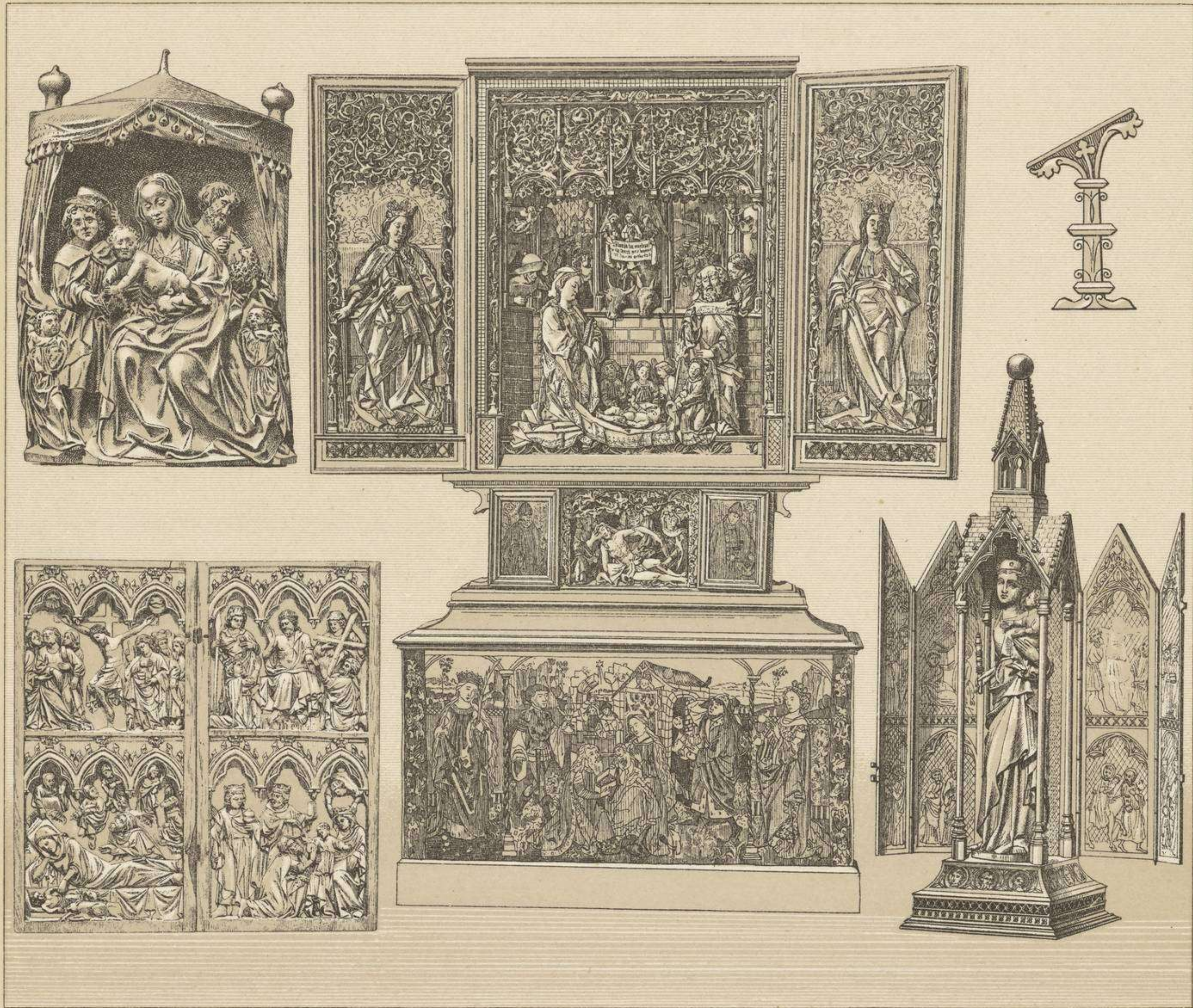
N<sup>o</sup> 4.

Diptyque du XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup> siècle. C'est un des objets portatifs, de voyage, dont nous avons parlé ; les quatre scènes représentées sont : la Nativité, l'Adoration des mages, le Crucifiement, Jésus, roi des Cieux. Le travail semble français ; il provient de la collection des musées d'Allemagne.

N<sup>o</sup> 3.

Lutrin ou lectrin, meuble de bois ou de métal, facilement transportable dont la tablette inclinée était disposée comme un pupitre pour faciliter la lecture. Il pouvait servir aussi de *scriptorial* ; c'est un objet très usité. Cet exemple est du XIV<sup>e</sup> siècle et provient d'un ms. de la Bibl. nat. de Paris.

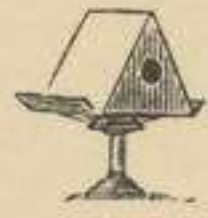




EUROPE-MOYEN-AGE

EUROPA MIDDLE AGES

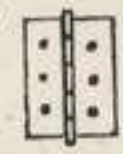
EUROPA MITTELALTER



IMP FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Gaulard et Toussaint del.

229



## EUROPE. — XV<sup>E</sup> SIÈCLE

MOBILIER D'APPARAT. — ARMOIRES COFFRES-FORTS. — CRÉDENCES.

1            2            3            4  
             5                            6

L'armoire coffre-fort du moyen âge n'est pas le meuble à un ou deux vantaux, s'ouvrant dans toute la hauteur pour découvrir d'ensemble les tablettes intérieures qui le divisent, comme était l'*armarium* des Romains, type de l'armoire à linge moderne. Elle est formée de la superposition de deux coffres, s'ouvrant chacun par un ou deux vantaux particuliers, ayant à chaque étage ferrure, serrure et clef différente. C'est une double huche, dont l'accès a lieu par la façade. L'armoire allemande des quatorzième et quinzième siècles, qui conserve souvent l'égalité de dimension des deux coffres (voir n<sup>os</sup> 5 et 6), accuse ainsi franchement et nettement sa destination. Ces deux meubles, qui représentent si bien le coffre-fort, ont encore cela de caractéristique que la forme, la proportion en hauteur et largeur de chacun des deux coffres superposés, est tout à fait analogue à celle de l'*arca* romaine, le coffre-fort antique, posé sur des piédestaux élevés, à peu près aussi au niveau de la base de ces deux armoires. Gell, dans son *Pompeiana*, a donné la description détaillée d'une *arca* dont la caisse est en bois, doublée de bronze en dedans, plaquée de fer en dehors, et nous avons publié nous-même l'exemple d'une *arca* faite en terre, posée aussi sur piédestaux, provenant également de Pompeï. (Pl. ayant pour signe la Poulie.)

La superposition de deux coffres de même capacité, à angles pleins, formant un bloc entouré d'une ceinture en son milieu, ne peut donner qu'un meuble lourd ; les larges pieds de la base de ce bloc, son couronnement en ligne droite, ne sont pas faits pour en alléger l'aspect : telle qu'elle est cependant, cette sévère armoire allemande a un grand caractère. C'est un *sacrarium*, une sacristie dont le dehors accuse nettement l'importance du dépôt qui lui est confié, les archives de la famille, le trésor, etc. Les créneaux employés si fréquemment pendant les quatorzième et quinzième siècles pour couronner ce genre de meubles, annonçaient ingénieusement que c'était là un endroit sérieusement fortifié. On peut noter encore ici le caractère quasi-byzantin des montants qui, en hauteur et en travers, donnent la mesure des coffres superposés. Ce pourrait donc être une armoire du douzième siècle, couronnée et posée sur une nouvelle base par des mains allemandes, au quinzième.

Le meuble représenté n° 4 offre, comme détail particulier, une sorte de guichet pratiqué en plein vantail, dont l'usage semble peu compréhensible sur un meuble secret que l'on ne trouvait jamais assez clos. Faut-il l'expliquer, comme l'a fait M. Viollet-le-Duc, par la destination du meuble lui-même, comme armoire de sacristie pouvant contenir, en même temps que les ornements du culte, des reliques qu'on ne voulait pas cacher à la vue? Ou bien la conservation de certains parfums, considérés alors comme très précieux, et dont on aurait voulu empêcher la soustraction, sans les priver d'air, n'expliquerait-elle pas une semblable pratique qui ne peut se justifier par une simple idée d'ornementation? Les deux hypothèses sont plausibles, sans qu'on puisse, à cet égard, rien affirmer.

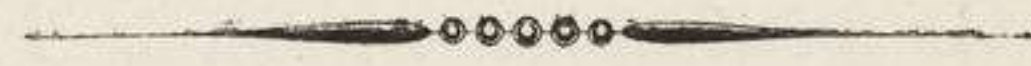
Nous avons dit l'emploi de la crédence (pl. ayant pour signe le Cric). Celle que nous donnons ici, n° 2, sans dossier, facile à transporter, nous paraît avoir été le type le plus répandu. La petite armoire voisine, n° 3, de proportions analogues, ayant pour dessus une tablette unie, nous semble avoir dû être affectée au service de la crédence; d'un transport moins commode, quoique encore assez facile, cette crédence à caisse pleine et à double coffre était peut-être fixée au mur, près de la chaire du seigneur.

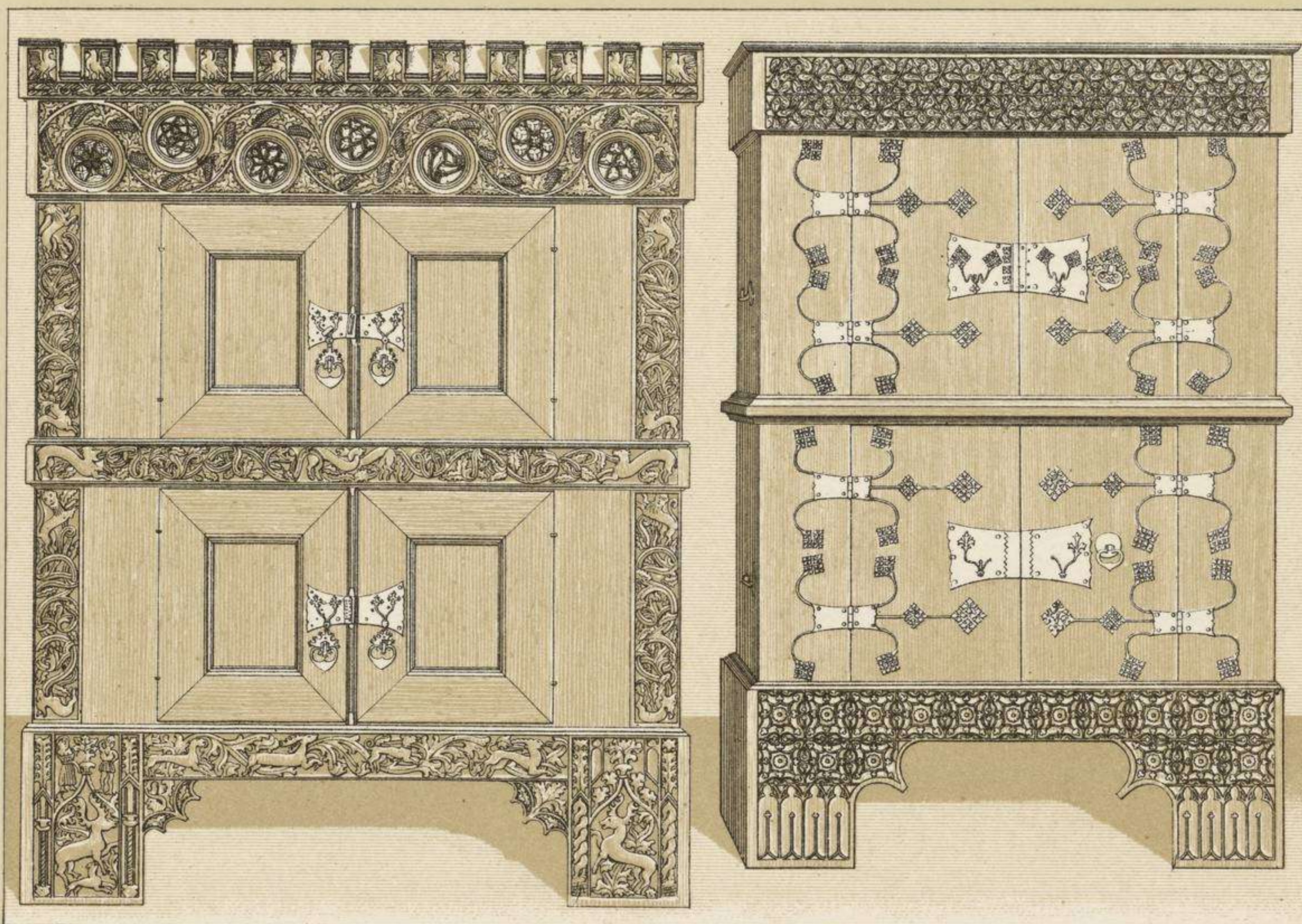
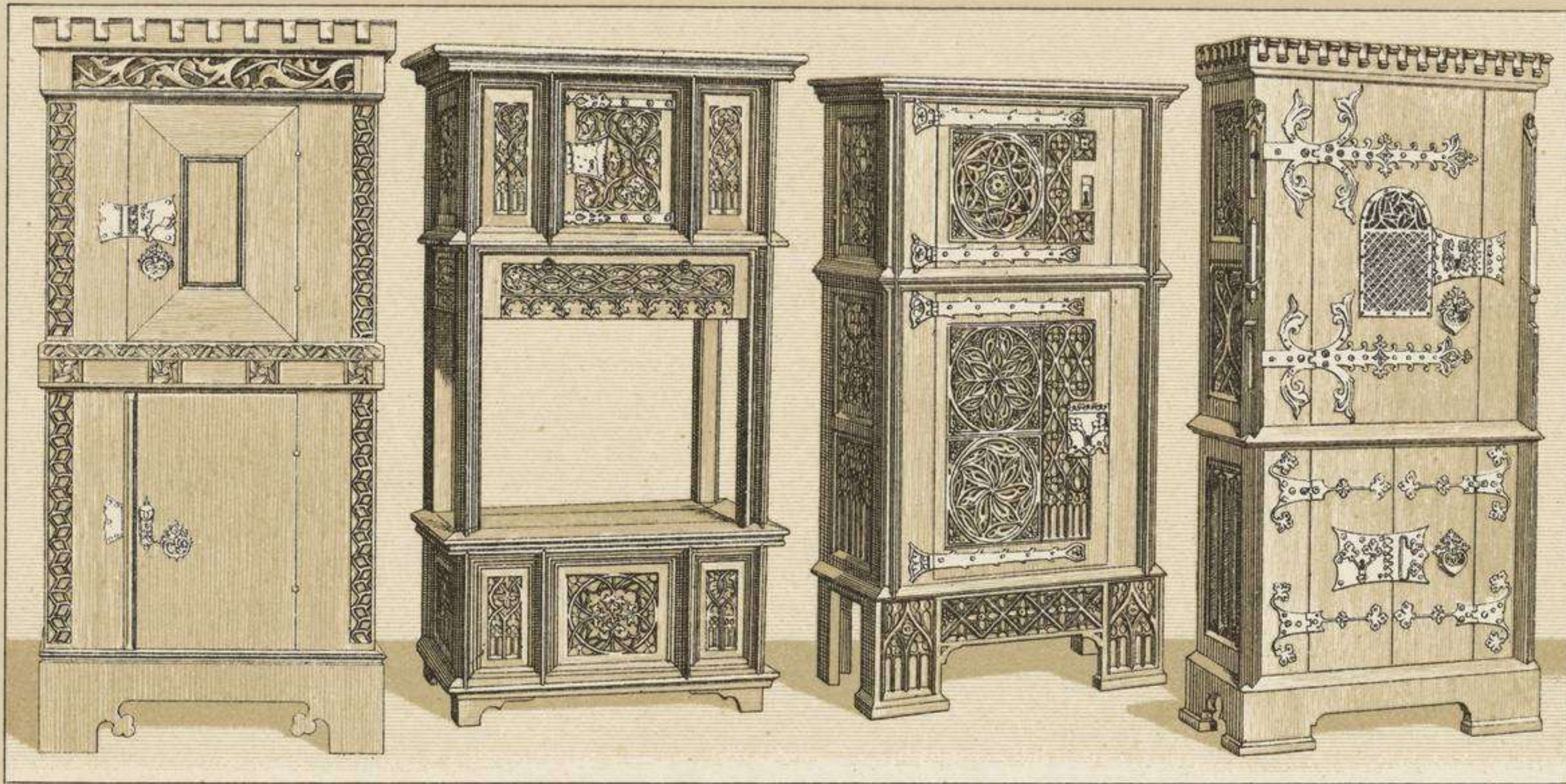
Tous ces meubles appartiennent, selon les Allemands, plus aptes que nous à dater leurs productions nationales, à la seconde partie du quinzième siècle, et même, le n° 6, à l'aurore du seizième. La crédence, n° 2, dont ils ne revendiquent pas la fabrication et qui semble de main française, montre bien la différence du génie des deux nations. Elle est contemporaine des Adam Kraft, des Michel Wohlgemuth, de l'illustre Albert Durer, mais ne se ressent pas de l'influence acquise par ces maîtres et par la féconde école de Cologne.

Plusieurs de ces spécimens ont conservé leurs peintures, le n° 6 entre autres, dont les surfaces sous les peintures de fer sont encore très vives. C'était l'habitude au quatorzième siècle de tenir ces surfaces unies pour y couler des tons ou y peindre des sujets. Au quinzième siècle, les sculptures finement ciselées prirent la place. En Allemagne cependant la tradition vécut plus longtemps, et les sculptures elles-mêmes, quelque fouillées qu'elles fussent, y étaient souvent peintes; en France et dans les Flandres on préférait de beaucoup laisser le bois dans sa pureté.

Le n° 1 a 1<sup>m</sup>,90 de hauteur, 0<sup>m</sup>,80 de largeur; le n° 5 a en hauteur 2<sup>m</sup>,30, en largeur 1<sup>m</sup>,75; et enfin le n° 6 mesure en hauteur 1<sup>m</sup>,90, en largeur 1<sup>m</sup>,50.

*(Documents photographiques provenant des musées d'Allemagne.)*

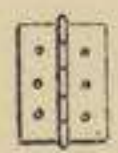




EUROPE XV<sup>E</sup> SIECLE

EUROPA XV<sup>TH</sup> CENT

EUROPA XV<sup>TES</sup> JAHR




IMP FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Renaux, lith.



230



## EUROPE. — XV<sup>E</sup> SIÈCLE

---

### MOBILIER D'APPARAT. — CRÉDENCES. — COFFRET.

La crédence est un petit buffet qui se composait d'une armoire fermant à clef, et parfois de tiroirs et autres aménagements intérieurs sans serrure. Elle contenait les vases et certains ustensiles de prix servant dans les repas ; on y mettait aussi les confitures et les épices. Les crédences étaient d'abord fort simples ; ce ne fut longtemps qu'une sorte d'échafaudage décoré par les étoffes servant de nappe dont il était recouvert et surtout par les objets de prix dont on le garnissait. C'est à partir du règne de Charles V environ que le luxe, qui gagnait toutes choses, s'étendit jusqu'à la confection du meuble lui-même. Les moulures et les ornements taillés dans le bois prirent vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle une importance qui alla croissant, l'art du menuisier et du sculpteur sur bois étant alors en grand progrès.

Lorsque la crédence n'était qu'un buffet dont le maniement était facile, on la plaçait, dans les cérémonies, de manière qu'on pût tourner autour, près des tables à manger disposées en fer à cheval. Le dessus, recouvert d'une nappe, servait à déposer des plats que distribuait les écuyers ayant la charge de servir les souverains.

Lorsque la crédence était surmontée d'un dressoir, elle restait adossée à la muraille ; on la plaçait d'ordinaire derrière le maître, auquel on présentait la première coupe de liqueur après en avoir fait l'essai. Cette adjonction d'un dossier à la crédence, fut une affaire d'étiquette, réglée jusque dans la dimension du dorsal lui-même. Quand le dossier était surmonté d'un dais, c'était en vertu d'un privilège de noblesse ; la dimension de ce dais était limitée selon le rang nobiliaire. Il en était de même pour le nombre des tablettes ou degrés. Les reines de France avaient le privilège d'en avoir cinq à leur dressoir ; une comtesse en avait trois ; une femme de chevalier banneret n'en avait que deux.

Suivant Nicod, cité par M. Viollet-le-Duc, ce qui distingue le dressoir du buffet ou crédence, c'est que le premier n'a jamais de tiroirs ni d'armoires à portes. Le dressoir ne sert qu'à étaler la vaisselle.

La crédence, avec sa petite armoire fermée, doit être ajoutée à l'armoire proprement dite, au bahut et à la huche, comme étant à peu près les seuls meubles fermants employés habituellement jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle chez le riche seigneur comme chez le petit bourgeois.

Pendant le XV<sup>e</sup> siècle, le luxe des buffets, enrichis de sculptures et de fines serrureries, fut extrême. Le mot buffet indiquait d'ailleurs non seulement le meuble, mais encore tous les objets dont il était couvert. Offrir un buffet, comme cela se pratiquait aux entrées de souverains, d'ambassadeurs, c'était donner avec le meuble la vaisselle d'argent et de vermeil qui contenait les rafraîchissements.

Dans nos deux crédences, l'une sans dossier, l'autre avec dossier, la ferrure de l'armoire est apparente, selon l'usage général. Deux pentures suspendent chaque vantail ; celles de la grande crédence sont en tôle de fer découpée à jour. Les vis n'étaient pas encore usitées pour attacher les ferrures, dit M. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du mobilier français*.

En outre de son armoire centrale, la petite crédence a un profond et large tiroir avec son anneau de tirage à la partie inférieure. La partie supérieure est divisée en deux armoires dont le vantail est fermé par un simple verrou. Les napperons, souvent brodés de franges que l'on mettait sur ces buffets, ne cachaient pas la face du meuble; ils retombaient assez largement sur les côtés, mais sur le devant ils ne débordaient que légèrement.

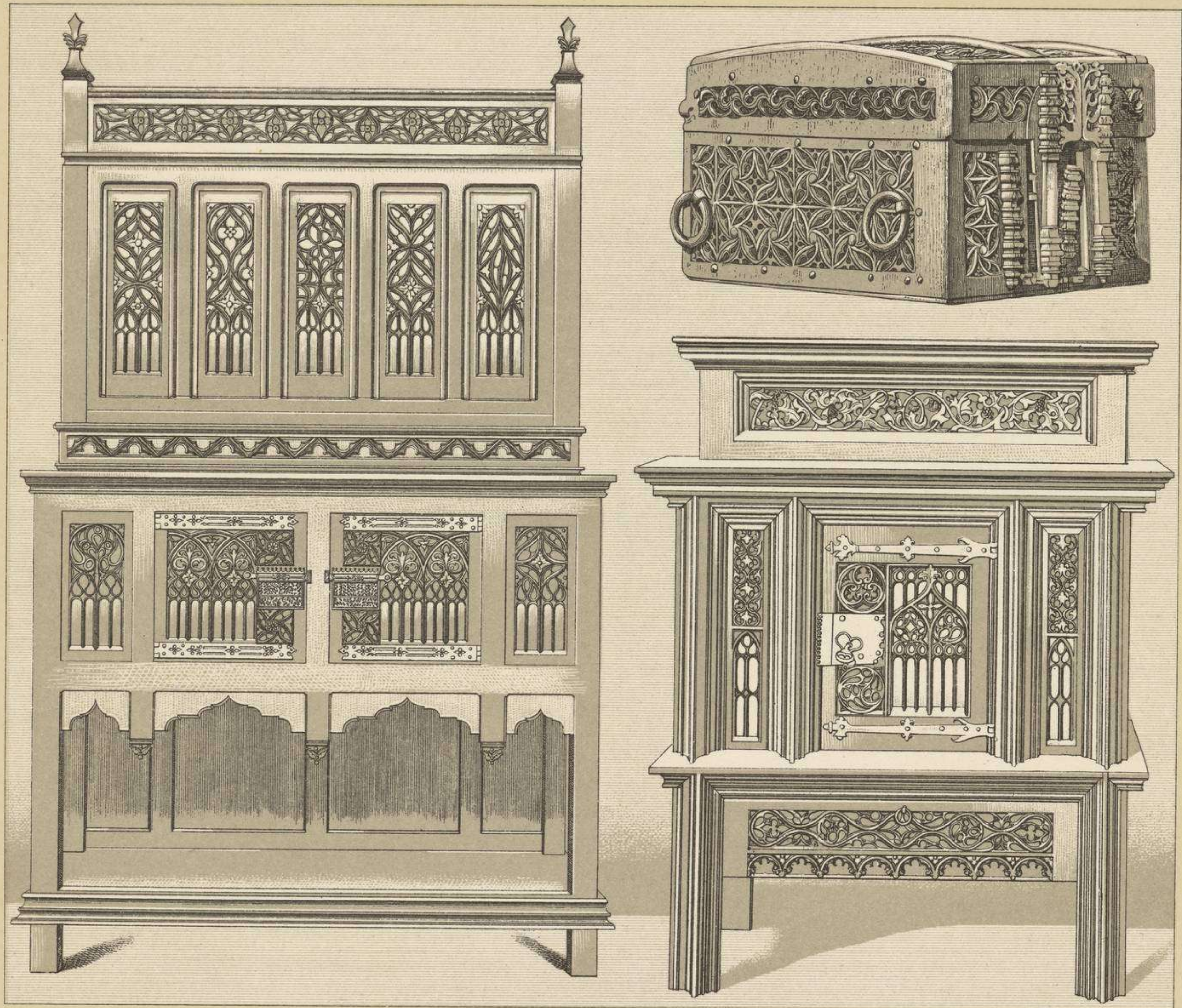
Le style du détail de ces deux meubles dérive directement de l'ogival et présente les arcatures, les combinaisons de courbe, les rinceaux fleuris si fréquents à cette époque. Le plus petit des deux paraît le plus franchement marqué au coin allemand. Sa hauteur est de 1<sup>m</sup>,22. Dans ce dernier, on retrouve comme aux portes de l'hôtel de ville de Hambourg, l'alliance de la couleur et de la sculpture. Les fonds des panneaux sont peints dans les ajourés de la sculpture. Le meuble lui-même l'est peut-être tout entier et il y a sans doute des parties dorées. Si le meuble est généralement vert comme l'une des portes de Hambourg, les fonds des panneaux du centre sont bleus, celui du haut est rouge selon le goût de l'époque et de la nation. Quant aux ferrures apparentes, elles étaient toujours étamées, peintes ou dorées.

La grande crédence à dossier, d'un caractère moins accusé mais de la même époque, semble peinte aussi, sauf le corps avancé de l'armoire et le soubassement où les veines du bois montrent qu'il est resté pur. Les fleurons des montants, l'ajouré du haut formant galerie, les arcatures dans leur entier, une partie des filets de moulures sont dorés. En nous reportant à ce qui a été dit concernant le nombre des degrés du dressoir, réglés par l'étiquette, faisons remarquer que ce riche meuble n'est qu'à deux degrés, y compris le dessus même de la crédence. Sa hauteur, sans les fleurons, est d'environ 1<sup>m</sup>,80. Les deux crédences sont de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Le coffret, de très petite dimension, 0<sup>m</sup>,17 de longueur, 0<sup>m</sup>,13 de largeur, 0<sup>m</sup>,10 de hauteur, est un de ceux qu'il était d'usage de porter en voyage et dans lesquels on renfermait des bijoux. Il se compose d'une boîte de chêne, recouverte de cuir rouge, doublement enveloppée de fer; la première enveloppe est un réseau de fer étamé à jour et la seconde également à jour, est aussi de fer, mais non étamé. A travers les mailles on voit le cuir et le réseau étamé. La charnière du couvercle occupe toute la largeur du coffret. Ce couvercle est en fer battu renforcé par des nerfs de fer. Il est maintenu fermé par une petite serrure très solide. Les quatre anneaux qui se trouvent sur les côtés servaient à attacher ce coffret au moyen de courroies ou de chaînes, soit à l'intérieur d'un bahut, soit pour le porter en croupe soi-même ou en le réunissant au bagage chargé sur les bêtes de somme. L'Italie fournit nombre de ces petits meubles, dont beaucoup étaient d'os et d'ivoire sculpté, ou encore de marqueterie. Celui-ci est de la première partie du XV<sup>e</sup> siècle et peut-être même du XIV<sup>e</sup>.

*(Documents photographiques provenant des musées d'Allemagne et du musée d'art industriel de Milan.)*





EUROPE XV<sup>E</sup> SIECLE

EUROPA XV<sup>TH</sup> CENTY

EUROPA XV<sup>TES</sup> JAHRH



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Renaux del.

231



## EUROPE. — MOYEN AGE

FRANCE. — BASSIN DU RHIN. — FLANDRE.

INTÉRIEUR, MEUBLES, OBJETS MOBILIERS, USTENSILES, ETC., DU QUINZIÈME SIÈCLE  
ET DU COMMENCEMENT DU SEIZIÈME.

Dans la notice de l'intérieur flamand, pl. I couronné, nous engageons à rapprocher cet intérieur des motifs de la présente planche. Les renseignements variés contenus dans celle-ci servent, en effet, de complément à l'autre et sont propres à animer les compositions que l'on peut tirer de leurs exemples réunis.

La chambre à coucher de la planche présente est plus luxueuse que la flamande. Le lit est de même caractère, sans être cependant sur estrade; mais les deux pentes, celle du chevet et celle du pied, tendues droites, enferment le lit comme dans un réduit; elles sont, de plus, en tapisserie fleuronnée. Sur le traversin se dresse l'oreiller « *d'ung coustil blanc comme ung cygne*, » fendu selon l'usage par un côté, et paré aux quatre coins de houppes pendantes. Une natte de jonc, longue et étroite, sert de descente. Au lieu de la « *chaire près du lit, pour deviser à l'accouchée*, » dont parle Corrozet dans ses blasons, c'est un pliant garni d'une riche étoffe brodée, qui se trouve au chevet. Le carrelage est en brique émaillée ou de faïence. Le buffet à dossier richement travaillé, couvert de sa blanche *touaille* tombant des deux côtés jusqu'à terre, est un dressoir au centre duquel on voit un grand bassin doré. Le prie-Dieu est recouvert de draperies brodées.

Au mur, au-dessous de la fenêtre, est appendu à la muraille un cadre ornementé contenant l'oraison à réciter matin et soir; et, à la hauteur environ de la fenêtre, se trouve la petite horloge à poids ou à *plombs*, comme on disait alors, avec son timbre ou *nolette* qui la surmonte.

Cet intérieur provient d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, *les Miracles de Notre-Dame*, par Gauthier de Coincy, dont les miniatures sont d'un travail exquis. Willemin, qui, de même que nous, s'occupait du mobilier, a supprimé les figures représentant l'Annonciation.

Voici maintenant la nomenclature des objets détachés de ce mobilier.

N° 7. Autel. — C'était un privilège particulier qui émanait ordinairement du pouvoir apostolique, que celui de faire dresser un autel portatif dans sa maison, pour y célébrer les saints mystères. Restreint d'abord aux personnages de haute distinction, ce privilège fut depuis distribué à profusion. Un buffet ou une table avec une nappe ou *doublier*, adossé d'une tenture, en guise de retable, en faisait tous les frais. Sur cet autel improvisé on étalait les hauts chandeliers appelés *mestiers* et les riches reliquaires, en forme de *custode*, ou d'élégants pinacles.

N° 24. Meuble bas, de la famille des crédences ou *arches* à forte serrure dans lesquelles on renfermait l'argenterie, et que, lorsqu'elles étaient

portatives, on approchait de la table pour le service. On y posait les *flacons*, les *bûires*, les *pichers*, les *platelets* et les *escuelles*. Cet exemple est de l'époque de Louis XII.

Nos 5, 8, 9, 10 et 19. — Modèles divers du siège en pliant, si fort à la mode pendant la seconde partie du quinzième siècle et une partie du seizième; depuis le simple pliant dont l'X se repliait réellement, nos 8 et 9, jusqu'à la chaise, avec ou sans dossier, nos 10 et 19, et la chaise en chaire avec le dais seigneurial, n° 5, qui ne se repliaient point, on voit que ce mode était fort en usage.

Le *faldistorium* est une tradition antique; le moyen âge en fit de

nombreuses applications. Les manuscrits des huitième, neuvième et dixième siècles représentent souvent cette sorte de siège, dont le goût persistant s'était largement répandu pendant le quinzième siècle.

Le pliant de bois ou de métal que l'on pouvait transporter facilement, et qui, recouvert d'un coussin et d'une tapisserie, servait de siège aux souverains, aux évêques, aux seigneurs, ce qui en faisait un véritable trône, s'appelait *fauteuil, fadesteuil, faudesteuil, faudestuef, faudestuel*; il fut toujours considéré comme un siège d'honneur.

N° 18. Petit *bers* ou berceau. — Ce berceau était garni de bandelettes pour préserver l'enfant des dangers d'une chute, lorsque, du pied, on imprimait à ce meuble un léger balancement.

N° 20. Riche coussin brodé.

N° 1 et 4. Réchaud, brasier portatif sous ses deux aspects. — Ce réchaud est en tôle de fer; il a la forme d'un castel à tourelles. Son plan représente un carré cantonné de quatre autres carrés plus petits. L'étage inférieur, supporté par une planche solide, s'ouvre sur deux faces, d'un côté par une porte et une poterne garnies de leur pont-levis, de l'autre par une porte ordinaire. Cet étage inférieur servait de cendrier, avec ses portes d'ouvertures pour vider les cendres.

Le brasier, formant une espèce de premier étage à galeries suspendues, était supporté entre quatre montants isolés, et pouvait s'enlever et se remplacer à volonté. Les anneaux fixés aux quatre pieds servaient à passer des cordes pour transporter le réchaud d'un endroit à un autre, lorsqu'il était allumé. Il était d'ailleurs assez lourd, car sa hauteur est d'environ deux pieds et demi. Peu de meubles de ce genre subsistent aujourd'hui. Le réchaud était non seulement nécessaire dans les pièces privées de cheminée, mais il pouvait encore être utile dans les grandes salles que leur cheminée n'échauffait pas toujours suffisamment. Il y en avait dont le transport était rendu plus facile que ce que l'on vient de voir. On trouve dans les *Antiquités nationales* de Millin, la

gravure d'un petit chariot de fer à quatre roues et à parois grillées à jour, dans lequel on mettait du feu l'hiver, et qu'on roulait autour des églises pendant la durée des offices, afin d'attirer et de retenir les fidèles que la rigueur du froid aurait pu éloigner. Ce dernier mode du réchaud à roues était le plus ordinaire; on remplissait le récipient de braise en dehors de l'appartement, et, lorsque celle-ci étant incandescente avait perdu la plus grande partie de ses gaz incommodés, on roulait le réchaud dans la pièce que l'on voulait chauffer. Ce chariot avait un timon pour le tirage.

N° 21. Médaille de cuivre doré. — C'est une de ces petites images de dévotion qui se suspendaient au chevet du lit, et que, de leur nom générique, on appelait *signets*.

N° 15. Petit coffret revêtu de fer et destiné à renfermer de l'argent et des bijoux. — Il était d'usage d'emporter en voyage ces petits coffrets affectés aux valeurs les plus précieuses; on ne s'en séparait pas. Celui-ci a un anneau de suspension; la clef, que l'on voit sous ses deux aspects n° 22 et 23, et qui a aussi un anneau pour le cordon de ceinture, est de celles qui conviennent à ce genre de meubles.

N° 12. Petit miroir avec chaînette pour la suspension. — On n'avait pas, dans les appartements, avant le seizième siècle, d'autres miroirs que ceux à main, ou de petits miroirs fixés dans la décoration de quelque objet de luxe. Le miroir était de cristal de roche, de verre étamé, d'acier « bien esclarcy, » ou de quelqu'autre métal poli. En général, il était de forme ronde. Le miroir était indispensable dans le trousseau d'épousée.

N° 16. *Baguier*. — Rouleau de carton blanc, sur lequel sont enfilées six bagues, dont quatre à pierreries.

N° 13. Bijou en pendeloque.

N° 2, 3, 6, 11, 14 et 17. Ustensiles divers. — Le n° 14 est un carafon de verre; les autres, buires ou burettes de forme effilée, gobelet godronné, pot et écuelle ou platelet, sont des poteries d'argent ou d'étain.

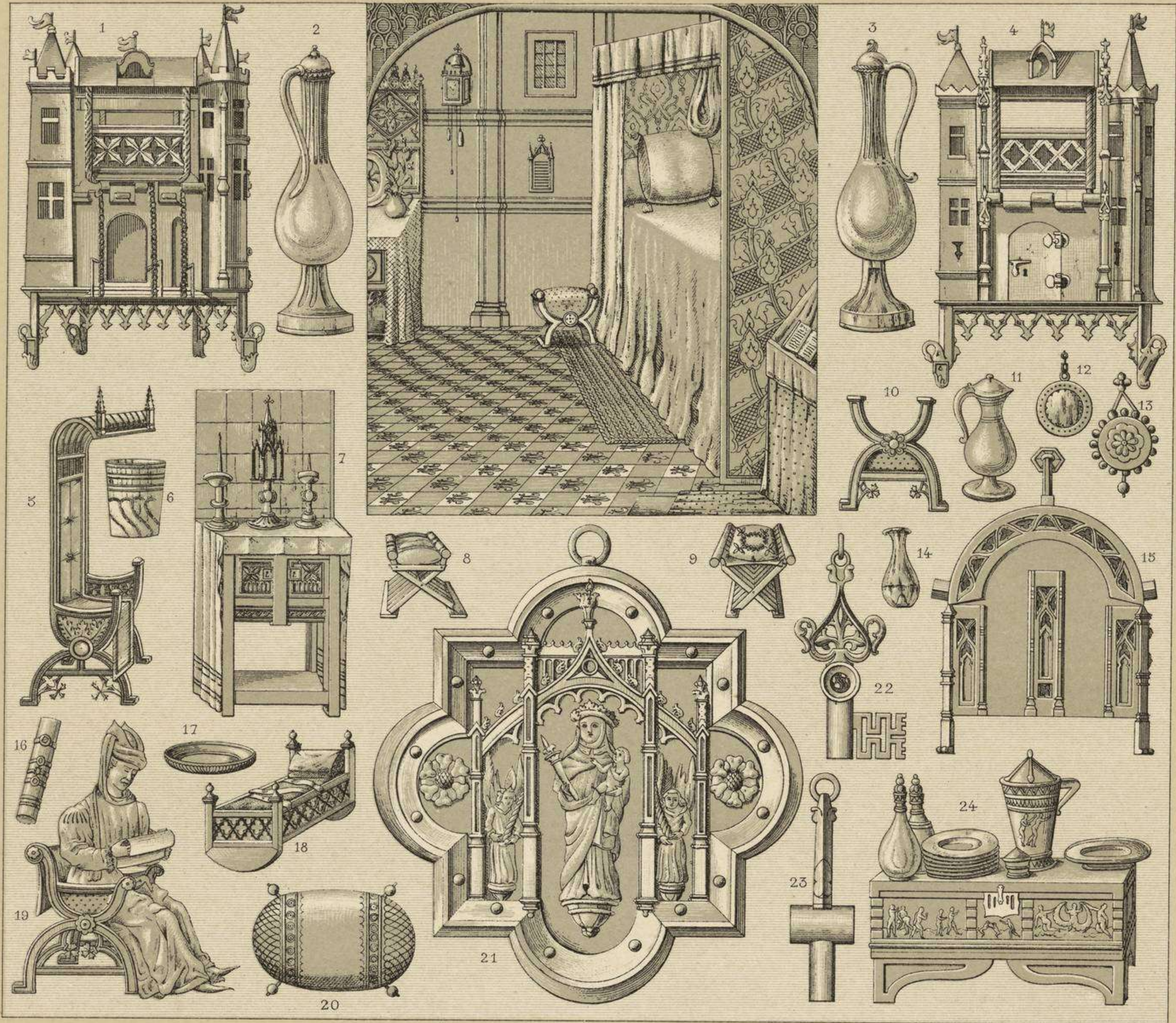
Les n° 2, 3, 6, 7, 13, 14, 16, 18, 20, 25 ont été recueillis dans divers manuscrits du quinzième siècle de la bibliothèque nationale et de celle de l'Arsenal.

Les n° 5, 8, 9, 10, 12 et 19, également du quinzième siècle, proviennent de l'ancienne bibliothèque des ducs de Bourgogne (Bruxelles).

Les motifs n° 1, 4, 15, 21, 22 et 23, de la même époque, ont été dessinés d'après nature.

Les n° 11, 17 et 24 sont tirés des « *Remèdes de l'une et de l'autre fortune*, » ms. du commencement du seizième siècle. Bibl. nat.

*Reproduction d'après Willemin. — Voir, pour le texte, Potier et Viollet-le-Duc.*



EUROPE-MOYEN-AGE

EUROPA MIDDLE AGES

EUROPA MITTELALTER



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Renaux del.



## EUROPE. — MOYEN AGE

---

### INTÉRIEUR FLAMAND DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.

Cet intérieur est emprunté à une peinture du Musée du Louvre (école flamande, n° 595) où se trouve représentée la Salutation angélique. Attribué d'abord à Lucas de Leyde, puis à l'école de Memling, ce tableau est désigné dans le catalogue du musée, dressé par Villot en 1860, comme étant de main inconnue. En supprimant les deux figures auxquelles leur anachronisme enlève tout intérêt, pour mieux faire voir le mobilier de la pièce, nous ne faisons que suivre un exemple que Willemin avait donné avant nous. La scène principale qui figure dans la planche Europe, Moyen âge, au signe de l'U couronné, empruntée à cet archéologue, est, comme ici, un intérieur dont la Salutation angélique a été enlevée. Les pièces diverses du mobilier qui remplissent cette dernière planche sont, au reste, des compléments de ce que l'on voit dans notre peinture du Louvre, et nous engageons à rapprocher les deux notices qui sont d'un intérêt commun.

La chambre d'une femme mariée de condition moyenne vers la fin du quinzième siècle, représentée ici, est utile à examiner dans toutes ses parties. Les murs intérieurs, peu épais, sont nus; le plafond, soutenu par une seule poutre traversière, n'est plus en solives apparentes, mais en planches avec couvre-joints, le bois conservant sa couleur naturelle. Le carrelage est de la brique émaillée dont les petits carreaux, de trois modèles des plus simples, unis, produisent, par une combinaison aussi économique qu'ingénieuse, le décor d'une riche marqueterie. Les fenêtres sont rectangulaires; leur cadre intérieur fixe est divisé par des meneaux; le vitrage est maillé de plomb. Les volets intérieurs de ces fenêtres, renforcés de clous nombreux, et articulés pour se replier au besoin dans l'épaisseur de la muraille, sont, de plus, divisés en deux parties, de manière à n'ouvrir que le haut, si l'on veut, pour agrandir la lumière que la partie supérieure de la fenêtre laisse toujours pénétrer. A la fenêtre, qui est coupée par le bord du tableau, le cadre mural est agrandi au-dessous de l'appui, pour aboutir à un siège exigü dans lequel il faut voir un dernier souvenir du profond retrait, pratiqué jadis dans les épaisses murailles. La haute cheminée et sa hotte des plus simples sont d'un principe trop connu pour s'y arrêter; toutefois, on peut remarquer qu'on retrouve encore ici les tablettes latérales en pierre qui existaient depuis le douzième siècle; sur le devant de la hotte se trouve une potence en fer tournante, sur laquelle on fichait la cire. Ce qui est moins connu que cet ensemble c'est le paravent de cette cheminée. A la date de la Salutation angélique, au mois de mars, si, dans les Flandres, ou ne faisait plus de feu dans la cheminée de la chambre à coucher, l'air extérieur qui s'y introduisait devait être fort incommode : le paravent était donc nécessaire; on voit ici la forme qui lui était donnée, et

comment ses couvre-joints étaient de la ferraille. Cette peinture montre que le banc de la cheminée sans feu se plaçait sous le couvert de la hotte, le long du foyer. Quand il y avait du feu, ce banc était placé de côté, en retour d'équerre.

Le mobilier de cette chambre bourgeoise est encore bien rustique. Les principes de cette menuiserie robuste sont des plus primitifs. Le banc de foyer est ici bien caractérisé par le bas du siège, qui semble le devant d'un coffre imaginaire. Cette simulation, qui, en tout autre cas, n'aurait offert que des inconvénients, s'explique parfaitement pour le banc du foyer, puisque ce tablier préservait les jambes des courants d'air. Quant à être un coffre véritablement, comme on le pratiquait pour certains meubles tenant du bahut, cela ne pouvait convenir pour le banc du foyer qui devait se déplacer facilement. Les coussins placés sur ce siège sont épais, larges, carrés, et taillés de cette façon dont Viollet-le-Duc a dit la raison : c'est que l'inflexion entre les oreilles du coussin permettait aux personnes assises d'y appuyer leurs coudes.

La couchette est « tendue d'un pavillon carré aussi grand que la couche était ; » ses courtines fendues pour les lever de quelque côté que l'on voulait, les queues, et les *couvertoirs* pendant à terre, sont choses connues. Cependant on peut remarquer que ce lit est sur la marche d'une estrade, et que le ciel de lit, suspendu par des cordes au plafond, est fixé en place par des cordes transversales qui partent de la hotte de la cheminée, comme du mur de la fenêtre. Quant au traversin, il ne date que du quinzième siècle. On voit, suspendu par une chaîne à la tête du lit, un médaillon où se trouve représenté un Christ trônant à nimbe d'or, le globe du monde sur ses genoux, la main droite élevée. Cette image est à la place où il était d'usage général d'en avoir quelqu'une de ce genre ; on l'appelait le *signet*.

Les deux autres meubles sont la crédence, et la chaise toujours placée au chevet du lit. Sur la crédence se trouve l'aiguière de cuivre dans son bassin. Ces derniers objets, ainsi que le lustre suspendu au plafond, sont de ces ustensiles en cuivre fondu ou travaillé au marteau appelés *dinanderies*, du nom de Dinant, sur la Meuse, dont les ouvriers étaient en grande réputation pour ces sortes de travaux dès le onzième siècle. Ce lustre est à six branches, formées chacune par un animal fantastique, dont le type se répète, qui porte dans sa gueule le chandelier exigu d'où pend un morceau de cuivre en lame jouant au bout d'une courte et fine chaînette, ce qui ressemble aux facettes de cristal employées généralement depuis pour cet appareil de lumière. Le montant principal est surmonté par la figure d'un quadrupède assis ; enfin, au bas de ce montant, se trouve un anneau de tirage, car le système de la suspension de ce lustre est à contrepoids ; c'est le disque épais soutenu par les chaînes intérieures, traversé par le retour de ces chaînes à l'intérieur, qui forme ce contrepoids dont on connaît les avantages, puisque ce système, analogue à celui de nos suspensions de salle à manger, permet de tenir la lumière suspendue à la hauteur où on veut l'arrêter.

Aquarelle de M. Stéphane Baron.







EUROPE-MOYEN-AGE

EUROPA MIDDLE AGES

EUROPA MITTELALTER



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Brandin lith.

233

BJ

## EUROPE. — XV<sup>E</sup>-XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

---

MOBILIER. — PORTE INTÉRIEURE. — BANC DE CHŒUR.  
COFFRE DE MARIAGE. — COFFRET.

La porte est un travail français de l'époque de Louis XII. Elle mesure, en hauteur, 2<sup>m</sup>,15; en largeur, 0<sup>m</sup>,85; et se compose d'un seul vantail. Son cadre est surmonté d'un groupe dont la figure principale, en ronde bosse, est un ange jouant de la viole, agenouillé sur une plate-forme au-dessous de laquelle se trouvent deux anges en bas-relief soutenant un écu *d'azur au pal d'or*.

Cette porte a un verrou et un heurtoir; elle est divisée par sa décoration en deux panneaux. Le supérieur a trois compartiments dont la fine ornementation de détail est ajourée, le rideau placé derrière lui faisant un fond de couleur. Le panneau du bas est divisé seulement en deux caissons, dont chacun est meublé par une de ces bandes, dites de *parchemin*, dont on faisait alors un usage si fréquent dans la menuiserie, en les plissant de façon variée.

Les heurtoirs ne se plaçaient pas qu'à l'extérieur de la maison, et ne servaient pas seulement à annoncer l'arrivée des personnes du dehors. On les adaptait indistinctement aux portes extérieures et intérieures. Il n'a jamais été de bonne éducation d'entrer dans une chambre habitée sans frapper, et le heurtoir était nécessaire pour se faire entendre, avec la grandeur des pièces d'alors et le peu de sonorité que leur laissaient les tapisseries appendues aux murailles.

On retrouve le heurtoir, en usage courant pendant le dix-septième siècle, dans les maisons bourgeoises. L'anneau mobile qui sert au tirage de la porte dans les intérieurs de cette époque fait l'office du heurtoir quand on le juge utile.

A côté de cet admirable spécimen de l'art de la menuiserie française de la fin du quinzième siècle, le banc de chœur, de main allemande et quelque peu antérieur, se présente avec de hautes qualités de sagesse et de bon goût. Dans son principe général, le meuble est architectonique; dans le détail, il s'affranchit du type initial des lignes pour se décorer d'une ornementation de caractère végétal, traitée en un bas-relief fort remarquable et convenant au meuble, simulant presque un ajouré, mais le simulant seulement, les dossiers de ces bancs de chœur étant de véritables paravents protégeant dans les églises froides ceux que leurs fonctions y pouvaient retenir pendant de longues heures. La rusticité de la planche servant ici de siège n'était point apparente. Ce banc porte encore les

traces des clous qui servaient à attacher la tapisserie dont on couvrait le dossier et le siège, et qui pendait en avant de la banquette sur laquelle on ajoutait souvent des coussins. La garniture en tapisserie était accrochée à la hauteur de la base des colonnettes qui divisent les parties supérieures.

Le coffre de mariage mesure 1<sup>m</sup>,25 cent. de longueur. Sa hauteur est de 0<sup>m</sup>,60 cent. Il convient à l'usage courant du bahut servant comme siège au quinzième siècle.

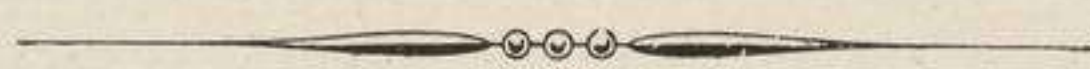
L'ornementation de ce coffre de mariage consiste principalement en une suite d'anneaux mobiles dont l'agrafe d'attache est une rondelle en fer travaillée à jour et posée sur une garniture d'étoffe ou de cuir, dont la couleur fait valoir les ajourés. Ces anneaux mobiles, affectant la forme du cœur, présentent à l'intérieur l'ardillon de la boucle, et, en effet, ce sont les boucles des courroies dont on enveloppait le bahut pour le transporter à dos de bête de somme ou sur des chariots. Les poignées de chaque côté n'ont point cette forme, et celles-là servaient surtout au changement de place dans l'appartement.

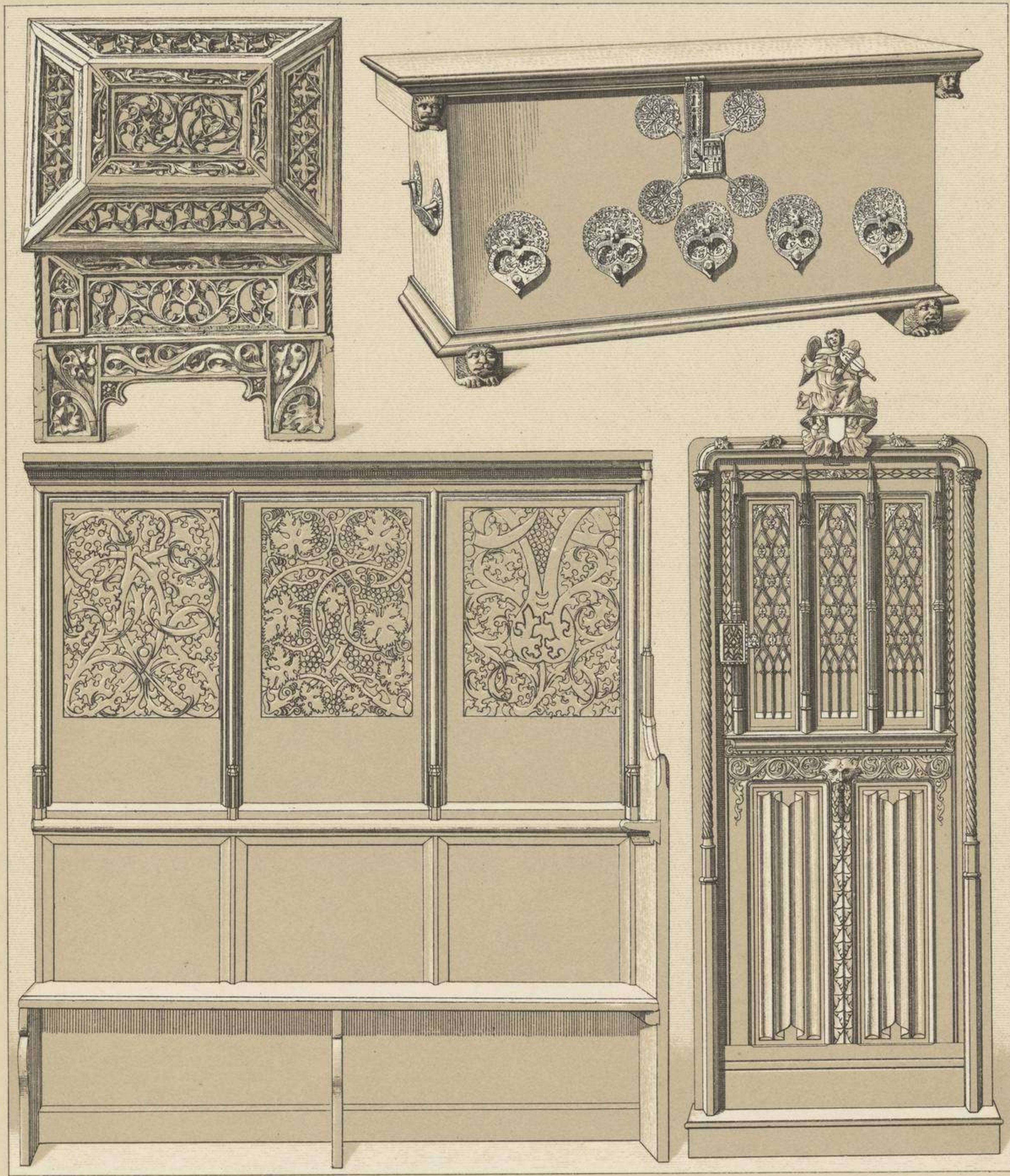
La serrure contribue au parement de ce meuble. Elle se compose d'une *boîte rectangulaire à bosse* et à quatre pentures en rondelles, du même travail que les agrafes des boucles, et fixées de la même manière, par de petits rivets. L'entrée de la serrure est marquée, selon un usage très répandu, par une garde retenue par un ressort que l'on faisait jouer en poussant quelque bouton qu'il fallait connaître, afin de pouvoir introduire la clef. Ce coffre n'était réellement décoré que sur le devant; le dessus et les côtés étaient recouverts par un tapis, sur lequel, dans les maisons riches, étaient posés des coussins pour le siège.

Le petit coffret, dont le couvercle est relevé, mesure 0<sup>m</sup>,28 cent. dans sa plus grande largeur. Il est en bois madré et de la seconde moitié du quinzième siècle. Les Allemands introduisaient souvent des colorations dans les sculptures des meubles de ce genre, des dorures plus ou moins matées sur les nervures de l'ornement, des fonds bleus, rouges ou verts, pour faire valoir les saillies. Il est remarquable que des coffrets de dimension semblable conservent encore tous les principes du bahut, si rapprochés de ceux de *l'arca* ou coffre-fort des Romains.

La porte provient de l'ancienne collection Sauvageot; Musée du Louvre. Le banc de chœur est reproduit d'après une photographie de la collection de M. Ziegler, sur les musées d'Allemagne. Le coffret est de même source, et provient de Munich. Le coffre de mariage, appartenant à M. Carlo Cagnola, fait partie du Musée d'art industriel de Milan, photographié par M. G. Rossi.

Voir pour le texte : A. Sauzay, Collection Sauvageot, gravée par M. E. Lièvre; Noblet-Baudry, édit. — J. Labarte, Histoire des arts industriels. — Viollet le Duc, Dictionnaire d'architecture, et Dictionnaire raisonné du mobilier.





EUROPE XV - XVI<sup>E</sup> SECLE

EUROPA XV-XVI<sup>TH</sup> CENTY

EUROPA XV-XVI<sup>TES</sup> JAHR T

BJ

IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Goutzewiller lith



# ANGLETERRE

---

ARCHITECTURE INTÉRIEURE. — XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

LE GRAND HALL DU CHATEAU D'OXFORD.

« Chaque demeure féodale, dit Viollet-le-Duc (*Dictionnaire d'architecture*), renfermait un vaste espace couvert, qui servait de salle de réunion dans les solennités, lorsque le seigneur exerçait ses droits de justicier, lorsqu'il conviait ses vassaux soit pour des fêtes, soit pour prendre part à ses actes de chef militaire. En temps de siège, la grand'salle du château servait encore de logement à un supplément de garnison ; en temps de paix, c'était encore un promenoir, comme nos salles des pas perdus annexées aux palais de justice modernes. Généralement ces grand'salles étaient situées au premier ou même au second étage, le rez-de-chaussée servant de magasin, d'écurie, de réfectoire et de dépôts d'armes. N'étant couvertes que par la toiture, et les murs des châteaux ne pouvant être renforcés par des contre-forts qui eussent gêné la défense, ces salles n'étaient pas voûtées, mais de magnifiques charpentes, lambrissées à l'intérieur, formaient un abri sûr contre les intempéries de l'atmosphère. » C'est dans ces grand'salles des châteaux, des abbayes, des évêchés, des édifices publics, que les charpentiers furent particulièrement appelés à déployer toutes les ressources de leur art.

Les constructeurs des charpentes apparentes qui étaient le principal ornement de ces grand'salles en France, en Angleterre, dans le nord de l'Europe, étaient des Anglo-Normands dont les traditions remontent haut dans le moyen-âge. La facilité avec laquelle, dans la Grande-Bretagne, on se procurait des bois d'un énorme équarissage et de toutes formes, y permit de négliger certains principes de solidité dont on ne pouvait se passer de même dans d'autres pays. Il en est résulté que les charpentes apparentes des Anglais, richement sculptées aux quinzième et seizième siècles, ont une physionomie qui leur est propre. La magnifique charpente qui couvre la grand'salle de l'abbaye de Westminster, dont la largeur, dans œuvre, est de vingt et un mètres, et dont les différentes pièces sont couvertes de belles moulures, toutes évidées dans la masse, où les assemblages sont exécutés avec une telle perfection qu'on a grand'peine à les reconnaître, cette charpente opulente et riche, disons-nous, solidement et heureusement liée, sans l'entrait traditionnel et obligatoire en d'autres pays, est le type le plus important et le plus parfait du genre. Sa pureté d'exécution et la qualité des bois employés font qu'elle est restée intacte comme aux premiers jours. Un voyageur français du dix-septième siècle mentionne à ce sujet un détail assez curieux. « C'est, dit-il, en parlant du grand hall de Westminster, un carré long d'une étendue immense, et dont la voûte, tout en charpente et chargée de sculptures gothiques, est lambrissée d'une

sorte de bois d'Irlande, auquel on assure que la poussière et les araignées ne s'attachent jamais ; du moins n'y en ai-je point aperçu, quoique les murs en fussent couverts. »

En choisissant, pour représenter le genre, un exemple de proportions moindres comme le sont celles de la charpente apparente du grand hall du château d'Oxford, nous avons eu pour but de montrer l'emploi des riches charpentes décoratives, émanant d'un principe commun, mais dans un cadre moins exceptionnel que ne l'était celui d'une abbaye importante comme Westminster. Dans un bon nombre de châteaux anglais, on retrouve la charpente apparente du grand hall, de proportions analogues à celle que nous reproduisons. A la fin du quatorzième siècle et au commencement du quinzième, l'Angleterre était victorieuse, riche et florissante, ce qui explique le nombre de ces constructions luxueuses qui y furent pratiquées pendant la plus grande partie du quinzième siècle. La charpente d'Oxford avec son arc principal surbaissé, ses claires-voies en style d'architecture, ses discrètes clefs de voûte, ses élégants pendentifs finement ciselés tombant bas à la rencontre de ses liernes, cette charpente presque plafonnante est aussi, d'ailleurs, une des merveilles du genre.

Le grand hall du château d'Oxford est aujourd'hui une galerie disposée en salle d'étude ; des tables et des bancs s'y alignent dans presque tout son pourtour. Les murs sont couverts de portraits se rattachant naturellement à l'histoire de l'institution. Nous avons supprimé cet ameublement et ces peintures dans des cadres inégaux, de tous les styles modernes, pour laisser les lambris et les murailles dans leur pureté ; les cheminées que nous n'avons cependant pas cru devoir faire disparaître parce qu'elles aident à établir la proportion architecturale, sont des constructions également postérieures ; au quinzième siècle, on ne faisait pas de cheminées à tablette de hauteur.

Cette magnifique salle est largement éclairée des deux côtés ; les hautes baies des fenêtres sont décorées dans le style ogival perpendiculaire dont les Anglais ont fait un usage si fréquent à partir de la seconde moitié du quatorzième siècle, style perpendiculaire qui leur sert encore aujourd'hui de base dans leurs belles constructions comme l'est leur Parlement. En se reportant à la citation de Viollet-le-Duc, insérée en tête de cette notice, sur la destination de la grand'salle du château féodal, on voit que rien ne manque au grand hall d'Oxford pour la beauté des fêtes comme pour la grandeur des réunions de tous les caractères, que le chef pouvait avoir à provoquer.

*Document photographique.*

(Voir pour le texte : *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, *article* Charpente ; *Batissier*, Histoire de l'art monumental.)





ANGLETERRE

ENGLAND

ENGLAND



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Schmidt, del.



## EUROPE. — MOYEN AGE

### INTÉRIEUR DE L'HABITATION FRANÇAISE. — XV<sup>e</sup> SIÈCLE.

Nous devons à l'obligeance de M. Viollet-le-duc, qui a bien voulu nous en procurer les moyens, de pouvoir publier en couleur cette salle du XV<sup>e</sup> siècle, faisant partie du château de Pierrefonds, restauré avec tant d'éclat par l'éminent architecte. Nous la donnons telle qu'elle existe, en reproduisant même le parquet en bois ciré qui remplace le carrelage ou le planchéage de l'époque. Nous y avons introduit des figures pour servir de guide dans l'appréciation des proportions de cet intéressant spécimen.

Le château de Pierrefonds, actuellement restauré, a été construit par Louis d'Orléans, frère de Charles VI, sur les ruines d'un autre château fort; il date de la fin extrême du XIV<sup>e</sup> siècle, et du commencement du XV<sup>e</sup>. C'était à la fois une forteresse de premier ordre et une résidence renfermant tous les services nécessaires à la vie d'un grand seigneur.

La vie féodale était alors bien différente de celle du XII<sup>e</sup> siècle, époque où elle conservait encore un caractère véritablement patriarcal. Depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les mœurs étaient devenues plus raffinées, et les seigneurs féodaux n'admettaient plus la vie commune avec leurs hommes. On fit des chambres à coucher séparées des appartements de réception, ayant toutes leur garde-robe, leur issue particulière; on y joignit même souvent des cabinets ou retraits, garnis de rouets, de métiers propres à des ouvrages de femmes. Les appartements de celles-ci furent séparés de ceux du châtelain.

Dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle, la plupart des gentilshommes ayant été en Orient, en avaient rapporté le goût des habitations splendides. On voulut aussi avoir des pièces mieux chauffées, mieux closes; on encourta les fenêtres; on garnissait les murailles de boiseries ou de tapisseries; on étendait sur le sol des tapis de laine, des fourrures ou des nattes et des jonchées, souvent parfumées. L'usage si ancien de s'asseoir à terre, se conserva d'abord longtemps, et de nombreux coussins, des fourrures, de petits tapis, étaient, à cet effet, répandus dans les pièces. Peu à peu, on multiplia les sièges à l'infini: les uns fixes, larges, bien garnis, couverts de dais et d'abris; les autres, mobiles, de toutes les dimensions et de toutes les formes.

Les artisans devenant de plus en plus habiles, firent des objets et des meubles plus élégants et plus commodes que les bahuts, les sièges et les lits romans. Les nouveaux meubles, précieux par leur travail et par la matière, étaient encore enrichis par les étoffes dont on les couvrait. Ils étaient sculptés, incrustés, peints, dorés et d'une grande variété de formes. Devant les bancs et les chaises, on posait des marchepieds et des coussins pour parer au froid des carrelages.

Tous les éléments de ce luxe et de ce confort s'étaient introduits dans la bourgeoisie au XIV<sup>e</sup> siècle, et M. Viollet-le-Duc, auquel nous empruntons ces renseignements, ajoute que, dès cette époque, les demeures des riches marchands ne le cédaient guère, comme richesse de mobilier, à celles des nobles.

Le donjon de Pierrefonds renferme, ainsi que nous l'avons dit, tous les services nécessaires à l'existence d'un grand seigneur au XV<sup>e</sup> siècle. Il en est un des principaux monuments de ce siècle, représentant en quelque sorte, dans leur éclosion finale, les dernières traces de l'art du moyen âge. Sa large installation est d'autant plus à remarquer qu'elle est comprise dans une enceinte fortifiée où, pendant longtemps, les habitations ne furent, pour ainsi dire, qu'un campement que l'on disposait en raison des besoins du moment. Ce donjon a trois étages d'appartements, séparés seulement par des planchers, et tous pourvus de cheminées. Le dernier étage est lambrissé sous comble. On y accède par un escalier d'honneur, ayant perron et montoirs pour les cavaliers. Au premier se trouve la grande salle de réception, d'une longueur de vingt-deux mètres sur onze de largeur; caves, cuisines,



celliers, chambres, garde-robes, magasins, laveries : rien n'y manque. Terminons cet exposé général en disant que les locaux destinés aux mercenaires de la garnison n'avait aucune communication directe avec les appartements.

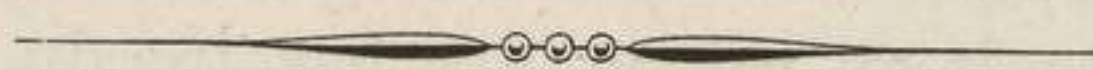
L'architecture de la pièce représentée est de cette époque de la renaissance française où les lignes droites, anguleuses, commencent à recouvrir un empire absolu. Le cintre des fenêtres est alors très surbaissé. Le dessus des portes est à angle arrondi, ou même à angle aigu; on continue, toutefois, à cantonner leurs embrasures avec des colonnettes isolées ou groupées dans le goût de celles du style ogival. La cheminée est du caractère le plus rigide : elle est montée sur pied droit : la hotte, ne faisant qu'un avec le manteau, élève sa plénitude verticale jusqu'au plafond, n'ayant de relief que les simples moulures à plusieurs filets qui font tout le tour de la salle. Le plafond est resté le solivage apparent du moyen-âge; rien n'y fait pressentir encore les caissons de celui de la renaissance. Enfin, les boiseries garnissant les murailles étendent aussi leur ligne droite autour de la pièce, sans autre et très légère interruption que celle du sommet des montants de clôtet qui les divisent.

La cheminée occupe presque toute la largeur de la salle; elle est placée, selon l'usage presque invariable de l'époque entre les deux fenêtres. Celles-ci, très élevées, donnent une lumière abondante, malgré l'épaisseur des murs favorisée d'ailleurs par les biais de la cheminée. Les meneaux de la fenêtre d'alors se coupent à angle droit (c'est même de ce croisement des meneaux qu'est venu le mot *croisée* pour signifier une fenêtre); chaque division procurée par les montants et les traverses formait un vantail qui s'ouvrait séparément, ainsi que le volet intérieur dont on le recouvrait. La fenêtre était garnie de pièces de verre agencées dans des tiges de plomb; on y voyait souvent des vitraux. Ceux du XV<sup>e</sup> siècle n'étaient plus les mosaïques où il fallait employer une pièce de verre, teinte dans la masse, pour chaque couleur; ils étaient peints, les fonds en étaient unis ou damasquinés; les bordures assez rares se composaient de feuillages maigres et découpés. L'usage de peindre les vitres en grisaille devint très commun vers la fin du siècle. Ces grisailles étaient fréquemment rehaussées par la belle couleur jaune que le peintre-verrier Jacques Lallemand trouva alors le secret de vitrifier. On mettait le sujet principal de la décoration des vitraux dans la partie inférieure de la fenêtre; les autres compartiments recevaient des écussons, des figures d'anges, des emblèmes. Dans la deuxième moitié du siècle, le champ des vitraux se garnit de portiques, de fabriques, de paysages étendus au loin, chargés de figurines dont certaines sont d'une réduction telle qu'on ne peut les distinguer que de près.

Sauf la boiserie de chêne, tout dans cette pièce est recouvert de peintures. Le manteau sculpté de la cheminée est armoyé d'Orléans; les baies de la fenêtre portent, sur champ de France, le sanglier du roi de France Louis XII, ainsi que la tenture de la pièce voisine dont on aperçoit l'entrée; le puissant corbeau de la poutre traversière est lui-même écussonné. Dans la peinture des poutres et des solives, on introduisait souvent alors des parties d'étain doré. Quant aux murs, ils étaient recouverts d'ornements, parfois de sujets peints, ou de l'or basané des fabliaux; souvent, on y tendait des tapisseries.

Le style de transition de cette époque où se trouvent en germe toutes les splendeurs de la renaissance qui devait se développer sous l'inspiration des Valois, ainsi que le constate M. Viollet-le-Duc, est éminemment français. « Le goût s'en est répandu d'abord en Angleterre, puis en Allemagne. » Il a véritablement devancé l'invasion des artistes de l'Italie. Il n'y a point de ressemblance au point de vue des décorations intérieures et extérieures, ni au point de vue des distributions et des plans, entre les constructions italiennes du XV<sup>e</sup> siècle et celles qui furent élevées pendant ce même siècle en France et dans le nord de l'Europe. Sous sa nouvelle forme, la demeure féodale de ces dernières contrées est encore empreinte du génie vraiment national. Le type du XV<sup>e</sup> siècle est commun aux Français du bassin de la Loire, comme aux Allemands du bassin du Rhin, aux Flamands comme aux Anglais; ils ne diffèrent entre eux que dans les détails, selon les goûts personnels des artistes ou le souvenir plus ou moins persistant, des traditions locales.

Voir : *Description du château de Pierrefonds*, par Viollet-le-Duc (3<sup>e</sup> édit., Paris, 1863, in-8°); le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* et celui du *meuble français*, par le même; l'*Histoire de l'art monumental*, par Batissier (2<sup>e</sup> édit. Paris, 1860, gr. in-8°).





EUROPE-MOYEN-AGE

EUROPA MIDDLE AGES

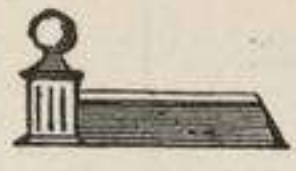
EUROPA MITTELALTER.



IMP FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Charpentier lith.

236



# EUROPE. — XIII<sup>E</sup>, XV<sup>E</sup> ET XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

---

## INTÉRIEUR DE L'HABITATION. — LA CHEMINÉE.

1            2            3            4  
5            6            7

### N° 1.

Cheminée d'une des salles du château de Blois. — Cette fine construction, où manquent les figurines qui devaient remplir les niches, est dans ce style italien que les artistes français de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et de la première partie du XVI<sup>e</sup> s'approprièrent avec tant d'éclat.

### N° 2.

Exemple provenant de Bourges. — Cette charmante fantaisie, conçue dans le style ogival, offre, avec tous les détails de l'architecture, un étage en façade d'une maison du XV<sup>e</sup> siècle. Les fenêtres sont garnies de monde. C'est-à-dire qu'à chacune des trois croisées il y a un couple représentant probablement des personnes d'une même famille. Ces cheminées étaient de celles qui se prêtaient le plus à l'enluminage. Il en existe une d'un genre analogue, au musée de Cluny, dont les figurines nombreuses sont toutes peintes. Celle-ci est du caractère des intérieurs de Jacques Cœur, et des frères Lallemand.

### N° 3.

Cheminée de la salle des Gardes, au château de Blois, façade de l'est. Époque de Louis XII. — Cette construction est de grandes proportions : la pièce a environ six mètres de hauteur, et le manteau de la cheminée atteint les poutres du plafond, en sorte qu'un homme peut se tenir debout sous ce manteau. Le panneau central, sous un cintre ogival surbaissé, est décoré par l'écu royal couronné. Les panneaux latéraux sont aux chiffres alternés de Louis et d'Anne de Bretagne, sur champ de lys ou de vair.

### N° 4.

Cheminée du château de Blois. — Elle est de celles qui ont été restaurées par Duban dans le style du XIII<sup>e</sup> siècle. La hotte en retrait ne monte pas jusqu'au solivage du plafond. Cette forme est peu décorative, et c'est probablement ce qui la fit abandonner pendant le cours du XV<sup>e</sup> siècle pour les cheminées d'appartement; on l'employait surtout pour les cuisines, elle est encore le type de beaucoup de cheminées de ferme dans nos climats.

### Nos 5 et 6.

Même provenance. — La hotte de la première de ces deux cheminées est décorée d'une manière simple et ingénieuse, justifiant son nom de *manteau*. C'est, en effet, le manteau ducal, indiqué par le vair héraldique qui en fait le fond; l'initiale couronnée d'Anne de Bretagne et des jeux de lacs qu'elle portait dans ses armoiries, complètent cette large décoration. La seconde cheminée est d'un tout autre style : c'est un véritable bijou de sculpture de cette renaissance française qui combinait encore ce que l'Italien offrait de plus fin et de plus élégant avec le dernier reflet de l'ogival. Encore est-ce à peine si on y retrouve l'influence de ce dernier dans la forme des pignons latéraux en surplomb, et des colonnettes des pieds droits. Cette construction offre l'exemple, assez rare, d'une cheminée commémorative. Elle est faite pour célébrer et rappeler l'union de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Trois lampadaires à l'antique, flambeaux de l'hymen, divisent la face du manteau en deux parties; chacun des panneaux est occupé par une couronne de fleurs contenant l'emblème héraldique couronné de chacun des deux époux, l'un sur champ de lys, l'autre sur champ de vair. Dans une rangée de niches formant la partie supérieure du manteau, on voit, alternant, les initiales de l'un et de l'autre des deux conjoints : d'un côté est l'écu royal, de l'autre l'écu ducal.

### N° 7.

Cheminée du château de Chaumont. — Le porc-épic couronné, emblème de la famille d'Orléans, montre assez que celle-ci est aussi du temps de Louis XII, et qu'elle a été faite en son honneur. Le mantelet en étoffe porte aussi, comme on vient de le voir sur d'autres, les armoiries royales et les chiffres et emblèmes de Louis et d'Anne de Bretagne. L'usage de ce mantelet auquel on recourut pour diminuer la trop grande importance donnée au foyer, ne paraît pas remonter à l'époque de la cheminée même, non plus que la pendule encastrée qui montre son cadran au centre, au-dessus du mantelet en étoffe peinte.

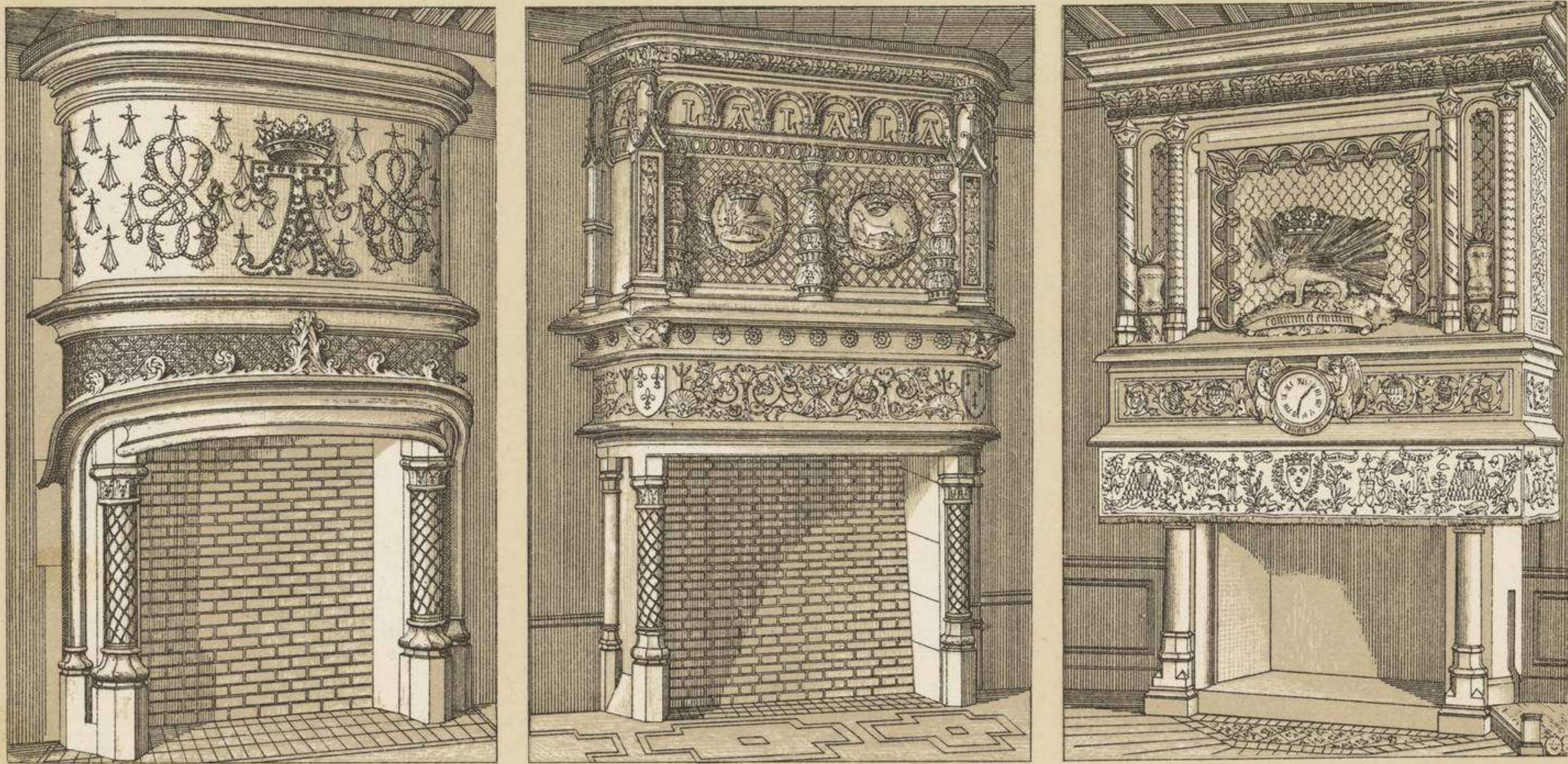
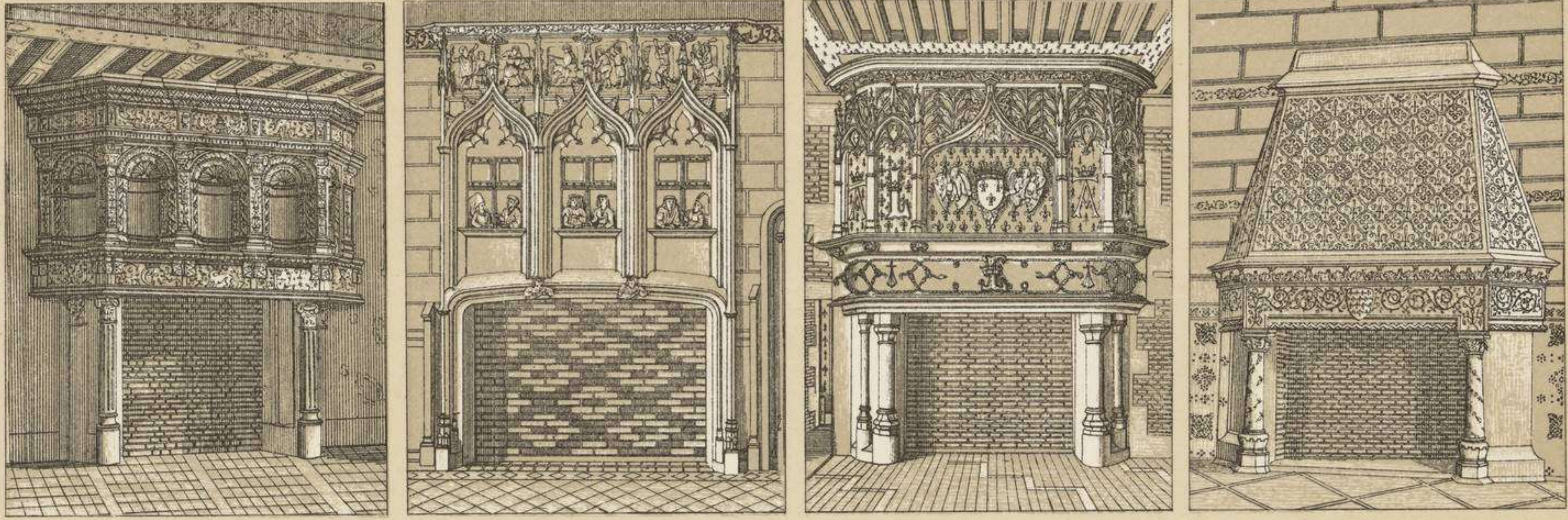
On voit, par ces exemples, que la décoration des cheminées était fort variée. Elle était un des objets de prédilection pour les architectes qui s'appliquaient à donner à chacune de ces constructions une physionomie particulière. Dans l'origine, elles étaient presque toujours cylindriques

et assez souvent rétrécies à leur sommet, puis on prit l'habitude d'en élever la hotte verticalement jusqu'aux solives du plafond. Quand l'appartement était haut, ce qui était fréquent, cela occasionnait des développements énormes, et les cheminées tenaient parfois presque toute la largeur de la salle. Ce n'est guère qu'au XV<sup>e</sup> siècle que la décoration des cheminées prit de l'importance; on se contentait jusque là d'y suspendre des trophées de chasse; puis l'ornementation sculptée et peinte prit de l'extension; en général on voyait sur la cheminée les armoiries du maître de la maison, ou quelque figure de caractère héraldique.

En avançant dans le XV<sup>e</sup> siècle les cheminées devinrent des constructions architecturales, dont certaines, à elles seules, eurent l'importance d'un édifice entier: on les ornait d'écussons, de panneaux flamboyants, d'arabesques, de peintures religieuses ou allégoriques; on y mettait des devises, ou des sentences philosophiques.

La cheminée servait surtout dans les salles d'assemblée. Pendant longtemps on se contenta dans les autres pièces du poêle appelé *chauffe-doux*, appareil de la famille des *braseros* espagnols qui paraît avoir été d'un usage général chez les anciens.

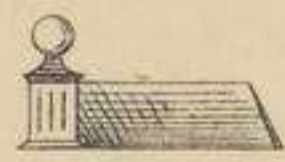
(Documents photographiques, dus aux remarquables travaux de M. Mieusement, photographe de la Commission des travaux historiques, à Blois, travaux si intéressants pour l'histoire de l'architecture de cette époque.)



EUROPE XV - XVI<sup>E</sup> SECLE

EUROPA XV-XVI<sup>TH</sup> CENTY


EUROPA XV-XVI<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>



IMP FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Renaux del.

237

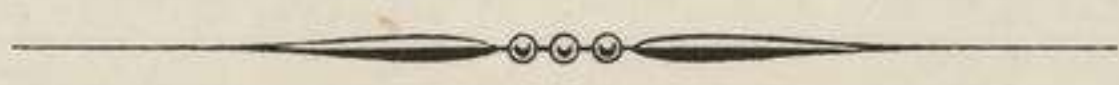


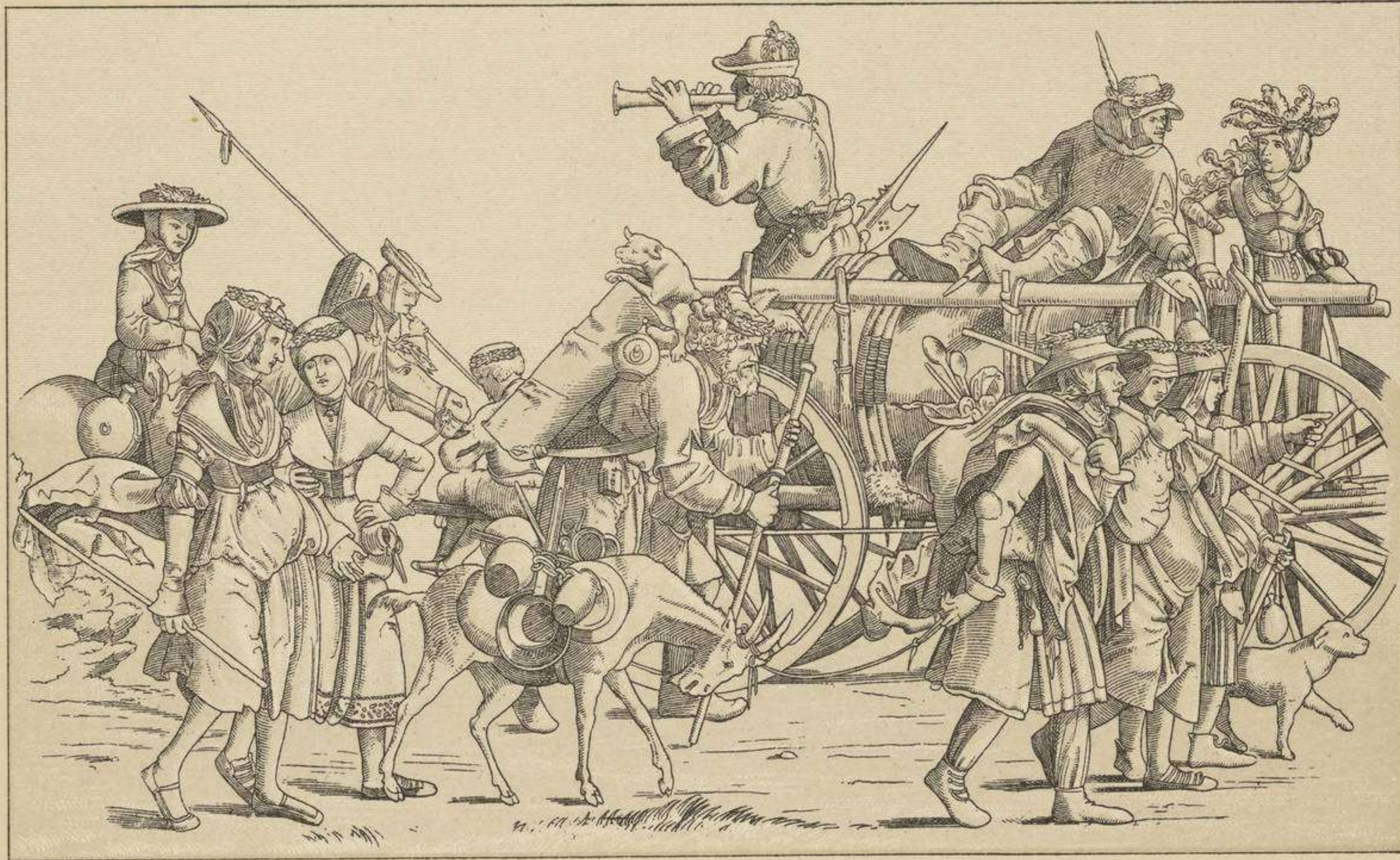
## EUROPE. — XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

---

### ALLEMAGNE. — COSTUMES DU PEUPLE.

Ces deux dessins proviennent du Triomphe de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> (Triumphwagen), gravé à Nuremberg de 1516 à 1519 d'après les dessins de Hans Burgkmair, élève d'Albert Dürer. C'est une partie de la suite des gros bagages de l'armée, composée de différentes sortes de valets et domestiques, vivandiers, ribauds et ribaudes, marchant pêle-mêle, à pied et à cheval, comme cela se pratiquait d'ordinaire à cette époque dans les trains de bagages. (La couronne d'honneur qu'ils portent tous se rattache au défilé triomphal, mais ne fait pas, bien entendu, partie du costume ordinaire.)





EUROPE XVI<sup>E</sup> SIECLE

EUROPA XVI<sup>TH</sup> CENT<sup>Y</sup>

EUROPA XVI<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Massias et Gaulard lith.

# ITALIE. — XIV<sup>E</sup>, XV<sup>E</sup> ET XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

## COSTUMES CIVILS ET MILITAIRES DE LA NOBLESSE. UN *CONDOTTIERE*. — OFFICIERS DE LIVRÉE.

C'est au douzième siècle que la fabrication des étoffes précieuses, jusque-là le monopole de l'Orient, s'introduisit à Lucques, Plaisance, Pise et Florence. L'Italie du moyen âge ne se borne pas à propager ce qui contribue à la somptuosité du costume; elle innove en matière de mode et possède le privilège d'attirer sur les États qui veulent suivre son exemple une série de lois prohibitives de la part des gouvernants.

L'époque du véritable luxe est surtout le quinzième siècle et c'est chez les patriciens de Venise qu'il arrive à son apogée. Ceux-ci ont des imitateurs partout et les différents costumes portés par les jeunes nobles des contrées de l'Italie, appartiennent particulièrement à cette cité opulente et coquette entre toutes, à *Venezia la bella*.

La plupart des exemples ici représentés sont contemporains de cette époque de magnificence et se relie à ceux donnés dans la planche double ayant pour signe le Ballot; leur suite se retrouve dans les costumes italiens du seizième siècle (planches ayant pour signes la Jumelle et le Bélier).

### COSTUMES CIVILS.

#### N° 9.

Gentilhomme de la fin du quatorzième siècle.

Fresque de Guariento, au chœur des Eremitani; Padoue.

Capuchon bleu recouvrant une coiffe blanche. A la fin du quatorzième siècle, la mode avait introduit diverses bizarreries dans la forme des capuchons; celle-ci, par exemple, d'en prolonger la pointe outre mesure et de la nouer de distance en distance. Pourpoint blanc à boutons d'or; ses manches sont bouffantes dans leur partie supérieure et étroites sur l'avant-bras. Ceinture à laquelle est suspendue une sacoche brodée d'or. Petit poignard passé dans cette même ceinture. Chausses mi-partie: l'une est de soie verte, l'autre de soie blanche. Chaussures de velours rouge brodé d'or.

#### N° 10.

Noble flamand du quinzième siècle.

Figure tirée d'un tableau d'Heimling; pinacothèque de Turin.

Bonnet de velours bleu garni de fourrure. Pourpoint de satin au-devant duquel on voit un poignard suspendu à la ceinture. Chausses de soie bleue. Manteau fourré, espèce de *zimarra* chamarrée, ouverte du collet au pied et tombant en plis lourds autour du corps.

#### N° 12.

Gentilhomme vénitien du quinzième siècle.

Tableau de Jean Bellin; Académie de Venise. Costume de ville.

Sur les cheveux ondulés, une *toque* ou calotte ornée d'une plume, façonnée à la mode de Florence et de Milan; cette coiffure devient alors imperceptible. Surcot de satin rose laissant le cou complètement à découvert; le devant de ce surcot est formé d'une pièce de satin jaune; les longues manches sont largement échancrées à la partie supérieure du bras et laissent voir celle de la *gavardina*, veste de dessous en étoffe verte. Chausses mi-partie selon la mode qui régnait alors à Venise et qui consistait à réserver la jambe gauche à des ornements quelconques et à laisser l'autre tout unie.

#### N° 8.

Noble vénitien en habit d'hiver ou de campagne; fin du quinzième siècle. Tableau de Giorgione; Uffizi de Florence.

Chapeau de feutre aux bords relevés et fendus sur le devant. Justaucorps en forme de gilet croisé. Chausses à braguette, ornées de crevés serrés de distance en distance par des cordons. Manteau de drap blanc sans manches; deux ouvertures permettent de passer les bras. Souliers de cuir teint.



N° 13.

Mignon; commencement du seizième siècle.  
Figure tirée d'une fresque de Sodoma, peintre contemporain de Raphaël;  
cloître de Monte-Olivetto Maggiore, près de Sienna.

Sur la résille de soie verte, une toque de Florence à *cheveux tirés* et pen-  
chée du côté de l'oreille; certaines toques étaient garnies de cheveux  
pour augmenter la fourniture des têtes qui s'en coiffaient. Cette toque  
est ici ornée de bijoux cousus sur ses retroussis. Pourpoint « frin-  
gant » de velours mi-partie brocard d'or et brocard d'argent; ses  
manches ont des ouvertures lacées avec des aiguillettes de soie. Ces  
crevés, de dimensions différentes, forment comme un canevas au tra-  
vers duquel apparaît la fine chemise de soie. Ce mignon peut recevoir  
le sobriquet français de *bragard* que l'on donnait alors aux jeunes  
gens qui mettaient de l'affectation à laisser sortir la chemise entre le  
haut-de-chausses et le pourpoint. Grosse ceinture de cuir dans laquelle  
est passé un poignard damasquiné. Longue épée à dragonne de soie  
rouge terminée par une houpette semée de fils d'or. Chausse mi-  
partie.

TENUE MILITAIRE.

N° 2.

Gentilhomme de la fin du quinzième siècle.  
Fresque du Pinturicchio; Libreria de Sienna.

Mentonnière enveloppant extérieurement un chapeau dont les bords  
très hauts s'avancent en avant et en arrière de la tête. Pourpoint dé-  
collé et à manches bouffantes jusqu'à l'avant-bras. Le corsage de  
ce pourpoint est échancré en forme de cœur et découvre la cotte de  
satin jaune. Ceinture placée obliquement; une longue épée y est sus-  
pendue. Chausse à braguette.

N° 11.

Officier en habit de parade; commencement du seizième siècle. Fresque  
de Signorelli, dans le cloître du Monte-Olivetto.

*Berrettino* penché sur l'oreille. Pourpoint mi-partie avec ouvertures dans  
le dos, aux épaules et le long des bras; sur le bras gauche, une sorte  
de bracelet à trois rangs de grosses perles, retenu au pourpoint par  
trois aiguillettes de satin rouge. Ceinture de cuir et pendant d'épée  
en passements noués les uns aux autres; cette manière de porter l'é-  
pée n'apparaît guère que dans le commencement du seizième siècle,  
lorsque prennent naissance les modes de cour. Culottes mi-partie adap-  
tées à des bas bariolés de couleurs différentes, usage surtout répandu  
parmi les jeunes gens et les soldats.

N° 14.

Condottiere vénitien; seizième siècle.  
Figure tirée d'une fresque de Campagnola, à la *Scuola* de Saint-Antoine  
de Padoue.

*Berrettino* orné d'une petite plume. Chapeau à grands poils frisés sus-

pendu à un baudrier. Pourpoint à corsage tailladé; les manches sont  
bouffantes seulement dans leur partie supérieure. Capuchon indé-  
pendant du pourpoint. Ceinturon de cuir avec une espèce de petite  
giberne placée derrière. Chausse mi-partie. Bottes de cuir fauve.

OFFICIERS DE LIVRÉE. PAGES.

N° 3.

Officier de livrée; fin du quatorzième siècle.  
Figure provenant d'un manuscrit conservé au couvent de Saint-Marc;  
Florence.

Chaperon à bords retroussés; la patte s'enroule sur le fond de la coif-  
fure. Hoqueton de couleur verte sur un pourpoint de mailles. Cotte  
et chausse rouges. Cet officier tient une canne qui paraît être un  
insigne de commandement.

N° 1.

Officier de la suite du pape; tenue de palais; quinzième siècle. Fresque  
de Pinturicchio; Libreria de Sienna.

Chapeau rouge à bords relevés et tailladés de distance en distance. *Man-  
tellino* bleu, aux plis tombant régulièrement, fixé sur les épaules au  
moyen d'une chaînette. Pourpoint ouvert sur la poitrine et découvrant  
la chemise froncée au collet; des passements la traversent; l'usage  
de la chemise froncée s'est longtemps conservé en Italie. Brassards  
en soie gris-perle. Ceinture garnie d'une petite sacoche de cuir  
garnie de clous d'or. Petit poignard. Chausse à braguette. Souliers  
pattus.

N° 4.

Page du quinzième siècle.  
Tableau de Beato Angelico.

Serviette autour du cou. Cette serviette est disposée différemment dans  
les autres exemples, tantôt autour du cou, tantôt sur l'épaule; c'est  
autant une parure qu'un objet de service; elle devait évidemment  
avoir un caractère distinctif faisant reconnaître les pages affectés au  
service de table.

Petite dalmatique de couleur sombre, à revers ponceau; cotte et  
chausse vertes.

Nos 5, 6, et 7.

Pages de la même époque.  
Tableau de Domenico Ghirlandajo conservé à la Collegiata d'Empoli.

Ces pages sont gaiement habillés de couleurs voyantes. Serviette blan-  
che rayée de bandes multicolores. Pourpoint à petites basques; pas-  
sements bleus garnissant l'ouverture du corsage. Chausse mi-partie;  
l'une d'elles simule le haut et le bas-de-chausse.

*Aquarelles de Stéphane Baron.*

*Voir, pour le texte : Vecellio, Costumes anciens et modernes, Didot, 1859.*



ITALIE

ITALIA

ITALIEN

EV

IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Girard del.

239  
EY

## ITALIE

---

LES GONDOLIERS VÉNITIENS; XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.  
PAGES, NAINS ET FOUS DE COUR; XIV<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

LES GONDOLIERS CASTELLANI. ?

Philippe de Comines dit qu'à son passage à Venise on y comptait environ trente mille gondoles. Cette brillante époque des gondoles était aussi celle des galères, de sorte que la population pauvre et inférieure de la ville se vouait à peu près tout entière au métier de rameur ou gondolier.

Cette dernière profession, héréditaire et tenue en grand honneur parmi les classes populaires, pouvait être considérée comme l'école et la retraite de la marine vénitienne.

La plus grande variété de costumes se montrait chez les gondoliers au service de la famille du doge et des nobles dont ils portaient la livrée toujours riche et élégante. Quant aux autres, on les distinguait en *Nicolotti*, c'est-à-dire vêtus de couleurs sombres, et en *Castellani*, remarquables par la couleur rouge dominant généralement dans leurs vêtements; c'est évidemment parmi ces derniers qu'il faut ranger les gondoliers représentés dans notre planche. Ces deux appellations, désignant les habitants de la rive droite et de la rive gauche du grand canal, établissaient, entre Vénitiens, une rivalité remontant à l'époque de la fondation de la ville, rivalité qui existe encore à l'heure actuelle.

C'était entre eux une lutte continuelle; dans toutes les fêtes publiques, chaque parti, reconnaissable à ses couleurs, cherchait à triompher, soit dans les régates, soit dans les jeux de force, d'équilibre ou d'adresse. Dans ces circonstances, la splendeur de leurs habits était en rapport avec celle des costumes portés par une assistance choisie et par une foule également avide de luxe et de plaisir.

Les gondoles furent à Venise, à la fin du moyen âge, des objets d'un luxe si extravagant que le Sénat fut contraint de rendre une loi qui, en fixant un type pour la gondole, défendit que personne, le doge et les ambassadeurs exceptés, se fit construire une barque plus riche, plus élégante, mieux décorée à l'extérieur, que celle dont le modèle était donné. C'est de cette époque que date l'uniformité des gondoles peintes en noir.

D'après Vecellio, les nobles, et surtout les plus riches, avaient en général des barques à deux rames, c'est-à-dire à deux gondoliers ; les barques publiques n'avaient qu'un seul gondolier placé à la poupe.

N<sup>os</sup> 3 et 4.

Gondoliers amarrant leur embarcation sur les dalles d'un quai ; tenue de service journalier ; fin du quinzième siècle. Figures tirées des tables de Ludovico Menin.

N<sup>o</sup> 3. Bonnet enveloppant entièrement la tête. Surcot vert orné d'un capuchon en drap rouge foncé. Ceinture et sacoche de cuir fauve. Poignard passé dans la ceinture. Chausse de couleur foncée. Souliers de cuir.

N<sup>o</sup> 4. Bonnet de même forme que dans la figure précédente ; ici, cette coiffure a en plus des jugulaires, terminées en pointes garnies de petits glands, et deux plumes fixées sur le côté. Chemise à larges manches. Corselet de cuir serré à la taille par une ceinture. Chausse, de couleur blanche sur la partie antérieure des jambes, et de couleur rouge sur la partie postérieure. Souliers de cuir.

Lorsqu'il y a deux gondoliers, celui qui se trouve à la proue appuie sa rame sur le tranchant d'une pièce de bois placée sur le côté gauche, plus haute d'un pied que le bord de l'embarcation et échancrée en rond pour y loger le manche de la rame, comme on le voit dans cet exemple. Le second gondolier se tient debout sur la poupe, afin de voir la proue par-dessus la *caponera*, partie couverte de la gondole où se tiennent les passagers ; il manœuvre sa longue rame du côté droit.

Le fer en croissant à sept dents n'apparaît dans les embarcations qu'au seizième siècle (voir la planche le Béliet).

Dans les anciennes gondoles, comme celle qui se trouve ici représentée, un petit tapis blanc est attaché à la proue par deux cordons et couvre tout le fond du bateau.

N<sup>os</sup> 1, 2, 5 et 6.

Gondoliers en habit de parade ; figures tirées d'un tableau de Carpaccio, à l'Académie de Venise.

N<sup>o</sup> 1. Ce costume a l'aspect d'une livrée ; les nègres figurent fréquemment parmi les gens au service des nobles italiens de cette époque.

Bonnet rouge. Cotte de satin. Pourpoint de velours à parements de soie jaune. Brassards de même couleur que le pourpoint, au haut desquels bouillonnent les manches de la chemise. Ceinture de cuir. Haut-de-chausses de velours et bas-de-chausses de soie bariolés. Ce bariolage dont on voit beaucoup d'exemples dans les tableaux de l'école allemande, ne résultait pas de l'emploi d'une étoffe rayée, mais bien de la juxtaposition de bandes de drap de plusieurs couleurs.

Cette livrée se complète par des souliers de même nuance que le bonnet et le pourpoint.

Le gondolier armé d'une seule rame, et placé à la poupe de sa légère embarcation, ne *godille* pas comme le rameur placé à la proue et qui met dans une échancrure de bois un aviron auquel on imprime le mouvement de la queue d'un poisson (voir n<sup>o</sup> 5), mais il use d'un procédé que les nègres rameurs de nos colonies expriment par le mot *pagayer*, c'est-à-dire que son aviron lui sert à la fois et en même temps de rame pour pousser la gondole en avant et de gouvernail pour diriger sa route.

N<sup>o</sup> 2. Bonnet orné d'une plume rouge. Pourpoint de satin dont les ouvertures placées sur le devant du buste aux épaules et aux deux coudes, montrent les bouffants de la chemise ; ces diverses ouvertures sont traversées par des aiguillettes. Haut-de-chausses rayé rouge. Bas-de-chausses uni.

N<sup>o</sup> 5. *Bervellino* rouge. Pourpoint bleu avec de larges ouvertures pratiquées sur les manches, sur la poitrine, sous les épaules, et qui permettent d'étaler une ample chemise dont la blancheur contraste avec la teinte sombre du pourpoint. Longues chausse rouges.

On voit ici un second exemple de la pièce de bois échancrée en rond pour le placement de la rame.

N<sup>o</sup> 6. Bonnet de laine écarlate. Pourpoint de satin. Petits brassards de soie jaune qui ne sont ici que les accessoires des manches de chemise se montrant avec leurs bouillons par les ouvertures laissées aux épaules et aux coudes ; ces brassards sont ornés de rubans flottant au vent. Poignard passé dans une ceinture de cuir noir également garnie d'une sacoche. Longues chausse rouges.

COSTUMES DE PAGES.

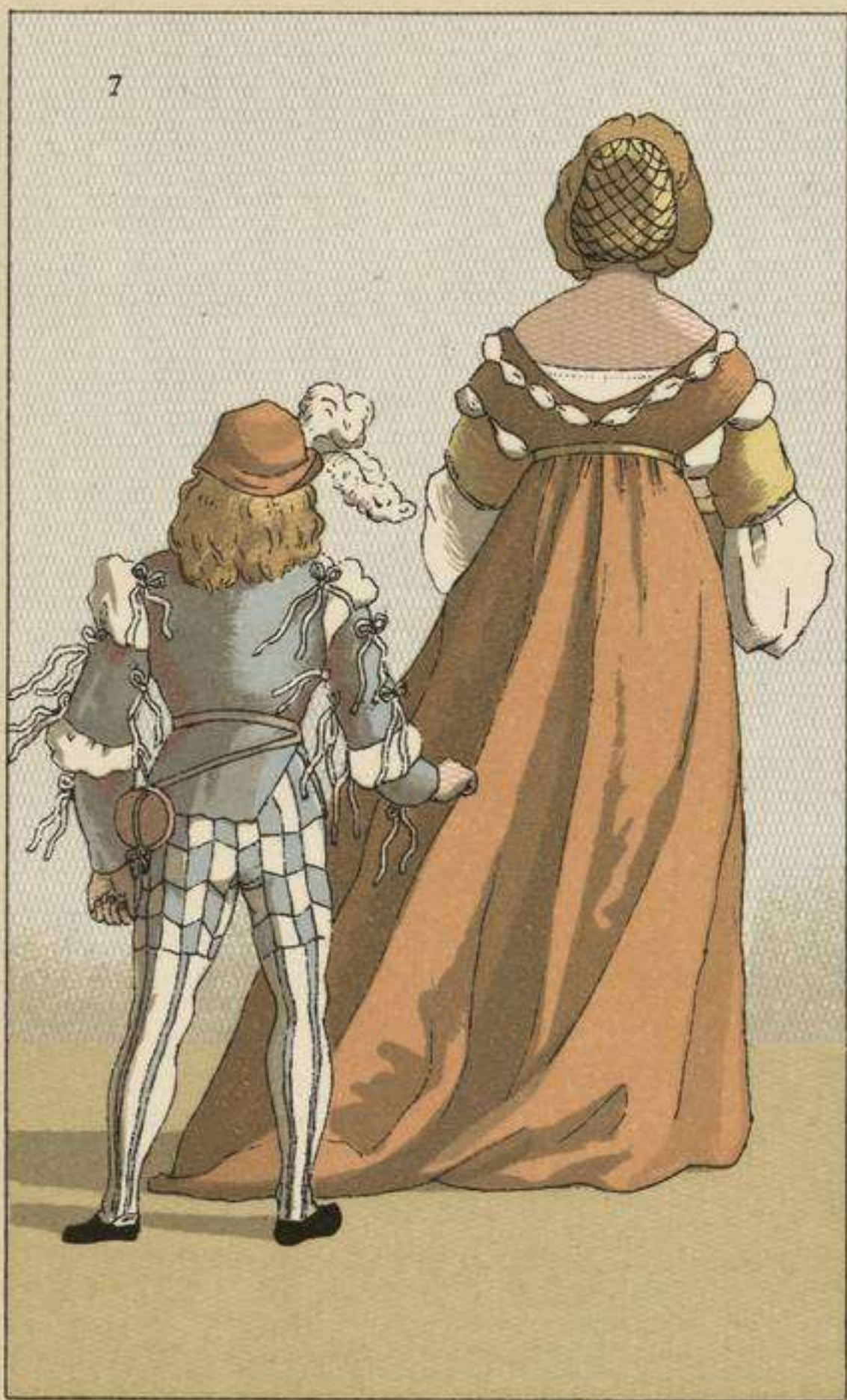
Les mœurs chevaleresques du moyen âge existaient dans toute l'Europe, et l'intérieur de la maison noble offrait partout le même aspect. Chaque gentilhomme italien était entouré d'un cortège de jeunes gens de bonnes familles occupés à toutes sortes d'emplois domestiques et fort honorés de recevoir les ordres du puissant seigneur auquel ils étaient attachés.

On plaçait d'abord ces enfants sous l'égide des châtelaines et c'est à l'âge de sept ans qu'on les retirait de leurs mains pour commencer leur éducation guerrière.

N<sup>o</sup> 9.

Costume de cheval porté par un jeune écuyer. Figure tirée d'un émail du quatorzième siècle appartenant à M. de Cristoforis, de Venise.

Pourpoint recouvert d'une cuirasse de cuir. Grosses jambières. Haut-de-chausses préservé à sa partie postérieure par une pièce de cuir ou de grosse étoffe rembourrée.



ITALIE

ITALIA

ITALIEN

EY

IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Girard del.

N° 7.

Petit page accompagnant une dame noble; quinzième siècle.

Ce groupe est formé d'une figure de page tirée d'un tableau de Carpaccio, et de celle d'une dame provenant d'un tableau de Jean Bellin, tous deux à l'Académie de Venise.

Ce jeune homme tient la robe ondoyante de la dame. Toque de velours rouge. Pourpoint bleu ciel; les manches de la chemise se montrent à travers les taillades de celles du pourpoint qui sont formées

de deux brassards ornés de rubans de satin blanc. Chausses et haut-de-chausses bariolés de bandes de soie de même couleur que le pourpoint. Petite bourse de cuir rouge suspendue à une ceinture de cuir gris. Souliers de cuir.

La dame a les cheveux enveloppés d'une résille d'or. Robe de satin rouge largement décolletée avec des petits bouillons de dentelle ornant le bord supérieur du corsage. La chemise, que l'on voit au-dessus de l'échancrure de la robe, déploie ses larges manches au-dessous de brassards en satin orange.

NAINS ET FOUS DE COUR.

Les empereurs romains possédaient des nains, et cet usage s'est transmis dans les cours jusqu'au dix-huitième siècle.

C'était un plaisir en même temps réservé aux grands seigneurs; aussi voit-on toujours figurer des nains parmi les personnages des tableaux des maîtres italiens et espagnols où ils sont représentés vêtus avec magnificence. D'après Blaise de Vigenère c'est surtout en Italie que l'usage en était le plus répandu. Ils servaient de pages et de messagers d'amour.

Les fous de cour, idiots de naissance ou badins de profession, avaient pour occupation d'exciter le rire de leurs maîtres par des grimaces, des gestes grotesques et de brusques saillies; ils passaient presque pour des oracles, et tout leur était permis sous le couvert de leur titre et de leur costume.

On choisissait de préférence pour remplir ces fonctions, des nègres, des avortons, enfin les plus singulières variétés de l'espèce humaine.

Ils portaient la livrée de leurs maîtres, agrémentée des emblèmes spéciaux aux fous de profession.

N° 8.

Fou de cour; fin du seizième siècle.  
Tableau de Veronese; galerie Brera, Milan.

Toute la livrée de ce nègre est en satin blanc, sauf les chausses qui sont en cuir blanc ou en drap. Le justaucorps est garni de glands d'or terminés par des houppes de soie.

N° 10.

Nain de cour à la suite d'un corps d'armée; commencement du seizième siècle. Fresque de Gaudenzio Ferrari; galerie Brera, Milan.

Chapeau en feutre blanc suspendu derrière le dos; pourpoint d'étoffe légère; chausses jaunes à bandes bleues; huseaux de même couleur. Sabre recourbé dont les proportions déjà réduites jurent encore avec la taille de ce petit homme.

N° 11.

Nain de cour s'amusant avec un singe; fin du seizième siècle. Figure tirée d'un tableau de Bonifazio; galerie Brera, Milan.

Bijou placé au milieu des cheveux crépus. Boucles d'oreilles. Pourpoint mi-partie ouvert sur la poitrine et montrant la chemise froncée. Haut-de-chausses bouffant; bas-de-chausses et petits souliers à crevés.

N° 12.

Fou de cour; dix-huitième siècle.  
Fresque de Tiepolo; palais Labia, à Venise.

Costume dont certaines parties rappellent l'époque de la jeunesse de Louis XIV: chapeau haut, au fond tailladé, aux bords déchiquetés et relevés d'un côté; pourpoint mi-partie et à manches bouffantes tailladées; long haut-de-chausses et souliers à bouffettes.

*Aquarelles de Stéphane Baron.*

Voir, pour le texte: *Vecellio*, Costumes anciens et modernes, *Didot*, 1859. — *L'abbé Delaporte*, le Voyageur français, 1782. — *M. A. de Beaumont*, Venise (Tour du Monde, 1862).

DS

## ITALIE. — XIV<sup>E</sup>-XV<sup>E</sup> SIÈCLES

### TYPES DE LA MAISON URBAINE DANS LA TOSCANE.

ÉPOQUE DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE.

1	2	3
4	5	
6	7	8

Ces constructions proviennent des peintures murales du Campo-Santo de Pise; sauf une seule, le n° 2, tirée d'une fresque d'un élève de Simon Memmi, Antonio Veneziano, toutes font partie de l'œuvre formidable de Benozzo Gozzoli, qui a couvert un côté tout entier du Campo-Santo, avec vingt-cinq compositions capitales, sur l'Ancien Testament; travail gigantesque qui a valu à cet élève de Fra Angelico l'honneur bien mérité de reposer dans la terre sainte rapportée de la Palestine, qui forme le sol du célèbre cimetière. Les constructions d'un caractère privé abondent dans ces tableaux; elles y offrent un intérêt d'autant plus sérieux que ces types ne vivent plus guère que par ces fresques. « Reliques d'une vie éteinte, elles font revivre tout un monde », a dit M. Taine.

C'est dans le Campo-Santo de Pise, et les Siennois y aidant les Pisans, que s'accomplit surtout la mystérieuse transition du moyen âge à la renaissance. On sait ce que valaient pour cette évolution des ouvriers comme les peintres qui étudiaient la sculpture, l'architecture, afin d'être prêts à tout au besoin, et auxquels on s'adressait parfois pour construire des fortifications, des ponts, des marchés, des églises; capables, comme le fit Giotto lui-même, le chef de toute cette école, de bâtir toute une ville sur le dernier plan d'une fresque. Les travaux de gens aussi expérimentés méritent donc toute confiance, et l'on peut s'en rapporter entièrement à des artistes qui ne soupçonnaient guère qu'il pût y avoir jamais des écoles de l'à peu près. C'est à leur fécondité et à leur savoir que l'on a dû ce que M. Taine appelle « une renaissance avant la renaissance, une seconde pousse presque antique de la civilisation antique, un précoce et complet sentiment de la beauté saine et heureuse, une primevère après une neige de six siècles. Voilà, continue le critique supérieur qui est un si excellent guide en ces matières, voilà les idées et les paroles qui se pressent dans l'esprit, en contemplant la grâce de l'architecture renouvelée de ces temps. »

Les Italiens qui n'avaient jamais adopté le style gothique d'une manière absolue, qui avaient conservé toujours quelques-unes des traditions de l'art romain, y revinrent avec une prédilection de plus en plus marquée, lorsqu'ils se virent aidés dans leur œuvre par la découverte des manuscrits de Vitruve, laquelle eut lieu vers la fin du treizième siècle. L'architecture se trouva tout de suite dégagée du gothique, y ayant pris seulement une pointe d'originalité et de fantaisie, que sa pente naturelle devait porter, dès les premiers pas, vers les formes sveltes et simples de l'antiquité païenne.

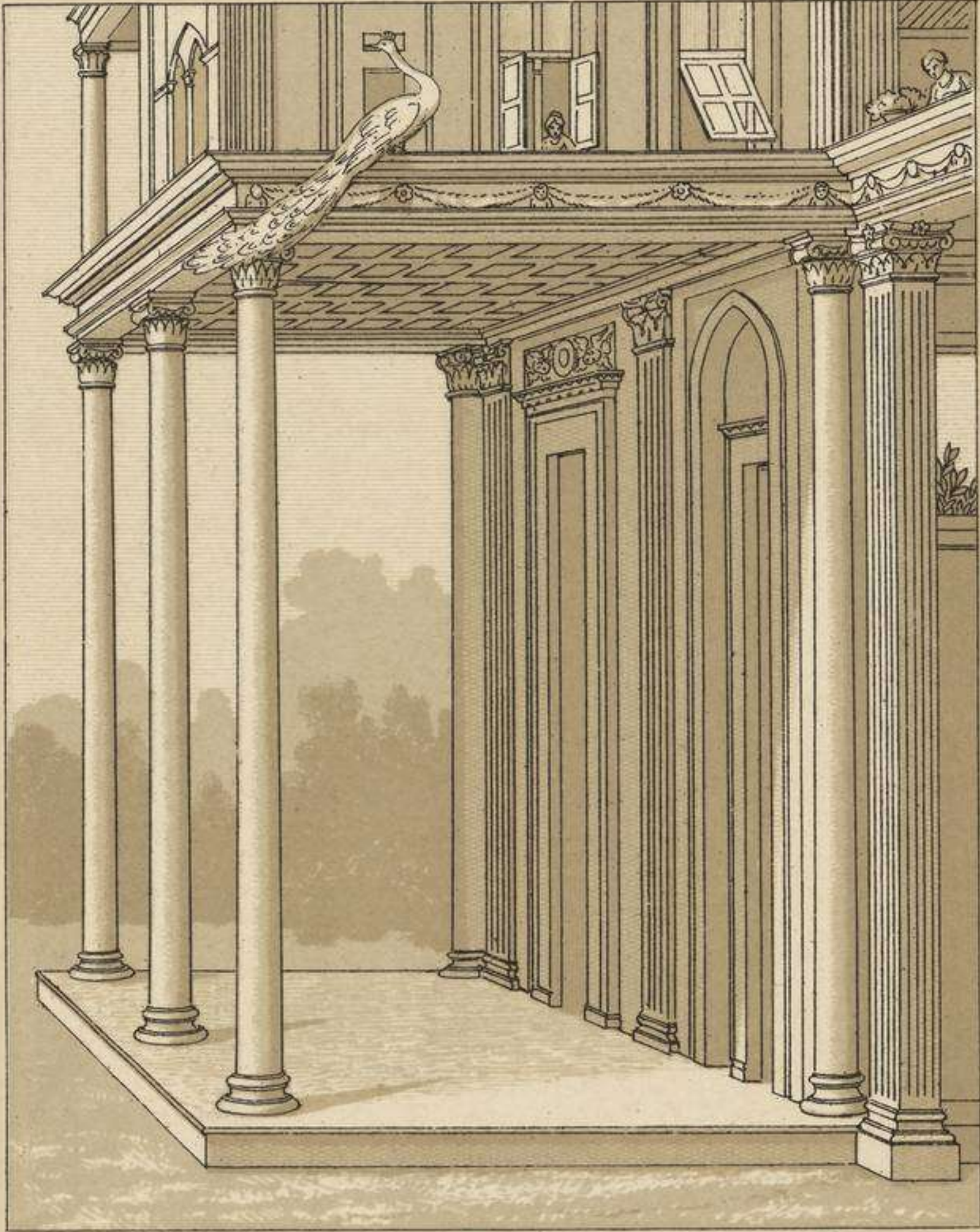
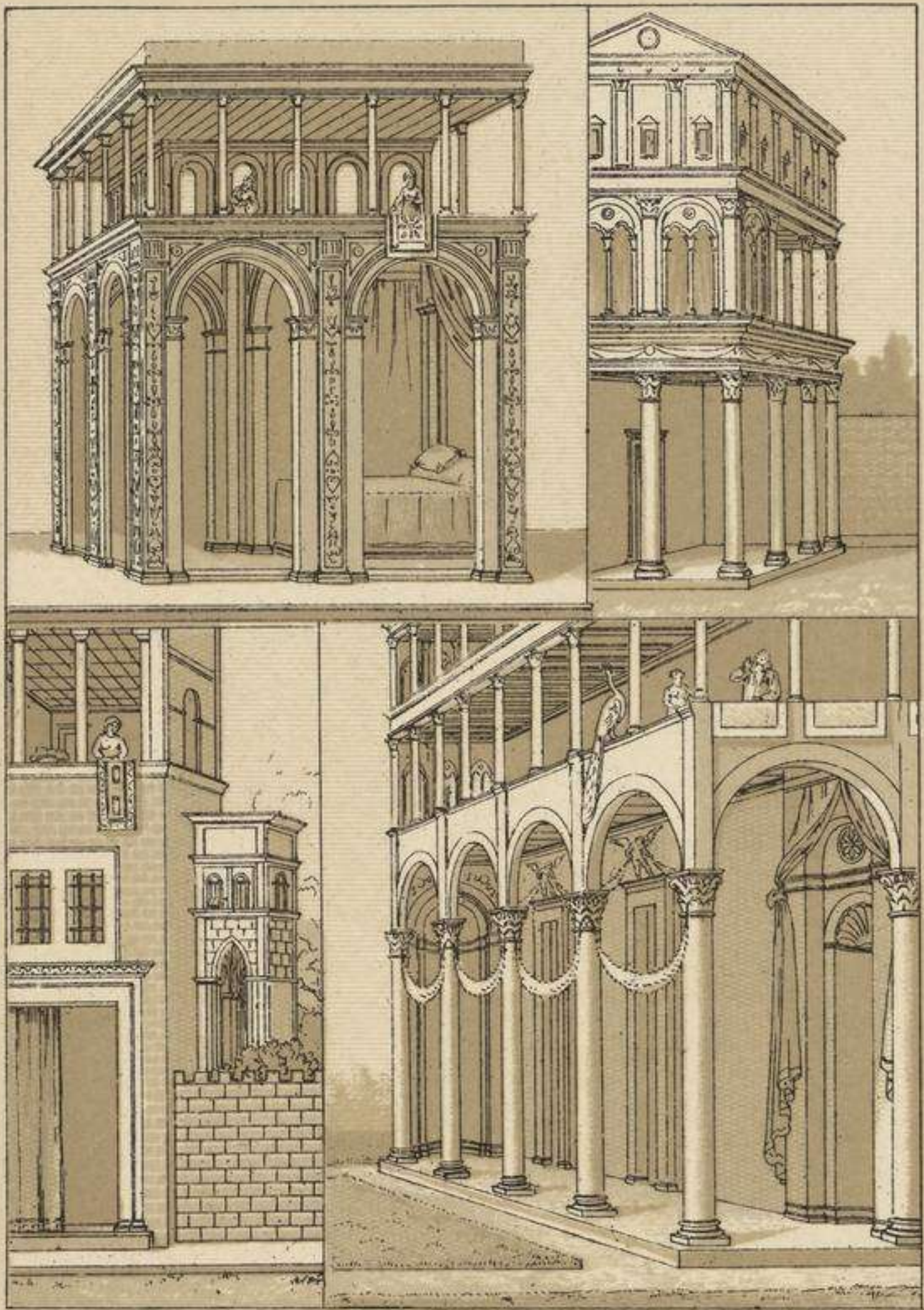
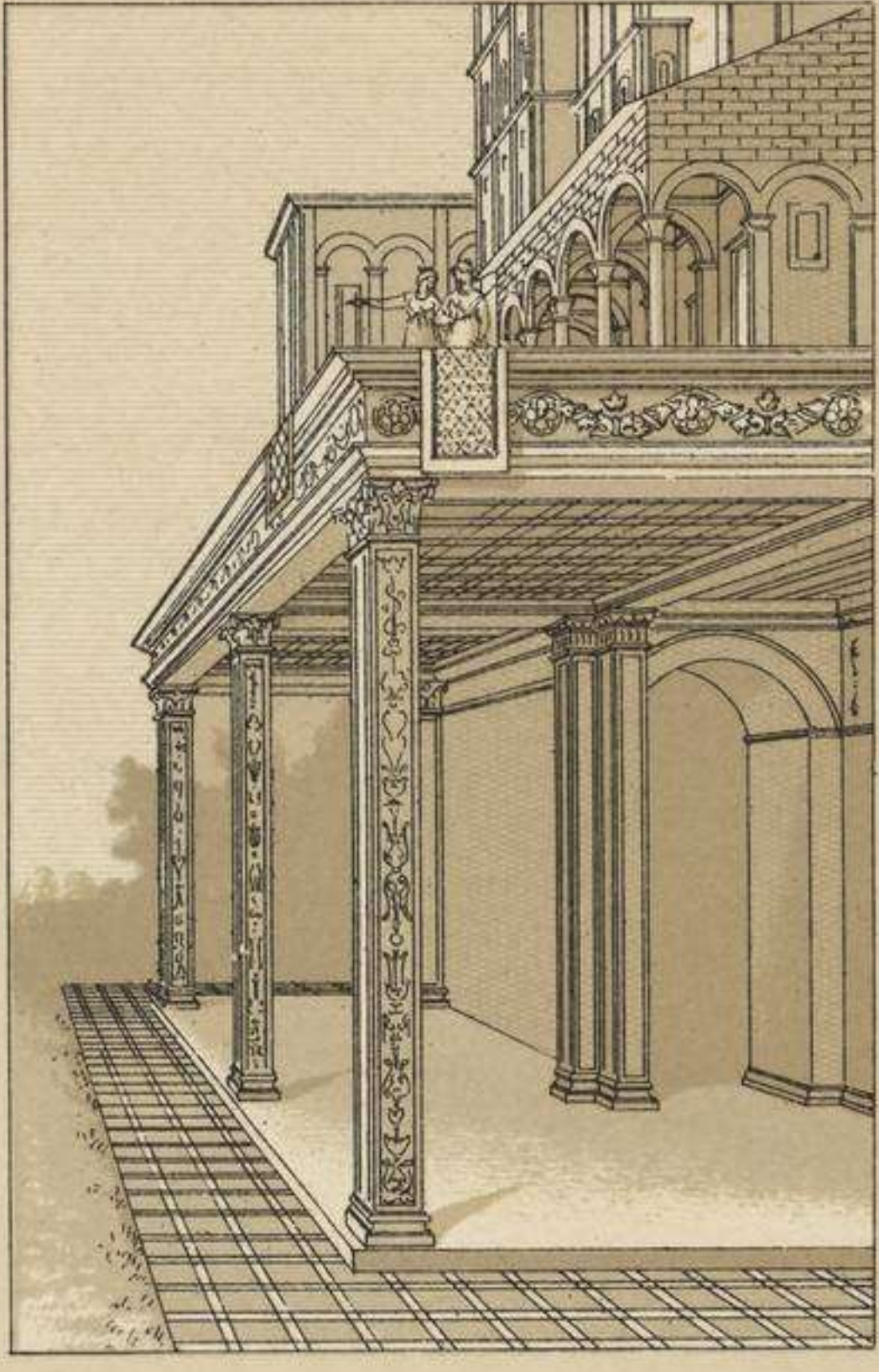
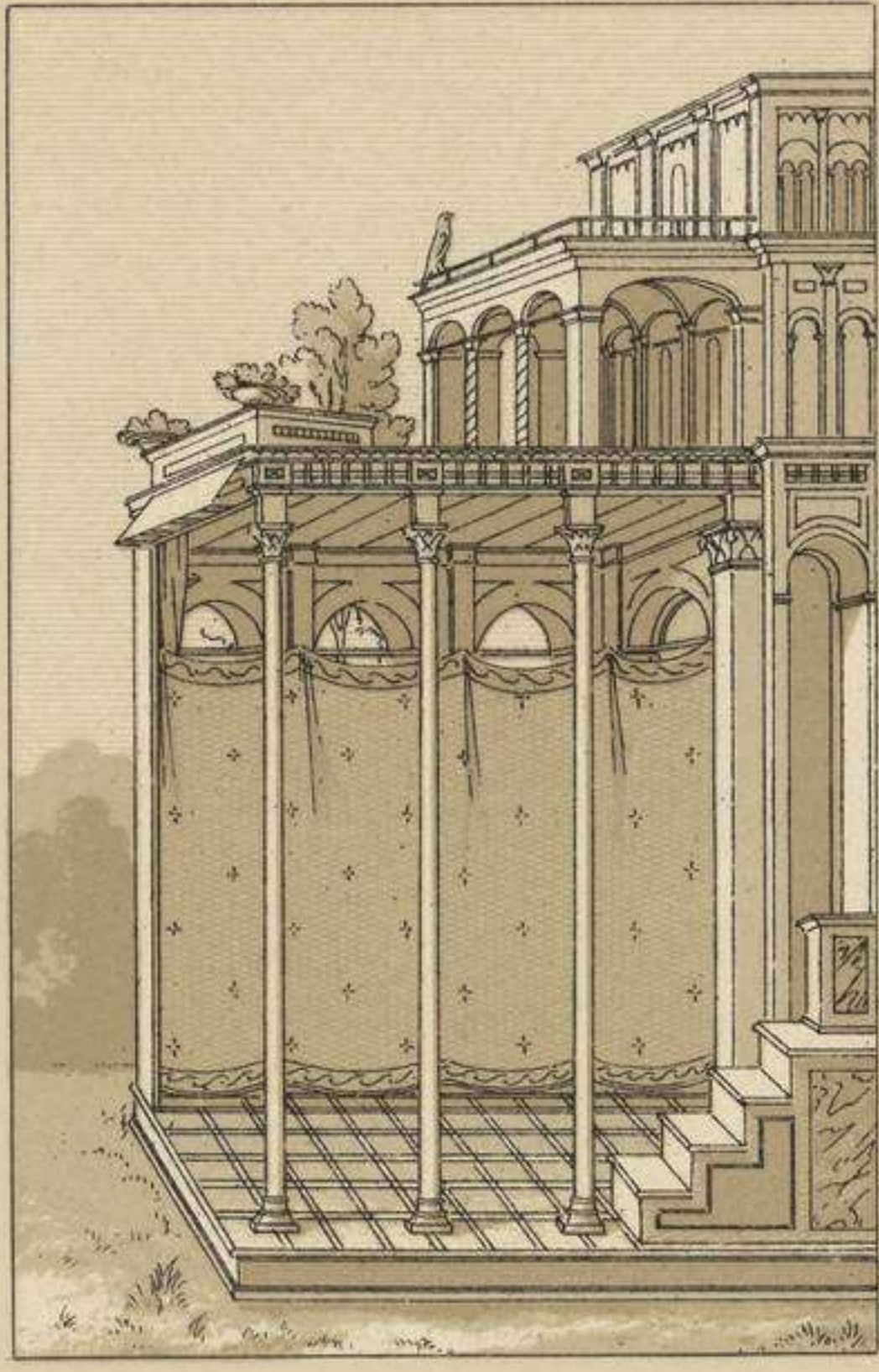
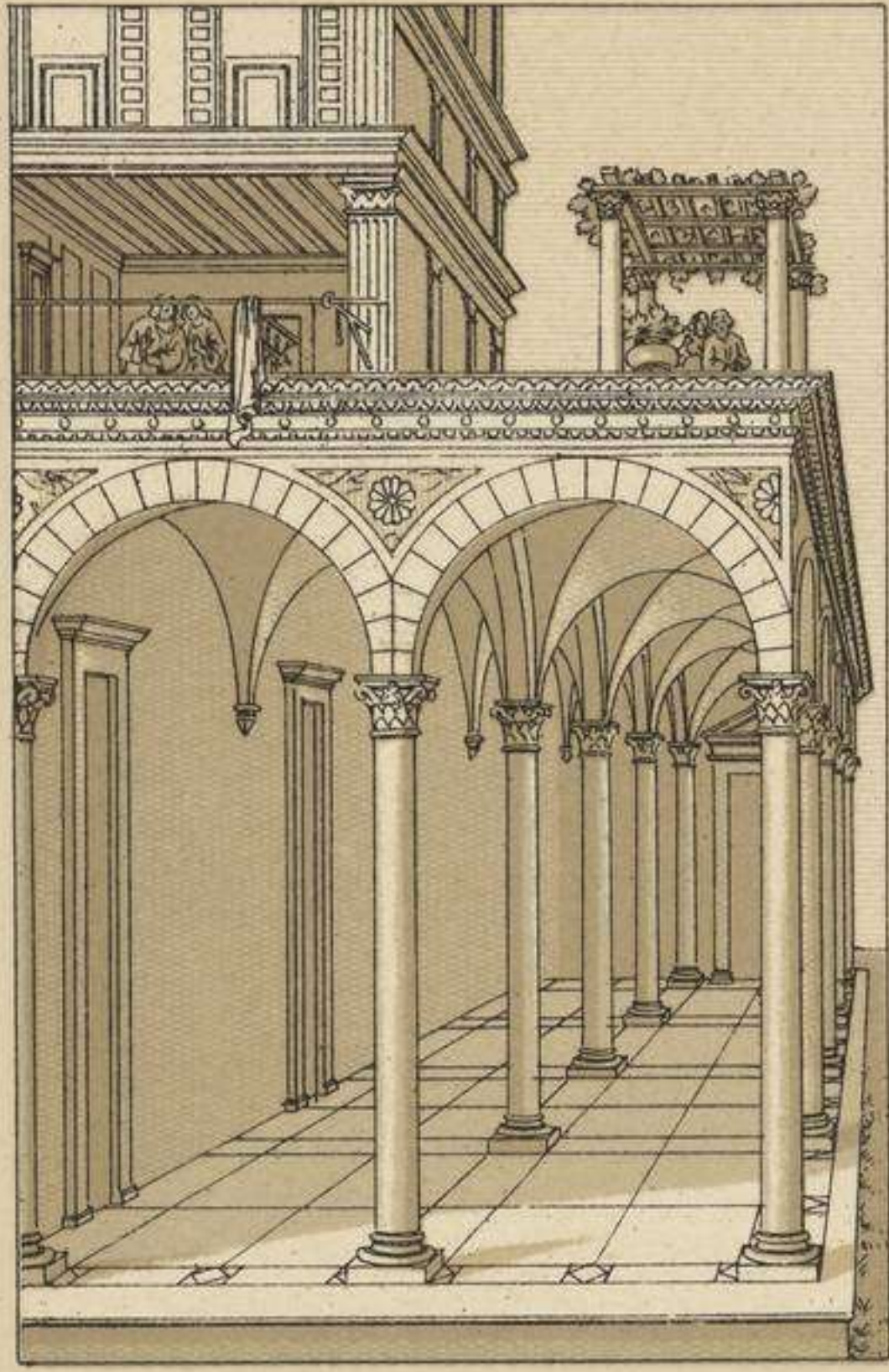
Giotto, avec son architecture portant l'empreinte des mœurs de son temps, où les portiques du palais public ou des maisons des grands, ceux des églises, les cloîtres des couvents, les églises mêmes, les sacristies, les sanctuaires, tenaient lieu de chambres de réception, Giotto, avec son architecture toute républicaine, toute destinée à une utilité commune, paraît avoir été l'un des plus puissants initiateurs d'un genre qui s'est étendu aux principes mêmes de l'habitation privée. La renaissance des formes antiques n'entraînait nullement, du reste, pour ces fiers esprits la restauration des sociétés païennes, et rien ne le démontre plus nettement que la différence fondamentale qui se trouve entre le plan invariable de la vieille maison grecque et romaine, sèche à l'extérieur comme la jalouse maison orientale, et comme celle-ci n'ayant de vie et de luxe que dans l'intérieur, et celui de la maison italienne où tout annonce la vie expansive. Partout, dans sa physionomie, perce le goût de la beauté élégante et heureuse. Des *loggie*, ouvertes au soleil et à l'air, permettent à tous les membres de la famille de jouir du monde extérieur, de voir et d'être vus ; un portique élégant, hospitalier, précède l'entrée de la plupart des maisons du riche. La vie s'annonce comme facile, confiante, dans ces maisons qui n'ont plus besoin d'être à l'abri de quelque coup de main comme aux époques troublées. Les vieux modes de l'architecture y reparaissent avec une fraîcheur et une originalité pleine de charmes. Les galeries du portique servent à des réceptions de toutes sortes ; on en fait des chambres nuptiales, on y donne des banquets, comme on y sacrifie à Dieu.

Le temps où fleurirent ces mœurs fut celui de l'état prospère de la Toscane, et date particulièrement de la fin du quatorzième siècle, époque où, sous l'influence de la paix, les arts utiles profitèrent de l'adoucissement des mœurs. Ces mœurs étaient encore d'ailleurs empreintes d'une certaine simplicité. Les lois somptuaires qui répriment le luxe personnel, permettent la magnificence ; une pompe insolente, soit dans les équipages, les chevaux, les valets, est interdite ; les premiers citoyens, leurs femmes, leurs filles, vont à pied dans les rues, et ne compromettent point leur dignité. Leur repas est sobre ; leur vêtement, simple, modeste, et toujours de la même forme et de la même étoffe, ne brille ni par l'éclat des couleurs, ni par la richesse des broderies.

Sous la toilette coquette que lui procure le renouveau antique, qui donne à la Toscane l'air de fête d'une jeune nation qui s'éveille, le quatorzième siècle italien est, en réalité, le continuateur des traditions nationales. Denina montre que dans les maisons du treizième siècle, où tout ce qui tenait à la vie privée conservait la simplicité et la rusticité des temps précédents, un portique et une salle avec quelques chambres composaient toute l'habitation d'un grand seigneur.

La petitesse des habitations particulières contribua même à resserrer l'union dans les familles, et le charme de la société y était réel.





ITALIE XIV<sup>E</sup> SIECLE

ITALIA XIV<sup>TH</sup> CENTY

ITALIEN XIV<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>

D S

IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Waret del.

Enfin, à propos des cheminées, dont on ne voit pas une seule dans nos exemples, leur usage dans les maisons véritablement italiennes fut réellement tardif. François Vecchio, allant de Carrare à Rome en 1320, ne trouve pas de cheminée dans l'auberge de la Lune « n'y en ayant point alors à Rome », dit Muratori (*Histoire de Padoue*); on y était dans l'usage de faire du feu dans des caisses pleines de terre et au milieu des chambres. Le mot *caminata*, qui figure dans les écrits du temps, indiquerait seulement le lieu où l'on allumait du feu. Il y eut toujours, même auparavant, des cuisines et quelques chambres d'où sortait la fumée; mais ce n'est pas à dire pour cela, selon Musso, qu'on connût la manière de la conduire au-dessus du toit par le moyen d'un tuyau.

Avant d'examiner nos exemples, nous ferons observer pour éviter des répétitions que la *loggia*, loge et terrasse de plein air, comporte un double sens. La loge proprement dite est une galerie pratiquée à l'un des étages d'un édifice pour jouir de la vue du dehors et de la fraîcheur de l'air, tout en y étant à l'ombre. Sur la terrasse, la loge est un portique en avant-corps, où les mêmes avantages sont assurés; et les loges sont encore tous les petits cabinets, les logettes donnant sur la terrasse et où l'on se retire pour éviter la violence des heures trop chaudes. Le *corps de logis* est la maison, l'habitation même, formant la masse principale du bâtiment.

La terrasse est une plate-forme qui sert de couverture à l'édifice, ou à des parties de l'édifice, en y remplaçant le toit. C'est un ouvrage de maçonnerie, pavé de dalles ou garni de plomberie. Parfois on trouve sur la terrasse des plantations de quelques arbres. La terrasse est bordée d'une muraille ou d'une balustrade à hauteur d'appui, servant de garde-fou et d'accotoir, et dont le nom *parapetto* est d'origine toute italienne, ainsi que celui de *balcone*, appliqué aussi bien à la saillie sur la façade d'un bâtiment, soutenue par des colonnes ou des consoles et entourée d'une balustrade, qu'à un ouvrage de serrurerie qu'on met à une fenêtre pour servir d'ornement et d'appui, et enfin au parapetto lui-même.

#### DESCRIPTION DE LA PLANCHE.

N° 1. — Fragment d'une maison riche, à trois étages.

Portique à colonnes et arcades, voûté et disposé en double galerie; cette construction, très régulière, est à la fois fine et solide. Elle supporte en partie le corps d'habitation, et pour le reste la *loggia*, sans doute pavée de marbre comme le portique; on y remarque un cabinet de plein air, dont la couverture en claire voie, garnie en tonnelle, repose sur quatre colonnes, mode toujours très usité en Italie.

La grande chambre du premier étage, pièce sans clôture ni vitrage servait surtout pendant le jour, et aux heures où le soleil ne permettait point la fréquentation de la terrasse découverte. Pour y être à l'abri des regards de la rue, on suspendait des courtines à la rampe disposée en dehors; de cette façon on avait de l'air et de la tranquillité. Les chambres à coucher étaient closes et n'avaient point cette dimension.

N° 2. — Cet exemple, moins clair que ceux de Gozzoli, offre cet intérêt que le portique est préparé pour une grande réception; une riche tenture le garnit d'un côté, et on y trouve disposé une espèce d'autel sur un palier à la hauteur de trois marches; c'est pour un sacrifice divin que ces préparatifs sont faits. Quant à la maison même, qui a deux étages, elle offre une succession de terrasses. — La *loggia* se montre ici avec sa galerie, une haute plantation végétale, au-devant de laquelle se trouve un banc de maçonnerie, entouré de trois côtés et orné de vases de fleurs aux angles. La galerie de cette *loggia* est surmon-

tée d'une terrasse de plain-pied avec le second étage, qui lui-même se termine en plate-forme. L'amorce du velum que l'on voit à l'un des côtés du portique montre le moyen dont on usait pour empêcher le soleil d'échauffer trop cette salle, si largement ouverte, lorsqu'on s'y réunissait.

N° 3. — Riche maison, dont le portique en retour d'angle faisait galerie sur deux côtés de l'habitation.

Les colonnes carrées sont ici des piliers. La voûte est un plafonnage en grands caissons. La *loggia* dont le parapet est richement orné a une galerie couverte par une toiture inclinée; on voit ici les tapis dont on usait pour se mettre au balcon. Dans la peinture originale, le portique de cette maison sert à un festin de noces, qui a lieu au son des trompettes et avec tout l'apparat des treizième et quatorzième siècles.

N° 4. — Cette petite maison carrée, en flot comme disaient les Romains, n'a qu'un rez-de-chaussée pour l'habitation, et une terrasse, couverte pour la plus grande partie par une galerie en retour d'angle. Le portique en arcades s'appuyant sur des piliers en pilastres est d'un beau caractère; on y voit un lit que, sans doute, on n'y disposait que pour les jours de certaines cérémonies; on trouve encore ici le tapis du balcon, et la plate-forme pour toiture, du genre de ces couronnements dits à l'italienne, que l'on devait tant imiter sous d'autres cioux.

N° 5. — Maison à deux étages; portique large et long, clos d'un bout

comme notre n° 1, mais plafonné et non voûté. La loggia est ici entièrement couverte; c'est une galerie et non une terrasse de plein air. L'habitation se termine par le toit à double pente, formant pignon.

N° 6. — Cette maison est d'un caractère plus modeste que les autres; elle n'a point de portique, mais une espèce de salle commune pour entrée, n'ayant d'autre porte qu'un rideau. Les fenêtres du premier étage sont grillées; au second étage et tenant lieu de la loggia, on voit une pièce haute, formant une galerie à colonnes, où l'on pouvait respirer à l'ombre l'air libre; une femme y est au balcon sur son tapis; le petit bâtiment latéral paraît être la cage de l'escalier qui aurait pris naissance dans la salle d'entrée, mais sans en réduire les proportions, et sans permettre aussi un trop facile accès dans les chambres d'habitation.

N° 7. — Riche portique à arcades et à colonnes, surmonté de deux étages de longues galeries ouvertes et tenant lieu de la loggia. — Ce portique orné de guirlandes de verdure est disposé pour une fête, et même pour une cérémonie religieuse, car les rideaux drapés ne parent point une

porte, mais un sanctuaire. Le caractère privé de cet édifice est peu accusé; il a plutôt l'air d'un bâtiment public.

N° 8. — Ce charmant portique, que l'on croirait inspiré par les sveltes architectures des peintures murales de Pompéi, devait être en double sur la surface de la maison; c'est-à-dire qu'on en trouvait un de chaque côté, en laissant le milieu dégagé pour l'entrée des chevaux, des voitures. La loggia n'est encore ici qu'une galerie couverte; on voit les fenêtres vitrées s'ouvrant au dehors en deux battants au-dessous d'une partie dormante, ou bien ouvertes en un seul châssis se détachant de la partie dormante et s'avancant en marquise.


Notre dernier et charmant portique, que nous avons dépeuplé comme les autres, est celui-là même où Gozzoli a représenté l'ivresse de Noé, et où se trouve la célèbre figure de la femme se couvrant la face avec la main, en ayant soin d'entr'ouvrir les doigts, alors que Sem en est encore à se dévêtir pour couvrir son père. Cette affectation, si heureusement mise en scène par le maître, fit créer en Toscane un proverbe que l'on employait pour désigner la fausse honte; « *comme la vergognosa di Campo-Santo*, » disait-on.

*Ces fragments sont tirés des Peintures à fresque du Campo-Santo de Pise, dessinées par Giuseppe Rossi; recueil publié à Florence, en 1832.*

*Voir, pour le texte : Ferrario, l'Italie. — Batissier, Histoire de l'art monumental. — J.-M. Daussy, Histoire des beaux-arts ou les grands hommes de l'Italie, Paris, 1849. — M. H. Taine, Voyage en Italie, Florence et Venise, 1881, Hachette, édit.*



241-242



# ITALIE. — XV<sup>E</sup> SIÈCLE

---

## COSTUMES CIVILS ET RELIGIEUX. — OBJETS MOBILIERS.

(PLANCHE DOUBLE.)

2 3  
1 4

N<sup>o</sup> 1.

Étoffe en velours noir lamé d'or et de satin rouge, tiré d'un tableau de Gentile da Fabriano, à l'Académie de Florence, 1<sup>re</sup> partie du siècle.

N<sup>o</sup> 2.

Ce sujet provient d'un gradin du retable peint par Francesco Pesello. Il représente les saints frères Côme et Damien, visitant un malade et lui administrant des remèdes. (*Musée du Louvre.*)

N<sup>o</sup> 3.

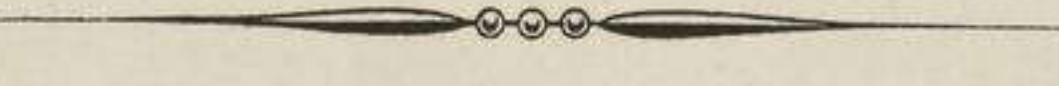
Noces de Boccace Adimari avec Lise Ricasoli, célébrées à Florence en 1420. Cette peinture, dont l'auteur est inconnu, provient de la galerie Guarrazzi. Elle résume presque tout ce que l'on peut connaître de la vie civile seigneuriale au commencement du quinzième siècle. Le portique d'où sort le cortège est celui du Bigallo, demeure des Adimari, qui existe encore. Les musiciens, assis sur l'estrade, portent sur leurs instruments les anciennes armes de la république florentine (fleur de lis

rouge, fleurronnée de même, sur champ d'argent). Dans le fond, on voit le Baptistère.

La mariée, en robe de velours noir, à broderies d'or, coiffure à corne, donne la main à son époux, dont la tête était découverte; c'était la mode, après la messe de mariage, de recevoir ainsi le cortège de ses invités devant la porte de sa maison. Le chef de la famille, reconnaissable à son chaperon à longue queue, semble inviter deux jeunes seigneurs à s'avancer pour prendre part à la fête.

N<sup>o</sup> 4.

Intérieur de la cellule du dominicain Savonarole et son portrait, d'après Fra Bartolomeo. La cellule de Savonarole a été conservée telle qu'elle était à sa mort, en 1498. La chaise est authentique, le bureau refait d'après les débris de celui qui lui servait. Le crucifix est celui qu'il tenait en allant au bûcher. Cette peinture se trouve actuellement au couvent de Saint-Marc, à Florence, dont Savonarole était le prieur.





IPALIA

Desmazure et Lestel lith.

IPALIE



IMP. FIRMIN DIDOT & Co. PARIS

IPALIEN

ITALIE. — XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

COSTUMES FÉMININS DES XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> SIÈCLES.  
 TYPES ITALIENS ET HOLLANDAIS D'APRÈS LES PEINTURES DES MUSÉES D'ITALIE.  
 LA TEINTURE DE LA CHEVELURE VÉNITIENNE.

## TYPES ITALIENS.

XIV<sup>e</sup> siècle.N<sup>o</sup> 2.

Dame noble.

Cheveux disposés en bandeaux et ornés, un peu en arrière de la tête, d'un diadème auquel est fixé un voile de mousseline retombant sur les épaules. Chemisette à plis très fins. Longue robe de velours noir, de coupe simple et gracieuse, garnie par devant et dans toute sa longueur, d'une large bande de fourrure; des broderies d'or garnissent l'encolure et les manches, lesquelles, amples jusqu'au coude, deviennent justes et boutonnées sur l'avant-bras. Ceinture d'orfèvrerie, posée à hauteur des hanches.

Ce genre de robe se maintint dans la toilette des dames avec des modifications peu importantes jusque vers le seizième siècle, époque où les *corps*, sortes de cuirasses emprisonnant la taille, furent substitués aux corsages souples.

D'après un tableau de Stefano, dit le *Giottino*. Aux Uffizi; Florence.

N<sup>o</sup> 5.

Dame noble.

Voile recouvrant un escoffion en forme de croissant. Robe de velours bordée de petit-gris.

D'après les miniatures d'un manuscrit italien appartenant à la Bibliothèque de Parme.

N<sup>o</sup> 9.

Dame romaine.

La pièce de mousseline qui enveloppe les cheveux est fixée au milieu de la tête par un riche bijou et se trouve couverte d'un voile de même étoffe que la robe et le manteau. Robe ouverte par devant et laissant

voir la cotte ou jupe. Manteau tombant jusqu'à terre et rejeté sur l'épaule gauche.

D'après un primitif inconnu. Pinacothèque de Bologne.

XV<sup>e</sup> siècle.N<sup>o</sup> 3.

Demoiselle vénitienne.

A cette époque, la chevelure féminine était toujours blonde, naturellement ou par les secours de l'art (voir la figure n<sup>o</sup> 13). Elle est ici maintenue par un ruban de velours garni de perles, et retombe sur les épaules en masses soigneusement ondées. Robe de dessus en satin blanc et garnie de passementeries d'argent, sur un corsage décolleté ayant ses manches largement ouvertes sous l'avant-bras, de manière à laisser retomber les manches fendues de la chemisette. Selon le goût du temps, la robe se croise sur la poitrine et découvre tout le côté gauche du corsage, particularité qui se reproduit dans le costume des nombreuses jeunes filles nobles figurant dans le tableau qui a fourni l'exemple représenté.

D'après Gentile Bellini; Académie de Venise.

N<sup>o</sup> 4.

Dame vénitienne en costume d'épousée.

*Fazzuolo*, voile des épousées; cette pièce de fine mousseline, ornée d'une couronne de perles, est maintenue, dans sa partie antérieure, par un petit cordon également composé de perles et auquel sont suspendus des *tremoli*, ornements légers et pendants. Collier en broderie d'or garnie de bijoux. Robe de velours noir sans manches, largement échancrée sur la poitrine, et découvrant ainsi un riche corsage en brocart d'or dont les manches sont ouvertes au coude pour le passage de la chemisette. Torsade d'or posée en sautoir et formant ensuite une ceinture qui retombe de côté sur la hanche.

Figure provenant d'un tableau de Gentile Bellini. Académie de Venise.

N° 6.

Dame noble.

Coiffure composée d'une ferrière en broderie d'or, d'une broche en joaillerie posée sur le côté, et d'une garniture de perles qui couvre la masse de cheveux se terminant en une longue queue liée par une torsade en velours noir.

Robe de satin aux manches fendues et fermées de distance en distance par des cordons de la nuance d'un second corsage qui apparaît au-dessus de l'encolure de la robe. Colliers de perles et d'orfèvrerie.

D'après un tableau votif de Bernardo Zenale. Galerie Brera; Milan.

N° 8.

Dame noble.

*Balzo* d'étoffe d'or semée de perles. Robe de velours aux manches flottantes au-dessus du coude et serrées sur l'avant-bras.

Tirée des fresques d'Uccello, à Santa-Maria Novella; Florence.

N° 12.

Demoiselle noble; fin du siècle.

Bandeau en brocart d'or sur des cheveux dénoués et flottants, mode de coiffure réservé aux jeunes filles. Sur la cote ou jupe, une robe en étoffe d'or lamée d'argent, fabrication florentine de la Renaissance.

D'après une fresque de Ghirlandajo, à Santa-Maria Novella; Florence.

N° 14.

Dame noble de la fin du siècle.

Jupe de satin rouge couverte d'un treillis d'or semé de boutons d'argent. Robe en tissu d'or broché.

Figure de même provenance que la précédente.

XVI<sup>e</sup> siècle.

N° 7.

Noble dame vénitienne; commencement du siècle.

Les cheveux sont renfermés dans un filet d'or orné de perles et de bijoux.

Robe de brocart, garnie de velours noir; ses grandes manches pendantes font corps avec les manches d'un corsage décolleté en velours violet brodé d'or.

D'après une fresque de la Scuola del Santo, à Padoue.

N° 13.

Dame vénitienne teignant sa chevelure en blond.

Il était d'un usage général parmi les patriciennes de Venise, dont les

cheveux sont noirs la plupart du temps, de teindre leurs cheveux en blond ainsi que l'avaient fait jadis les Romaines. Le blond que les dames cherchaient à se procurer vers la seconde partie du seizième siècle, était surtout la chaude teinte aux magnifiques reflets que déploie la Muranese dans le tableau du Titien que l'on voit au Louvre. La recette qu'employaient les Vénitiennes pour produire cette nuance nommée *filo d'oro*, fil d'or, se composait de deux livres d'alun, six onces de soufre noir, et quatre onces de miel; on distillait le tout ensemble avec de l'eau, ce qui produisait la merveilleuse teinture. Cette recette est tirée d'un livre publié par la comtesse Nani: *Ricettario della contessa Nani*.

Cesare Vecellio, cousin du Titien, en racontant comment on employait cette mixture, montre que, pour obtenir la teinture de leurs cheveux, il fallait que les coquettes fussent de véritables patientes. La dame se rendait sur la terrasse de sa maison, lotionnait largement sa chevelure et restait là, assise, pendant des heures entières, exposée aux rayons du soleil qui fixait la couleur. Pour protéger son visage, elle portait un chapeau sans fond et à larges bords sur lesquels les cheveux étaient étalés et restaient pendants jusqu'à ce qu'ils fussent secs.

TYPES HOLLANDAIS.

XV<sup>e</sup> siècle.

N° 1.

Dame noble.

Plaques d'orfèvrerie, couvrant deux masses de cheveux disposées sur les côtés de la tête: mode de coiffure rappelant celui encore en usage dans plusieurs localités de la Hollande (voir la planche le Lapin). Corsage décolleté en pointe, sur lequel retombe un collier de perles à double rang. Manches de satin jaune tailladées indiquant bien une provenance hollandaise ou flamande; à cette même époque, on retrouve la mode des crevés fort en usage en Allemagne, surtout dans le costume des hommes; les Italiens l'appliquèrent à leurs costumes sans plus de modération.

D'après un tableau d'un vieux maître hollandais inconnu. Pinacothèque de Turin.

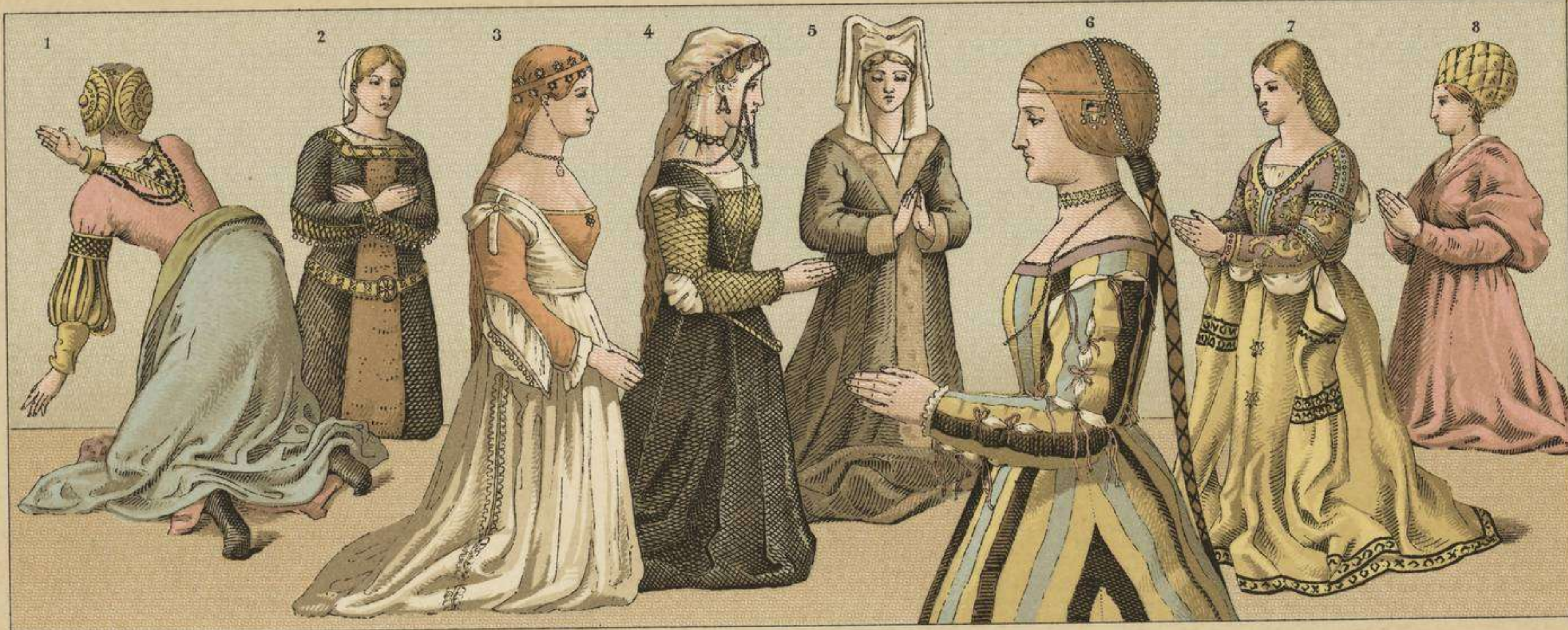
N<sup>os</sup> 10 et 11.

Dame noble et sa suivante.

Coiffure consistant en une guimpe dont une moitié enveloppe le sommet de la tête; l'autre est disposée de façon à entourer le visage comme une mentonnière et à retomber derrière l'oreille droite. Cette coiffure semble être parfois celle des dames veuves de l'époque.

La servante porte le capuchon en usage chez les matrones flamandes du temps.

Figures tirées d'un tableau de Van der Goes. Hôpital de Santa-Maria Nuova; Florence.



ITALIE XVI<sup>E</sup> SIECLE

ITALIA XVI<sup>TH</sup> CENTY

ITALIEN XVI<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>

GS

IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>IE</sup> PARIS

Girard del.



244  
HD

# ITALIE

---

COSTUMES FÉMININS SELON LES TRADITIONS LOCALES ET LA CONDITION SOCIALE.  
LA MODE A L'AURORE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.

Dans les peintures originales, on trouve inscrit en français, sur chacun des écussons tenus en main, soit un nom de localité, soit celui d'un type générique. Celles de ces femmes qui sont pourvues de cet écusson portent des vêtements et parures appartenant au moins au quinzième siècle, certaines d'entre elles, comme le n° 8, ayant un caractère d'une ancienneté beaucoup plus reculée. Quant à la Dame sans écusson, tenant comme un sceptre l'éventail de plumes orné du petit miroir, elle apparaît dans ce milieu suranné avec le rayonnement d'une souveraine que, plus encore que sa qualité de grande dame, lui procure le charme suprême d'être la mode en personne, la grande mode dont le triomphe ne devait pas s'arrêter en Italie, mais que l'on vit franchir les Alpes à la faveur de l'engouement des Français, qui se manifesta dès le temps de Charles VIII, s'enracina sous Louis XII malgré Anne de Bretagne et ses templettes, et devint tout à fait envahissante sous François I<sup>er</sup>, secondé dans ses goûts par Louise de Savoie. C'est ici la mode italienne dans la pureté de son début en France, avant que Diane de Poitiers eût commencé à la modifier par l'allongement et le resserrement du buste, avant le supplice du corset de laiton, et enfin avant l'usage de la robe en redingote, à haut collet en carcan surmonté de la petite fraise, et à épaulières bouffantes, imaginée par Catherine de Médicis.

L'ample précision avec laquelle les diverses pièces de ces costumes sont indiquées dans leur essentiel, ce qui est une qualité rare à toutes les époques, est préférable en cette matière à la maestria de Cesare Vecellio, datant d'ailleurs de la dernière partie du siècle, et qui, quoiqu'il traite souvent des costumes qui ont précédé son temps, n'offre point d'exemples analogues à ceux que nous reproduisons.

On voit, par ces quelques figures, que les dames françaises, pour lesquelles on faisait les recueils de ce genre, se livrèrent à de profondes études sur les modes de l'Italie, dont elles voulurent connaître les usages dans toutes leurs nuances, y compris ceux des classes rustiques. C'était une curiosité de gens de goût, et la coquetterie a souvent trouvé des ressources pour s'alimenter en recourant à des moyens de cette sorte. Les grandes dames françaises du

seizième siècle, étudiant les costumes des paysannes de l'Italie, essayaient d'entrer dans la voie où la Pompadour réussit deux siècles plus tard, en renouvelant la mode avec ses paysanneries empruntées à nos provinces.

D'après tout ce que l'on connaît d'elles, les Dames françaises du seizième siècle ne poursuivirent pas longtemps leurs études en ce sens. On vit bien chez nous quelques essais de l'emploi de la coiffure plate des moissonneuses italiennes, comme en témoignent les exemples des planches ayant pour signes le Coussin et la Hache, n<sup>os</sup> 4 dans les deux planches; mais en somme, et aidée en cela par le toquet à l'espagnole, c'est surtout la tournure cavalière qui devait prévaloir chez nous.

Les écussons portent pour inscription :

N<sup>o</sup> 1. — *De Saint-Salvator.* (San-Salvadore, petite ville de la Terre de Labour.)

N<sup>o</sup> 2. — *De Villaige.* La villageoise, marchande d'œufs et de volaille. Type général.

N<sup>o</sup> 3. — *De Orenche.* (Auronzo, village à 12 l. de Naples, N. E. de Bellune.)

N<sup>o</sup> 4. — *Ferrare.*

N<sup>o</sup> 5. — *La Juive.*

N<sup>o</sup> 7. — *La Vénitienne.*

N<sup>o</sup> 8. — *A Saint-Jacques.* (San-Giacomo, dont le nom est celui de deux villes, l'une située dans la Calabre Citérieure, l'autre dans l'Ultérieure.)

N<sup>o</sup> 1.

Le n<sup>o</sup> 1 est coiffé d'une espèce de *barreto* en paille tressée, corsage en casaquin serré par une ceinture. Le tablier, court, étroit, et frangé au bout, est la pièce de vêtement qui devait survivre sous cette forme réduite de l'antique ceinture, dite *κοιλιδεσμος* chez les Grecs, *ventrale* chez les Romains, la ceinture formée d'une pièce d'étoffe de forme rectangulaire étroite et longue, attachée autour des reins et tombant par devant, de manière à servir de voile pour la pudeur lorsqu'on portait cette ceinture à nu, et que l'on réduisit en ne conservant que l'extrémité pendante lorsque la ventrale fut posée sur la tunique, en manière de pièce décorative. Cette femme a une robe tenue assez courte pour laisser voir le jupon. Ses pieds sont nus dans un soulier de quelque élégance. On ne voit de sa chemise que les manches s'arrêtant à l'arrière-bras, et dont le volume est contenu par un cordon noué autour. Les bracelets sont formés d'une paire d'anneaux simples et à jeu libre. Le collier souple fait trois tours à la base du cou, en descendant légèrement sur la poitrine.

N<sup>o</sup> 2.

Le n<sup>o</sup> 2 porte un ample chaperon, le *capitium* ou la cape des femmes chez les Latins, qui désignaient spécialement la coiffure du genre de celle-ci par le nom de *capulatus*, à cause de sa houppe ou de son gland. Ce capuchon est maintenu en place par le tablier passé par-dessus. Le vêtement supérieur est une *lacerna*, espèce de manteau ample, non fermé comme la *pænula*, mais ouvert par devant et attaché par une boucle ou une broche sous la gorge, et que l'on pense avoir été emprunté aux Gaulois, qui le portaient ordinairement avec un capuchon, que remplace ici, avec avantage, le large chaperon indépendant. La robe de cette marcheuse est courte, et ne consiste probablement qu'en une simple jupe. Ses jambes sont nues, et elle porte des bottines coupées pour être lacées.

N<sup>o</sup> 3.

La coiffure est le chapeau de paille de maïs, à grands bords souples, se prêtant aux caprices. Le casaquin est presque une demi-robe largement ceinte. Le linge de la chemise n'apparaît qu'aux manches qui couvrent le bras jusqu'au poignet; leur ampleur est contenue en partie à l'avant-bras par le brassard en étoffe auquel les Italiens modernes qui en font usage donnent le nom de *manec*, venant de la *manica* romaine. Seulement cette demi-manche est ici ouverte sur le côté, pour laisser passer la lingerie, qui s'épanouit largement au poignet. Robe assez courte, pour laisser voir le jupon, lequel descend assez bas sur le soulier fermé et haut pour que l'on ne voie pas si cette femme fait usage de bas. Le col est nu, sans joaillerie, et il n'y a pas de tablier.

N<sup>o</sup> 4.

Cette figure est la jeune fille de Ferrare, telle qu'en parle Vecellio, elle est couverte du voile de soie tombant par derrière jusqu'à la hauteur des genoux « et dont elle se couvre le visage lorsqu'elle s'aperçoit qu'on la regarde fixement »; ce voile est ici posé sur une résille dans laquelle toute la chevelure est enroulée. Ce costume n'a point d'ailleurs besoin de description. La robe, dit encore Vecellio, est de moire ou de satin, à plusieurs bandes de brocart d'or ou de velours ouvragé. Au-dessus du corsage, on voit apparaître ici le haut de la chemise ou le col de soie, taillé de même, un fin collier à double tour sur le côté, une aumônière, et aux pieds le patin en sandale pour la ville.

N<sup>o</sup> 5.

La coiffure de cette Juive est une toque à laquelle Vecellio donne le nom de *balzo*, qui est tout générique. Les hommes en faisaient usage;



ITALIE

ITALIA

ITALIEN

HD

IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Lemoine del.

le balzo soutenu par du laiton était rond comme un diadème; il appartient aux temps anciens.

N° 6.

Le n° 6, qui est un type général de la mode à l'époque où ces dessins ont été faits, pourrait emprunter à Vecellio l'un des titres de son recueil : *Femme noble dans les fêtes publiques*, ou encore cet autre : *Femmes de gentilshommes gouverneurs de villes, dans leur maison et dehors*. Nous pensons encore ici qu'il y aurait quelque puérilité à décrire un costume aussi facilement lisible, et d'un type si connu. Toutefois nous relevons au sujet de la jupe dont le grossissement est artificiel, que Vecellio dit de ce vêtement d'il y avait cent ans à son époque, et qui était large outre mesure, « qu'il était maintenu en dedans par des lames de fer afin de donner plus d'ampleur à la toilette, et qu'il en résulta beaucoup d'inconvénients pour les femmes enceintes. »

N° 7.

La Vénitienne porte ici « l'Ancien costume des femmes mariées ou non », ainsi que le désigne Vecellio. Il n'y a point non plus à insister sur cette toilette, et sur ces longues manches traînant à terre, avec la queue de la robe. Les femmes de Venise de ces anciens temps, dit encore Vecellio, portaient les cheveux pendants, mais renfermés dans un filet d'or de grand prix, qui tombait sur les oreilles; il ne semble pas, ajoute-t-il, que l'on fit usage d'une longue queue, le sénat l'ayant prohibée en ce temps, c'est-à-dire, selon lui, vers l'an 1100. L'exemple présent, montrant la dame vénitienne avec ses cheveux enveloppés dans une espèce de gaine si longue qu'elle relève la queue de sa chevelure en la portant sur son bras, montre que les prescriptions du sénat en fait d'usages féminins n'étaient pas plus à Venise qu'ailleurs d'une durée éternelle.

N° 8.

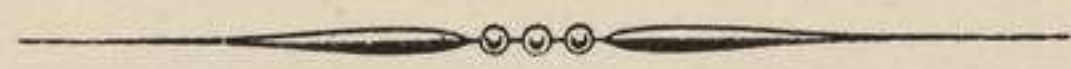
Le n° 8 est parmi ces figures celle dont le costume annonce la plus

haute antiquité; par son caractère, il rappelle l'origine même de la majeure partie de la population de la Calabre, formant une partie de l'Apulie, l'apygie des Grecs qui fondèrent plusieurs villes dans cette presqu'île, dont la plupart des habitants étaient venus de l'Illyrie. Les tribus illyriennes, toutes plus ou moins barbares au sens romain, avaient probablement la même origine que les Thraces auxquels s'étaient mêlés quelques Celtes. Les Grecs les connurent dans la Chersonèse et dans la Propontide, et leur voisinage avec les anciens Perses se décèle encore par l'habillement de la Calabraise du quinzième siècle que l'on voit ici.

Le haut bonnet en cornet, porté par cette femme, est la *tiara recta*, que les Perses, qui lui donnaient la forme d'un cylindre droit, nommaient *cidaris*. Ce cornet est d'un genre compris encore dans la coiffure appelée *mitra*, qui, dans son sens général et primitif, désigne une longue écharpe garnie à son extrémité de cordons qui servaient à l'attacher selon les différents usages auxquels elle pouvait servir. C'est conformément à ce sens primitif que le mot *mitra* fut appliqué à l'espèce de coiffure que portaient les habitants de la Perse, de l'Arabie, de l'Asie Mineure, et dont les femmes de la Grèce firent aussi usage. Elle était disposée de manière à envelopper toute la tête, et à couvrir les joues et le menton sous lequel elle passait. On disait de la personne qui portait la *mitra* qu'elle en était voilée, *mitra velatus*. Cette espèce de coiffe, attachée par un lien autour de la tête, avec des plis ou des pans tombant sur les épaules, de sorte qu'on pouvait les tirer à volonté et s'en voiler toute la figure, ayant, en somme, beaucoup de la tournure de la guimpe, rentre encore dans la série des coiffures auxquelles les Romains donnèrent les noms de *calantica*, *calautica*, *calvatica* et que les Grecs appelaient *κρηδεμνον*. Avec la cape ronde, la chape ou pluvial, proprement la *parva casa*, sans capuchon, n'ayant d'ouvertures que pour le passage de la tête et celui des bras, enfin la blouse ou casaque close et ronde et n'indiquant aucune des formes du corps, selon la tradition asiatique pour le costume porté au dehors par les femmes, on a ici un ensemble pudique qui, nous le répétons, indique pleinement encore d'où sont venus ces Calabrais.

Les dames françaises du seizième siècle qui étudiaient ces costumes ne se doutaient pas qu'il pût s'agir là d'une renaissance des choses antiques, comportant des époques bien autrement reculées que celles dont on se préoccupait alors dans le domaine des arts.

Ces figures ont, dans les miniatures originales, 0,18 cent. de hauteur, ce qui est une dimension rare dans la peinture des manuscrits, et montre l'intérêt que l'on attacha en ce moment à ce genre d'étude, trop tôt abandonné, le seizième siècle n'étant point celui de la naïveté; nous les avons recueillies à la Bibliothèque nationale, section des manuscrits, mais, malgré notre soin habituel au sujet des documents inédits et de l'indication précise de leur provenance, nous n'avons point retrouvé dans le monde de nos annotations la note spéciale concernant ce ms. en toute certitude; c'est pourquoi notre renseignement est ici d'une certaine élasticité. Ces figures proviennent de l'une des séries suivantes : « *les Femmes renommées de Boccace*, ms. fin du quinzième siècle, n° 6801; *les Triomphes des Vertus*, ms. exécuté pour Louise de Savoie, n° 6809, ou *l'Archiloge Sophie*, ms. 6808, datant des premières années du seizième siècle, ou encore quelque « *Miroir historial* ou quelque *Livre des Angèles* », de cette même époque.



EUROPE. — XV<sup>E</sup>-XVI<sup>E</sup> SIÈCLEINTÉRIEUR DU MANOIR : LA *SALLE*. LA TOILETTE DU CORPS.

Bien que, vers la fin du moyen âge, tous les manoirs eussent depuis longtemps leurs appartements privés, c'était toujours dans la *salle* que les visiteurs trouvaient la famille réunie et entourée des *gens* de maison, auxquels un antique usage permettait de se livrer à leurs travaux en présence des seigneurs et maîtres. Ce mélange de services domestiques et d'habitudes de luxe est ce qui donne un intérêt particulier à la salle représentée.

On est en hiver et, dans la tapisserie originale représentant les saisons successives à la manière du temps, la porte est sans vantail, de manière que le paysage forme contraste avec la salle bien chauffée par des tronçons d'arbre brûlant dans la haute cheminée.

Le seigneur du lieu arrive et jette ses gants sur une table recouverte d'un de ces tapis veloutés dits *sarrazi-nois*. Ce gentilhomme trouve son monde se livrant aux plaisirs du jeu et de la conversation. La maîtresse de la maison assise sur un *faudesteuil* en forme de pliant, cause avec un visiteur, tandis qu'un damoiseau, installé sur un bahut ou coffre, distribue des cartes à sa jeune partenaire, assise sur un coussin posé sur le parquet; c'était affaire d'habitude et d'étiquette : il y avait dans la salle des sièges de toutes sortes, mais en très petite quantité; ainsi le coffre servait de banc, telle dame ne pouvait s'asseoir que sur un coussin, et le vulgaire, qui d'ailleurs s'asseyait peu, n'avait pour cela que la jonchée du parquet.

Derrière ces groupes, une servante remet à un jeune page la pitance destinée aux hommes de corvée; un gentilhomme et une dame profitent de toute la chaleur d'un foyer dans lequel une servante se dispose à jeter une brassée de petit bois; c'est enfin un vieillard ayant quelque apparence du Nostradamus de la maison, qui soulève son bonnet pour saluer l'arrivée du seigneur. Les dames sont coiffées du chaperon à templette d'Anne de Bretagne, et de bonnets dont la forme et l'usage subsistèrent jusqu'au règne de François I<sup>er</sup>. Gentilshommes et varlets portent le costume de Louis XII, les uns avec la coiffe et le bonnet, les autres avec un chapeau à petits bords relevés.

L'architecture de la salle annonce l'époque de transition qui précéda la Renaissance. La porte est ornée de colonnettes de marbre; la cheminée, au manteau en pied-droit, est décorée en bas-reliefs; les murs sont recouverts d'une simple couche de peinture. Le pavage du temps se faisait encore en petits carreaux de terre cuite émaillée, ou, plus luxueusement, en carreaux de marbre.

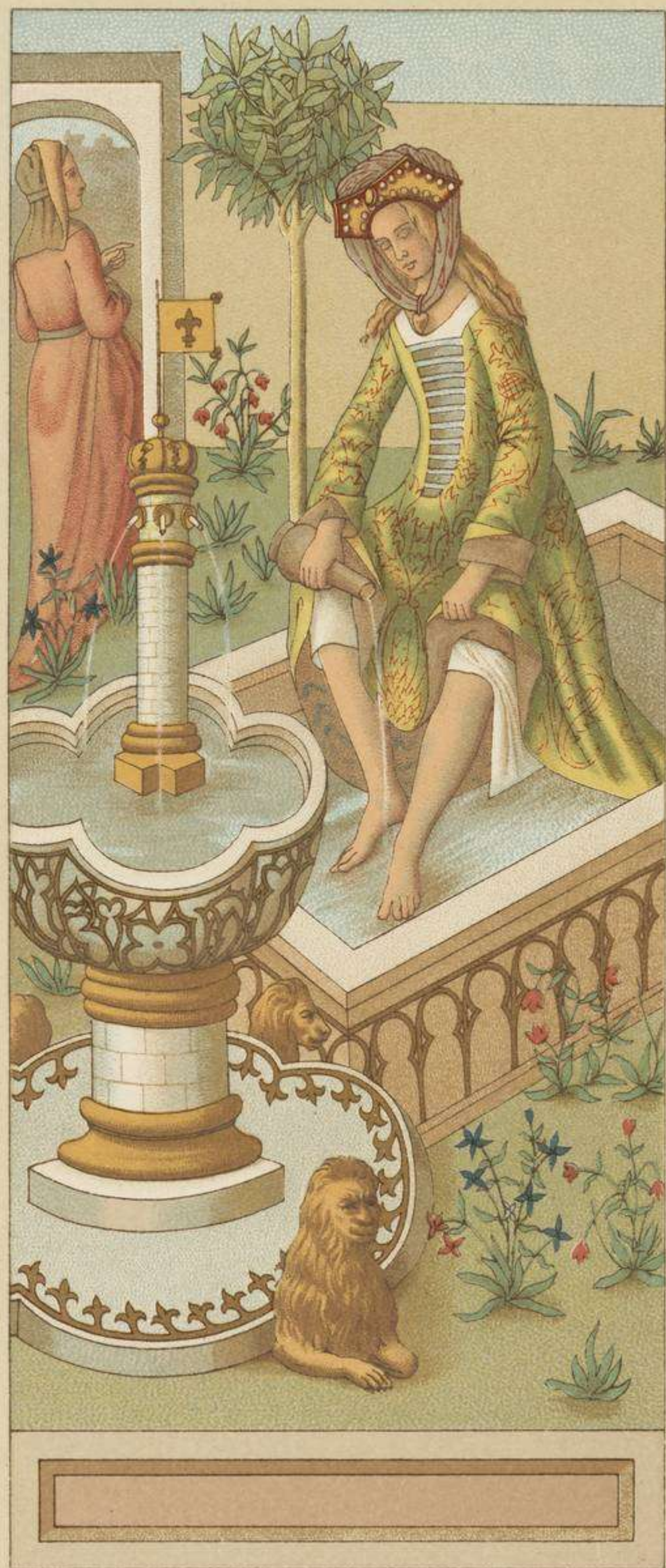
Selon le vieil usage du moyen âge, on posait encore, de chaque côté du manteau de la cheminée, des tablettes destinées à recevoir quelques ustensiles : le chandelier, les assiettes et les cuillers d'argent, ces dernières placées dans un râtelier agencé sur le bord d'une des tablettes. Dans les classes moyennes, on se servait de vaisselle d'étain ou de bois; chacun avait en outre sur soi sa cuiller de cuivre ou d'étain, comme de nos jours on porte un couteau de poche.

Près de la fenêtre aux vitres *maillées de plomb*, est suspendue la cage de quelque oiseau chanteur ou de riche plumage; sur l'appui, se trouvent un bocal, un livre, un encier, etc. Au mur, sont accrochés des ciseaux et un soufflet ou *buffet*, nom qu'on lui donnait alors. C'est à partir du quinzième siècle que l'on voit le buffet figurer dans les appartements, appendu aux montants des cheminées; il est alors décoré de sculptures, garni de clous de cuivre et muni d'un porte-vent de bronze finement ciselé (voir la planche BO, France XVI<sup>e</sup> siècle).

Quoique les habitants des châteaux et maisons du moyen âge prissent toutes sortes de précautions pour éviter l'humidité, le froid et les courants d'air, cette pièce de rez-de-chaussée n'est cependant pas lambrissée; les doubles vitrages, les portières de tapisserie y suffisaient apparemment. Dans la salle de réunion, on usait d'ailleurs de grands paravents appelés *éperons* ou *escriinia* (écrans).

Le second sujet, représentant Bethsabée au bain, est un fragment dans lequel David ne figure pas. Bethsabée se livre à une toilette de corps bien incomplète et surtout bien tardive, car, sauf les jambes nues, elle est parée et habillée en tout le reste; de sorte que s'il fallait en croire le peintre du moyen âge, on n'aurait pris les soins de propreté qu'une fois la toilette terminée. Il y fallait peu d'eau assurément, et ceci expliquerait l'étroitesse de la piscine si peu remplie d'ailleurs.

Si l'usage des bains fréquents s'était en effet conservé pendant le moyen âge, comme l'assure Viollet-le-Duc, cette peinture indiquerait que ces bains fréquents étaient fort discrets. Il y aurait cependant une explication facile de cette discrétion dans ce fait, que la chambre de bain ou étuve dans laquelle se trouvait une piscine d'eau tiède était, dans les châteaux où on en rencontrait, à l'usage de plusieurs personnes qui s'y baignaient en compagnie. Au quatorzième siècle, on avait également des baignoires chez soi, car Eustache Deschamps, en énumérant ce qu'il faut aux nouveaux mariés pour monter une maison, cite, entre autres objets, les « chaudières, baignoires et cuviaux », comme essentiels. Ces baignoires d'appartement, figurées dans des vignettes de manuscrits, sont de bois et faites en forme de cuves cylindriques ou ovales.



EUROPE XV - XVI<sup>E</sup> SÈCLE

EUROPA XV-XVI<sup>TH</sup> CENTY

EUROPA XV-XVI<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>

FE

IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>ie</sup> PARIS

Dousselin lith.

Le bassin rectangulaire et la fontaine sont parées de faïences émaillées avec une monture de bronze.

Le surcot de Bethsabée est la robe sans ceinture, au corsage lacé dont la large et longue ouverture, laissant voir la chemise transparente, se prolongeait jusqu'à la naissance du ventre auquel on donnait le volume d'une grossesse de quelques mois, dans le genre de ce que plus tard on devait appeler le quart de terme, le demi-terme, etc., affectés au temps des grossesses de Marie-Antoinette et à la suite de la Terreur de 1793. Après la guerre de Cent ans, il s'agissait de repeupler la France à laquelle il fallait des hommes, en un temps où les villes furent réduites à la protection des femmes, comme on le vit de Jeanne Hachette à la tête des Beauvaisines défendant Beauvais contre les Bourguignons.

Du reste, cette composition du quinzième siècle est intéressante à examiner sous plusieurs rapports. Elle est d'un temps où l'on n'était pas encore accoutumé, dans le nord de l'Europe, aux nudités mythologiques. Le texte sacré s'imposait cependant dans ce sujet biblique, et la dame au bain qui séduisit David ne pouvait être montrée qu'en prenant un bain, réduit ici à un bain de pieds. L'ignorance du peintre au sujet de ce que pouvait être la piscine orientale à ciel ouvert, était pour lui une source d'embarras, en même temps que ce n'était pas en représentant la dame immergée, et encore moins nue, qu'il importait de la montrer. Il a donc recouru à un expédient en choisissant un costume dont la lascivité convenait à la toilette d'une courtisane, pour expliquer la séduction exercée sur le royal spectateur.

La femme d'Urie ne saurait avoir de la courtisane que le vêtement : elle est la future mère de Salomon et avant tout une femme noble, une grande dame du quinzième siècle à laquelle son éducation catholique interdit certaines impudeurs ; aussi se lave-t-elle elle-même les pieds en les parfumant, sans y employer sa servante.

*L'intérieur est tiré d'une tapisserie du quinzième siècle faisant partie du Mobilier national et qui se trouve actuellement dans le grand salon du ministère des affaires étrangères. Elle est de fabrication flamande et appartient à une suite de tableaux de premier ordre en ce genre.*

*Le second sujet provient d'une tapisserie d'Arras datant de la fin du quinzième siècle et appartenant au musée de South-Kensington.*

*Voir, pour le texte : Legrand d'Aussy, Histoire de la vie privée des Français. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier.*





246



## EUROPE. — XV<sup>E</sup>-XVI<sup>E</sup> SIÈCLE

FRANCE. — COSTUMES CIVILS. LES PIÈCES DE L'HABILLEMENT FÉMININ, 1485-1510.

1	2	3	4	5	6
7	8	9		10	16

Les tapisseries de Flandres, du genre qui précède l'emploi à peu près exclusif des costumes mythologiques dans la décoration, sont de véritables pages des modes courantes. Elles en étaient le reflet, et ont servi à les propager; car il y en avait dans toutes les maisons riches. Elles restent des souvenirs analogues à ce que sont devenus les importants cartons de Lebrun exécutés aux Gobelins, et dont la suite montre Louis XIV et ses gentilshommes affublés de la rhingrave, et chaussés de ces souliers à deux et quelquefois quatre longues ailes de dentelle montées sur du fil de fer. La chose la plus excentrique qui se trouve à la mode, c'est-à-dire en usage, ne choque pas l'œil contemporain, qui la reproduit avec d'autant plus de facilité. La double coiffure de la fin du quinzième siècle, la large toque à retroussis, empanachée ou non, posée de travers par-dessus la calotte, appelée alors le *bicoquet* (voir pl. ayant pour signe l'Écritoire, les n<sup>os</sup> 5 et 7, et pl. ayant pour signe le Bougeoir, les n<sup>os</sup> 16 et 18), n'est pas plus extraordinaire que le haut-de-chausses en cotillon, ni que le soulier de cour à ailes.

A la mort de Louis XI, le moyen âge est fini pour le costume comme pour le reste. On ne veut plus être bardé par ses habits. « Les hommes voulurent être vêtus plus long, les femmes moins étroitement, » dit Quicherat; c'est sur cette nouveauté que les modes se donnèrent carrière. « Quoique l'ensemble des exemples offre le spectacle d'un peuple qui n'avait jamais été si richement habillé, disent les écrits de l'époque, il est certain que l'on s'appliquait à rechercher l'effet avec l'économie; » la doublure des vêtements les plus fastueux se trouve réduite à l'étendue qu'il faut pour satisfaire à l'apparence; on ne double plus les parties qui ne se voient pas, et la bijouterie, dont on se surcharge, est principalement de cuivre doré.

Toutefois l'argent coula alors en de tels flots dans les comptoirs des marchands d'étoffes, le débordement fut poussé si loin par les caprices des rois successifs de la mode, *gorriers, fringants, fresques, freluquets et brayards*, que l'assemblée des états généraux de France, en 1485, jugea que le salut public exigeait que l'autorité royale réglât la tenue des particuliers: ce qui ne s'était point vu depuis longtemps, puisqu'il faut remonter à 1292, sous Philippe le Bel pour rencontrer, en dehors du rappel de règlements particuliers à quelques villes, des prescriptions somptuaires s'imposant à l'universalité des sujets. L'ordonnance du 17 décembre 1485 considérant que « l'excès de dépense en habits est une offense envers le Créateur, » défend absolument l'usage des draps d'or et de soie, ne permettant les soieries qu'aux nobles assez bien rentés pour mener train de noblesse. Mais comme, selon les traditions, les restrictions ne s'appliquaient ni au roi, ni à sa famille, ni à sa maison, les habitudes de faste contractées par Charles VIII et sa suite pendant l'expédition de Naples ne pouvaient être refrénées par

l'ordonnance de 1485, devenue si caduque en quatorze ou quinze ans que, à l'avènement de Louis XII, il n'était pas plus question de ses prescriptions somptuaires que si jamais cette ordonnance n'avait été édictée. Louis XII se contenta d'afficher la modération de ses goûts personnels, en laissant à chacun sa liberté. Son exemple ne fut pas sans effet; mais lorsque sur le retour de l'âge, il se remaria avec Marie d'Angleterre, une princesse de dix-sept ans, et voulut faire le joveuseau, en suivant lui-même le ton fastueux affiché par celui qui allait être François I<sup>er</sup>, la jeune génération se trouva lancée de manière à perdre toute mesure.

Les exemples reproduits ici précèdent ces dernières transformations et se sentent encore de l'influence d'Anne de Bretagne, c'est-à-dire qu'ils sont de son temps; car ce n'est qu'après la mort de cette reine que les nouveautés italiennes devaient s'accuser davantage. On a fait honneur à Anne de Bretagne du costume élégant et sévère sous lequel on la voit généralement représentée, notamment dans le fameux manuscrit de ses heures. On supposait ce costume apporté de Bretagne, lorsque cette reine vint partager le trône de Charles VIII. La vérité stricte est que Anne de Bretagne, sauf en quelques rares occasions solennelles, s'est montrée fidèle toute sa vie, avec son opiniâtreté de Bretonne, aux modes françaises, mais que tous les changements importants qui avaient transformé ces dernières, étaient accomplis avant son mariage qui eut lieu seulement en 1491.

Dès 1470-1475, les hauts hennins avaient disparu. En 1488 on trouvait d'un usage général la coiffe d'étoffe qui couvre le chignon, les oreilles et le dessus de la tête, en laissant le front dégagé, encadré de bandeaux ondes sur les tempes, les cheveux n'étant plus tirés en arrière à l'ancienne manière: coiffure dont les caractères persistent pendant une partie du seizième siècle, qui est commune aux femmes de tous les états, et dans laquelle on doit distinguer la *coiffe*, la *templette* et le *chaperon*.

La *coiffe* était alors un petit béguin ou calot posé par-dessus les cheveux; elle était faite de soie blanche brodée d'or; on y adaptait, sur le devant, un tour de visage brodé d'or, de perles, ou de chaînettes d'or, qui est proprement la *templette*. Sur cette coiffe on posait le voile d'étoffe ordinairement sombre, ou très riche, qui n'était plus qu'une bande tombant de chaque côté sur les épaules (voir n° 1) et qui conserve le nom de *chaperon*. Sous le chaperon était une sorte de sac d'étoffe brillante, ou de résille, que l'on chargeait d'ornements et qui enveloppait les cheveux, en figurant sur la nuque comme un catogan. D'autres, au lieu de se terminer en queue, formaient un petit bourrelet incliné sur l'occiput. Quelquefois ce sac est supprimé, et la coiffure tombe par derrière jusqu'à la naissance du cou, en formant de larges plis réguliers et verticaux. Habituellement les cheveux ne se voient pas au-dessous de la pente postérieure du chaperon; du moins ce cas est rare. Il arrive aussi que la partie pendante du chaperon est retroussée sur le sommet de la tête, de manière à n'en être pas gênée, mais surtout pour donner à la coiffure une physionomie coquette (voir pl. ayant pour signe le Pli cacheté, n° 6 et 8).

Enfin le chaperon attaché latéralement sur la coiffe avec des épingles, parfois fort riches, noir, selon Quicherat, pour les dames de qualité qui le portaient à la ville, écarlate pour les bourgeoises, ne différait au fond que par le plus ou moins de richesse des étoffes et des bijoux. Il n'entrait pas d'abord dans les grands atours des dames de haut lignage, qui avaient des coiffures bien autrement riches pour les solennités comme celle, par exemple, n° 6, portée par la reine Catherine d'Aragon.

La femme de la fin du quinzième siècle, des premières années du seizième, se présente, en somme, chaussée des mules légères en velours ou en satin, appelées *pantoufles*; elles étaient arrondies au bout. On mettait par-dessus le *soulier* de cuir noir, en forme de claque à haute semelle. Les *chausses*, c'est-à-dire les *bas*, devaient être, dit Olivier de la Marche, du plus fin drap. Le *jarretier*, la paire de jarretières, était de rubans brodés d'or. La *chemise*, à manches longues jusqu'aux poignets, était de fine toile de Hollande.

La *cotte* ou *corset* avec manches étroites, en large échancrure sur le devant, est ample à partir des hanches et balaye la terre de sa queue, dans la première période. Après 1488, la cotte ne descend pas plus bas que les talons. Le *demi-ceint*, ceinture de dessous qui accompagne la cotte, est posé sur la hanche gauche et noué à droite. Il supporte « *les mystères que dame doit porter*, » c'est-à-dire l'*épinglier* ou pelote; le *couteau* dans sa gaine, suspendu à un cordon de soie; la *bourse*, en forme d'escarcelle.

La *gorgerette*, est le fichu montant jusqu'à la naissance du cou, posé par-dessous le devant du corsage; elle est faite de *doux filet*, soit de dentelle, soit d'un tissu transparent de fil ou de soie.



EUROPE XV<sup>E</sup> XVI<sup>E</sup> SIECLE

EUROPA XV-XVI<sup>TE</sup> CENT

EUROPA XV-XVI<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>



IMP FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Durin lith.

La *collerette*, qui tint lieu de la gorgerette, était une pièce ajustée, un court canezou d'étoffe plus épaisse qui couvrait les épaules et la poitrine.

La *bague* ou *diamant* était le joyau à pendre au cou. La *robe* par excellence, ou robe de dessus, avait un corsage plat et ajusté, taillé carrément et très ouvert à l'encolure, de manière à laisser voir la gorgerette. Cette robe avait des manches d'une ouverture extrêmement large, avec un parement retroussé de fourrure. La jupe, traînant à terre par devant comme par derrière, devait être relevée pour la marche; on la maintenait retroussée par des *troussoirs*, en os ou en métal, qui étaient des agrafes suspendues à la ceinture vers les hanches, dans le genre de celles dont les modernes font usage. Ce ne fut que vers 1500 que, les robes étant ouvertes par devant, depuis la taille jusqu'en bas, on s'abstint de relever la traîne qui n'entravait plus la marche.

La *ceinture*, riche ouvrage d'or émaillé, qui s'attachait par-dessus la robe, avait un bout pendant sur le devant. C'est au nœud de cette ceinture que se trouvaient attachées les *patenôtres*, ou chapelet de prière. En 1500 il y avait encore des chaperons façonnés en capelines comme du temps de Louis XI. Certains avaient pour unique façon quelques fronces pratiquées sur le pan qui couvrait le derrière de la tête.

En définitive, l'influence du goût des Milanaises et des Génoises n'apparaît encore dans la toilette des femmes que par quelques détails. L'imitation n'est point banale, et les modes restent fidèles aux caractères physiques de la Française, c'est-à-dire propres à faire valoir la finesse de la taille, la longueur du cou, l'allongement des flancs, d'un ensemble si différent des tailles épaisses et hautes de l'Italie. On peut les comparer dans le double rapprochement qui se rencontre dans la pl. Europe seizième siècle, ayant pour signe le Pli cacheté, où les dames de la plus haute noblesse française et anglaise de la première partie du seizième siècle, figurent en regard des élégantes italiennes de la seconde moitié du siècle.

Le luxe des bijoux avait reparu à l'avènement de Charles VIII; on voit les surcots des dames largement brodés par le bas de perles et de pierreries, avec deux ouvertures latérales, garnies d'orfrois, bridées par des attaches d'or et de pierreries (voir pl. ayant pour signe le Bougeoir). Les colliers sont lourds, souvent en épaisses torsades ou en gros chaînons, entachés encore du goût flamand, que ne devait pas tarder à remplacer le goût excellent des bijoux italiens, particulièrement ceux de Venise, et surtout ceux de Florence qui, par ses bijoux eut une influence marquée sur les modes françaises.

Les costumes masculins se trouvèrent transformés beaucoup plus rapidement que les toilettes féminines. C'est presque avec brusquerie que l'on vit succéder aux habits étriqués, raides, maniérés, aux robes et surcots méthodiquement taillés et de forme inflexible que l'allure personnelle ne pouvait modifier, des vêtements de genre italien, dont on appréciait la coupe, mais dont il semble que ce que l'on prisât surtout, ce fût la façon aisée, parfois un peu théâtrale, du port de ces vêtements, dont l'usage devait enfanter ce que l'on appela le *débraillé*.

Les hommes portent tous, sans exception vers 1505, les cheveux longs et le chapeau à la mode (une espèce de *mortier* avec bords ou retroussis, décorés de *l'enseigne* ou *bague*, une médaille, ou un joyau cousu sur ce retroussis). Ce chapeau était porté à cru sur la chevelure. La calotte prit alors l'importance d'une coiffure à part, façonnée à la mode florentine et milanaise sous le nom de *toque*. La robe cesse d'être d'un usage universel pour les hommes; les jeunes gens lui préfèrent la jaquette ouverte sur la poitrine. La plupart trouvent beaucoup plus commode le simple pourpoint à manches, par-dessus lequel suffit un tout petit manteau.

La distinction du haut et du bas de chausses date de cette époque. Le haut-de-chausses, court caleçon à brayette, était souvent d'une autre étoffe que le bas, auquel ce nom est resté par abréviation.

Les souliers de ce temps étaient *pattés*, selon l'expression d'Octavien de Saint-Gelais; leur semelle coupée en triangle présentait sa plus grande largeur au bout du pied. C'est après les expéditions en Italie de Charles VIII et de Louis XII, que les hommes renoncèrent complètement aux épaulières saillantes, souvenirs des *mahôtres* du temps de Charles VII, pour adopter, au contraire, les habits *dévallants* du col à l'arrière-bras.

La mode des peligons courts date du temps de Charles VIII. Leurs manches fendues, à double fin, étaient fort commodes, puisqu'elles permettaient de couvrir ou de découvrir les bras à volonté, sans enlever le vêtement auquel appartenaient les manches. C'était là un legs du moyen âge, car les aïeux avaient à profusion de ces habits

fouffrés et de coupe diversifiée, qui servaient à les préserver selon l'état de l'atmosphère. Il y avait, malgré le nom, des peliçons doublés d'étoffe. La haute noblesse avait porté des peliçons courts fort riches *armoyés*. Pendant le quinzième siècle, le peliçon persiste comme vêtement d'apparat; il prend une forme de houppelande et perd même son nom remplacé par celui de robe. C'est un habit de cérémonie qui n'est plus porté par les grands seigneurs qu'en des circonstances solennelles. A la fin du quinzième siècle, le *manteau*, seul conservé, remplace chez les dames nobles, la pelice et la houppelande. Les jeunes gens ne portent la houppelande longue que dans les grandes circonstances; enfin, les manteaux fouffrés ne sont plus qu'un vêtement de cérémonie.

N° 2. — Jeanne de France, fille de Louis XI, première femme de Louis XII, duc d'Orléans alors qu'il l'épousa en 1476. — Cette princesse, petite et contrefaite, dite la *Bienheureuse*, née en 1464, morte en 1504, est coiffée de *l'escoffion à cornes*, couvert du voile que l'on faisait de lin ou de mousseline. C'est un genre qui ne dépasse guère 1480, époque où les coiffures des femmes s'abaissent définitivement.

N° 6. — Catherine d'Aragon, reine d'Angleterre, épouse de Henri VIII. — Cette princesse, fille de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille, était née en 1483, divorça en 1532, et mourut en 1536.

Nos autres exemples n'ont point de caractère personnel, et c'est au point de vue typique qu'ils sont reproduits. Le goût italien est assez sensible dans des figures comme les n°s 4 et 8.

Le n° 7 porte le manteau à large collet retombant et largement drapé, avec la toque empanachée.

Le n° 10 est un messenger, recevant ou remettant une missive scellée. Son vêtement est une espèce de tabar, ou dalmatique du héraut, cotte d'armes portant les peintures dont la bannière et le pennon seigneurial sont timbrés, selon les circonstances : pour les graves affaires, de l'héraldique héréditaire; d'un caprice passager, s'il n'est question que d'une simple passe d'armes, d'un tournoi. Le court bâton tenu en main est l'insigne du messenger.

Le n° 11 porte la longue torche dont on faisait usage les jours de fête importante. Le vêtement est une petite pelisse courte doublée de fourruré, à large collet dévallant. La figure est rasée; la coupe des cheveux est caractéristique et était celle de la mode.

*Ces documents proviennent :*

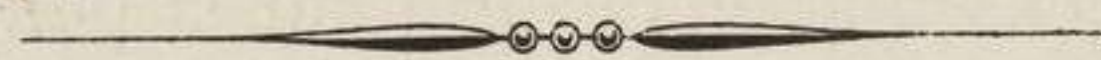
*N°s 2 et 6, de peintures appartenant à M. Arondel.*

*N°s 1, 3, 4 et 5, de tapisseries de la collection de M. Adrien Dubouché.*

*N°s 7, 8, 10 et 11, de la belle suite des tapisseries de fabrication flamande, traitant du triomphe de Béatrix, ou encore du Roman de la Rose, appartenant à M. Richard Wallace.*

*Les uns et les autres ont figuré à l'exposition du Costume, faite aux Champs-Élysées par l'Union centrale en 1874.*

*Voir pour le texte : Quicherat, Histoire du costume en France. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français.*



247-248



# EUROPE. — MOYEN AGE

(NOTICES POUR LES DEUX PLANCHES)

## FRANCE. — COSTUMES CIVILS DE LA FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.

L'Écritoire.	{	1	2	3	4	5	6	7	8
		9	10	11	12	13	14	15	
Le Bougeoir.	{	16	17	18	19	20	21	22	23
		24	25	26	27	28	29		

Les figures réunies dans ces deux planches sont extraites de tapisseries du temps de Louis XII, roi de France. Quoique dans certaines coiffures de femmes on retrouve la physionomie italienne, l'influence de l'Italie n'y est pas encore très sensible, comme elle le fut peu d'années après. Ces amples et lourds costumes appropriés au climat plus rigoureux de la France et des Flandres, procèdent encore du costume gallo-romain et de celui du moyen âge dans le Nord. Ils ont dans leur ensemble un caractère, une physionomie que les costumes de la renaissance ne devaient pas conserver et qui n'a plus reparu. Peu de documents historiques ont une valeur égale à celle de ces tapisseries. Elles sont d'une époque où les renseignements n'abondent pas et précèdent, comme on peut le voir, le moment où l'on commença à pratiquer des ouvertures dans les manches et le corps des vêtements, pour faire montre des beaux linges de Frise dont on fut si fier.

Les femmes portent toujours la cotte et la surcotte, mais l'une et l'autre, traînant à terre par devant et par derrière, sont si longues que l'on ne saurait marcher sans les soulever de la main. Les manches de la surcotte sont en général fort larges; parfois d'une ampleur modique, elles se rétrécissent vers le poignet, montrant légèrement leur revers (voir nos 10, 15, 29); ou encore cette manche de surcotte retombe dans son ampleur, après avoir laissé passer le bras par une ouverture (voir n° 19). On sent, par ces différences, que le caprice personnel tient déjà une large place dans l'habillement féminin; chaque femme taille dans les vieilles modes et joue avec la coupe des costumes encore en usage, mais avec une liberté dont la trace se retrouve dans tous les détails. La cotte et la surcotte sont taillées, en général, en carré plus ou moins large sur la poitrine, en pointe allongée dans le dos. Le plastron de la fine chemise, montant jusqu'à la base du cou, est richement brodé de soie d'or, d'argent, de couleur et même de perles; quand la chemise ne forme pas le plastron, l'ouverture est franchement accusée par un dessin en bordure. A côté de ces nouveautés, on retrouve le collet montant de la houppelande (voir n° 17) et les ouvertures en pointe du corsage (voir n° 19). On voit des ceintures par-dessus la surcotte, les unes à la taille, les autres plus bas. Elles sont orfévrées sur un ruban, ou simplement brodées, et passent de biais dans une boucle pour former la pointe, le bout du côté passé dans la boucle restant flottant. Par-dessus la surcotte, on rencontre ici l'exemple de trois manteaux de femmes, auxquels la longue et ample traîne donne la plus grande tournure; les nos 10 et 29 sont de la même coupe, ouverts au ras des épaules et fendus pour le passage des bras, ils n'effacent rien de la poitrine et tout seconde l'étalage de la large et longue queue. Le manteau à collet de fourrure, n° 27, doublé d'hermine, est le manteau nuptial. Sa traîne n'est pas plus courte que celle des autres; seulement, comme il n'a pas d'ouverture pour le passage des bras, il est maintenu par une double ganse à la hauteur de la poitrine, restant également ouvert.

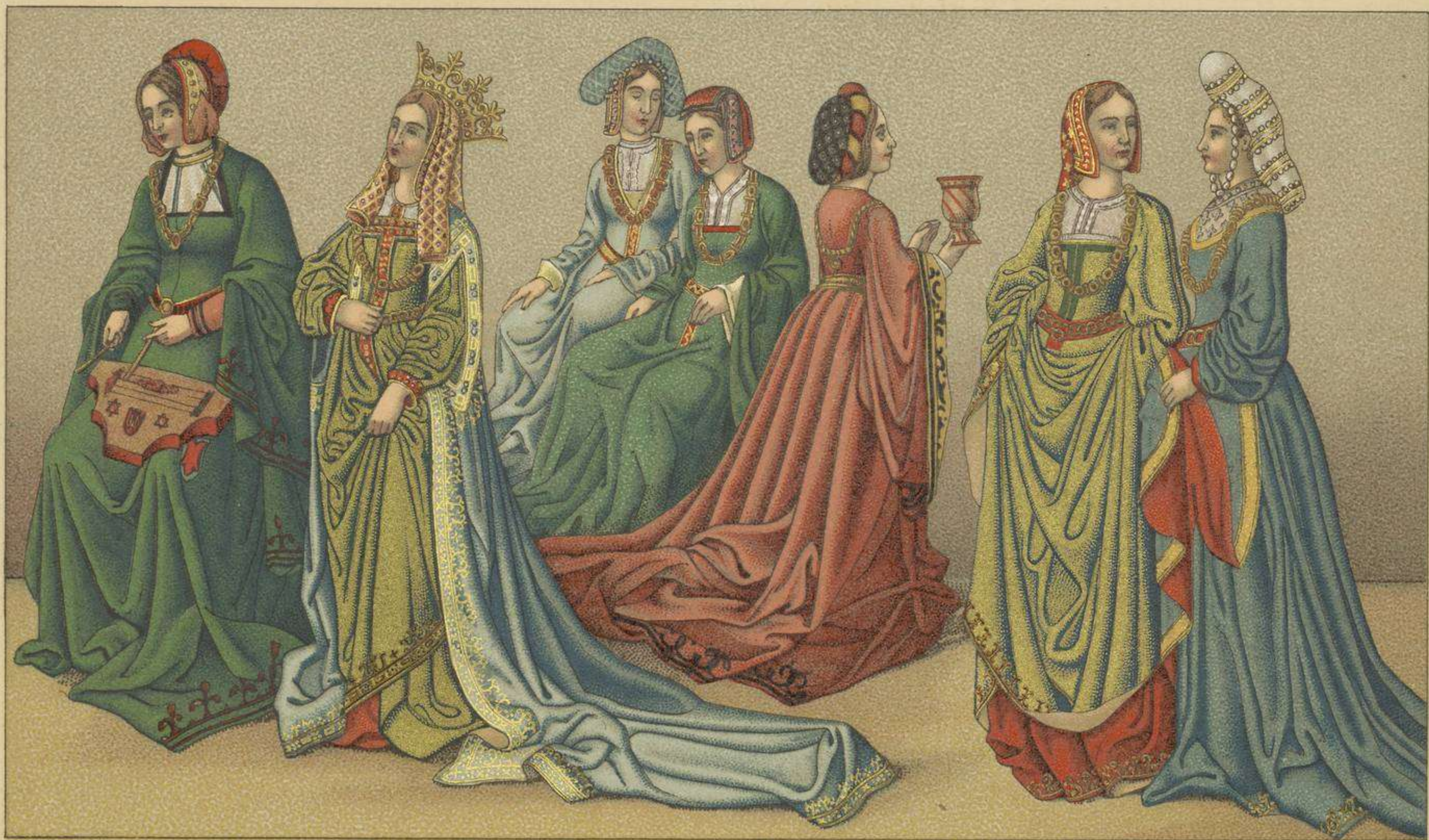
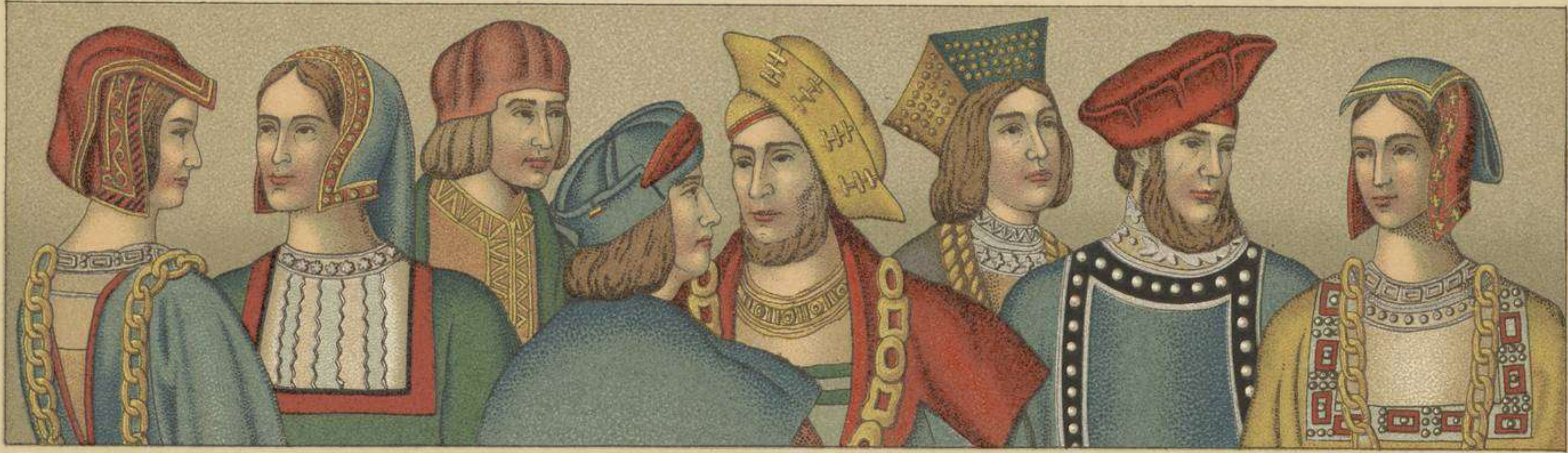
Les coiffures des femmes sont très variées. La nouveauté de l'époque, ce sont les *templettes*, ce grand béguin cachant toute la chevelure, à l'exception de la partie antérieure, couvrant l'oreille et aussi la nuque, en avançant plus bas que le menton, templettes recouvertes d'un voile d'étoffe assez épaisse, de forme rectangulaire et allongée, partant du sommet de la tête pour retomber en arrière, mais ramené sur le devant du front par un

simple repli, et fixé dans cette position, à la manière italienne (voir nos 1, 8, 12). Parfois le voile non relevé retombe droit dans le dos (voir nos 2, 14, 19). Avec les templettes, on portait aussi les escoffions variant de forme et de grandeur (voir nos 11 et 24) et aussi la couronne nobiliaire (voir n° 27). Ces couronnes, hautes, très découpées et richement travaillées, se portaient alors très en arrière dégageant tout l'avant de la tête; souvent, on remplaçait les templettes sous la couronne, par un voile épais et brodé, disposé sur le devant comme le béguin et en tenant lieu. On ornait parfois la templette sur le côté avec un bouffant de ruban (voir nos 9 et 19); on la surmontait aussi à l'arrière du bouffant en boudin, ayant la figure d'un fond de bonnet élevé (voir n° 9); enfin on se coiffait encore avec la templette, d'un ruban enroulé, noué sous le menton, et surmonté lui-même d'un escoffion enrubanné (voir n° 17). On portait aussi, sans la templette, le grand escoffion (voir n° 15), ce matelas pourrait bien être le *chaperon fait en poupée*, dont Clément Marot a parlé dans son *Dialogue des deux amoureux*. On se coiffait en même temps de la simple résille de velours, partant d'un léger bourrelet, ceignant la tête du front à la nuque, les cheveux encadrant le visage (voir n° 13). Toutes les chevelures de ces femmes, séparées par une raie médiane, sont divisées également sur le front et ramenées en arrière, en général au-dessus de l'oreille. Les cheveux sont lustrés et aplatis, et tiennent réellement bien peu de place dans la parure. Une seule chevelure annonce le chignon de la haute antiquité, renaissant enfin : c'est celle de la figure agenouillée n° 12, portant la résille. C'est un des indices du futur *costume à la grecque* et qui eut quelque faveur sous Louis XII, avec le costume à *la génoise* et celui dit à *la milanaise*. Parmi ces costumes féminins il en est un, n° 24, qui est d'un genre particulier. C'est un pardessus de soie, n'ayant pas la longueur de la robe, une tunique avec collet renversé formant parement, ouverte par devant jusqu'à la ceinture, fendue latéralement et agrafée dans le parcours. Ce pardessus participe de la *jacquette*, robe courte portée avec une ceinture par les hommes, laquelle ne s'ouvrait ainsi par devant que jusqu'à mi-corps; ce vêtement est porté ici sans ceinture, les manches sont flottantes, et voltigeraient si elles ne faisaient pas retour sur l'avant-bras. De même couleur que la robe à très longue jupe, ce vêtement forme un habillement du meilleur goût. On trouve au n° 15 un exemple intéressant pour la façon de la longue jupe de la surcotte; on la fermait sur le côté d'après ce document.

Dans le costume masculin, l'étagage du linge de la chemise tient moins de place sur la poitrine; le col, ou plutôt l'ouverture, est souvent à la même hauteur qu'on la voit au cou des femmes, souvent aussi elle monte davantage, et le plastron est véritablement formé par le pourpoint; pour le tendre on agrafait, boutonnait ou laçait alors le pourpoint ajusté sur le côté; les manches restèrent étroites jusqu'en 1514. Le haut de la chemise était brodé en large brodure comme celui des femmes. Les pourpoints n'avaient plus les hauts collets du milieu du XV<sup>e</sup> siècle; ils n'en avaient plus du tout.

L'habit de dessus était de plusieurs formes. Lorsqu'il dépassait le genou, on l'appelait robe. — Le n° 28 offre l'exemple d'une robe courte, fendue par devant, du haut en bas, avec de larges manches en entonnoir. Les robes étaient doublées en étoffes ou fourrées. — Le n° 23 montre le haut d'une robe avec le large parement en fourrure formé par le renversement de l'ouverture, cette robe a la manche fendue qui permet le passage du bras. — Les nos 4 et 5 montrent le parement du revers formant collet par la coupe donnée au vêtement qui recouvre largement l'épaule et offre par derrière l'image d'une pèlerine. — Les nos 1 et 3 portent de petites capes ouvertes sur le devant, retenues ou non par une agrafe. — Le n° 20 porte une ample robe sans collet ni parement; une ouverture pratiquée à même (ce vêtement n'a pas de manches) permet de passer le bras ou si on ne se sert pas de l'ouverture, de relever la robe en massant les plis sur le bras, à la façon d'une toge romaine. — Le manteau n° 25, vêtement de grande cérémonie, figurant dans une consécration nuptiale, est ouvert par devant, de haut en bas; le revers forme un parement d'hermine se terminant en un large et long collet tombant droit dans le dos. Ce vêtement est fendu latéralement dans toute sa hauteur à partir de l'épaule; l'ouverture se ferme avec des agrafes espacées que l'on détache pour le passage du bras, en laissant close la partie inférieure.

Le coiffure masculine consistait en *toques* et *calottes*, portées seules ou l'une par-dessus l'autre, et en *bonnets*. La toque était d'une forme cylindrique très basse, avec un bord retroussé ou *rebrassé* de toute la hauteur de la forme. Le bonnet était un chaperon dont le rebras ne contournait qu'une moitié de la forme, rebras que l'on portait tombant ou relevé. Dès le temps de Charles VII, il était de bon ton de se couvrir la tête d'une calotte et de la surmonter d'un chapel. Louis XI conserva cet usage, que l'on retrouve sous Louis XII. « Au bonnet rond, dit Pasquier, qui écrivait au XVI<sup>e</sup> siècle, on commença d'apporter je ne sais quelle forme de quadrature grossière et « lourde, qui fut cause que de mes premiers ans, j'ai vu qu'on l'appelait bonnet à quatre brayettes. Le premier qui « y donna la façon fut un nommé Patrouillet (voir n° 3). » Le nom de bonnet rond demeura toutefois au bonnet à quatre brayettes. *Nous réparions nos têtes rondes de bonnets quarrés, en quoi l'on peut dire que par grande bigarerie, nous avons par hasard trouvé la quadrature du cercle.* » On voit par les exemples nos 5 et 20 que l'on portait réellement des chapeaux de forme carrée, et le même auteur ajoute : « Tant dans le palais que dehors et



EUROPE XV - XVI<sup>E</sup> SÈCLE

EUROPA XV-XVI<sup>TH</sup> CENTY

EUROPA XV-XVI<sup>TES</sup> JAHRH



IMP. FIRMIN DIDOT et C<sup>IE</sup> PARIS

Chataignon lith.





EUROPE XV - XVI<sup>E</sup> SÈCLE

EUROPA XV-XVI<sup>TH</sup> CENTY

EUROPA XV-XVI<sup>TES</sup> JAHR<sup>T</sup>



IMP FIRMIN DIDOT et C<sup>o</sup> PARIS

Werner lith

« encore qu'il plût, on mettait au dit cas le chapeau par-dessus le bonnet. » Les calottes que l'on recouvrait de la toque affectaient différentes formes, et étaient parfois de véritables bonnets avec de larges rubans d'attache que l'on faisait pendre en rosette lâche (voir nos 18 et 20). Parfois au lieu de la calotte, c'était (voir n° 16) une coiffure en bourrelet qui se trouvait sous la toque. La coiffure de dessous était posée droite; la toque par-dessus était toujours inclinée, souvent très fortement (voir n° 5). Posée seule sur la chevelure, la toque était droite (nos 23 et 28). Il y en avait d'empanachées de plusieurs plumes en hauteur (n° 18). On ornait la toque de bijoux (voir n° 28). Les bords en étaient souvent découpés (voir nos 7, 23, 13). Souvent aussi, on reliait ces découpures avec des lacets (voir n° 5). Nous aurions occasion de revenir sur les tissus, les broderies, les colliers de cette époque.

Terminons cette notice en faisant remarquer que les chevelures masculines sont en général longues; la masse extrême est enroulée, les cheveux sont divisés sur le front comme ceux des femmes; toutefois le marié, n° 25, a les cheveux tombant sur le front et coupés horizontalement au-dessus du sourcil, à la manière des *cuideraulx*, du XV<sup>e</sup> siècle. Le n° 1, dont la chevelure est de dimension moyenne, porte une barbe assez courte, avec la moustache. Le n° 28 est en costume de chasse, les jambes armées pour le sanglier; la chaussure est de la forme dite *bec de cane* (les poulaines avaient disparu depuis environ 1485). Ce noble chasseur porte l'olifant, corne de guerre et de chasse, qui était une marque de commandement. L'instrument dont joue la dame n° 9 est le *tympanon*; il était monté avec des cordes de fil de fer ou de laiton; on le touchait avec deux petites baguettes de bois.

*D'après les tapisseries de haute lisse, de fabrication flamande, à fil d'or et d'argent, appartenant à sir Richard Wallace, exposées par l'Union centrale, aux Champs-Élysées, en 1874, ainsi que les tapisseries de la même époque, appartenant à M. Dubouché, de Limoges, qui nous ont fourni les fig. 9 et 21.*

*Les sujets des premières de ces tapisseries sont tirés de romans de chevalerie; les unes représentent le triomphe de Béatrix, son mariage avec le roi Hervis; les autres proviennent du Roman de la Rose.*

